

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

MUNDO GORE: EL CINE DESCUARTIZADOR

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN  
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA. JOSÉ LUIS ORTEGA TORRES

ASESOR: PROFESOR LUIS CRUZ SANTACRUZ

MÉXICO, 2004



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi padre, por heredarme el amor  
a las joyas cinematográficas de la Universal  
y sentarme a su lado cuando  
las pasaban por televisión.  
Sueño con que aun estás conmigo  
disfrutando del nuevo cine de terror.  
Tu legado es mi fuerza.

A mi madre, por su apoyo incondicional  
y amor sin límites.  
Además de todas las horas  
de cine sangriento que disfrutamos  
muriéndonos de risa, miedo o asombro,  
pero siempre juntos  
¿Las disfrutaste? Porque yo sí

A Lucina Poblano, por inyectarle nueva vida  
a un proyecto que moría lentamente olvidado en un cajón.  
El brillo de tus ojos fue mi más grande aliciente,  
tu sonrisa mi mayor recompensa.  
Este logro es tuyo.

A mi hija, Ámbar, por que es el único  
ángel en medio de todos los demonios  
que bailan por estas páginas.  
Tu inocencia es mi paliativo.  
Espero que algún día disfrutes esta lectura.

## AGRADECIMIENTOS

Existe un buen número de personas que piensan que de mi cinturón pende una hacha dispuesta a ser blandida a la menor provocación. Que mi recámara está adornada a imagen y semejanza de la habitada por el mítico *serial killer* Ed Gein: con pieles y huesos humanos formando el macabro mobiliario. Otros más osados sostienen que mi interés por el cine gore es la sublimación de una supuesta pulsión homicida que yace en mi interior y que gozaría morbosamente de un paseo por la morgue como quien va de día de campo. Lamento desilusionarlos.

Cada una de las páginas que conforman el presente trabajo esconde entre sus líneas una sola razón de ser: se trata, en realidad, de un acto de amor. ¿Cursi? Tal vez, pero que quieren, los *goremaníacos* también tenemos corazón.

Amor a mi padre (RIP), que como leerán más adelante, es el único causante de mi afición al cine de terror –y porque siempre está conmigo–. Amor a mi madre, quien siempre siguió el desarrollo de este trabajo con una palabra de apoyo a flor de labios y sentada a mi lado frente al televisor, sufriendo decenas de películas sangrientas –finalmente creo que sí les tomó sabor–. Amor a Lucina Poblano, porque cuando perdí el rumbo y el proyecto naufragaba, ella estuvo ahí para encausarlo nuevamente y llevarlo a buen puerto. Mis padres me dieron las armas. Lucy, las ganas. A los tres todo mi corazón.

Todo mi cariño también a Rebeca Jiménez Calero. Cómplice, confidente, profesora –adjunta, pero profesora– concedora del cine de terror mexicano y por extensión reivindicadora del cine de Juan López Moctezuma. Pero sobre todas las cosas amiga, gran amiga. Una mujer que brilla con luz propia.

Al *maese* Ernesto Román, una de las primeras personas en leer completo este libro y brindarme atinados comentarios que sirvieron para pulirlo, además de ser una de las pocas personas en cuyo gusto cinematográfico confío ciegamente; abrazos y agradecimientos. Gracias también a Alberto Rodríguez Vargas, por su amistad incondicional y el VHS de *Gore Gore Girls*. También a Mauricio Matamoros, eminencia en el campo del cine *freak* en general y el terror en particular, quien también aportó algunas películas, bibliografía, consejos varios y sobre todo su amistad. A Josefina Escamilla, por su refrescante forma de reír que siempre se contagia.

A los críticos de cine Rafael Aviña, la primer persona que tuvo el esbozo del proyecto en sus manos y me echó porras para llevarlo a cabo y José Xavier Navar un concedor como pocos. Los dos se convirtieron en maestros a distancia.

A mis amigos y socios Marco González Ambriz y Rodrigo Vidal Tamayo por compartir el sueño de esparcir el cine de culto vía la fundación del sitio web [www.revistacinefagia.com](http://www.revistacinefagia.com), que en sus inicios bebió de esta tesis. A Espartaco Chávez, Roberto Barajas y Luis Xavier García, que creyeron en el ciber-proyecto. A Jorge Grajales y Víctor Dagon, cuya difusión alternativa del cine de género fue básica para hacerme de más material (no olvido que el maratón “*Tokio Shock*”cambió mi vida).

A Lucero Liliana González, aunque tal vez no recuerda que fue ella quien me convenció de desertar del tema biofilmográfico sobre cierto director de cine y ex directivo de cinematografía en México a fines de los años noventa. Ahora, a la distancia, comprendo que hubiera sido un craso error emprender tan aburrida investigación.

Muy especialmente a la gente de Cineteca Nacional que siguió cada una de las gotas de sangre que dieron forma a esta investigación: Cecilia Díaz, Adela Álvarez, Óscar Levi, Francisco Javier Ramírez, Agustín Gendrón, Patricia Talancón, Jonnathan Valero, Catherine Bloch, José Antonio Valdés Peña, Raúl Miranda, Roberto Ortiz, Teresa Anaya, Genoveva García, Rodrigo Bazaldúa, José Flores, María de Jesús Estrada, Leopoldo Gaytán, Yrais Montes, Enriqueta Gorostieta, María Elena Durán, Abel Muñoz –quién llegó al último– y la licenciada Cristina Félix, Subdirectora de Documentación e Investigación, que bastante me ha aguatado –creo–. Nadie entendió muy bien el porqué del gore, pero igual obtuve de ellos frases muy divertidas y el estigma de *sangriento*. A todos mil gracias.

Volviendo a la academia, vaya mi reconocimiento a los sinodales del presente trabajo: María Luisa López-Vallejo y García, Roy Roberto Meza Baca, Gerardo Salcedo Romero, Daniel González Marín y Luis Cruz Santacruz, mi asesor. A todos ellos gracias por el tiempo invertido –demasiado, por cierto– para su lectura.

A Abel Mora Domínguez, Alfredo Guerra y Gabriel Talavera, miembros del grupo de metal progresivo *Acacia* y grandes amigos por más de una década. Ellos no tuvieron nada que ver en mi tesis, pero igual yo no tuve nada que ver en la producción y lanzamiento de *El umbral de los sueños*, su primer disco y de todos modos aparezco en los créditos. Esta es mi forma de darles las gracias.

Finalmente –porque los últimos serán los primeros– a Teresa Caballero, que reapareció en mi vida después de tanto tiempo para recordar, vivir y soñar que podremos estar juntos. Te confieso una cosa: volviste en el mejor momento. Y con todo mi amor a mi bebé, Ámbar, porque algún día se sienta orgullosa de este esfuerzo como yo lo estoy de ella. Te amo hija.

AGRADECIMIENTOS	VII
PROLOGORE INTRODUCTORIO	IX
<b>CAPÍTULO I. ANTECEDENTES</b>	
1. GEORGE MÉLIÈS: El mago descuartizador	2
2. EXPRESIONISMO ALEMÁN: Terror en los albores de la cinematografía	8
3. UNIVERSAL PICTURES: La madre de los clásicos terroríficos	18
4. LAS OLVIDADAS: Algunas películas de terror realizadas por otras productoras estadounidenses	26
5. LA TRANSICIÓN, HAMMER FILMS: El terror en <i>Technicolor</i>	31
<b>CAPÍTULO II. EL GORE PRIMIGENIO</b>	
1. HERSCHELL GORDON LEWIS: Padre del gore	43
1.1 <i>Blood Feast</i> . El fenómeno gore inicia	46
1.2 Gor(e)don Lewis a la distancia: Su legado y regreso a la batalla	50
2. PRIMERA GENERACIÓN DE DIRECTORES Y FILMES GORE	56
2.1 Los seguidores de Herschell Gordon Lewis en Estados Unidos	56
2.2 El germen gore en Europa	71
2.3 José Mojica Marins: La locura amazónica	81

## CAPÍTULO III. EL GORE SALE DEL SÓTANO

1. <i>THE NIGHT OF THE LIVING DEAD</i> : El gore punzante	88
1.1 Una visión de la sociedad norteamericana: La auténtica trilogía zombie de Romero	94
1.2 La trilogía apócrifa sobre muertos vivientes	103
1.3 El <i>remake</i>	108
2. 1974, EL NACIMIENTO DE DOS MITOS GORE	111
2.1 <i>The Texas Chainsaw Massacre</i> : El gore instalado como éxito de crítica y taquilla	111
2.1.1 <i>Texas Chainsaw Massacre II</i> : La secuela incómoda	118
2.2 <i>Snuff</i> : El filme que generó la duda sobre la muerte en directo	123
2.2.1 El gore-verité	125
3. INICIA EL <i>BOOM</i> COMERCIAL DEL GORE	126
3.1 Los debuts de Wes Craven y John Carpenter	127
3.2 Otros filmes que causaron controversia	138

## CAPÍTULO IV. LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE GORE

1. EL GORE EN AMÉRICA DEL NORTE	148
1.1 Estados Unidos: Gore para todos los gustos y de todos los precios	148
1.2 Tromaville: El gore tóxico de Troma Films	169
1.3 Canadá: El gore filosófico	174
1.4 México: El gore mal parido	189
2. LA VISIÓN EUROPEA	199
2.1 Italia: <i>Giallo</i> , caníbales y zombies	199
2.2 El flemático gore británico	214
2.3 El comienzo español	223
2.4 <i>Le bon goût</i> : Gore francés	229

## CAPÍTULO V. EL GORE FINISECULAR

1. PETER JACKSON: EL DESCARO NEOZELANDÉS	238
2. OTRA VUELTA DE TUERCA	246
2.1 Ultra gore alemán: Jörg Buttgerit y los otros	247
2.2 Hiper gore oriental	256
2.3 Gore castizo español	265
3. LA NUEVA SANGRE	274
3.1 Scream: La nueva punta del iceberg	274
3.2 La renovación del gore hollywoodense	279
3.3 Sangre fresca: 2003, las últimas gotas cuarenta años después	287

## CONCLUSIÓN

CINE GORE: El mensaje está en la sangre	308
---	-----

<b>GLOSARIO</b>	312
-----------------	-----

## **FILMOGRAFÍA, BIBLIOGRAFÍA y HEMEROGRAFÍA**





### I. DEL PORQUÉ

Una vez que se ha concluido con las materias que conforman los estudios de licenciatura, los que alcanzamos estas instancias nos enfrentamos a la elaboración de un trabajo recepcional familiarmente conocido como tesis. Para mí, como para muchos, la elaboración de una tesis no pasaba de ser un mero trámite burocrático para poder alcanzar el tan anhelado título.

La sola idea de dedicar doce largos meses a su elaboración –tiempo otorgado por el reglamento universitario– me abrumó en demasía. Después de disfrutar el periodo escolar me pareció ilógico padecer el proceso de la elaboración de un trabajo final, por lo que poco a poco se hizo necesario hilvanar ideas, proponer temas e inventar soluciones para que esos meses de investigación, lectura, análisis y redacción supusieran también una nueva fase gozosa. De esta forma, el primer paso fue decidir que el tema a tratar tenía que estar dedicado a una de mis grandes pasiones: el cine. Ya era un avance. Ahora bien ¿Qué del cine?

Aquí es donde me preocupé por que el elemento lúdico fuera el que decidiera el camino a seguir, completamente decidido a disfrutar la redacción del dichoso libro. Llámelo egoísmo si quieren, pero la idea de divertirme escribiendo una tesis, ya nadie me la sacaba de la cabeza. Como tampoco nadie me iba a quitar el gusto de que mi padre tuviera influencia directa en ella.

Desde pequeño, mi papá fue amante del cine de terror. Para él no había alguien más grande que Boris Karloff ni nada más bello que las clásicas películas de la Universal. Esa filia aunada a su nulo talento para contar cuentos de hadas le obligó a platicarme los argumentos de sus adoradas películas donde vampiros, lobos, momias y Karloff eran los únicos capaces de mantenerme quieto, por lo menos algunos minutos. Las visiones de esos monstruos lejos de asustarme terminaron por seducirme tanto como a él, más cuando años después, pudimos verlas juntos. Esos recuerdos y ese gusto por el cine de terror son mi mejor herencia.

Pero como cualquier filia, ésta habría de desarrollarse y buscar nuevas formas, así que en mi búsqueda por nuevas cintas de terror descubrí algo que entonces no sabía se denominaba cine *gore*, lo cual no impidió que quedara impresionado por él, tanto que se convirtió en mi mayor afición. Ya en la Universidad y previas materias de cine cursadas, supe como enfrentar una averiguación sobre un tema del séptimo arte de manera seria, pero al mismo tiempo sin caer en los encorsetamientos clásicos que rigen los sinuosos caminos de la investigación cinematográfica.

Con todo eso bastante claro puse manos a la obra, y aunque algunos me acusaron de insanidad mental y descalificaron al tema por intrascendente, me da gusto poner en sus manos el resultado de cientos horas de sana diversión donde sangre, vísceras, cuerpos mutilados, cráneos destrozados y alguna otra *delicatessen* fueron los denominadores que ahora se encuentran señalados en papel y tinta dentro de este volumen, que no es otra cosa sino un recorrido histórico sobre el nacimiento y desarrollo del menospreciado cine *gore*.

## PROLOGORE INTRODUCTORIO

Cuando comencé a hacer público el tema de mi investigación no faltó quien preguntara *¿Y por qué del gore?* Cuestionamiento que me puso a cavilar demasiados días buscando la coartada perfecta, que finalmente encontré también a manera de pregunta: *¿Y por qué no?*

...así que aquí vamos.

## II DEL CÓMO

En 1899, el empresario francés Max Maurey funda el *Théâtre du Grand Guignol*, montando libretos de Oscar Metenier, algunos basados en Poe. En dichas obras lo verdaderamente importante eran los golpes de efecto. La naturaleza terrorífica o de suspenso de las escenas daba lugar a estallidos de violencia que desembocaban en momentos sangrientos, dejando al público estupefacto.

No obstante lo rudimentario de los efectos, el *shock* ante lo inesperado siempre cumplía con buenos resultados. El teatro del gran guiñol tuvo una época de fuerte auge durante la primera mitad del siglo XX y su influencia es definitiva para el género. De Francia se extendió en 1908 a Gran Bretaña, pero con un matiz fascinante, pues la flema británica prefirió acentuar los aspectos góticos y sensuales sobre la violencia.

Para 1957 el prestigio del guiñol *a la inglesa* brincó de las tablas al cine, cuando una productora llamada Hammer Films produce *Curse of Frankenstein* (La maldición de Frankenstein), dirigida por Terence Fisher. El común denominador de las películas Hammer fue la propugnación por un terror más osado y directo, haciendo hincapié en los aspectos visuales más tremendistas y eróticos, contando, además, con la ventaja de la fotografía *technicolor*. Sin embargo aun pesaba más lo puramente estético sobre lo estrictamente gráfico.

Cuatro años después, en Italia, surgía el infame cine *mondo* vía *Mondo cane* (Perro mundo, 1961) de Gualterio Giacopetti y Franco Prosperi, pseudo documentales morbosos y sangrientos cuya coartada era mostrar las miserias de países tercermundistas, principalmente las costumbres salvajes y primitivas ante los ojos occidentales.

El reclamo por la sangre en la pantalla y las formas más violentas por conseguirla se evidenciaba, pero a pesar de la elegancia de la Hammer Films y el descaro de los italianos, la sangre en la pantalla aun no era explícita. Todavía se recurría a artimañas fuera de campo, elipsis o cortes directos para dejar a la imaginación el momento en que se ejercía la violencia, principalmente en el cine de terror, que pronto se sublevó a esas reglas no escritas de pudibundez y dio el salto mortal –sin red– a los terrenos de lo escabrosamente explícito

La nueva veta del cine de terror nace en los Estados Unidos de un par de realizadores de filmes ultrabaratos decididos a escapar del invernal frío de Chicago. Sus nombres: Herschell Gordon Lewis, director y David F. Friedman, productor. Habituales realizadores de *nudie films*, aceptan el encargo de filmar una película de playa en Florida. Cuando estuvo listo, Herschell y David decidieron quedarse en Florida y aprovechar el clima y su salario, para rodar otra cinta.



## PROLOGORE INTRODUCTORIO

Debido a la saturación del mercado, los filmes de desnudos dejaban de representar ganancias seguras, situación que llevó al director a imaginar una historia de terror. Sin embargo, la idea vino a su mente de la forma menos ortodoxa: presentando una cantidad de sangre y violencia nunca antes vista: violencia gráfica, muerte y descomposición del cuerpo humano habrían de sustituir al desfile de piel desnuda.

La excusa para este cóctel de sangre era presentar a un loco adorador de una deidad egipcia a la que pretende volver a la vida por medio de un ritual sangriento, donde los ingredientes principales son los miembros amputados a distintas mujeres. El resultado de este experimento fílmico fechado en 1963 fue bautizado como *Blood Feast* y con él, un nuevo adjetivo fue anexado a la lista de géneros fílmicos. El gore tenía, a partir de entonces, su propia carta de nacimiento y bautismo. Tras de Herschell Gordon Lewis –el padre del gore– vendrían directores como Andy Milligan, Ted V. Mikels, Al Adamson, y Ray Dennis Steckler, quienes conformarían la primer generación de *gore makers*. Si bien sus filmes no tenían demasiada calidad, lo importante es que dieron al género la codificación necesaria para que no pasara desapercibido y se olvidara.

Años después, la fórmula original del gore se desgastaba y era necesaria una transfusión de sangre. Nuevos directores encontraron en el género un campo de cultivo para plasmar sus ideologías. La carnavalesca violencia sin sentido sería sustituida por cuestionamientos que encontraron en su lenguaje el camino ideal para escupir sus verdades al mundo. No es gratuito que en el emblemático año de 1968 un joven publicista llamado George Andrew Romero escogiera el terror más gráfico para presentar la devastadora *The Night of the Living Dead* (La noche de los muertos vivientes), tantas veces leída como una crítica a la guerra sin sentido de Vietnam y la deshumanización de la nueva era.

Tampoco es casual que el miedo a la impunidad de la violencia se mostrara en *The Last House on the Left* (La última casa a la izquierda, 1972) de Wes Craven, donde una familia debe hacer justicia por su propia mano ante las vejaciones a que es sometida. Claro, sin olvidar la monstruosidad latente en los sitios más recónditos de Estados Unidos, como lo muestra Tobe Hopper en su *The Texas Chainsaw Massacre* (Masacre en cadena / Masacre en Texas, 1974), parcialmente basada en el caso real del asesino Ed Gein. En el gore cabe hasta la denuncia a los campos de concentración, tanto los nazis en *Ilsa, She Wolf of the S.S.* (Ilsa, la loba nazi, 1974) de Don Edmonds, como los japoneses en la impactante *Men Behind The Sun* (Hombres detrás del sol, 1990) de T.F. Mous.

También paranoias y obsesiones personales han tenido cabida en este género. Desde los planteamientos casi filosóficos de David Cronenberg respecto a la mutación del cuerpo, hasta el esteticismo de Dario Argento por la belleza del asesinato. El romanticismo necrófilo de Jörg Buttegerit o las descomposiciones fantásticas de Brian Yuzna. La cruda brutalidad de Lucio Fulci, y hasta las aberraciones zombi-pornográficas de Joe D'Amato. Igualmente existen filmes meramente comerciales bastante divertidos y otros que pecando de pretenciosos resultan infames. Así pues, estos y otros nombres clave de directores del género y las películas más representativas, tienen un espacio en este tomo de la siguiente manera:

El primer capítulo está dedicado a los ANTECEDENTES del cine de terror, género cinematográfico del que surge inicialmente el gore, por lo que es necesario conocer su origen y las joyas clásicas de las grandes épocas que ha conocido a lo largo de la historia del cine: el periodo silente del Expresionismo Alemán, influencia decisiva para el auge de



## PROLOGORE INTRODUCTORIO

los mitos clásicos en los años 30 en la Universal Films de los Estados Unidos y los 50 en la Hammer Films de Gran Bretaña, ambas productoras de profundas raíces góticas.

El capítulo II, EL GORE PRIMIGENIO, hace referencia al nacimiento del cine gore en 1963 de la mente de Herschell Gordon Lewis, su posterior filmografía dentro del género recién inventado y cómo es que otros directores de explotación incursionan en él, permitiéndole la continuidad necesaria para que se instalara definitivamente en la industria y no fuera simplemente un refilón pasajero, tanto en Estados Unidos como en Europa, donde poco a poco el morbo iba ganando terreno. Mención aparte a un cineasta semidesconocido procedente de Brasil, José Mojica Marins, un visionario del infierno adelantado a su tiempo, un mito en sí mismo.

Así llegamos al tercer capítulo, EL GORE SALE DEL SÓTANO, donde queda claro como una renovación temática del género hace que se sitúe más allá del mero esparcimiento, permitiendo que jóvenes directores pertenecientes a una nueva generación utilicen el código de la viscera y la sangre como armas ideológicas en busca de sacudir las cimientos de la sociedad a la que critican, escupiéndole a la cara sus vicios por medio de alegorías sangrientas.

LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE GORE, título del capítulo cuatro, habla básicamente de los años ochenta y como se desarrolla el gore en Europa y Norteamérica, dos escuelas diferentes entre sí, pero complementarias, que de manera constante se nutren mutuamente. Incluidos Canadá y México, con sus respectivas aportaciones al género, algunas más afortunadas que otras. Por último, el quinto capítulo, EL GORE FINISECULAR habla de las más brutales y novedosas corrientes que van más allá del gore, realizadas principalmente por jóvenes goreadictos armados con cámaras de video que irrumpen con tal fuerza, que forman sólidos movimientos, principalmente en Alemania, España y el continente asiático, a diferencia de los Estados Unidos, que con el correr de la década y el desgaste de sus fórmulas, debió de replantear un nuevo gore para toda la familia, muy propio de Hollywood, cuya punta del iceberg es la sorprendente *Scream* (Grita antes de morir, 1996), para en el último apartado, abordar los filmes de reciente producción, y exhibición durante el año 2003, cerrando un círculo de cuarenta años de carne y sangre.

Como punto de referencia para dar arranque al texto citemos al crítico español Fernando Alonso Barahona, quien en su libro *100 películas de terror* (p.p. 29 – 33) desglosa al cine de terror contemporáneo en los siguientes subgéneros: Satanismo, aquél donde las posesiones diabólicas y los conflictos creados por sectas diabólicas son el centro de la trama. El terror psicológico, que va de las historias de psicópatas y llega a mezclarse con el *thriller* de suspenso.

No puede quedar fuera la constante explotación de los mitos clásicos (vampiros, lobos, zombies, Frankenstein y momias), algunas veces atinadamente reinterpretados, con base en discursos acorde a los tiempos modernos. Otro recurso bastante en boga durante los años ochenta es el de las historias de fantasmas y su variación de casas encantadas.

Para nuestros intereses, hemos de decir que en el mismo texto Alonso Barahona hace especial énfasis en el apartado que llama Gore-terror, al que se refiere como “... cine de extrema violencia y sangre, casi para espectadores masoquistas... fronterizo con el mal gusto más radical... con una producción bastante marginal, casi siempre fuera de los circuitos normales de distribución...”



## PROLOGORE INTRODUCTORIO

A través del presente trabajo se pretende dar a conocer una de las formas más denostadas del cine, pero que al mismo tiempo ha seducido tanto a realizadores como al público. De lo contrario, sería inexplicable su existencia a cuarenta años de haberse realizado *Blood Feast*, la inauguradora del filón. Para ello es necesario conocer el gore como algo más que un chorro de sangre en la pantalla. Debemos intimar con su historia, con los nombres que han hecho de éste un género reconocible y con las películas que se han ganado un lugar en la historia no oficial del cine<sup>?</sup>, pero que como obras producto de un momento real en el quehacer cinematográfico, certifican su desarrollo.

El mundo gore ha abierto sus puertas, entremos... pero debemos tener cuidado de no resbalar con las vísceras que yacen esparcidas por los suelos regados de sangre...

---

<sup>?</sup> Aquí debo especificar que el rigor en la presente investigación, hizo que se incluyeran los largometrajes más representativos del gore, sin embargo, también tienen cabida en las siguientes páginas algunos trabajos de cortometraje, e incluso, se llegan a mencionar algunos grabados directamente en video, esto con la finalidad de ser incluyentes y, por que no admitirlo, vanidosamente completistas. Como única especificación cabe aclarar que para efectos de facilitar su búsqueda en otras fuentes –sobre todo extranjeras–, cada película se cita por su nombre original –sin importar idioma–, seguido entre paréntesis por su título de exhibición en México, en caso de que lo tuviera.

# **CAPÍTULO I**

## **ANTECEDENTES**

## 1. GEORGE MÉLIÈS: EL MAGO DESCUARTIZADOR

*“Yo apelaba únicamente a los ojos del espectador”  
George Méliès*

En 1895 apareció el cinematógrafo de los hermanos Lumière y con él, la percepción del mundo cambió. A partir de entonces fragmentos de la vida cotidiana y su entorno pudieron ser observados en movimiento sin la necesidad de estar presentes en el momento y tiempo en que acontecían. Si bien es cierto, desde antes, los experimentos de poner en movimiento la fotografía fija ya habían rendido sus frutos –desde los experimentos de carácter científico– e incluso se habían comercializado. Tal es el caso del *kinetoscopio* de Edison. Sin embargo, ni siquiera éste logró el impacto histórico del invento Lumière, por la simple y sencilla razón de que eran aparatos para diversión individual.

Thomas Alva Edison, padre de la lámpara incandescente, del fonógrafo y demás inventos prodigiosos, creó la película de 35 milímetros, casi idéntica a la actual, salvo que aquella tenía únicamente cuatro perforaciones laterales. El *kinetoscopio* era un voluminoso aparato que contaba con una mirilla por donde un sólo espectador podía disfrutar de vistas en movimiento a cambio de una moneda. El genio de Edison no alcanzó a dilucidar que el poder de seducción de su invento no era para ser gozado individualmente. De hecho, contra todos los pronósticos que podían esperarse de un hombre que sabía comercializar sus inventos:

*“se negó a proyectar en público sus filmes sobre una pantalla, por parecerle que así mataría a <<la gallina de los huevos de oro>>, pues no había, según él, ninguna probabilidad de que el público se interesase por el cine mudo”<sup>1</sup>*

Cabe recordar que el propio Edison ya había trabajado en la posibilidad de sonorizar sus películas, esfuerzos que resultaron infructuosos.

En tanto, en Lyon, Francia, los hermanos Louis y Auguste Lumière, junto con Antoine, su padre, dirigían una fábrica de productos fotográficos. Ellos comenzaron a trabajar sobre las ideas del aparato de Edison y otros aparatos similares, logrando construir uno sólo que era a la vez cámara, impresora y proyector, logrando con éste una perfección técnica que superaba a cualquiera de sus antecesores. El invento fue bautizado como *cinematógrafo*. Pero el gran acierto de los hermanos Lumière, fue hacer que sus vistas filmadas fueran proyectadas sobre una pantalla grande, pudiendo ser observadas por varias personas a la vez, creando de esta forma una experiencia grupal (social), donde la interacción de las emociones de los asistentes pasó, de la incredulidad al pánico, en un santiamén.

Entre el grupo de maravillados asistentes a la primer proyección de los Lumière<sup>2</sup> se encontraba George Méliès, un joven de 35 años dedicado al teatro y aficionado a la prestidigitación e ilusionismo, que dirigía un conocido teatro parisino especializado en estos espectáculos. Millonario de nacimiento, dedicaba su tiempo a varias

---

<sup>1</sup> George Sadoul. *Historia del cine mundial*, p.p. 8

<sup>2</sup> Realizada el 28 de diciembre de 1895, en el Grand Café, en la Rue des Capucines, París

## Capítulo I ANTECEDENTES

excentricidades, entre ellas la de “fabricar autómatas”. Después de observar la función del cinematógrafo ofreció a Antoine Lumière comprar el aparato de sus hijos, a lo que *monsieur* Lumière se negó, aduciendo que no quería timarlo, pues no veía ningún futuro en el invento.

Desanimado en principio, logra comprar un aparato proyector al londinense William Paul. Con su nuevo juguete se dedica a filmar varias vistas que, sin ninguna originalidad se limitaban a copiar lo hecho por los Lumière. Las vistas tomadas por ellos y por otros pioneros, se conformaban con captar momentos de la realidad, es decir eran meros documentos que daban fe de los hechos sin falsearla en ningún aspecto, o bien, se contentaban con representar algunos actos o pequeñas obras de teatro, pero sin manipular *lo real* de éstos. Ya el historiador español Román Gubern daba cuenta del corto alcance de los inventores del cinematógrafo y las posibilidades infinitas que en el aparato existían en potencia:

*“Los Lumière, científicos de severa estirpe positivista, habían hecho nacer al cine como aparato reproductor de la realidad, ignorando que, más allá de sus sobrias escenas documentales, podía haber un mundo de dislocada fantasía”* <sup>3</sup>

Sin embargo, el azar llevó a Méliès a ser considerado, hasta la fecha, el verdadero padre del cine como espectáculo, del cine-ficción tal y como lo conocemos en la actualidad. Después de filmar casi un centenar de vistas cotidianas y mientras se encontraba tomando una más de éstas, mantuvo emplazada su cámara en la Plaza de la Opera, dejándola operar sin mayor preocupación. Al momento de ver el resultado, su sorpresa no pudo ser mayor: un autobús de pasajeros se transformó en una carroza fúnebre en menos de lo que dura un parpadeo. La causa de éste cambio repentino había sido que la película se había atorado, por lo que dejó de filmar. Minutos después, se desatascó, prosiguiendo su registro sin mayores complicaciones, salvo el hecho de que lo que tenía frente a la lente había cambiado por completo.

Fascinado con el potencial de su “descubrimiento” realiza su primer corto con esta técnica de por medio. Se trata de *L’escamotage d’une dame* (octubre de 1896 *circa*), donde un mago desaparece ante la vista del público a una señora que se encuentra sentada en una silla. Bastó con filmar a una mujer sentada junto al mago, éste permaneció inmóvil mientras Méliès detuvo la filmación, la mujer “salió de escena” y nuevamente se puso en marcha el aparato. Tan simple como eso.

Méliès supo sacar provecho de éste rudimentario efecto especial, a lo que acompañó de numerosos trucajes de tramoya, propios de las artes escénicas que tan bien conocía. Dentro de su fastuosa propiedad de Montreuil mandó construir un complejo estudio para realizar sus filmaciones, repleto de trampas, pasadizos, maquetas en miniatura y demás artilugios necesarios para realizar filmes sin precedentes en la época, repletos de fantasía y sueños, que alcanzan sus cotas más altas con la ya clásica y entrañable *Voyage dans la lune* (Viaje a la Luna, 1902), donde un grupo de científicos viajan al satélite de la Tierra para vivir asombrosas aventuras, con selenitas incluidos.

La imaginería del prestidigitador francés resultaba casi inconmensurable. Su amor por el teatro fue rápidamente suplantado por una desbordada pasión ante el cine.

---

<sup>3</sup> Citado por Daniel González Dueñas en Méliès: el alquimista de la luz, p.p. 30



Para Méliès no existía impedimento alguno capaz de detener sus objetivos. Cualquier idea que viniera a su cabeza, por descabellada que ésta fuera se veía tarde o temprano reflejada en la pantalla, la mayoría de las veces con él mismo como protagonista de las historias, ya fuera como mago, médico, músico... o músicos, pues además del truco de aparecer y desaparecer objetos, también inventó y utilizó la sobreimpresión de imágenes, logrando aparecer simultáneamente en un mismo cuadro en repetidas ocasiones.

El valor de la obra cinematográfica de George Méliès aun no conoce una completa valoración y una minuciosa revisión. Tampoco se pretende hacerla en estas líneas, que por demás, resultarían insuficientes. Para efectos de antecedentes al presente desarrollo cronológico que tiene como objetivo el cine gore, baste con hacer parada en tres cortometrajes de maese Méliès.

Por extraño o absurdo que parezca, un probable origen del violento género gore es situado en la obra del francés por su propia bisnieta, Marie-Hélène Méliès. En el año de 1999 Marie-Hélène presentó en la Cineteca Nacional varios cortometrajes de su antepasado debidamente restaurados, algunos de ellos nunca antes exhibidos en México. Sorprendentemente, a medio programa, Marie-Hélène anuncia de viva voz, lo que según ella *podría* considerarse el primer filme *gore* de la historia.

Se trataba de *Chirurgie Fin-de-Siècle ou Une Indigestion* (Cirugía de fin de siglo o una indigestión), un cortito de 4 minutos y 15 segundos, filmado en 1902 que presenta a un paciente con severos dolores de estómago llegando a un consultorio. El médico le diagnostica un grave cuadro de indigestión, por lo que inmediatamente procede a operar. Lo acuesta en la mesa y con un serrucho le corta brazos, piernas y cabeza ante la desesperación del paciente, para proseguir con una incisión a todo lo largo del tronco y extraer del estómago botellas, cuchillos y demás cosas. Finalmente le reinstala los miembros y el paciente se marcha feliz y sin dolor.

A pesar de que:

*“el mago de Montreuil estableció las reglas esenciales y los subgéneros fantásticos, creó algunas figuras todavía no superadas, e incluso el maquillaje que sería usado en los filmes expresionistas o de inspiración gótica, así como el “moderno” género de horror”* <sup>4</sup>

sería demasiado aventurado, si no es que descabellado, afirmar a ciencia cierta que Méliès es el verdadero padre del gore. De hecho, es imposible hacerlo si nos atenemos al significado del vocablo sajón *gore*: sangre derramada. En el corto, aun cuando vemos el descuartizamiento de un cuerpo humano, no se ve en pantalla ni una gota de sangre. Pero, aun así, sin ser el inventor propiamente dicho del gore, Méliès dio un paso adelante –demasiado adelante a su tiempo– que muestra el evidente morbo que existe por el cuerpo humano como fetiche necrófilo.

Este cortometraje –junto con los otros dos a los que haré mención– permaneció inédito durante casi un siglo y corresponde a los 173 títulos que la Cinemateca Méliès ha recuperado hasta el año de 1999 <sup>5</sup> y se exhibió en México dentro del ciclo titulado *Méliès*:

---

<sup>4</sup> Daniel González Dueñas, op.cit., p.p. 115

<sup>5</sup> Daniel González Dueñas. Reencuentro con George Méliès, p.p. 97

*50 años de archivos, 100 años de cine.* Este corto es el que, evidentemente, podríamos asociar con el género gore con mayor facilidad, baste con leer nuevamente la disparatada trama, cuya gozosa anécdota estriba en el total desmembramiento de un cuerpo humano. Pero mencionamos, párrafos atrás, que debíamos detenernos en tres trabajos del mago de la lente, así que continuemos.

Un año antes de *La cirugía...*, en 1901, George Méliès realizó un portento de técnica cinematográfica en apenas 2 minutos 30 segundos de duración. *L'Homme à la Tête de Caoutchouc* (El hombre de la cabeza de caucho), en éste, Méliès se presenta a sí mismo como un hombre de ciencia, que en su laboratorio ha creado un aparato de inyección de aire. Con la intención de probarlo saca de una canasta una cabeza viviente (la suya), que no deja de gesticular ante la manipulación. La pone sobre una mesa con una perforación por la que desliza la punta de un tubo al interior de la cabeza, en tanto que el otro extremo se conecta a un fuelle con el que le inyecta aire, ante las protestas de la cabeza, que crece hasta alcanzar dimensiones gigantescas. Para dejarla descansar permite que el aire escape, volviendo de esa forma a su tamaño original. Emocionado por su logro, llama a su asistente para que sea testigo de la hazaña, pero éste prefiere activar él mismo el artefacto, soplando tan fuerte que la cabeza explota en medio de una nube de humo.

Si bien es cierto que la escena puede mover a la risa por las gesticulaciones de la cabeza y los aspavientos del científico, habría que añadir la violencia implícita en el hecho de hacer estallar una cabeza humana. De hecho habría que situar este cortometraje como el antecedente directo de la controvertida película *Scanners* (Telépatas, mentes destructoras, 1981), de David Cronenberg, quien aunque cimienta su película en bases que no corresponden en nada a Méliès, retoma de él la escena que más se recuerda de la cinta, precisamente la de un cráneo estallando en mil pedazos, aquí sí, con grandes dosis de sangre y con público en directo.

El porqué decir que es un alarde de técnica para su tiempo lo explica su propia bisnieta:

*“se hizo por medio de una de sus invenciones, la sobreimpresión, es decir la mezcla de dos imágenes rodadas por separado (es curioso que ante sus innovaciones se hable de “inmovilidad” del cuadro): Primero él se filmó haciendo las acciones del “científico”. Luego, con fondo negro (para poder sobreimponerlo a la primera imagen), filmó su cabeza haciéndose grande y pequeña.*

*Se cree comúnmente que esta segunda imagen proviene de un dolly, es decir que es la cámara la que se acerca, montada en un carrito. No fue así: es el propio Méliès quien estaba situado sobre el dolly y se iba aproximando a la cámara subiendo paulatinamente por un plano inclinado que poco a poco ascendía hacia el lente... técnicamente era más sencillo realizarlo todo en torno a una cámara que Méliès había fijado...*

*Lo interesante es que por fuerza el foco se perdía a cada trecho de este acercamiento de Mèliés sobre el carrito: era necesario rehacer el enfoque a cada tantos centímetros, por lo que todo el recorrido estaba matemáticamente planeado.”<sup>6</sup>*

Llamado a ser un auténtico innovador, ya nos dimos cuenta que George Mèliés casi inventa el gore con dos escenas memorables que han sido copiadas hasta la saciedad. Aun nos hace falta hablar brevemente de otro de sus trabajos, al que podría aplicar el calificativo de iniciador del sub-género de *muertos vivientes*, en cualquiera de sus variantes...

En 1903 realiza *Le Bourreau Turc* (El verdugo turco), también de dos minutos y medio de duración, donde el verdugo del título es el propio director. A continuación la sinopsis, tomada de Reencuentro con George Mèliés (p.p. 57)

*“En una plaza pública turca desde donde se divisa la cúpula de la Gran Mezquita, un verdugo come y bebe despreocupadamente. Arriban seis boyardos y tres policías custodiando a cuatro condenados a muerte, a quienes colocan en un único cepo. Los boyardos indican al verdugo que han terminado los preparativos para la ejecución; el hombre les hace ver que no tiene ninguna prisa, y se aplica a continuar con su comida. Ante la insistencia de los guardias y con evidente mal humor, el verdugo toma una enorme cimitarra y de un solo tajo decapita a los condenados; luego tira las cabezas en un tonel y retorna a su comida. Sin embargo, las cabezas se animan, asoman del tonel y vuelven a unirse a los respectivos cuerpos. Los cuatro resucitados se vengan con el acto de cortar en dos al verdugo. Éste logra conjuntar sus dos mitades, pide ayuda a los boyardos y policías, y se lanza en persecución de los condenados”*

¿Zombies en 1904? Tal vez, si es que audazmente lo calificamos así, aunque físicamente no lo parezcan. He aquí la principal objeción que se podría poner: el resultado en pantalla de los tres cortometrajes. En efecto, se ven mutilaciones que pondrían verdes de envidia a cualquier cineasta gore de los años ochenta, pero, repito, no existen los demás elementos que definen a las cintas de este género. Primero, *por la total ausencia* de sangre o vísceras propias de un descuartizamiento total. Segundo, *por la total ausencia* del primer plano, emplazamiento de cámara básico en el cine gore para crear el ambiente malsano y exaltar la incomodidad en el espectador, sumergiéndolo, por así decirlo, al interior mismo de la carne ensangrentada.

No obstante, si afirmamos que es el padre del cine de ficción, luego entonces, es por antonomasia, padre también del gore. Afirmación que queda ratificada por su propia

---

<sup>6</sup> Daniel González Dueñas. Mèliés: el alquimista de la luz, p.p. 126

## Capítulo I ANTECEDENTES

bisnieta –presentadora oficial de sus filmes alrededor del mundo–, quien ha sido la encargada de colgarle el “milagrito”. Méliès, mago de la lente, mago descuartizador.

## 2. EXPRESIONISMO ALEMÁN: TERROR EN LOS ALBORES DE LA CINEMATOGRAFÍA

*“Lo que distingue al pueblo alemán es que tienen el gusto por la muerte, mientras que las otras naciones tienen el gusto por la vida.”  
Clemenceau*

Para poder ser capaces de entender el desarrollo de un género cinematográfico tan popular y vastamente difundido como lo es el de terror –del que surge el gore– debemos, indudablemente voltear la mirada a una cinematografía europea en cuyas entrañas se gestó un importante movimiento que reedificó la manera de llevar a la pantalla las pesadillas más desgarradoras. Me refiero a Alemania y su Expresionismo.

Primero debemos recordar que aun nos encontramos en el periodo silente de la historia del séptimo arte, justo en los momentos en que la Primera Guerra Mundial se encuentra en su etapa final. Alemania había sido derrotada y el espíritu de su gente veía como se derrumbaban sus ansias imperialistas. Ese desencanto ante una realidad cruel y descarnada así como las consecuencias –tanto sociales y psicológicas como las económicas– de perder la guerra, influyeron fuertemente en el alma de los alemanes, cuya predisposición natural al terror es justificada como innata a su pueblo por un:

*“misticismo y magia, fuerzas oscuras a las que los alemanes se han entregado con complacencia en todo momento, [y que ahora, tras la guerra] habían florecido ante la muerte en los campos de batalla... los fantasmas que ya habían poblado el romanticismo alemán, revivían como las sombras del Hades cuando han bebido sangre”<sup>7</sup>*

Así pues, el desencanto por las batallas perdidas y una creciente inflación económica lleva a la nación alemana a una profunda desolación que sale a relucir en sentimientos cruzados que mezclan tanto situaciones y temores sociales, como fantasmas personales.

Veamos antes un poco de antecedentes. Estudiosos de la historia cinematográfica alemana coinciden en definir que ésta empieza tardíamente, aun cuando el invento del cinematógrafo no tarda más que escasos meses en arribar a ese país. Lo único que se conoce del primer cine alemán no es más que ensayos sin ningún alcance posterior, o bien, vulgares copias de los primeros filmes de argumento de los franceses. De hecho, tiempo después se trata de copiar las cintas de la Film d'Art francesa, cuando se propone llevar a las pantallas adaptaciones literarias con prestigiados actores y directores alemanes, formando un grupo llamado “los reformistas del cine” quienes buscaban acercar al espectáculo del cine con el del teatro, suprimiendo cualquier tipo de acercamiento de la cámara, planteando que todo debe suceder dentro de un gran plano fijo, justo como en el teatro.

---

<sup>7</sup> Lotte H. Eisner. La pantalla demoníaca, p.p. 15

## 📖 Capítulo I ANTECEDENTES

No tuvieron ningún eco en sus propuestas, pues el cine alemán rápidamente asimiló una incipiente técnica y estética, haciendo un uso más dinámico de la cámara, además de que pronto supo sacar provecho de su gozo por las historias sobrenaturales. Lotte H. Eisner asegura que el gusto por las historias de terror en el pueblo alemán podría tener su sustento en la vocación masoquista de someterse a una férrea disciplina desde la infancia, prefiriendo siempre las historias de fantasmas y brujas.

Afirma también que aun antes que Goethe, Schiller –precursor del romanticismo literario– es considerado el poeta nacional y se sabe que tuvo el favor de la gente por sus visiones fantasmagóricas y tenebrosas, además de una cierta inclinación por la crueldad. Ya en 1913 se conoce un antecedente de cine de género, se trata de

*“Das Fremde Mädchen (La muchacha extranjera), uno de los primeros filmes fantásticos que pronto se constituirían en una institución alemana”* <sup>8</sup>

Con el advenimiento de la Primera Guerra Mundial, la cinematografía alemana cambió por un camino más concreto: la realización de filmes de propaganda bélica, ya fuese con recreaciones de batallas o con documentales rodados en la misma línea de fuego, además de diversas ficciones de carácter patriótico, pues la principal meta era la de presentar una cara que beneficiara la imagen de Alemania en el extranjero. Junto con éstas últimas se comenzó a cultivar un tipo de comedia mundana de carácter bastante ligero, aunque de cierto sabor sexual, por supuesto muy edulcorado. De ese subgénero surge un director de futura proyección mundial, Ernst Lubitsch, quien le dará un sello de marca propia, refinando estas comedias a grados superlativos.

Pero, volviendo al tema del horror, también dentro del periodo de preguerra –o *arcaico*, como le llama Kracauer– surgen dos de los filmes que marcaron un estilo propio y que se acepta sean tomados como las primeras muestras de la futura escuela expresionista. Además de que cada uno da una serie de lecturas e interpretaciones del alma germana. Por orden cronológico son: *Der Student von Prag* (El estudiante de Praga, 1913) y *Der Golem* (El Golem, 1914). Nos referiremos únicamente a las primeras versiones, pues de *El estudiante de Praga* existen dos más: en 1926 la retomaría Henrik Galeen y diez años después Arthur Robinson. Por su parte, *El Golem* se filmó tres veces más: la extraviada *Der Golem un die Tanzerin* de Wegener en 1917. *Der Golem: Wie er in die Welt Kam* de Wegener y Galeen en 1920, con fotografía de Karl Freund y que es la versión más conocida. Finalmente, Julien Duvivier escribió y dirigió en 1935 *Le Golem*, hasta la fecha, la última de las versiones. <sup>9</sup>

De *El estudiante*, podemos decir que posee el gran acierto, para empezar, de estar basada en viejas leyendas germanas como lo es *Fausto*. Dirigida en dupla por Paul Wegener y Stellan Rye y basándose libremente también en el *William Wilson*, de Poe; introduce un elemento que se volvería muy particular –casi obsesivo– del horror expresionista alemán: el desdoblamiento psicológico de la instancia del *yo*. La historia nos presenta al estudiante *Baldwin* que firma un pacto con un hechicero llamado *Scapinelli*. Éste le promete riqueza y un buen matrimonio a cambio de que le venda su imagen reflejada del espejo. Al aceptar, la imagen del estudiante se convierte en una persona autónoma.

---

<sup>8</sup> Siegfried Kracauer. *De Caligari a Hitler*, p.p. 350.

<sup>9</sup> Fernando Alonso Barahona. *100 películas de Terror*, p.p.36

Todo marcha a la perfección para *Baldwin*, incluso se ha enamorado de una condesa, con la que piensa casarse. Al enterarse de eso, el prometido de ella lo reta a un duelo. *Baldwin*, conocido como excepcional esgrimista, promete no batirse y así no mancharse con un asesinato. Sin embargo, al enterarse, el hechicero impide que *Baldwin* llegue a la cita, y en su lugar se presenta su doble, quien mata a su oponente. El estudiante queda deshonorado, pues creen que faltó a su promesa. A partir de entonces, su reverso maligno se encarga de destruir su vida. La única forma de deshacerse de él es matándolo, pero cuando *Baldwin* lo balaceo, él también cae muerto.

A Paul Wegener, principal director de la cinta, Kracauer lo describe de la siguiente forma:

*"... estaba animado por la misma pasión cinematográfica que había inspirado a George Méliès a hacer películas como <<Viaje a la Luna>>... pero mientras el amable artista francés encantaba a todas las almas infantiles con el hechizo de sus deslumbrantes trucos, el actor alemán resultó un mago siniestro que convocaba a las fuerzas demoníacas de la naturaleza humana"* <sup>10</sup>

Wegener, efectivamente inició como actor dentro de la compañía teatral de Max Reindhart, al igual que la mayoría de los actores que sobresaldrían en los filmes venideros y *El estudiante de Praga* fue su debut como director. El desdoblamiento en la personalidad de *Baldwin*, no significa otra cosa más que la exaltación a las dos partes de la personalidad humana. El *yo* socialmente aceptado y el *otro yo*, donde radican los más brutales deseos y maquinaciones diabólicas. En éste, la capacidad de razonar parece hacerse de lado para dar rienda suelta al más puro instinto.

Ambas instancias se encuentran en pugna constante por el dominio del cuerpo en que coexisten. El bien y el mal radican dentro del individuo, de ahí que *Baldwin* muera al intentar matar al supuesto doble, pues en realidad se trata de él mismo. De tal forma, en su opera prima, el director presenta, tal vez de manera bastante obvia –y hasta ingenua– esa tesis, pero debemos recordar que en el momento de su estreno esa línea argumental causó un fuerte impacto emocional por la crudeza del planteamiento, sumergiendo al público en una oleada de horror.

Por lo que respecta a *El Golem*, al igual que *El estudiante...* encuentra sus raíces en el mito popular y en la literatura. Primeramente en una leyenda que hablaba de un rabino que en el siglo XVI creó a un hombre sin alma para defender un *ghetto* judío de Praga. También podemos encontrar reminiscencias del *Frankenstein* de Shelley, pero más específicamente nos remonta al mito griego del Prometeo. El *Golem* cinematográfico nos presenta la historia del *Rabino Löw*, quien ha creado un hombre de arcilla al que da vida gracias a los secretos de la cábala y un amuleto que coloca en su pecho. Pronto el ser se convierte en ayudante y protector del rabino y su bella hija *Miriam*.

Inesperadamente, el *Golem* comienza a experimentar amor hacia la joven, quien lo rechaza envuelta en pánico. Loco de celos y rabia, el amable ser se transforma en un

---

<sup>10</sup> S. Kracauer, op. cit., p.p. 34

monstruo que siembra el miedo y la destrucción. En la versión de 1914 el *Golem* huye por el pueblo, hasta que finalmente cae de un puente destrozándose. Para la versión de 1920, después de escapar de la villa, se encuentra con una niña pequeña por la que siente un dejo de ternura –nuevo punto de contacto con el monstruo shelleyiano– pero es esa niña, quien sin querer, retira el amuleto del pecho del *Golem*, arrebatándole así la vida.

Éste es el verdadero antecedente al expresionismo cinematográfico aceptado como tal. Su influencia radica principalmente en el correcto uso de los decorados como un elemento que sirve de factor decisivo para el desarrollo de la trama, yendo más allá de lo meramente ornamental, ya que:

*“... ayuda al desarrollo de un ambiente enigmático y misterioso, que descansa principalmente en el trabajo de trucajes y sobreimpresión.”<sup>11</sup>*

Pero va aun más allá, pues:

*“... no podemos olvidar que con [El Golem] se da partida oficial al género fantástico-terrorífico...”<sup>12</sup>*

El periodo posterior a estos filmes se ve marcado por la Guerra Mundial. Como ya se mencionó, la incipiente industria cinematográfica se volcó a la facturación de cintas de propaganda patriótica. Entre los principales esfuerzos, se tiene el inicio de la participación estatal en 1916 con la fundación de la *Detsche Lichtspiel Gesellschaft* (Deulig), órgano del gobierno alemán cuya tarea consistió en la distribución de los documentales en pro de la imagen del país hacia el extranjero. También en ese año se produce otro de los filmes pioneros del horror, *Homunculus*, dirigida por Otto Rippert.

Rozando los límites del melodrama, *Homunculus* es la creación del profesor *Hansen* y su asistente *Rodin*, un hombre al que ellos le proporcionan vida. Nuevamente estamos ante una variación del Prometeo, pero que a diferencia del monstruo del rabino *Löw*, llega a ser un hombre brillante y por demás culto, que al enterarse de su verdadero origen se torna en un ser brutal. Atormentado huye por el mundo, siendo víctima del rechazo de la gente, que de una u otra forma siempre descubren, aterrorizados, su origen. *Homunculus*, al no tener a alguien en quien confiar y poder amar, termina por odiar a la raza humana. Con el paso del tiempo se convierte en el cruel dictador de un rico país. Cada vez más despiadado, se entera que unos obreros pretenden implantar una huelga. Así, se mezcla entre ellos disfrazado de un trabajador más, y, al ganarse su confianza, los exhorta a la rebelión, solamente para exterminarlos después. Convertido en un ser diabólico, muere providencialmente destruido por un rayo.

La razón de que el cine alemán se empeñara en crear este tipo de seres –surgidos de la mente humana y dotados de una vida no natural– que necesariamente terminan revelándose a sus creadores, y que sólo mueren de manera milagrosa –al escapar del dominio de su creador alcanzan un estadio que supera por derecho propio la condición humana– la explica el filósofo germano Max Scheler:

---

<sup>11</sup> Homenaje a los setenta años de “El gabinete del Dr. Caligari”, Goethe Institut, p.p. 41.

<sup>12</sup> Fernando Alonso Barahona, idem



*“Los alemanes se parecían a Homunculus: tenían un complejo de inferioridad a causa de la evolución histórica que fue en detrimento de la autoconfianza de la clase media. A diferencia de los ingleses y franceses, los alemanes no han podido llevar a cabo su revolución y, en consecuencia nunca pudieron establecer una sociedad verdaderamente democrática”* <sup>13</sup>

La gran época del cine silente alemán comienza con la fundación de la Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), compañía estatal formada en noviembre de 1917 por instancias oficiales. En la UFA se conglomerarían varias de las pequeñas compañías que de manera independiente no podían acceder al mercado extranjero y que difícilmente conocían ganancias económicas. Su cometido era el de realizar filmes de evocaciones culturales y educativas eminentemente germanas, para ello agruparon en sus filas a los principales productores, directores, técnicos y artistas del momento.

Para 1918, con el fin de la guerra, la UFA se convirtió en una empresa privada, más no por eso cambió sus directrices, aun a pesar de que ese año se abolió la censura cinematográfica en Alemania, lo que dio paso a una serie de películas de compañías independientes, que bajo el pretexto de presentar mensajes sanitarios de prevención sexual, se decantaban por la pornografía, situación que salió de control al presentar filmes cada vez más vulgares, motivo que trajo como consecuencia la reinstalación de la censura apenas dos años después.

Para 1920, además del desencanto bélico, el pueblo alemán sufría hambre, reinaba el desorden y los altos índices de desempleo encontraban eco en los primeros brotes de inflación. A partir de entonces:

*“Las películas del periodo de posguerra, de 1920 a 1924 son un singular monólogo interior. Revelan las evoluciones de estratos casi inaccesibles a la mentalidad alemana”* <sup>14</sup>.

Justo en el año de 1920, para ser más específicos el 27 de febrero, se estrena en Alemania un filme que cambiaría por completo la forma de ver el cine germano: *Das Kabinett des Dr. Caligari* (El gabinete del Dr. Caligari), historia de perversión y locura que:

*“... es también un antecedente del cine de terror, al crear un clima opresivo, unas actuaciones desgarradas y un puñado de secuencias realmente inquietantes...”* <sup>15</sup>

que serían retomadas años después por el cine de género de los Estados Unidos, especialmente el fabricado en la Universal Films.

*El gabinete del Dr. Caligari* fue escrita por Hans Janowitz y Carl Mayer, quienes lograron unir distintas experiencias traumáticas de sus vidas en una sola historia. Janowitz, al seguir a una bella chica por una feria de Hamburgo hasta un lugar cercano a

---

<sup>13</sup> Citado por S. Kracauer, op. cit., p.p. 38

<sup>14</sup> S. Kracauer op. cit., p.p. 62

<sup>15</sup> Fernando Alonso Barahona, op. cit., p.p. 38 – 39

los muelles, vio como una sombría silueta masculina se le adelantó abordando a la joven. Al día siguiente en todos los diarios de Hamburgo se daba la noticia que la joven había aparecido brutalmente asesinada. Mayer, por su parte, había desarrollado en el ejército una profunda aversión a los psiquiatras. Al conocerse ambos después de la guerra en Berlín, se dan cuenta que como punto en común tenían un creciente odio al autoritarismo. La anécdota que cerró el círculo para la concepción de su historia fue cuando ambos quedaron maravillados con un acto de hipnotismo, donde un joven daba prodigiosas muestras de fuerza física mientras estaba sometido al trance.

Erich Pommer, director de la productora Decla-Bioscop, se interesó en la historia que presentaba a un hombre siniestro que decía ser el doctor *Caligari* y presentaba un acto de feria con *Cesare*, un sonámbulo con el poder de predecir el futuro y a quien secretamente utiliza para asesinar a sus enemigos. Pommer encomendó la dirección a Fritz Lang, quien por razones de trabajo no acepta el proyecto que pasó a manos del entonces desconocido Robert Wiene.

Por sugerencias de Lang, Wiene trastocó el fondo de la historia y el mensaje anti-autoritario que los autores habían plasmado: lo que en el original es una aguda crítica al papel del Estado dominante (*Caligari*) y cómo éste es derrotado, pasó a ser un mensaje esperanzador en la versión filmica definitiva. Wiene decide incluir un prólogo y un epílogo escritos por Lang, y con ellos revela que los crímenes ordenados por *Caligari* no son más que el producto de la mente enferma de *Francis*, un enfermo internado en un hospital psiquiátrico, a quien le da un final confortante: el director del hospital —el monstruoso *Caligari* en la alucinación de *Francis*— es un bondadoso hombre de ciencia que asegura poder curar al joven. Así, contra los deseos de Janowitz y Mayer, el Estado pasó a ser una entidad paternalista que busca el bien de sus integrantes. En palabras de Kracauer:

*“mientras que la narración original exponía la locura inherente a la autoridad, el Caligari de Wiene glorificaba a ésta y condenaba a su antagonista como loco. De tal manera, un film revolucionario se transformó en conformista”*<sup>16</sup>

No obstante ese final impuesto, la historia es rica en matices tenebrosos, gracias principalmente a la puesta en escena. Con *El gabinete del Dr. Caligari* nace formalmente la corriente cinematográfica del expresionismo. En los campos de la literatura y la pintura, principalmente, el expresionismo ya se conocía años atrás. Los expresionistas buscan la abstracción máxima de la realidad y están en total oposición al naturalismo. En su intento por recrear los sueños o visiones del ser humano, se permiten deformar la realidad. En la película de Wiene, para lograr tal cometido destacan tres elementos fundamentales.

Primero, la escenografía, realizada por Hermann Warm, Walter Röhrig y Walter Reinmann, artistas involucrados en el movimiento *Sturm* de Berlín, que se dedicaba a promover la estética expresionista en todas las ramas del arte. Filmada totalmente en interiores fabricados dentro de un estudio, las calles, la feria y los edificios se encuentran trazados por líneas que se cortan entre sí de manera brusca, con ciertas influencias góticas, sin darse puntos de fuga y a momentos ni perspectiva, logrando con eso erigirse como estados del alma, punto que alcanzan ayudados por el segundo elemento inherente al expresionismo: la iluminación.

---

<sup>16</sup> S. Kracauer, op. cit., p.p. 68

Maestros del claroscuro, los alemanes iniciaron el uso de la iluminación con fines dramáticos en las tablas del teatro, específicamente en el de Reinhardt, a quien según Lotte H. Eisner no hay que calificar de expresionista, sino mejor dicho, como un experimentador de la luz que llegó a ciertos descubrimientos por necesidad, pues al prescindir del dinero necesario para el mobiliario requerido en sus puestas teatrales, comenzó a manejar la iluminación intentando solventar esos huecos en el espacio.

El último elemento y el que más llena nuestros sentidos de un aura de horror al momento de ver el filme, es la actuación. Principalmente, por supuesto, las de Werner Krauss como el diabólico *Dr. Caligari* y Conrad Veidt en el papel del sonámbulo *Cesare*. Apegándose nuevamente a los postulados que van en contra del naturalismo, ambos actores –y en general todo el elenco– acentúan sus gesticulaciones acercándose más al arte de la mímica y, con sus rebuscadas posiciones corporales, se funden en un todo, junto con la escenografía. Aún así, logran alcanzar la perfección al momento de transmitir las emociones de sus personajes: el desprecio que raya en misantropía de *Caligari* y el patetismo de *Cesare*, un ser que despojado de su voluntad, no es más que otra víctima del déspota.

*El gabinete del Doctor Caligari* es una cinta perfecta en su contexto y como iniciadora de una tendencia a realizar filmes de semejante manufactura, a los que se aplicó el calificativo, un tanto despectivo, de *caligarismo*. Temáticamente resultaron filmes cuyo personaje central era un tirano de rasgos similares al siniestro Caligari, mientras que el resto están sometidos a los designios que el destino les marque. Estéticamente, se decantaron por la escenografía sobrecargada, el uso de vestuarios y maquillajes que evitaban cualquier rezago de naturalidad. Sin embargo, ninguna de las cintas logró un adecuado balance de esos elementos, por el contrario, la saturación acabó por echar abajo las propuestas, como fue el caso de *Von Morgen bis Mitternacht* (Del alba a la medianoche, 1920) de Karl Heinz.

Además de la cinta de Robert Wiene, el periodo mudo de la cinematografía alemana legó una de las grandes cintas de terror de todos los tiempos, *Nosferatu, eines Symphonie des Grauens* (Nosferatu, una sinfonía del horror), dirigida en 1922 por Friedrich Wilhelm Murnau, quien embelesado por el poder sugerente del *Dracula* de Bram Stoker, se decidió por llevarla a la pantalla de la manera más apegada a la versión literaria, aunque por problemas de derechos, el director se vio en la necesidad de cambiar el nombre de los personajes. No obstante, los familiares de Stoker iniciaron una querrela judicial que concluyó de manera desfavorable para Murnau.

Siendo la primer versión fílmica del clásico literario, tomó el aspecto menos trabajado hasta la fecha del personaje del vampiro: su lado maligno. Si las posteriores versiones optaron por la imagen de un conde carismático de profunda mirada hipnótica –Bela Lugosi–, o bien por explotar su sexualidad animal –Christopher Lee–, Nosferatu muestra su monstruosidad en todos los aspectos, iniciando por su propia imagen. Cómo olvidar al ya de por sí enigmático actor Max Schreck enfundado en un largo abrigo –no el romántico smoking– con su cráneo desnudo, las orejas puntiagudas y unas ojeras que completan un rostro cuasi humano. *Nosferatu* como la encarnación del mal, de la pestilencia, de la perversión.

Como la contraposición al monstruo, Murnau presenta a *Ellen*, la hermosa mujer que por amor a su marido, estará dispuesta al sacrificio de entregarse al vampiro. De esta

forma Murnau nos obsequia un filme en donde la lucha entre el bien y el mal se asume de manera frontal. Pero se debe dejar en claro que para el director:

*“... la oposición entre el Bien y el Mal no es en absoluto moralista o maníquea... suele asociar la bondad con el amor, con la juventud, con la pureza, no en un sentido abstracto sino plenamente vitalista, mientras que la maldad irredimible toma los rasgos de la podredumbre y la fealdad, de modo que su visión del expresionismo, de las luces y las sombras, sobrepasa la simple sugerencia estética para asumir una resonancia simbólica de alcance universal: una visión moral del mundo basada en la dialéctica y el enfrentamiento”* <sup>17</sup>

Efectivamente, en *Nosferatu* la visión del expresionismo fue un paso más adelante de lo que ya había llegado Wiene. Murnau tuvo el acierto de dejar atrás los estudios prefabricados para trasladarse a escenarios naturales, donde la escenografía artificial dio paso a la arquitectura majestosa de una ciudad báltica, y gracias a la fotografía de Fritz Arno Wagner con emplazamientos de cámara que nada tenían que ver con la teatralidad conocida hasta el momento, la evocación de un terror sin nombre se hacía presente a cada minuto.

Lotte H. Eisner describe una de las escenas de la cinta con las siguientes palabras:

*“Sobre el pavimento tosco, unos empleados de pompas fúnebres, con chistera y estrecha levita avanzan lentamente, negros y rígidos, llevando por parejas el ataúd de un apestado. Nunca jamás se alcanzará un expresionismo tan perfecto, y su estilización ha sido obtenida sin la ayuda del menor artificio”*

<sup>18</sup>

y también señala como uno de los factores que potencian el horror inherente a la cinta, la precisión actoral, situada en el otro extremo de lo marcado por los expresionistas, dejando de lado los movimientos recargados y en su mayoría laterales sobre un mismo plano, por otros donde se logra una profundidad de campo haciendo que el vampiro pase de uno a otro plano, acercándose perpendicularmente y de manera pausada hacia la cámara, siempre con la mirada fija, como si estuviera posada en el espectador.

Con *Nosferatu*, Murnau logra por primera vez el reconocimiento fuera de Alemania. Sus logros estéticos alcanzan momentos de poesía visual desgarradora y contundente (inusitada en un filme de terror, aun en nuestros días) que continuará trabajando hasta lograr la perfección en películas ajenas al género, como en *Der letzte Mann* (El último hombre, 1924), cinta considerada como una de las grandes obras maestras de la historia del cine, o *Sunrise*, su primer filme rodado en los Estados Unidos en 1926.

Para finalizar este apartado que evoca los primeros filmes de terror, considerados en la actualidad clásicos cinematográficos, aunque se limita únicamente al periodo silente

---

<sup>17</sup> Carlos Losilla. *El cine de terror*, p.p. 65

<sup>18</sup> Lotte H. Eisner, op. cit., p.p. 77

## 🏠 Capítulo I ANTECEDENTES

alemán y en concreto al expresionismo, no podemos dejar de lado una película que es heredera directa de esa corriente, se trata de *Vampyr, der traum des Allan Grey* (Vampyr), del danés Carl Theodore Dreyer.

Realizada en 1932, ya cuenta con la ventaja del sonido, aun cuando los diálogos son escasos. *Vampyr*

*“no es un filme expresionista pero sí una suma, entre otras cosas, del expresionismo cinematográfico...”* <sup>19</sup>

pero en ella podemos apreciar como un hombre se ve a sí mismo, de forma inesperada, enfrentándose al mal en medio de sucesos extraños, siendo testigo, incluso de su propio funeral, secuencia de un lirismo que

*“dibuja con trazo magistral la inquietud ante lo sobrenatural, la ruta que marca el trazo de lo desconocido; diríase que es una antología profunda de lo fantástico, un viaje al interior de los secretos humanos”* <sup>20</sup>.

Basado libremente en *Carmilla* de Le Fanu, presenta un personaje que en la pura tradición del expresionismo es la representación del mal en estado puro, una mujer vampiro que ejerce un dominio diabólico. Plásticamente, a pesar de retomar elementos de la corriente, se aleja de ella a través de la utilización del espacio que en nada se asemeja con la teatralidad preconcebida de los sets expresionistas. Recordemos que Dreyer es danés y que la principal repercusión del cine de Dinamarca es la utilización de los espacios naturales como una extensión de los personajes, como un reflejo de estados de ánimo. Al contrario de los alemanes, que buscaban con su introspección mental un aislamiento hacia su interior —a fin de cuentas eso es el expresionismo, la puesta en escena de inquietudes mentales—, los daneses buscaban su fusión con la naturaleza.

No obstante su rápido desgaste, el cine de terror expresionista marcó caminos a seguir por una tradición del cine de terror que sería la bandera que llevaría al género a una época dorada, me refiero a la escuela clásica que en los años treinta Hollywood vio nacer del seno de la Universal Films, a pesar de las marcadas diferencias ideológicas.

Kracauer hace referencia a que los monstruos del expresionismo son un directo antecedente que prefigura la ascensión de Hitler y el nazismo al poder. Esos villanos son el reflejo de un inconsciente colectivo que se asume como inmutable por proceder de condiciones míticas propias de su cultura y devenir histórico, de allí que teóricos como Lotte H. Eisner afirmen tajantemente que

*“Para el alma torturada de la Alemania contemporánea estas películas llenas de evocaciones fúnebres, de horrores, de una atmósfera de pesadilla, parecían el reflejo de su grotesca imagen y servían de alguna manera de derivativo”* <sup>21</sup>

Por su parte, Universal Films, a pesar de retomar los mitos de monstruos europeos les dan otro cariz. Aquí esas figuras ya no representan el mal en estado puro que somete

---

<sup>19</sup> Carlos Losilla, op. cit., p.p. 62

<sup>20</sup> Fernando Alonso Barahona, op. cit., p.p.50

<sup>21</sup> Lotte H. Eisner, op. cit., p.p. 22

## Capítulo I ANTECEDENTES

a su voluntad al individuo de manera irrefutable. Por el contrario, la monstruosidad y la maldad que surge de ella, emerge del propio individuo, es decir, la maldad es el resultado de su propia obra.

### 3. UNIVERSAL PICTURES: LA MADRE DE LOS CLÁSICOS TERRORIFICOS

*“La admirada figura de Jean-Jacques Rousseau y su ideario de un <<contrato social>> había potenciado un prototipo, el del <<buen salvaje>>, del que el monstruo Frankenstein no es sino trágica y, al mismo tiempo, grotesca materialización”*  
Roberto Cueto

La historia del cine de terror hace inminente una escala en el Hollywood de los años treinta, conocidos por ser la época de oro del género gracias al trabajo de un compacto grupo de hombres que le dieron carta de naturalización. Aunque claro, sería injusto denostar el trabajo previo a esa década, pues algunos de los filmes más importantes del cine de terror en Estados Unidos datan del cine silente, con la característica de haber sido producidos por una misma compañía: Universal Pictures.

Pero antes de entrar de lleno con la formación de la compañía y su posterior afianzamiento como la madre de los monstruos clásicos, anotemos los antecedentes del género en los Estados Unidos. Ya en 1910, un corto producido por Edison y dirigido por J. Searle Dawley presentaba una primera versión del monstruo shelleyiano *Frankenstein*, con un aspecto visual más cercano a lo relatado en el original literario, aunque con un *look* capilar cercano a *Edward Scissorhands* (El joven manos de tijera, Tim Burton, 1990) que le otorgaba, según las fotos existentes, cierto aire romántico.

Con respecto a ese filme se dice que

*“La criatura es creada mediante extraños procesos alquímicos y el film se cierra con un final redentor para el monstruo”*<sup>22</sup>

En realidad poco es lo que sabe de ese corto y de otros más, principalmente porque los materiales se han perdido. Tal es el caso de *The Lunatics*, dirigida en 1912 por Maurice Tourneur y comercializada por Edison, nuevamente basada en un clásico literario, esta vez en *The Sistem of Dr. Tarr and Profesor Fether*, de Edgar Allan Poe.

La misma suerte corre *The Werewolf*, cortometraje de 18 minutos dirigido en 1913 por Henry McRae, que trata sobre un hombre piel roja que tiene la habilidad de transmutarse en lobo. Peor es la suerte de *The White Wolf*, un corto al parecer realizado en 1914, aunque se desconoce la fecha exacta y el director, pero se dice que también va sobre una leyenda de licantropía apache. En 1915 Joseph W. Smiley dirigió *Life Without Soul*, nueva versión de Frankenstein, aunque

*“no presenta a una criatura grotesca, sino a un ser casi perfecto que acaba siendo destruido por su creador, e incluyó en su posterior reestreno metraje científico divulgativo”*<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Roberto Cueto, “El hijo del relámpago”, en El cine fantástico y de terror de la Universal, p.p. 102

<sup>23</sup> idem

Finalmente consignamos de 1920 *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Stuart Robertson. Al parecer son esos los primeros intentos por plasmar en la pantalla historias de ambiente tenebroso, aunque desconocemos si tuvieron éxito. Sería en el seno de la Universal donde se gestarían los clásicos del cine de terror. De las grandes compañías productoras de cine, aun existentes en nuestra época, Universal fue la primera en fundarse, aunque siempre fue considerada *menor* por el hecho de abocarse principalmente a la facturación de series B. Repasemos rápidamente su gestación.

Carl Laemmle, un refugiado alemán judío que se desempeñó como contador para diversos establecimientos quedó estupefacto con el espectáculo del cine. Hábil para los negocios supo prever que podría reeditarle ganancias si sabía manejarlo adecuadamente, así que adquirió una sala de exhibición, a la que pronto sumó otra, ambas en Nueva York, arreglándolas para que fueran de primer nivel. Sabiendo que los rendimientos serían mayores, funda su propia distribuidora, pero sus problemas comienzan cuando se tiene que enfrentar al *trust* creado en 1909 por Edison, sucia artimaña con la que monopoliza los intereses de la industria.

Ante esa medida, ese mismo año Carl Laemmle funda la Motion Pictures Company, con sede en Nueva York, logrando producir su primer filme *Hiawatha*, dirigido por William Ranous. Su productora adquirió una pronta fama gracias a una estrategia bastante audaz en su momento: creó una revista para autopromoverse, en ella termina con el anonimato de sus estrellas convirtiéndolas en objeto del deseo de su público, que adquirirían el *magazine* y acudían a ver sus producciones. Se iniciaba la era del *star system* y de las revistas de chismes de farándula.

Convertida en una sólida compañía independiente, se unen a ella varias de las productoras independientes del área, conformando formalmente el 8 de junio de 1912 la Universal Pictures, con la ventaja de que dos de las pequeñas compañías que absorbió contaban con sus propios estudios de filmación en las lejanas y semi vírgenes tierras de Hollywood, California. Después de un par de semanas, Laemmle asumió la dirección total de los estudios e implementó una política de contratar a estrellas menores para la producción de filmes baratos destinados a pequeñas poblaciones y salas de segunda. Entre los nuevos reclutas del estudio figuraban futuros directores de prestigio como John Ford y Erich von Stroheim y actores como Lon Chaney y Rodolfo Valentino. La primer película de la Universal fue *The Dawn of Netta*, dirigida en 1912 por Tom Ricketts.

La megalomanía compulsiva de Laemmle le lleva a comprar el Rancho Taylor, a ocho kilómetros de Hollywood e inicia allí la construcción de Universal City, monumental estudio inaugurado en marzo de 1915. Pero la verdadera época de esplendor de la compañía vendría de la mano de un emprendedor jovenzuelo que inició su carrera en los estudios como asistente, luego secretario de Laemmle y que a los 21 años de edad se convirtió en jefe de producción, su nombre Irving Thalberg y con este hombre, la Universal comenzaría la producción de los filmes de terror:

*“Oficialmente, todo empezó cuando Irving Thalberg quiso demostrarle a su jefe que podía hacer con menos dinero producciones más espectaculares que las realizadas en aquel momento por Erich von Stroheim. El resultado sería El*



*lorobado de Nuestra Señora (The Huchback of Notre Dame, 1923)”*<sup>24</sup>

Tal vez el ego de Laemmle atropellado por el repentino éxito de un niño; tal vez las exigencias de un aumento de sueldo de Thalberg; cualquiera que haya sido la causa, Thalberg sale de la Universal, acomodándose de inmediato como vicepresidente de la Metro-Goldwyn-Meyer. Su lugar sería ocupado por Julius Laemmle, que cambiaría su nombre por el de Carl Jr.

*El lorobado de Nuestra Señora*, dirigido por Wallace Worsley, presenta la historia del lorobado *Quasimodo*, deforme ser que se confunde con las gárgolas de piedra del campanario de la catedral de Notre Dame, lugar donde ha habitado por siempre y de cómo se enamora de una gitana, a quien salva de una multitud enardecida. El gran éxito de taquilla de este filme llevó a los estudios a financiar en 1925 *The Phantom of the Opera* (El fantasma de la Ópera), de Rupert Julian y con el mismo actor encargado de personificar al lorobado: Lon Chaney, llamado “El hombre de las mil caras”, pues él mismo se encargaba de diseñar y aplicarse sus siniestros maquillajes, logrando transformaciones verdaderamente increíbles. *El Fantasma de la Ópera*, adaptación del relato de Leroux, presenta como logros plásticos la traslación formal de los postulados que había sentado el expresionismo alemán como influencia determinante, recordando en mucho a *Caligari* y al *Golem*, en el uso de las diversas escenografías de carácter gótico, e incluso, en la iluminación en claroscuros.

Pero será otra la cinta en la que se distingue todavía más la influencia del cine alemán, *The Cat and the Canary* (El gato y el canario), dirigida en 1927 por Paul Muni, uno de los directores que al igual que técnicos y artistas emigraron hacia los Estados Unidos, labrándose un importante camino. En esta película, dado que se desarrolla en su totalidad dentro de una casa encantada, volvemos al uso de sets reconstruidos dentro de estudio, la mayoría con elementos propio del caligarismo, tanto que influye

*“decisivamente en la instauración en Hollywood de los elementos pictóricos, fotográficos y arquitectónicos del expresionismo”*<sup>25</sup>

Aun así, a setenta años de haber sido filmada, se pudo comprobar que no sería *The Cat and the Canary* su mejor película de las cuatro que filmó en Estados Unidos, antes de su muerte prematura en 1929 –sin conocer siquiera las oportunidades que brindaría el cine sonoro–, ya que en una función especial del Festival de Cannes de 1998, se presentó una copia restaurada por la Cineteca de Bologna de *The Man Who Laughs* (El hombre que ríe), dirigida por Leni en 1928. De ésta se dice que retoma

*“un género que no tocaba desde que salió de Alemania: el del terror psicológico, el miedo más sugerido que mostrado, el horror de lo deforme y la crueldad de los hombres con lo “diferente”. El hombre que ríe le permitía además lucirse en el terreno de los decorados. La historia, ambientada en el siglo XVII, el propio*

---

<sup>24</sup> Quim Casas. “El terror de la Universal”, en *Dirigido*, mayo 2000, p.p. 74

<sup>25</sup> Quim Casas, op. cit., p.p. 76

*personaje<sup>26</sup> y los distintos espacios donde sucede la aventura, le daban pie a crear inmensos y preciosos decorados de salones reales, teatros, ferias de multitudes o barcos casi fantasmales. En este film se puede ver que Paul Leni tenía un universo visual propio y un sentido del ritmo que confieren un misterio poético a todas las imágenes de esta tragedia”<sup>27</sup>*

Estos filmes de la era silente, si bien sientan las bases de lo que será un género plenamente identificado y con códigos definidos; se acercan más, en principio, al melodrama romántico, donde la monstruosidad de los antagonistas radica no en sus motivaciones psicológicas, sino en el mero defecto físico, en tanto que el mal proviene de un amor frustrado. Ese alejamiento del factor psicológico y la reducción del mal a situaciones individuales, alejadas de la figura casi metafísica existente en el expresionismo, se convertirá en una de las características del cine de terror americano de los años treinta.

Se suele asociar el surgimiento del género con el periodo de desestabilización económico y social provocado por el *crack* de 1929, que se representa en las películas de terror de una forma un tanto obvia: la intrusión de un monstruo –corporización de los miedos sociales– en un ambiente que no le pertenece. Su brusca irrupción en un medio de *normalidad*, saca a éste de su balance natural, amenazando la estabilidad del grupo social, representado por uno o dos personajes –por lo general una pareja romántica– que deberán luchar de manera frontal contra la amenaza en pos de volver la *normalidad* a su cause.

Laemmle Jr. abandonó momentáneamente la producción de las series B enfocando todo su empeño en producciones de calidad que le significaran el respeto de los demás magnates de Hollywood y el favor del público. Logró ambas cosas, baste citar sus grandes éxitos *King of Jazz* (El rey del jazz, John Murray, 1930) y sobre *todo All Quiet in the Western Front* (Sin novedad en el frente, Lewis Milestone, 1930), ganador de los premios Oscar a mejor película y dirección. No obstante, se encontraba fuertemente atraído por la historia de vampiros por excelencia, *Dracula*, de Bram Stoker, de la cual se hizo de los derechos, no sin antes pasar demasiadas penurias para convencer a los familiares del autor, que ya habían pasado por líos judiciales con Murnau a causa de su *Nosferatu*. Laemmle Jr, sin embargo, supo cubrir sus espaldas al comprar los derechos de la adaptación teatral que se presentaba por aquel entonces.

Una vez que tuvo los derechos de ambas piezas, decidió llevarla a la pantalla, para lo cual conjuntó las obras en un guión más fiel a la representación teatral que a la literaria. La dirección recayó en un viejo conocido de la Universal, Tod Browning, que había salido de la compañía acompañando a Lon Chaney y a Thalberg en su éxodo a la Metro. Browning inmediatamente ofreció al “hombre de las mil caras” el personaje del conde transilvano, que desgraciadamente no pudo protagonizar debido a su repentina muerte. Tras el *casting* de distintos actores fueran o no de la compañía –incluso se pensó en el alemán Conrad Veidt–, el elegido resultó ser el actor húngaro que le daba vida en las tablas: Bela Lugosi.

---

<sup>26</sup> La cinta gira en torno a *Gwynplaine*, un payaso de rostro desfigurado por una terrible muela que le impide dejar de reír. Rasgo similar al que conocemos en el *Joker* de la historieta *Batman*

<sup>27</sup> Nuria Vidal. “*El hombre que ríe*”, en El cine fantástico y de Terror de la Universal, p.p. 353

A diferencia de *Nosferatu*, caracterización del mal más allá de lo natural, *Dracula* (Drácula, 1931) hace hincapié en la *humanización* del vampiro por medio de identificarlo más con la figura de un seductor sexual que de un asesino, incluso en la vestimenta y la apariencia física: del monstruo de roídos abrigos, al *dandy* de smoking, media un abismo. Pero de la misma forma que el vampiro atraía a mujeres y hombres en la película, los sedujo fuera de ella. Tras de su estreno el 12 de febrero de 1931 en el Roxy Theater de Nueva York, logró un éxito mundial que rebasó el millón de dólares en taquilla.

El segundo paso del impetuoso Carl siguió casi los mismos pasos de *Dracula*. Esta vez el origen literario provenía de *Frankenstein*, de Mary W. Shelley, de la que también existía una obra de teatro. Nuevamente los estudios se hicieron de los derechos de ambas. El primer proyecto se comenzó a trabajar con Bela Lugosi en el papel del monstruo y Leslie Howard como el doctor *Victor Frankenstein* bajo la dirección de Robert Florey, que filmó un cortometraje de doce minutos como prueba para el estudio. Al ver los resultados, Carl quedó completamente insatisfecho y canceló el proyecto, condenando a Florey a la dirección de productos menores. Poco tiempo después y emocionado por el fichaje para su compañía del director británico James Whale, retoma el proyecto ofreciéndoselo. Lo primero que Whale dictamina, es que el otrora vampiro transilvano, no era el actor adecuado para la cinta.

El proceso de selección no dejó satisfecho a Whale. A punto de darse por vencido, casualmente y gracias a un amigo suyo, conoce a un actor de reparto en filmes menores. Su peculiar rostro le llama demasiado la atención y con base en él comienza a dibujar bosquejos del monstruo. El nombre del desconocido se convertiría rápidamente en la más grande leyenda del cine sonoro de terror quizá por encima de Lugosi: Boris Karloff.

Más que *Dracula*, el monstruo de *Frankenstein* (Frankenstein, 1931) se transformó en un verdadero ícono de la cultura popular. Al ser la exteriorización del inconsciente del doctor, es decir, su yo monstruoso, maligno, que irrumpe inesperadamente en un contexto de civilidad y regímenes sociales establecidos –la boda de su creador– se convierte inmediatamente en el deforme rostro de una sociedad en crisis al borde del paroxismo, que debe enfrentarse a sí misma, tal y como *Victor Frankenstein* enfrenta a su hijo bastardo en las entrañas de un molino, logrando detenerlo, pero no destruirlo. El yo maligno individual, cristalización del mal social, permanece latente esperando el momento oportuno para atacar nuevamente, esta vez con mayor fuerza destructiva.

El éxito fue desmedido, sobre todo de crítica, que no dejó de alabar los logros temáticos y estéticos del filme, aun con resabios del expresionismo alemán, si no, baste observar el laboratorio del doctor y la alucinante secuencia del monstruo al volver a la vida. Con *Dracula* y *Frankenstein* el cine de terror encumbró a la Universal como su especialista, codificando el género de una vez y para siempre –por lo menos durante la época dorada de los años treinta– creando un sistema de producción bastante regular.

Decidido a explotar el filón, Laemmle Jr. continúa con la producción de filmes que hoy son considerados verdaderas joyas, legando además los grandes mitos del género. Entre las obras maestras de la época destacan la hermosa *The Mummy* (La momia, 1932), debut en la dirección del fotógrafo alemán Karl Freund, donde el miedo y la fascinación por lo exótico desconocido se unen en una historia de amores más allá de la muerte, que reviven con una gran carga de sexualidad implícita. En 1933, Whale presenta *The Invisible Man* (El hombre invisible), basado en H. G. Wells, donde un experimento

logra hacer que un hombre se vuelva invisible. Pero lo que se supone es un don, terminará por llevarlo a la locura.

En 1934 ve la luz un producto atípico para la época plagada de monstruos deformes, *The Black Cat* (El gato negro). Aquí, además de ver frente a frente a las dos máximas estrellas del género, Lugosi y Karloff, el director Edgar G. Ulmer nos cuenta una historia sórdida de demencia y sadismo. Aquí el terror viene del enfrentamiento del pasado contra el presente y las deudas pendientes entre dos hombres, un psiquiatra traicionado –Lugosi– por quien se supone era su amigo en el ejército, en realidad un hombre sin escrúpulos –Karloff–, quien le arrebató a su hija y mata a su esposa, de quien conserva el cadáver embalsamado y que se ha convertido en líder de una secta satánica.

El enfrentamiento entre ambos personajes, cuya motivación es la venganza y el odio mutuo, arrastra a una pareja de enamorados, que será defendida por Lugosi a toda costa, pues no quiere que la historia se repita, ya que el personaje de Karloff pretende asesinar a la chica en una misa negra. El enfrentamiento entre ambos hombres no es nuevo, es un rencor que arrastran desde la Primera Guerra Mundial y tendrá finalmente su conclusión en los sótanos de una amplia mansión de diseño futurista. En *El gato negro* ya no queda nada de la herencia estética expresionista por esa dislocación del escenario. Ni tampoco temática, porque los monstruos son hombres productos de su maldad interna, aunque provocada por un mal superior a ellos: la guerra.

*Werewolf in London* (El lobo humano, Stuart Walker), de 1935 será la primer cinta sonora que lleve el tema de la licantropía al cine, pero con muy poco éxito, pues aun no cuenta con elementos que la ubiquen como pieza clave del género. Ese mismo año verá nacer una verdadera obra maestra no sólo del género en particular, sino de la cinematografía en general, *The Bride of Frankenstein* (La novia de Frankenstein, 1935), dirigida por el propio James Whale, superándose a sí mismo.

En *La novia de Frankenstein*, asistimos a la maduración del monstruo y el desplome de su creador. La criatura se revela ante su padre –ahora sí, como Prometeo– y cuando el doctor está decidido a llevar una vida en paz al lado de su futura esposa, irrumpe brutalmente acabando de tajo con sus expectativas de vida. Destruye el núcleo social por excelencia –la familia– que el doctor esperaba encontrar y, ayudado por el siniestro doctor *Pretorius*, le obliga a revivir el infierno de la creación de un nuevo monstruo.

La paradoja es sencilla: mientras destruye el entorno de su creador, la criatura busca construirse uno para sí. Intenta encontrar una adaptación social aprendiendo las convenciones que ésta impone –habla, fuma, ríe, etc.– pero sus esfuerzos terminan siempre en tragedia, en muerte. Él mismo es síntoma de destrucción –ojo a la secuencia de su *amistad* con el viejo violinista ciego– no le queda más remedio que buscar su lado humano en el único sitio posible: el laboratorio de *Víctor Frankenstein*. Allí intentará humanizarse por medio de la convención social por antonomasia: el matrimonio. Para ello exigirá que el experimento sea repetido, creando una compañera para él. A cambio, promete no herir a la mujer del científico.

Nuevamente el doctor deberá enfrentarse a su otro yo, el yo maligno que continúa latente, esta vez fortalecido por la instancia del *ello* –las convenciones sociales. De esta lucha sólo debe emerger un vencedor. El resultado final será obvio: el mundo no puede, ni

debe poblarse de amenazas que saquen de balance a las normas socialmente establecidas. La normalidad debe imponerse a cualquier costa.

Con *La novia de Frankenstein*, Universal alcanzó el punto más alto de su fructífero periodo dedicado al cine de terror. Su mejor año, 1935, marcaría el inicio del fin. Laemmle padre tomó un préstamo por 750 mil dólares poniendo sus propias acciones como aval. Los inversionistas Charles Rogers y J. Cheever Cowdin reclamaron un pago que jamás pudo ser cubierto, por lo que los estudios pasaron a ser propiedad de la Standard Capital, asumiendo Robert H. Cochrane la presidencia de la compañía, llamada ahora Universal Pictures Corporation y Rogers el cargo de jefe del estudio. Tres años después Carl Laemmle fallecía, mientras que Carl Junior fracasaba en todos los intentos por erigirse como productor independiente, lo que le obligó a abandonar el negocio, y exiliarse de Hollywood para siempre.

Los nuevos responsables abandonaron momentáneamente la producción de cintas de terror para enfocarse en comedias musicales y seriales de aventuras con personajes como *Flash Gordon*, pero ante los modestos éxitos volvieron al género, pensando que sería una fácil salida. Craso error. En 1939 producen *Son of Frankenstein* (El hijo de Frankenstein, Rowland W. Lee), primera cinta de esta nueva etapa. Ya sin ningún rasgo de la genialidad de Whale, cuenta con Karloff como la criatura, e incluye a Lugosi como un jorobado loco que utiliza al monstruo para su venganza personal. Al año siguiente resucitarían (nunca mejor dicho) a la momia en *The Mummy's Hand* (La mano de la momia, Christy Cabanne, 1940) y al hombre invisible en *The Invisible Man Return* (El regreso del Hombre Invisible, Joe May, 1940), además del personaje del vampiro en *Son of Dracula* (El hijo de Drácula, Robert Siodmak, 1943), con un apático Lon Chaney Jr., cuya mayor virtud era su apellido.

De esta tambaleante etapa de los años 40, sólo es rescatable la inserción de una nueva figura al panteón de los monstruos modernos: el hombre lobo, último mito de la Universal, que a pesar de existir desde 1935, alcanza plena notoriedad hasta 1941 de la mano de George Waggner, director de *The Wolf Man* (El hombre lobo), con Lon Chaney Jr. en el rol del patético *Larry Talbot*, un joven que es atacado por lo que cree es un lobo, para más tarde darse cuenta de que en realidad lo ha mordido un licántropo, contagiándolo de la misma maldición.

En *El hombre lobo* se encuentra un conflicto entre la ciencia y la superstición, añadiéndole a la trama atmósferas de gitanos, símbolos malditos como el pentagrama y el misticismo de la plata como elemento destructor del mal, a diferencia de la primera interpretación del lobo humano de 1935, donde el monstruo cae abatido por balas normales, además de que en este nuevo relato, la transformación se da con un dolor físico insoportable para *Talbot*, dolor que solamente es superado por la carga moral de saber que asesina sin piedad en su estado salvaje. En palabras del crítico español Carlos Losilla

*“se trata de un personaje trágico, condenado casi desde la escena inicial –es decir, circunscrito en la esfera de un destino implacable–, y a la vez de un simple heredero que se ve obligado a asumir su papel de hacendado por un padre autoritario*

*(Claude Rains), en otras palabras, un arquetipo asociado al campo de la neurosis”<sup>28</sup>*

El monstruo sufre, pues se sabe condenado. Ese dramatismo que se dibuja en *El hombre lobo* se hace explícito en *The Phantom of the Opera* (El fantasma de la Opera, 1943) de Arthur Lubin. Aquí el género sufre una terrible pérdida de sus rasgos de identidad, asumiendo nuevos códigos temáticos, concretamente el melodramático, pues el terror se deja de lado para ceder terreno en importancia a la historia de amor perdido.

Para la segunda mitad de la década de los cuarenta, Estados Unidos se encuentra en guerra. La transfiguración del mal ha pasado del inconsciente colectivo y el desdoblamiento individual, a un campo de acción tangible y real

*“como consecuencia, pues, el terror se convierte en sarcasmo y la sensación de amenaza colectiva en simple conflicto de intereses”*

<sup>29</sup>

Pero el certificado de defunción del género llegó con películas de escaso mérito argumental y escénico, que para tratar de competir en las taquillas, unen a varios de los monstruos clásicos en una sola cinta. Todo comenzó en 1943 con *Frankenstein Meets the Wolf Man* (Frankenstein vs. el Hombre Lobo), dirigido por Roy William Neill, con unos decadentes Bela Lugosi en el papel que una década atrás immortalizó Karloff, y Chaney Jr. con su eternamente patético *Larry Talbot*:

*“Es la película inaugural (sic.) de la parada (sic.) o cóctel de monstruos, sinónimo de decadencia absoluta cuando guionistas y directores se vieron incapaces de aportar nuevos elementos de interés para la pervivencia de los personajes clásicos”<sup>30</sup>*

y que terminaría por presentar parodias humorísticas encabezadas por Abbot y Costello.

Universal dejó de lado el género de terror, pero no se desvincularía del género fantástico. Durante la década de los cincuenta se dedicó a la producción de filmes de ciencia ficción, sobresaliendo los dirigidos por Jack Arnold *Creature from the Black Lagoon* (El monstruo de la laguna negra, 1953), *Tarantula* (1955) o *The Incredible Shrinking Man* (El hombre increíble, 1957). A la fecha, Universal sigue siendo considerada una de las productoras más poderosas de todo Hollywood.

---

<sup>28</sup> op. cit., p.p. 95

<sup>29</sup> Carlos Losilla, op. cit., p.p. 98

<sup>30</sup> Quim Casas, op. cit. p.p., 84

#### **4. LAS OLVIDADAS: ALGUNAS PELÍCULAS DE TERROR REALIZADAS POR OTRAS PRODUCTORAS ESTADOUNIDENSES**

*“La obra, insólita producción de la Metro-Goldwyn-Mayer, se desarrolla en una feria de atracciones circenses, donde un grupo de seres humanos deformes, las <<criaturas>> sobreviven mostrando sus físicos horribles. En la película no hay actores, sino seres reales que trabajan en aquel submundo ...pocas secuencias en la historia del cine tienen el poder dramático de poesía del horror como ese maravilloso momento en que las criaturas, freaks, son descubiertas jugando en un claro del bosque”  
Fernando Alonso Barahona, sobre Freaks, de Tod Browning*

Hablar de cine de terror en los Estados Unidos es referirse de manera indiscutible al cine generado en la Universal Pictures. Con tan sólo evocar dicha compañía las imágenes de los clásicos monstruos en blanco y negro se apropian de nuestra mente. El vampiro donjuanesco venido de los Cárpatos, el monstruoso ser bastardo de la ciencia más apócrifa, el exotismo del Egipto milenario vuelto a la vida en medio de una maldición, el desdichado hombre transformado en animal por el influjo de la luna. Pero junto con ellos, otras formas del terror materializaron los miedos sociales de la década de los años treinta, más allá de los muros de la compañía de Carl Laemmle. Sirvan para rendirles honores a esas otras obras maestras, injustamente olvidadas, los siguientes renglones.

Habría que iniciar, al igual que en el anterior apartado, refiriéndose a las aportaciones que brindó la etapa del cine silente. Ya desde entonces dos figuras que se volverían imprescindibles del género hacían magníficas aportaciones, el director Tod Browning y su actor fetiche, Lon Chaney. Recordemos que el flamante “chico maravilla” de la Universal, Irving Thalberg salió de esa compañía por diversos enfrentamientos con Laemmle y que había logrado acomodarse en la Metro.

Uno más de sus aciertos, ahora en su nueva compañía fue juntar nuevamente al director y al actor. Juntos ya habían realizado en 1925 *The Unholy Tree* (Los tres malditos) y continuarían con la sorprendente *The Unknown* (El hombre sin brazos) en 1927, esta última una película de horror donde

*“la venganza refinada, el crimen pasional y la locura en sus más extremas manifestaciones, se engarzan”<sup>31</sup>*

Pero será la hoy desaparecida y presumiblemente magnífica *London After Midnight* la que le daría mayor fama en su primer etapa como realizador, encumbrando también a Chaney como el genial “Hombre de las mil caras”.

En la siguiente década, para ser precisos en 1932, Rouben Mamoulian dirige para la Paramount Pictures *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, nueva versión del clásico literario de Robert Louis Stevenson, centrándose de manera extraordinaria en el desdoblamiento del yo, esta vez en instancias no sólo mentales, sino también físicas. El casi miserable doctor es mostrado como un pobre reprimido sexual que logra romper las convenciones sociales

---

<sup>31</sup> Fernando Alonso Barahona, op. cit., p.p. 44

por medio de una pócima de su invención, convirtiéndose en *Hyde*, personificación de su lado animal, salvaje y sexualmente liberado. Mamoulian nos ofrece una perfecta visión de uno de los miedos sociales más arraigados en cualquier sociedad que se precie de ser civilizada: el de la involución al primitivismo más violento.

Algo similar nos dejan ver Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel en *The Most Dangerous Game* (La isla de los tormentos), también de 1932, presentada por RKO Radio Pictures. En esta cinta también se presenta el enfrentamiento directo de dos personalidades complementarias, aunque esta vez representadas por dos hombre distintos. El *Conde Zaroff* es el tirano que rige a su voluntad una isla situada en el Caribe y donde da rienda suelta a su pasión por un cruento deporte, la cacería humana. Nadie ha logrado escapar con vida de su isla por lo que está ansioso de enfrentar a alguien que constituya todo un reto a vencer y lo encuentra en el prestigiado cazador *Bob Rainsford*.

*Rainsford* es la antítesis del villano: joven, valiente y de principios morales intachables. Sin embargo, comparte algunas pasiones con *Zaroff*, como el gusto por la muerte, aunque en su caso, lo disfraza por las reglas que como deporte impone, de ahí su gran respeto por la vida humana. Normas que habrá de quebrantar para derrotar a su némesis. *Zaroff* y *Rainsford* son a fin de cuentas las dos caras de una misma moneda, intercambiando incluso sus papeles. El primero mostrándose como un brillante estratega, un genio del mal. El segundo, retornando a un estado salvaje para salvar su vida, recurriendo al asesinato y no a discursos morales.

1932 significa un año importante para el cine de terror, pues otra pieza maestra del género surge de ese año, *White Zombie* (Zombie), esta vez de la factoría de la United Artist y bajo la dirección del hoy olvidado Victor Halperin. Considerado el primer ejemplo de cintas sobre zombies, utiliza el tópico del científico desquiciado –un soberbio Bela Lugosi, quizá en su mejor interpretación después de *Drácula*– de nombre *Legendre* que utiliza como obreros de sus minas a muertos que ha vuelto a la vida por medio de una infusión que él ha descubierto.

Un igualmente loco *Beaumont* recurre a él para poseer a la mujer que le obsesiona malsanamente y que está a punto de contraer matrimonio. Para evitarlo le suministra la poción, llevando a la chica a un trance que la convertirá pronto en una más de las esclavas del enfermo científico. Nuevamente el mal obtiene su carta de naturalización gracias a un amor frustrado, presentando a la figura del zombie como una alegoría del bloqueo mental del individuo.

Pero no será ninguna de las anteriores la que se recuerde como obra maestra en la historia del cine –una de las pocas que el género de terror ha aportado–, se trata de *Freaks* (Fenómenos, 1932). Una película de semejante envergadura sólo puede ser producto de un genio, y así resultó, pues fue la mente de Tod Browning la encargada de poner en escena un guión de Willis Goldbek, Leon Gordon, Al Boasberg y Edgar Allan Woolf, basados en el relato *Spurs*, de Tod Robbins.

Después de dirigir *Drácula* para lucimiento de Lugosi y beneficio de la Universal, los problemas con el tándem Laemmle, padre e hijo, se acrecentaron, echando por tierra cualquier continuidad del director en esa casa, por lo que se vio obligado a retornar a la Metro-Goldwyn-Meyer, donde nuevamente contó con el apoyo de Thalberg para llevar a la pantalla su más personal película.



*Fenómenos* nos traslada de un solo golpe y sin concesiones a un universo que pareciera estar gobernado por sus propias leyes, donde la fealdad es la regidora y la belleza es la intrusa. Un mundo invertido donde ésta última es sinónimo de maldad. Así nos lo hace saber la historia del enano *Hans*, líder de una comunidad de fenómenos y administrador del circo en el que sus congéneres *monstruosos* se exhiben al público y donde una hermosa trapecista de nombre *Cleopatra* es de los pocos seres *normales* que allí habitan.

El enano vive enamorado de la trapecista, que accede a casarse con él por la ambición de adueñarse del circo y de todo el dinero del enano, ayudada por su verdadero amante, el hombre fuerte del circo, quien habrá de deshacerse de él. Tras de soportar todo tipo de humillaciones, *Hans* logra casarse con ella, sin imaginar sus verdaderos planes. Pero en la fiesta de los recién casados –una escena magistral en sí misma– Browning demuestra que es imposible hacer que ambos mundos se rijan por iguales principios, haciendo entonces que las cosas tomen su lugar... aparentemente.

Lo que en realidad presenta el director es un mundo invertido, pues la belleza y normalidad de *Cleopatra* esconde la más desenfundada maldad, mientras que el enano y su grupo de amigos, hermanos del mismo dolor<sup>32</sup>, manifiestan una solidaridad a prueba de fuego, que será mostrada con lujo de detalle en la secuencia en que toman venganza sobre la trapecista, filmada casi a ras de piso, es decir, situando al espectador en el punto de vista de esos seres desdichados.

Browning lo hace de esta forma no para conmover o sentir piedad de ellos, sino para transmitir el horror puro de un grupo de marginados, que restituyendo sus derechos, dan a la bellísima e igualmente malvada *Cleopatra*, su verdadero rostro, ese que mejor se lleva con su alma, en un final que aun tiene el poder de helar la sangre. *Fenómenos* presenta, en resumen, un descarnado enfrentamiento sistemático entre normalidad y anormalidad invertidas, es decir en los *empaques* en que jamás se pensarían encontrar.

Los lineamientos argumentales del cine de terror presentan una extraña variación en 1933, el bestialismo, mostrándolo de dos formas diametralmente opuestas. El primer caso es el de *Island of the Lost Souls* (La isla del Dr. Moreau / La mujer pantera), de Erle C. Kenton. En la isla del título, el doctor *Moreau* se encarga de crear repulsivos híbridos que mezclan a distintas especies de animales con seres humanos y que vagan, precisamente, como almas perdidas. El personaje de *Moreau* tiene la importancia de ser la personificación del inconsciente del ser humano, preocupado siempre por reprimir su estadio bestial, sólo que en esta ocasión se atreve a exorcizar ese miedo materializándolo en quimeras de pesadilla, a las que permite deambular libremente.

Esas criaturas son la mezcla perfecta del ser primitivo y el socialmente establecido en un solo cuerpo. Aunque finalmente se imponga el último de estos, cuando la figura del hombre sea salvada del primitivismo por una mujer que lleva con ella la perspectiva del matrimonio. La socialización como el paliativo a los miedos del inconsciente.

---

<sup>32</sup> Browning filmó con verdaderos fenómenos de barraca, por lo cual, lo visto en pantalla como ficción, alcanza matices de realismo difíciles de encontrar en el género, inmiscuyéndose en las relaciones sociales y laborales de un grupo de rechazados que vive rigiéndose bajo sus propias leyes.

## Capítulo I ANTECEDENTES

Por otro lado, mucho más popular es *King Kong* (1933), producción de RKO, dirigida por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack. Mucho se ha dicho y escrito sobre las alusiones en torno a la sexualidad reprimida que encuentra su desbordamiento por medios exóticos, sobre todo en la escena del desnudamiento de la heroína enfrentada al primitivismo innato del ser humano: la sexualidad, en este caso representada por el gigantesco simio, mostrándolo además como una mezcla de divertimento socarrón e ingenuo y de pulsiones de sexualidad abiertamente sugerentes.

Pero no termina ahí, los cineastas son capaces de transportar esas primitivas pulsiones del imaginario colectivo –representado en la paradisiaca isla, donde aun se encuentran perdidas figuras pretéritas– al núcleo y símbolo mismo de la sociedad moderna, la cosmopolita ciudad de Nueva York. Un ámbito perfectamente determinado, con reglas y normas sociales aceptadas, se ve en peligro por la irrupción violenta de un elemento desestabilizador –al igual que en ciertos filmes de la Universal–, pero esta vez sí causa estragos con su postura salvaje y rebelde por naturaleza, que no renuncia a su motor sensual. El gorila, presa de un frenesí de *amor fou*, por así decirlo, destruirá parte de la ciudad hasta encontrar a su *amada*, a la que raptará aun a costa de su vida, cuando caiga abatido por el ejército. La humanidad rescatada en el último minuto por una de sus instituciones fundamentales. Sociedad contra primitivismo, con el conveniente triunfo de la primera.

El alemán Karl Freund ya había entregado para la Universal el clásico *La momia* en 1932 y tres años después, cobijado al amparo de la Metro, filma *Mad Love* (Las manos de Orlac, 1935), basado en la novela francesa de Maurice Renard *Les mains d'Orlac*, tal vez la última de las grandes cintas de terror de los años treinta no producida en la gran U. Protagonizada por el extraordinario Peter Lorre en el papel del desquiciado doctor *Gogol*, lo que en principio debiera ser un drama de amor despechado adquiere tintes de horror malsano cuando el doctor es rechazado por *Yvonne Orlac*, la mujer de la que esta morbosamente enamorado. La oportunidad de venganza se presenta cuando el pianista *Clive*, esposo de ella, pierde las manos en un accidente. *Yvonne* acude a *Gogol* suplicando ayuda, pero este trasplanta a *Clive* las manos del cadáver de un asesino. Por supuesto, las manos pronto saldrán del control de su nuevo dueño.

El hecho de que en los estudios Universal el cambio de dueños y administración llevaran al género a un franco declive en la década de los cuarenta, pareció extenderse al resto de las productoras. De los filmes producidos en los años siguientes, valdría la pena destacar sólo tres de ellos.

En principio, dos películas de Jacques Tourneur, cineasta francés vecindado en Estados Unidos y producidas por la RKO Radio Pictures, que como se habrá observado, resultó ser la principal competencia de la U. La primera de ellas es *Cat People* (La marca de la pantera), de 1942. Fascinante despliegue de poesía visual para contar la historia de una mujer, *Irina*, quien tiene la capacidad de convertirse en pantera. La premisa no parece nada novedosa –podría decirse que es variante de la licantropía–, sin embargo, Tourneur realiza un ensayo acerca de la incapacidad de amar, y en especial, del estado de represión sexual a la que era marginada la mujer.

La bella *Irina* teme demostrar su amor a causa de una leyenda. Pero toda su sensualidad se desborda cuando decide entregarlo. De esa forma, la sexualidad reprimida en ella se torna violencia explícita al transformarse en una pantera negra que asesina

salvajemente. En esta cinta, de marcada condición feminista, la plasticidad de la realización y la incomparable actuación de Simone Simon como *Irina*

*“...ofrecen un retrato femenino sinuoso, inquietante, misterioso, poético hasta la entraña, en el que las imágenes tienen un poder de seducción irrepetible y en los que los instantes de terror se logran a base de juegos de luces y sombras, sin la más mínima concesión al efecto directo”* <sup>33</sup>

*La marca de la pantera* es sin duda una obra maestra producto de un cineasta atípico dentro del género por la concreción de la belleza en un contexto siniestro. Esa capacidad habría de refrendarla tan solo un año después y con un tema diametralmente opuesto: el mundo de los muertos vivientes. En *I Walked with a Zombie* (Yo dormí con un fantasma, 1943) una enfermera es encargada del cuidado de una paciente que al parecer sufre retraso mental. En realidad se trata de una mujer que enamorada del hermanastro de su esposo es convertida en zombie, aparentemente como una treta de su propio marido y su suegra. Nuevamente la represión social y sexual es el punto de partida para Tourneur, que mezclando el más puro terror con su elegante puesta en escena, logra secuencias de belleza inusitada, creando una atmósfera de expectación de la que el público no puede escapar.

Por último, *The Beast with Five Fingers* (Dedos macabros), dirigida para la Warner Bros. por Robert Florey en 1946, que bien podría ser catalogada como un melodrama, aun a pesar de la ambientación gótica. La historia de las alucinaciones de un demente que dan paso a algunos crímenes pierden su fuerza cuando hacia el final de la cinta se originan explicaciones de tono psicológico, dándole una *racionalidad* innecesaria al conjunto.

El género de terror clásico de temores sociales encarnados en monstruos, se ha derrumbado en favor de trastornos mentales propios de seres atormentados, para los cuales siempre existe, como paliativo, una dilucidación *razonable*. Es el adiós definitivo a la época de oro del cine de terror.

---

<sup>33</sup> Fernando Alonso Barahona, op. cit., p.p. 74

## **5. LA TRANSICIÓN, HAMMER FILMS: EL TERROR EN TECHNICOLOR**

*“La Hammer no ocultó nunca sus intenciones:  
fabricar productos de gran consumo.  
Es más meritorio aun  
que por encima de los imperativos comerciales  
haya logrado preservar la poesía...”  
Tomás Pérez Turrent*

Posterior a la época de oro del cine de terror en los Estados Unidos, debemos cambiar de continente y esperar hasta la década de los cincuenta para una nueva renovación en el género, esta vez en la Gran Bretaña, donde hasta la década de los años cincuenta la producción de estas cintas había sido prácticamente inexistente, sobre todo por la férrea censura y los lineamientos que la regían, los cuales formularon e impusieron la clasificación “H”.

Es hasta el año de 1950 que un modesto filme basado en Poe titulado *The Fall of the House of Usher* (Ivan Barnett, 1949) producido por Vigilant y G.L.B. se lograba exhibir en Londres. Pero el verdadero auge del cine de terror *a la inglesa* iniciaría más adentrada la década. Proveniría de otra casa productora habilitada con una nómina de nombres propios: Hammer Films y un director que impondría su muy particular visión: Terence Fisher y un selecto grupo de colaboradores.

Hammer Films, al igual que otras productoras, no nació por generación espontánea, y así lo explica Juan Antonio Molina Foix:

*“La empresa matriz fue una pequeña productora fundada en 1935 por William Hinds, un actor de variedades conocido como Will Hammer. Ese mismo año, Hinds se uniría a Enrique Carreras, un exhibidor de origen español propietario de una cadena de cines, para formar Exclusive Films, empresa dedicada exclusivamente a la distribución a la que pronto se incorporarían James Carreras y Anthony Hinds, hijos de ambos socios. Dedicada también a la producción a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, en 1947 ambas se integrarían en la definitiva Hammer Films, bajo la férula de Will Hammer, su hijo Anthony y el recién incorporado Michael Carreras, nieto del fundador”<sup>34</sup>*

La primer cinta formalmente producida por la "Hammer Film Production Limited" fue *River Patrol* (1948) y desde entonces privó en la compañía la política de producir filmes de bajo costo y con actores no muy conocidos, películas que pudiesen ser rentables por su impacto en el gusto popular, dándose cuenta que eran aquellos en los que el suspenso y la intriga eran la base principal. Uno de estos títulos primerizos fue *Room To Let* (Godfrey Grayson 1950), adaptación de un éxito radiofónico en el que se incluía la figura de *Jack el Destripador*.

---

<sup>34</sup> Juan Antonio Molina Foix. “*Hammer Films: una herencia de miedo*” en *Nosferatu* n° 6, p.p. 5

Para dejar de depender de la onerosa renta de un estudio de filmaciones, Anthony Hinds alquiló una gran mansión en Cookham Green, que se convirtió en el principal estudio cinematográfico, sustituido un par de años después, cuando se establecieron definitivamente en Bray, Berkshire, estudios de los cuales saldrían los mayores filmes de la compañía. Durante la primera mitad de la década comenzó a interesarse más profundamente por el cine fantástico, iniciando con producciones como *Four Sided Triangle* y *Space-Ways*, ambas dirigidas en 1953 por un joven recién fichado por la empresa llamado Terence Fisher, que fueron, propiamente, melodramas con elementos de ciencia ficción de escaso interés para el público.

Fue hasta dos años después, en 1955, cuando llegó el primer éxito grande para la productora con *The Quatermass Experiment* (Pánico mortal), dirigida por Val Guest, iniciadora del nuevo ciclo de películas verdaderamente pertenecientes al género fantástico. La historia de *Quatermass* había sido tomada de una célebre serie televisiva de ciencia ficción. Su inesperado éxito motivó a que la productora abandonara todos los proyectos para dedicarse en exclusiva a la producción de *X The Unknown* (Leslie Norman, 1956) y *Quatermass II* (Val Guest, 1957).

Más allá del apoyo del público local y los ingresos de taquilla, el verdadero reconocimiento mundial para la casa Hammer se gestó en 1957, cuando emocionados por el éxito de *Quatermass* decidieron lanzar una nueva versión de Frankenstein titulada *Curse Of Frankenstein* (La maldición de Frankenstein), echando mano de lo más brillante de su repertorio artístico y técnico, siendo esa una de las principales fórmulas de su éxito: contar con un equipo sólido y homogéneo en sus conceptos y objetivos, dándole a cada película lo que hoy conocemos como el inconfundible sello Hammer.

El equipo, estaba conformado por el más joven de los Carreras, Michael, quien ya se había apuntalado como el jefe del estudio Bray; Anthony Hinds en la producción; Roy Ashton, maquillaje; James Bernard, música; Les Bowie, efectos especiales; James Need, edición y Bernard Robinson como el encargado de crear con sus maravillosas escenografías los densos ambientes de imaginaria gótica. Pero la columna vertebral del equipo estaba conformada por la siguiente terna de ases: Jimmy Sangster, guionista de apenas 20 años, aficionado a la literatura gótica, cuyos guiones son una oda a la estética de lo macabro, a los que supo añadir dosis de violencia y sensualidad nunca antes mostradas en las pantallas británicas.

Jack Asher, como director de fotografía, un artista...

*"... de una acusada personalidad y un gusto excelente, su firme convicción acerca del inmenso valor dramático del color y su renovado formalismo expresionista contribuyeron poderosamente a la creación del estilo gótico-romántico de la primera y mejor época Hammer"* <sup>35</sup>

Es aquí donde debemos hacer mención de la gran visión de la Hammer Films con respecto a todo el cine de terror realizado hasta entonces: lograr el *shock* plasmando la sangre en su rojo natural, mucho más impactante en pantalla que las grisáceas manchas de los años treinta y cuarenta.

---

<sup>35</sup> *ibid*, p.p. 8

Capitaneando el equipo, un ex mariner mercante que se iniciara en el ambiente del cine por casualidad como ayudante de edición, pero que con el paso del tiempo logró convertirse en director y que en los albores de los años cincuenta fue reclutado por Will Hammer gracias a su habilidad narrativa y de puesta en escena, su nombre, Terence Fisher, que entre muchos grandes logros supo ver en dos sólidos actores de reparto –con escaso brillo profesional hasta entonces– a potenciales iconos del cine fantástico: Peter Cushing y Christopher Lee.

Peter Cushing fue elegido para interpretar el papel del Barón *Víctor Frankenstein*, en tanto que Christopher Lee encarnó al monstruo. A pesar de haber obtenido los derechos, la Universal prohibió la utilización del maquillaje original, por lo que se resolvió que la nueva criatura se tendría que nutrir del original literario, logrando crear una patética figura proto humana que lograba fascinar al público con una mezcla de horror y compasión. Fisher decidió abordar desde una nueva perspectiva la leyenda del nuevo Prometeo, haciéndola más acorde al contexto de mediados de siglo, situándola mucho más allá de la lectura del desdoblamiento psicológico del yo maligno del doctor.

Esta vez el monstruo es simplemente una obra fallida de la ciencia, un experimento erróneo que nada tiene que ver con la mentalidad de su creador, hombre proveniente de las altas esferas aristocráticas, por lo que sus experimentos más que un reto a Dios, son un desafío a la moral y buenas costumbres de la época victoriana. Moral, que en cierta forma, se ha encargado de pasar por alto, pues su conducta da motivos para pensarlo así.

Fisher se encarga de hacer multi dimensional a su personaje principal, que no es el monstruo, sino el científico, a quien otorga la capacidad de sentir pulsiones sexuales y le da la oportunidad de vivirlas sirviéndose del dominio social que ejerce sobre su sirvienta *Justine*, en tanto que pretende, por mera conveniencia económica, casarse con *Elizabeth*, al contrario de la versión de James Whale, donde el científico era poco más que una víctima en espera de un casto matrimonio bien avenido.

El director expone los amañamientos caducos de una sociedad inglesa anquilosada que intenta guardar las apariencias, aun cuando de sus entrañas broten monstruos como la criatura de *Víctor Frankenstein*.

*“De esta manera... el inconsciente reprimido ya no se refleja en la figura del monstruo o del anormal, siempre alejado de la sociedad, sino que se presenta en el interior de la misma <<normalidad>> psicológica y social...”*<sup>36</sup>

Ante el éxito de ésta nueva versión del clásico, Hinds se hace de los derechos de todo el paquete de monstruos clásicos de Universal Films, iniciando una nueva ola de reinterpretaciones –y no simples *remakes*– de ellos. El segundo escalón rumbo a la internacionalización vendría con *Horror Of Dracula* (*Drácula / El horror de Drácula*, 1958), dirigida también por Fisher y con la dupla Lee-Cushing encabezando el reparto, pero esta vez con los roles intercambiados. Lee como el monstruo de Transilvania y Cushing como el intrépido cazador de vampiros, que sigue los mismos lineamientos racionalistas del *Barón Frankenstein*, basando todas sus teorías en la ciencia pura más que en la superchería.

---

<sup>36</sup> Carlos Losilla, p.p. 114 – 115

Filmada a lo largo de seis semanas en los estudios de Bray, en 1958, fue tan sangriento y gótico como el *Frankenstein*, e igualmente contó con muchos elementos innovadores. Prodigiosamente, las figuras de *Van Helsing* y el Conde estaban bien balanceadas (lo que no ocurría en el *Nosferatu* mudo o en el *Drácula* de Browning), sin embargo, fue la figura del vampiro la que mayor se benefició al adquirir un trasfondo sexual casi explícito en el constante devaneo con las víctimas femeninas, quienes al parecer gozaban, no sin fruición, el ser poseídas por semejante modelo de virilidad.

El *Conde Drácula* se elevó de inmediato como una figura de transgresión de la sexualidad burguesa en decadencia, deseosa de romper las ataduras formales de su clase. El hecho de que el vampiro ejerza una atracción casi animal, despierta de por sí una sensualidad innata. En contraparte, el racionalista *Van Helsing* lucha por destruir a esa personificación del mal que amenaza la estabilidad de la clase a la que él mismo pertenece y al elemento básico para su continuidad: la mujer.

Pero el caballero del mal haciendo gala de su cautivadora presencia, está por encima de los esfuerzos tanto del cazador, como de la clase en la que éste se ubica y defiende –la burguesía– y que al vampiro únicamente le sirve de alimento –recordemos que él perteneció a la nobleza– Tan grande es su magnetismo que llega a seducir al propio *Van Helsing*, que aun cuando lo caza, no deja de admirarlo, e incluso, inconscientemente, hasta desearía ser poseído por él.

Ambos filmes, exitosos en taquilla, fueron muy atacados por los críticos cinematográficos de la época, quienes no estaban de acuerdo en que el hilo de sangre que escurría por las comisuras de los labios del *Conde Drácula* fisheriano fuese más popular que el último drama de Sir Laurence Olivier o alguna otra película "seria". A las acusaciones de sadismo, sensacionalismo y mal gusto, Michael Carreras respondió en más de una oportunidad, que la opinión de la crítica no le preocupa en lo más mínimo ya que juzgaba a sus películas según el rendimiento económico.

El éxito de la Hammer dentro del mercado del cine británico se debe también a que no se desarrollaron grandes vanguardias o corrientes cinematográficas, exceptuando el llamado *Free Cinema*, una suerte de adaptación de la *Nouvelle Vague* francesa que no era ni la mitad de lo subversiva que ésta, además de que

*"frente al pudoroso estilo insinuante y elíptico del cine fantástico tradicional, los nuevos filmes ingleses eran osados y virulentos, propugnaban por un terror más gráfico"* <sup>37</sup>

apoyándose en la inclusión de sexualidad explícita mezclada con violencia, cambiando la técnica de la *elipsis*, por la inclusión de primeros planos tremendistas, donde la sangre y la carne mancillada eran primordiales. Con estos principios, las raíces para el posterior desarrollo del cine gore se estaban sembrando.

Con el grueso del material de Universal como fuente, la Hammer se dedicó a realizar sus propias versiones libres, colocándolas a todas como sucesos comerciales. *The Mummy* (La momia, Terence Fisher, 1959) mostró a Christopher Lee como el milenarismo *Im Ho Tep* vuelto a la vida, con Cushing como el arqueólogo que debe destruirla. Pronto comenzaron a tomar películas de terror de otras productoras de los

---

<sup>37</sup> Juan Antonio Molina Foix, op. cit., p.p. 66

treinta para llevarlas a la pantalla. Algunos ejemplos son *The Hound Of The Baskerville* (El sabueso de los Baskerville, 1959), que revive el éxito de la 20<sup>th</sup> Century Fox estelarizado originalmente por Basil Rathbone. Para esta película nuevamente Cushing (*Sherlock Holmes*) es emparejado frente a las cámaras con Lee (*Sir Henry Baskerville*) y tras de ellas Terence Fisher comandándolo todo.

Antes de finalizar el año de 1959, el mismo director rueda *The Man Who Could Cheat Death* un *remake* de 1934 de un filme de la Paramount titulado *The Man In Half Moon Street*, un oscuro filme de terror con una estrella atípica como Anton Diffring personificando a un médico que descubre la manera de prolongar su vida evitando el envejecimiento, pero para lograrlo debe asesinar a otras personas. Lo más extraño de esta cinta fue ver a Christopher Lee en un papel bondadoso.

Complementados con algunos filmes de guerra o policiales (usualmente dirigidos por Michael Carreras o por Val Guest), los filmes de terror continuaron. 1960 fue otro año antológico. Peter Cushing revivió el papel de *Van Helsing* para *Brides of Dracula* (Las novias de Drácula, Terence Fisher 1960), que presentó al personaje del Barón *Meinster*, un vampiro encarnado no por Lee, sino por David Peel. Esta cinta alcanza la exacerbación de la sexualidad perversa del mito del vampiro: añade a lo ya conocido en *Drácula*, el incesto, cuando *Meinster* vampiriza a su propia madre <sup>38</sup>, e incluso queda mostrada la bisexualidad implícita del vampiro con la antológica escena en que *Van Helsing*, quien siente cierta atracción por el monstruo, es mordido/penetrado en el cuello.

También en 1960 se realizó *The Two Faces Of Dr. Jekyll* (Las dos caras del Dr. Jekyll, Terence Fisher, 1960), *remake* de los filmes de la Paramount en 1931 y de la Metro en 1941, con Paul Massie como el *Dr. Jekyll* y el demoníaco *Mr. Hyde*. Ese mismo año Fisher dirigió dos filmes de aventuras exóticas que intentaron abrir más el registro de la Hammer: *The Stranglers Of Bombay* y *Sword Of Sherwood Forest* sobre una secta de asesinos hindúes y las aventuras de Robin Hood, respectivamente.

A pesar de los buenos resultados en pantalla de la dupla formada por Terence Fisher y Sangster en los guiones, no volvieron a reunirse después de *Drácula*. Las secuelas fueron autoría del productor Anthony Hinds bajo su habitual seudónimo de John Elder, que alcanzó sus mayores logros como guionista en *The Curse of the Werewolf* (La maldición del Hombre Lobo, Fisher, 1961), *Kiss of the Vampire* (El beso del vampiro, Don Shapiro, 1962) y *The Reptile* (Reptil, John Gilliang, 1966).

La maldición del Hombre Lobo, interpretado por un joven Oliver Reed, revisa el mito del hombre lobo, pretendiendo ser fiel a la novela original de Guy Endore. Esta cinta fue considerada una:

*“desmesurada acentuación de la violencia y la crueldad... el film más sádico (y sadiano) de Fisher...”* <sup>39</sup>

Sin más filmes de horror durante 1961, el resto de su producción se redujo a thrillers (como *The Full Treatment* de Val Guest y *Scream Of Fear* de Seth Holt) que iniciaron una original demostración de que el poder de la Hammer no se reducía al terror.

---

<sup>38</sup> No debemos olvidar el carácter fálico que se la ha otorgado a los colmillos, acompañado de una alegoría de la penetración –no necesariamente violenta–, de la carne y el consabido escurrimiento sanguíneo.

<sup>39</sup> Juan Antonio Molina Foix, op. cit., p.p.15



## Capítulo I ANTECEDENTES

Al año siguiente importaron de los Estados Unidos a William Castle para dirigir un *remake* del filme de James Whale *The Old Dark House*, y estrenaron también la nueva versión de *The Phantom of the Opera* de Terence Fisher con Herbert Lom, supliendo de última hora a Christopher Lee.

Pronto las secuelas de los éxitos de la Hammer surgieron como alternativa de seguir explotando la veta: una sangrientísima *The Curse Of The Mummy's Tomb* (La maldición de la momia) dirigida por Michael Carreras en 1964, sin relación alguna con el filme de 1959. *Evil Of Frankenstein* (El castigo de Frankenstein, 1964), de Freddie Francis, que enfrentaba nuevamente al Barón *Frankenstein* con su criatura, esta vez con un aspecto similar al monstruo de Karloff. La película fue muy mediocre y no aportó nada nuevo al tema.

En el año de 1964 únicamente Terence Fisher fue capaz de entregar una obra de calidad como lo fue *The Gorgon* (La Gorgona), con Cushing, Lee y un monstruo que no estaba basado en ningún mito anterior. En este filme mucho se ha estudiado la capacidad de Fisher para trastocar el sentido común de la belleza, cuando una hermosa mujer esconde dentro de sí a un monstruo tan perverso como horrible. Nuevamente el director explotaba algunas de las constantes de su particular universo de dualidades fílmicas: belleza/fealdad y maldad/erotismo.

A mediados de la década de los sesenta y hasta su completo declive, la Hammer Films se decidió a explotar nuevos terrenos dentro del cine fantástico, algunos de ellos gracias al éxito de filmes ajenos. Tal es el caso del horror psicológico, gracias al reconocimiento mundial de *Psycho* (Psicosis, 1960), de Alfred Hitchcock. La primer incursión de la productora británica en este rubro fue con *Taste of Fear* (Un grito de terror), granguñolesca intriga policiaca con enfermedades mentales incluidas, dirigida por un desconocido Seth Holt en 1961. Su buena aceptación pública influyó al guionista Jimmy Sangster para abandonar su tono gótico e iniciarse en la nueva veta con *Maniac* (Venganza diabólica, 1963), película con la que Michael Carreras debutó en la dirección. Otros éxitos de este subgénero son *Fanatic* (1965) del italiano importado Silvio Narizzano, y hacia la etapa final de la empresa, *The Hands of the Ripper* (Las manos del estrangulador, 1971), de Peter Sasdy.

Los subgéneros abordados incluyen un ciclo de cine prehistórico iniciado con *She* (La diosa de fuego, 1965) dirigida por Robert Day y protagonizada por Peter Cushing y Christopher Lee al lado de la hermosa Ursula Andress. En 1966 Don Chaffey presentó *One Million Years B.C.* (Un millón de años A. C.), que además de contar con la insólita belleza de Raquel Welch, introdujo al mago de los efectos especiales Ray Harryhausen en el mundo de la Hammer. Este ciclo se alargó en filmes de mayor o menor éxito como *Slave Girls* (Michael Carreras, 1968), *When Dinosaurs Ruled The Earth* (Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra, Val Guest, 1970) y *Creatures The World Forgot* (Criaturas olvidadas del mundo, Don Chaffey, 1971)

De cualquier forma, el cine de terror continuaba siendo su principal carta de presentación. En 1966 la Hammer estrenó *Dracula Prince Of Darkness* (Drácula, príncipe de las tinieblas) con dirección de Terence Fisher y protagónico de Lee (que regresaba a su personaje en la Hammer luego de ocho años). Poco a poco comenzaba también a despuntar la figura de otro director, John Gilling, quien entregó *Plague Of The Zombies* (La maldición de los zombies) –una respuesta al *White Zombie* de la Universal– y Reptil, ambas producidas en 1966, introduciendo en esta última:

*“el metamorfismo de enigmática raíz oriental en un sustrato folklórico local netamente pagano”* <sup>40</sup>.

Años después, la aparición en 1968 del satanismo en *Rosemary's Baby* (La semilla del diablo / El bebé de Rosemary) de Roman Polanski y la posterior *The Exorcist* (El exorcista, William Friedkin, 1973), llevaron a la productora a probar suerte en este tópico, con poca fortuna, siendo solamente *The Devils Rides Out* (La esposa maldita, 1968), del maestro Fisher, un buen ejemplo de satanismo de la Hammer, que todavía explotaba sus eternos monstruos en distintas variantes, tal es el caso del seductor vampiro, esta vez en forma de exquisitas mujeres que no tardaban en devorar con una fruición sexual poco disimulada a cuanto varón se cruzara en su camino... o también bellas doncellas, surgiendo así toda una serie de vampirismo de suculentas tendencias lésbicas.

*Vampire Lovers*, de Roy Ward Baker producida en 1971, con Ingrid Pitt y Peter Cushing fue el primer paso para una mezcla de cine de terror y explotación erótica más descarada –*sexploitation*–, con dosis de violencia, sangre y escenas eróticas entre las actrices principales. El filme no solo inició una nueva saga de cintas Hammer, sino también un movimiento internacional, del que cineastas como el español Jess Franco o el francés Jean Rollin sacarían demasiado provecho.

Haciendo énfasis directamente en elementos sangrientos y eróticos, se dio luz verde a filmes como *Blood From The Mummy's Tomb* (La sangre de la momia, Seth Holt, 1971), basado en un cuento poco conocido de Bram Stoker; *Countess Dracula* (La Condesa Drácula, Peter Sasdy, 1971) con Ingrid Pitt y *Lust For a Vampire* (Réquiem por un vampiro, 1971), adaptación muy libre que Jimmy Sangster escribió y dirigió sobre la *Carmilla* de Le Fanu, que funcionó como la secuela de *Vampire Lovers*. La serie se completó con *Twins Of Evil* (John Hough, 1971) en la que el cuerpo de la lasciva vampiresa *Mircalla* es nuevamente revivido, iniciando una orgía de sexo y sangre. La *sexploitation* llegó a límites superlativos en esta cinta al ser protagonizada por las hermanas Mary y Madeleine Collinson, en su momento, dos conejitas de la revista *Playboy*. Buscando alguna figura taquillera que se equipara con las vampiresas lesbianas, se estrenó también *Dr. Jekyll And Sister Hyde* (La muerte ronda en la noche, Roy Ward Baker 1970), mutando al *Sr. Hyde* del original en una hermosa e insaciable mujer.

Los tumbos de uno a otro género en que la productora se había atascado buscando nuevos éxitos no hacían más que evidenciar su declive. Es nuevamente el historiador Molina Foix quien describe:

*“Anthony Hinds abandonó la casa en 1969, coincidiendo con la venta de los estudios Bray... y Michael Carreras, que diez años antes había creado su propia productora Capricorn Productions, se convertía en 1971 en jefe de producción de Hammer y al año siguiente se hacía del control de la compañía comprando a su padre el resto de las acciones. En adelante la mítica productora pionera del terror británico se concentraría, en asociación con ABC (EMI), en la producción de series*

---

<sup>40</sup> idem

*domésticas para la televisión. Era el final de su prolongado liderazgo en el género terrorífico”* <sup>41</sup>

Concluyendo y en resumen, durante el periodo de cine clásico del Hollywood de los años treinta, los cánones del cine de terror se centraron en plasmar miedos sociales más que preocupaciones individuales. Como ya vimos atrás, todo un contexto socioeconómico brindó la oportunidad de personalizar los miedos del ciudadano común en figuras definidas y de fácil exorcismo como lo fueron los monstruos. Por ello las cintas estadounidenses podían variar de uno a otro realizador o estudio sin sufrir cambios esenciales en el contenido del mensaje, ya bastante claro de por sí. Por su parte, el terror británico de mediados del siglo XX, ajeno por completo a esos fantasmas y con la consiguiente pérdida de los códigos primarios del género, planteó como necesaria –tal vez sin proponérselo– una reconversión en los estilos, tanto estéticos como temáticos, aun cuando partieran en principio de los mismos mitos.

La realización de las cintas en pomposo *technicolor*, dio la oportunidad de explotar una estética recargada en su aspecto visual, que para efectos del género, recayó en el gusto morboso por el rojo que contrastaba fuertemente con la hasta entonces monocromática escenografía gótica y con la palidez de los monstruos como el vampiro, la momia o la criatura de Frankenstein, figuras que ya no representaban la maligna cara oculta de una sociedad decadente, sino el producto de ésta.

Es decir, en esta reinterpretación del género

*“...el mal procedente de los fantasmas mentales o sociales ya no se sitúan en el exterior, ya no se materializa en monstruos casi abstractos y representativos de las imágenes inconscientes de los protagonistas...”,* <sup>42</sup>

De esta forma la regeneración del cine de terror pudo partir de un punto de vista personal, de autor. Al ya no guiarse por estándares de representación, la mirada sagaz de un director como Terence Fisher supo incluir motivaciones personales a mitos del terror universales, que potenciaron su vigencia como productos de lograda poética visual y contundencia temática aun insuperables.

---

<sup>41</sup> Ibid., p.p. 21

<sup>42</sup> Carlos Losilla, op. cit., p.p. 111

## **CAPÍTULO II**

**EL GORE**  
**PRIMIGENIO**

Para los albores de la década de los sesenta, ya había transcurrido más de medio siglo de historia del cine y durante todo este tiempo el séptimo arte ya había dejado constancia de grandes momentos que no volverían a repetirse. En Estados Unidos, la época dorada del musical al estilo de Busby Berkeley <sup>1</sup>, se había cerrado y filmes como *Rebel Without A Cause* (Rebelde sin causa, Nicholas Ray, 1955) –por citar uno de tantos– ya se habían encumbrado como clásicos impercederos.

Mientras que en México se añoraba cada vez con mayor nostalgia la llamada “Época de oro” del cine nacional, en Europa se cerró la primera mitad del siglo con filmes hoy clásicos de directores de culto como Ingmar Bergman con *Smultronstället* (Fresas silvestres, 1957) y *Jungfrukällan* (El manantial de la doncella, 1959) o Andrzej Wajda con su célebre *Popiół i Diament* (Cenizas y diamantes, 1958). Por lo que respecta al cine de terror ya hemos visto con anterioridad la influencia de la Hammer británica, sobre todo con sus célebres *The Curse Of Frankenstein* y *Horror of Dracula*, ambas dirigidas por Terence Fisher en 1957 y 1958, respectivamente.

En los Estados Unidos comenzaban los reclamos por nuevos tipos de filmes. Los autocinemas habían pasado ya de moda y las opciones en pantalla grande no eran más atractivas de lo que ofrecía la naciente televisión, de hecho era preferible la comodidad de la sala familiar que asistir a las salas cinematográficas. No obstante continuaban existiendo ciertos temas que no podían encontrarse en la incipiente programación, uno de ellos era el sexo.

Los primeros filmes que mostraban mujeres desnudas eran principalmente documentales etnográficos procedentes de Europa que inesperadamente llenaron las salas <sup>2</sup>. Una vez descubierto el nuevo filón, comenzaron a circular falsos documentales estadounidenses que mostraban campos nudistas sin ningún tipo de coartada argumental, pues no parecían necesitarla.

Buscando cierta coherencia en sus filmes, ya con argumentos propios se inicia el género de las *nudies*, películas de sexy-comedia donde se explota al máximo el desnudo femenino a la menor provocación. Con este tipo de “temáticas” el director Russ Meyer obtiene un éxito sin precedente con *The Immoral Mr. Teas* (1959), filme que popularizó y estableció los lineamientos a seguir por los *nudie films* y que guió a otros directores sobre esta fórmula. Uno de ellos fue Herschell Gordon Lewis.

---

<sup>1</sup> Maestro del género de la comedia musical en Hollywood que lo dominó gracias a sus caleidoscópicas coreografías desde el inicio de los años cuarenta. Un ejemplo de ello es *The Gang's All Here* (Entre la rubia y la morena), filmada en 1943.

<sup>2</sup> De manera un tanto prejuiciosa se han dejado de lado las muestras de cine pornográfico, que como se sabe, proceden desde los años veinte. La causa es la limitada distribución y el escaso acceso que a esos materiales tenía el público masivo. Este material se encontraba en soportes de celuloide y no cualquier persona contaba con el equipo necesario para su proyección.



## 1. HERSCHELL GORDON LEWIS: PADRE DEL GORE.

*“Antes no veíamos los hachazos y mutilaciones,  
sino que oíamos sus chasquidos característicos.  
Cuando alguien iba a morir,  
la cámara discretamente miraba hacia otro lado  
y era el sonido quien nos anunciaba la ejecución del acto.  
Con Gordon ya no es el oído el único que informa,  
sino también los ojos que se ven generosamente salpicados.”*  
Sara Torres.

Nacido en junio de 1926 en los Estados Unidos, Lewis abandona un trabajo como maestro de inglés en la Universidad de Mississippi para dedicarse a la publicidad. Ante esta nueva etapa en su vida se traslada a Chicago, donde comienza a filmar *spots* publicitarios, trabajo por el que conoce al productor David F. Friedman. Una vez vueltos amigos y sabiendo que compartían gustos semejantes, fundan la compañía independiente Mid-Continent Films y se dan a conocer con el filme *The Prime Time* (1960), filme sobre jóvenes rebeldes que resultó ser un rotundo fracaso de taquillas.

Los siguientes trabajos de Lewis y Friedman fueron *Living Venus* (1960) y *The Adventures Of Lucky Pierre* (1961), que de igual forma pasaron desapercibidas, hasta que motivados por el éxito de Meyer se lanzaron explícitamente al desnudo femenino con *Daughter Of The Sun* y *Nature's Playmates*, ambas en 1962 y al año siguiente *Boin-N-G* y *Scum Of Earth*, con las que lograron por primera vez más que jugosas ganancias.

Pero como suele pasar con las fórmulas probadas llegó el momento de la saturación, y con ello, la cada vez menor demanda de las *nudies*, por lo que Lewis y su productor buscaron un nuevo gancho visual lo suficientemente fuerte para llenar nuevamente las salas y lo encontraron en el segundo tabú de la pantalla, la sangre.

La sangre en sí misma no era nueva en el cine, pero lo sería en la forma en que Lewis pretendía mostrarla. Si el sexo era un buen gancho para atraer al público por que alimentaba el morbo del espectador, que mejor elemento para continuar con la exacerbación de ese morbo que la propia sangre

*“...pero no la simple muestra de sangre, sino llevando a cabo la citada ruptura del último tabú de la pantalla, ofreciendo litros y litros de hemoglobina, violentas amputaciones, desmembramientos y demás atrocidades sangrientas...”<sup>3</sup>*

Con el único afán de reeditar ganancias sin la necesidad de invertir demasiado dinero y ante el cada vez más creciente mundo de la pornografía explícita, decidió por fin incitar al morbo innato del espectador que ante su hambre voyeurística busca ver más allá de lo que se muestra. De hecho, el género por nacer nos recuerda en sus orígenes al porno, tanto por la estética descuidada como por las circunstancias de producción y hasta por la construcción del discurso, sólo que en lugar de coito vemos mutilación explícita (diálogo-coito-diálogo; diálogo-mutilación-diálogo).

*“Cuando alguien era disparado, apuñalado o aporreado en un film, normalmente se apretaba la herida, cerraban los ojos y*

---

<sup>3</sup> Manuel Valencia y Eduardo Guillot . Sangre, sudor y víscera, p. p. 21

*caía al suelo. Tu sólo podías ver una o dos gotas de sangre, y eso sí es que veías alguna. Pero ahora por primera vez en la Historia la gente iba a morir, horriblemente, con los ojos abiertos. La sangre iba a salir a chorros de los muñones, de las cuencas vacías de los ojos, de las cabezas con la cabellera arrancada y de los torsos despellejados”* <sup>4</sup>

Con las palabras anteriores, el productor David F. Friedman presentaba lo que sería el filme inaugural del cine gore, género que se regodearía con las más bizarras representaciones de la muerte gracias a su representación mostrada con todo tipo de excesos sangrientos. Así en 1963 nace *Blood Feast* y con ella productor y director pasarían a los libros de historia cinematográfica, aunque en palabras del propio Lewis:

*“...es un accidente histórico. Nosotros no intentamos deliberadamente establecer un nuevo género cinematográfico; de hecho, lo que hacíamos era escapar de uno viejo que se nos había agotado”* <sup>5</sup>

Con el éxito del filme pionero, Gordon Lewis acometió de nueva cuenta en la explotación de la sangre sin tapujos, a lo cual declaró:

*“cuando constatamos que empezamos a ganar dinero pensé ¡wow! Fíjate lo que hemos conseguido con esta película podrida ¿Qué pasaría si hiciéramos una buena? y entonces rodé *Two Thousand Maniacs* (1964) que era mejor técnicamente”* <sup>6</sup>

*Two Thousand Maniacs* (2000 maniacos) vino a ser el filme que evitó la intrascendencia del gore como nuevo filón dentro del cine de terror, pues si bien el gran éxito de *Blood Feast* abrió una gran veta, se hacía necesario un filme que codificara por completo los estilos fundamentales del nuevo género, combinando con todo descaro la sangre a raudales, la desfachatez necesaria para mostrarla a cuadro y el grotesco sentido del humor para evitar tomárselo en serio.

Nuevamente producida por David F. Friedman y con guión, fotografía y dirección de Lewis, la película contó con un presupuesto de 70 mil dólares y viene a ser de manera paródica el reverso maligno del musical de Broadway *Brigadoon*, puesto en escena por el rey de las comedias musicales Vincent Minelli, y llevado al cine por él mismo en 1954 con Gene Kelly y Cyd Charise en los papeles principales. El argumento de esta obra musical gira en torno de un pueblo fantasma norteamericano víctima de la Guerra de Secesión que regresa cantando del más allá cada cien años.

El nuevo filme de Lewis se erigió de inmediato en una obra de culto. La trama está inspirada libremente en el musical citado. Así la resume el crítico español especializado en gore y terror Jesús Palacios en su libro *Goremanía*:

---

<sup>4</sup> Jordi Costa. “*El cine gore. la mutilación es el mensaje*” en *Dirigido* n° 197, p.p. 60 - 68

<sup>5</sup> Manuel Valencia y Eduardo Guillot, op.cit., p.p. 22

<sup>6</sup> idem

*"...una ciudad del Sur –de Estados Unidos– reaparece cada cien años después de su destrucción total por los soldados yanquis en la Guerra de Secesión. Y lo hacen tan oportunamente como para atrapar, torturar y asesinar, por método a cual más gráfico y cruel, a un grupo de turistas del Este, guiados por la explosiva Connie Mason, una genuina ex play girl..."*<sup>7</sup>

Revisar esta cinta en la actualidad es de verdad gratificante. Las copias en celuloide prácticamente han desaparecido, sólo se sabe que el coleccionista californiano Jimmy Maslin compró los derechos junto con los de *Blood Feast* a pesar de ello, una reedición en video y DVD nos permite establecerlo como un filme de humor negro con mucha menor cantidad de sangre de lo que se espera, aunque técnicamente, de verdad es mucho mejor que su antecesora.

Con dos películas que, a cambio de poca inversión, le habían redituado generosas ganancias y que además ya eran consideradas de culto, Lewis continua explotando el género al que debía su fama y fortuna. De nueva cuenta con su habitual productor realiza en 1964 *Color Me Blood Red*, filme que narra la historia de un mediocre pintor que alcanza el reconocimiento de la crítica y el público justo cuando comienza a utilizar sangre humana para elaborar sus cuadros. Con esta cinta se cerraba la mutua colaboración entre productor y director.

La separación fue por demás repentina y llenó de desconcierto a los seguidores del dueto sangriento. Es el propio Friedman el encargado de contarnos los motivos:

*"... tuvimos un desacuerdo de lo más estúpido y la verdad es que todo fue culpa mía... cuando estábamos rodando Color Me Blood Red, algunas de las cosas que llegaban de Hollywood estaban empezando a tener mucha más calidad que antes, y pensé que si queríamos seguir estando en condiciones de competir debíamos hacer mejores películas... quise que hiciera segundas tomas de algunas escenas que me parecían bastante malas, pero él pensaba que ya habían quedado lo suficientemente bien... al final le dije que quizá debíamos separarnos... Herschell replicó que quizá fuese lo mejor y acabé trasladándome a la costa"*<sup>8</sup>

Para 1967 la maquillación de filmes gore por parte del padre de este género continuaba. Presenta en ese año *A Taste Of Blood* y *The Gruesome Twosome*, mientras que de manera paralela se abocó a la realización de algunas películas en otros géneros de moda entre el público poco exigente, como lo es el *sexplotation*—filmes de explotación sexual—, con *Blast Off Girls* y *Suburban Roulette* ambas del mismo 1967, o al año

---

<sup>7</sup> Jesús Palacios. *Goremanía*, p.p. 81

<sup>8</sup> Manuel Valencia y Eduardo Guillot, op.cit., p.p. 23



siguiente *She Devils On Wheels*, que aprovecha el germen de la *biker movies*, películas sobre pandilleros y violencia en motocicletas.

En el inicio de la década de los setenta, el gore y sus muy particulares códigos se encontraban ya perfectamente asimilados tanto por el público como por otros directores por lo que ya no era exclusividad de Gordon Lewis. De esta manera un numeroso contingente de seguidores del género y otros que sólo buscaban ganar dinero fácil y rápido se encargaban de realizar títulos sangrientos, la mayoría aun en el mundo del bajo presupuesto, aunque buscando un impacto visual cada vez mayor. Inclusive el mismo creador del gore lo entendió así, filmando en 1970 *The Wizard Of Gore* y finalmente en 1972 *The Gore Gore Girls*, consideradas sus obras más sangrientas.

Experimentando sobre otras posibilidades del género, anterior a sus dos últimos filmes, Lewis rinde tributo en 1968 al mencionado teatro de *grand guignol* montando una serie de espectáculos en un teatro que compró en Chicago y al que bautizó como el *Blood Shed Theatre*. En ese lugar proyectaba sus propios filmes y, durante los intermedios, un grupo de actores masacraba de manera simulada a unas *go-go girls* confundidas entre el público asistente.

### 1.1 BLOOD FEAST. El fenómeno gore inicia.

*“Era como un poema de Walt Whitman.  
No puede decirse que fuera bueno,  
pero era la pionera en su género y,  
por tanto, digna de cierta distinción.”  
Herschell Gordon Lewis*

Según el director, la madre de todas las películas gore es un accidente histórico, y asegura que el único motivo para hacerla fue que hacía mucho frío en Chicago, ciudad donde residía. La anécdota aunque no lo parezca tiene fundamentos bastante creíbles.

Se acercaba el invierno de 1963 y el productor David F. Friedman para no soportar las inclemencias del clima aceptó el contrato que Eli Jackson –dueño de varios antros de esa ciudad– le ofreció para filmar un *nudie film* para el lucimiento de su esposa, la entonces famosa *stripper* Virginia Bell, otra cinta que no presentaba ninguna novedad para el productor ni para Lewis, salvo la fascinante propuesta de rodarlo en Florida y la posibilidad para Lewis de estar cerca de la exuberante Virginia, de quien se había enamorado al contemplar su exquisita anatomía (con medida de 111 – 62 – 98 cm.).

Debido a que *miss Bell* se encontraba embarazada, tenían el tiempo en contra antes de que su estado se hiciera evidente, así que la dupla batió su propio récord bastando sólo tres días para tener listo el filme *Bell, Bare And Beautiful*, por lo que decidieron pasar unas vacaciones en Miami, sin embargo decidieron aprovechar las condiciones climatológicas, los paisajes y el dinero que les pagó Jackson para realizar un filme más. Lewis escribió con la velocidad acostumbrada un guión cuya historia se alejó

por completo del acostumbrado vaivén de piel femenina, contando una historia repleta de crímenes y sangre, ganchos visuales que sustituirían el desfile de bustos desnudos.

El argumento se desarrolla alrededor de *Fuad Ramsés*, dueño de un supermercado. Éste resulta ser un fanático de la diosa egipcia Ishtar, a la que pretende resucitar por medio de una mística celebración llamada *The Blood Feast*, sólo que para lograr su propósito necesita como ingredientes básicos órganos femeninos, desatando una serie de asesinatos, que dejan tras de sí una estela de cuerpos mutilados.

Mientras tanto, la señora *Dorothy Freemont* contrata a un cocinero para preparar el menú de la fiesta de cumpleaños de su hija *Suzette*, estudiante de egiptología, en la cual habrán de paladear un manjar que no se ha cocinado en cinco mil años. El cocinero resulta ser *Ramsés*, quien al ver a la bella festejada imagina que es la reencarnación de Ishtar, por lo que decide sacrificarla, para que al obtener su corazón palpitante, la diosa vuelva a la vida.

El as que Lewis tenía bajo la manga era precisamente el mostrar de manera por demás impúdica las escenas en que se cometían los crímenes. Así pues, el gore nacía como el género cinematográfico que se niega rotundamente a la elipsis, por el contrario, no escatima en recursos para ser cada vez más gráfico.

Sin embargo el gran acierto más allá de la gratuidad sanguinolenta fue condimentar el filme con una muy saludable dosis de humor negro, haciendo digerible tal cantidad de excesos, que de haberlos presentado con un toque realista, sin concesiones, hubiesen resultado insoportables. De allí en adelante el gore ya no renunciaría al humor durante el resto de su primer etapa estadounidense.

Sangre *theatrical*, partes de maniqués, vísceras de ovejas y cerdos, menos de treinta mil dólares de presupuesto y la muy loable intención de impactar al público, dieron como resultado un filme de culto dentro del cine de terror, en el cual la sangre era más importante que la historia o que los propios actores. A pesar de ello supo que contar en el elenco con *Connie Mason*, *playmate* de febrero de 1963, como la virginal heroína *Suzette*, sería un buen gancho para la taquilla, a lo cual añadió la confección de un *trailer* y de carteles que hacían alarde de la violencia que el filme proporcionaba. Aun sin estar demasiado seguros de su aventura de vacaciones, productor y director decidieron estrenar *Blood Feast* en una sala de Peoria, Illinois. Para su sorpresa, largas filas de autos buscaban un sitio para disfrutar de las brutalidades prometidas y sabiamente dosificadas por Lewis, convirtiendo la escena en que el desquiciado *Ramsés* (estupendamente interpretado por el bizarro *Mal Arnold*) arranca la lengua de una de sus víctimas en el momento más emblemático del film.

Herschell Gordon Lewis recuerda la proyección inaugural

*"... comenzó la película y todos los chavales estaban gritando, berreando, destrozando los asientos, tirando bolas de papel a la pantalla... hasta que llegó la escena de la lengua. Entonces todo lo que se veía en el cine era un montón de ojos en blanco..."*<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Manuel Valencia y Eduardo Guillot, op.cit., p.p. 22.

La declaración no es para nada exagerada, debemos hacer hincapié en que antes de este filme los momentos sanguinolentos eran dejados a la imaginación. Baste citar las palabras del crítico francés Michel Caen acerca de una proyección privada de *Blood Feast* en el Picadilly Circus de Londres:

*“Finalmente –hecho rarísimo– los calificativos delirante, aberrante, demente; muchas veces utilizados sin rima ni razón, encuentran una película a su medida... lo confieso, difícilmente soporté ciertas secuencias. Realmente necesité hacer un gran esfuerzo para no apartar los ojos de la pantalla ni un sólo segundo, lo que constituye sin embargo la más honesta y elemental crítica”*<sup>10</sup>

No obstante, hasta la fecha los filmes de Gordon Lewis están prohibidos en la Gran Bretaña.

Un punto interesante tocado por Caen es el que se refiere a la situación en que se produjo dicha cinta, aludiendo que si bien en clandestinos o reducidos círculos de proyección privada la *exploitation* ya era conocida, no debía olvidarse que esta película fue producida por un equipo profesional y en vías de distribución normal.

Intentar hacer una crítica sobre *Blood Feast* ha resultado ocioso. Las pocas virtudes pero sobre todo sus muchos defectos técnicos y argumentales se han mantenido con cierto encanto después de casi cuatro décadas.

Un filme sin ningún tipo de suspenso en el que sabemos quien es el asesino antes de que aparezcan los créditos iniciales sólo puede predisponernos a ver una serie de excesos de todo tipo: cráneos destrozados, cuerpos mutilados, exanguinaciones y demás platillos para el espectador, quien a partir de este filme odiará el *flash forward*. Gordon Lewis se encargará de mostrarnos por medio de un conjunto de encuadres fijos emplazados mayormente en planos medios y *close up* las escenas primordiales de esta cinta, aquellas que van acicaladas por la violencia de este psicópata, lo que habla de la falta de recursos en gramática cinematográfica de este director curtido en *nudies*.

Precisamente en esta su primer obra gore no se aparta demasiado del subgénero que le ha dado rendimientos, pues nos permite apreciar a las víctimas semi desnudas por el simple gusto de hacerlo. Desde el asesinato en la primer secuencia del filme, se nos presenta, a manera de introducción, el semi *streap tease* de la chica que casualmente va a tomar un baño de tina. Ahí la sangre, el jabón y el agua terminarán adornando su generoso cuerpo. También algunas de las siguientes chicas en la lista de Ramsés morirán en ropa interior, llegando al límite de mostrar a la estrella Mason y dos chicas más en bikini, en una larga e innecesaria secuencia de jugueteo al filo de una alberca.

El descaro en su intencional explotación del recurso *shock* queda de manifiesto en la nula planificación de las pésimas y absurdas secuencias de diálogos policíacos filmadas en planos llenos y a cámara fija, un retroceso de cincuenta años en el lenguaje cinematográfico. No importa, nadie quiere ver a los policías, tan es así, que hacia el final de la cinta, cuando nada apunta a Ramsés como el sospechoso, el teniente de la policía

---

<sup>10</sup> Michel Caen. “Scialytique... caméra... moteur!” en *Midi Minuit Fantastique*, nº 10/11

(para variar pretendiente de la chica festejada) por intuición, clarividencia o gracia divina lo descubre como el responsable de los espeluznantes crímenes.

Una vez descubierto, éste huirá, y a pesar de ser cojo, correrá más deprisa que los policías para esconderse en un camión recolector de basura, que para su infortunio cuenta con una trituradora. Su final esta escrito y es por demás previsible la forma en que morirá.

Para concluir con la pionera del gore, cito la justificación que le da Coen, que si bien es innecesaria, no está de más incluirla:

*“Lo que hay que admirar aquí es la sobriedad con la que el director va a lo esencial. Nada de rellenar, nada de explicaciones inútiles. ¿Quiénes son los personajes que secciona, desgarrar, lacera, aúllan y para abreviar, agonizan? No tienen ninguna identidad, no tienen ninguna espesura humana, no tienen rostro de verosimilitud y si los autores juzgan bueno respetar sus características específicas es porque el anonimato arquetípico permanece como la primer condición de adhesión en el público. El porqué es necesario considerar Blood Feast como una auténtica película de entretenimiento significa necesariamente tener el recurso de identificación actor-espectador”<sup>11</sup>.*

*Blood Feast* ha servido como punto de referencia obligado para todo aquel que se interese en el género gore. A manera de homenaje y en algunos casos descarados *remakes*, se han podido ver actualizaciones del tema, siendo *Dr. Gore* y *Blood Dinner* (La Cafetería / Fonda sangrienta) las mejores de ellas.

La primera fue dirigida y estelarizada en el año de 1972 por J.G. Patterson, en el papel de un científico loco que pretende resucitar a su esposa, para lo que descuartiza jóvenes mujeres. No es de extrañarnos la semejanza en argumentos, ya que Patterson fue un habitual colaborador en los primeros filmes de Gordon Lewis.

*La cafetería* fue realizada en 1987 por Jackie Kong, y es una parodia/homenaje del filme del maestro Lewis. Dos niños son testigos de la muerte de su tío a manos de la policía, ya que era un asesino serial devoto de la diosa egipcia Shitar (nótese el anagrama con el nombre de la diosa en la película original). Al crecer, los dos hermanos prosiguen con la labor del tío, del que conservan su cerebro vivo dentro de un frasco. El tío-cerebro es quien da las instrucciones de los crímenes y para deshacerse de las evidencias instalan un restaurante en el que preparan deliciosos platillos... con carne humana. Sorprendentemente sangrienta y divertida, resultó una cercana revisión al clásico de 1963.

---

<sup>11</sup> idem

## 1.2 GOR(e)DON LEWIS A LA DISTANCIA: Su legado y regreso a la batalla

*“Blood Feast 2 va más allá del original  
en violencia y gore”  
Herschell Gordon Lewis*

Revisemos ahora lo que durante treinta años sería considerado su legado fílmico: *The Gore Gore Girls*, que se recordaría como su trabajo más sangriento y de manufactura más cuidada. Más allá de los meros detalles de producción destacaremos dos elementos que le distinguen del resto de su filmografía: la ausencia del tono paródico que priva en su etapa de inventor del gore y la inclusión de una marcada misoginia.

Explicemos lo anterior. Observando la primer etapa de Gordon Lewis encontramos mucho de parodia, un exceso de humor que evita que las cosas presentadas puedan tomarse en serio, provocando risa en lugar de horror, *2000 maníacos* sería el ejemplo. Su puesta en escena, emplazamientos y continuos cambios a cámara rápida le dan ese aire tan propio de los cartones animados de la Warner Brothers, especialmente, por supuesto, los del *coyote* y el *correccaminos* –harto violentos de por sí–, por lo que no deja de mostrarse una parodia de la violencia; y no ésta en toda su crudeza, como paulatinamente sería mostrada por otros artífices del género.

Quizás la clave esté en que *2000 maníacos*, era apenas la segunda película gore de la historia, aun con la candorosa influencia de los *nudies* que solían realizarse. Al momento de llegar a *The Gore Gore Girls*, ya un buen número de títulos se habían abocado a la tarea de mostrar altas dosis de violencia sin concesiones. Herschell, decidió dar a su película un tono diferente a lo que venía manejando en su carrera.

De inicio, como es su costumbre nos presenta una escena *shock*, una bella mujer es estrellada contra un espejo, destrozando su rostro para posteriormente ser acuchillada hasta morir por unas manos enguantadas. Por supuesto que la influencia del *giallo*<sup>☞</sup> italiano es innegable.

Esa influencia permanecerá a lo largo de todo el metraje, anulando con ello cualquier vestigio de parodia, aunque a momentos, *Abraham Gentry*, el personaje principal de la historia hace uso de ciertos toques de humor negro, pero ojo, no confundamos las cosas: el humor es parte de los rasgos que conforman al personaje y jamás viene de la puesta en escena, es decir, aquí el humor no es inherente al director ni a la planificación de la cinta.

Entrando de lleno a la película, la anécdota es bastante básica: un misterioso asesino se está dando a la tarea de acabar de la manera mas brutal posible con la vida de bailarinas *stripper*. Una periodista de nombre *Nancy* intenta dar con el responsable de los asesinatos para lograr una buena historia. Ante la imposibilidad de lograrlo sola pide ayuda a *Abraham Gentry*, investigador privado de marcada flema británica.

---

<sup>☞</sup> Género italiano cercano al *thriller* policiaco, pero con elevadas dosis de violencia obra de un brutal asesino, por lo general desconocido hasta el desenlace del filme. Hablaremos ampliamente del *giallo* en el apartado dedicado al cine italiano del capítulo IV.

Juntos comienzan la pesquisa del homicida internándose en el mundo de las *strippers*. Con el nulo éxito de las investigaciones, las muertes se suceden una a una, siendo cada vez más violentas, presentadas en pantalla con todo el rigor, brutalidad y descaro del que Gordon Lewis fue capaz. Cráneos descuartizados en primerísimo plano con un sadismo propio de un tablero destrozando la cabeza de un cerdo. Un rasgo interesante es que las manos asesinas tienen especial debilidad por los ojos de sus víctimas.

Para la mitad del metraje, no queda otra alternativa que aceptar que estamos ante un *giallo* a la americana con sobradas dosis de gore, más aun que en los propios filmes italianos del género. Temáticamente podemos afirmarlo por la trama policiaca de asesino serial desconocido e investigador que lo persigue, aunado a dos hechos claves en el género: un falso sospechoso que cubre todos los requisitos para ser el homicida –en este caso un ex *marine* afectado por la guerra que sueña con destrozarse las cabezas de los enemigos y que trabaja de golpeador en uno de los bares *stripper*– y la muy pertinente escena de una bailarina, informante de *Gentry*, quien antes de morir reconoce de manera familiar al asesino, aunque claro, no vivirá para contarlo.

Estéticamente sigue las rutas clásicas italianas. Del asesino solamente podemos observar antebrazos y manos cubiertas con guantes de piel negra y en algunos momentos de sus asesinatos, su sombra; de perfil y cuerpo completo reflejada en la pared, mientras que de frente, viendo a la cámara, observamos a la aterrorizada víctima. En esta película, el director cambia por completo el entramado narrativo, alejándose por completo de *Blood Feast*, pues si en ella el asesino y su motivación se conocen prácticamente desde el arranque, aquí el misterio se reserva para la parte final.

De esta forma la identidad criminal se oculta, siendo perfilada únicamente por sus actos, por demás misóginos. Podría decirse que en general los anteriores filmes de Gordon Lewis ya son misóginos de por sí –afirmación que puede hacerse extensiva a todo el género–, pero no olvidemos que la cota de humor suavizaba las escenas.

Aquí, exentos de ese humor, los asesinatos derraman violencia y odio hacia las víctimas. No son asesinatos comunes, siempre reflejan el deseo de destruir la belleza del género femenino. Pero más que quitarles la vida simplemente –lo cual sería demasiado vacío–, se trata de una destrucción completa, situación que queda bastante clara en el sádico trabajo de descuartizarles el rostro, concretamente los ojos. Hay en específico, una escena significativa: los pezones de una de ellas son brutalmente extirpados a cuchilladas. Atención, el criminal no utiliza armas de fuego, pues goza con hacerlo lenta y despiadadamente, aplicando el mayor dolor posible, clara muestra de que su fin único es la venganza.

Sólo que en esta ocasión, el desprecio hacia el género femenino viene no sólo del agresor, sino también se ha encarnado en la figura del investigador *Abraham Gentry*, cuyas actitudes van desde el rechazo a los cortejos de la reportera y el desprecio total a ser tocado por las bailarinas, incluyendo a *Lola*, su informante, hasta la frialdad con que observa los cuerpos mutilados de las víctimas, siempre con un comentario irónico-hiriente-gozoso a flor de labios.

Pero no demuestra su repulsión únicamente hacia las víctimas, sino también para *Nancy*, quien durante el proceso de la investigación se enamora de él, situación que aprovecha para utilizarla como carnada, aprovechando que ella fácilmente sucumbe ante

el alcohol –escenas antes vemos como estando completamente ebria, *Gentry*, primero la deja tirada sobre la banqueta y posteriormente paga un taxi para que la lleve a su casa, pidiendo al chofer que la suba al auto, para evitar ensuciar sus manos y fino traje.

Estando en un bar *stripper*, *Gentry* la emborracha y en ese estado *Nancy*, celosa de la atención que él pone a las bailarinas del show, sube al escenario para desnudarse. Todo estaba planeado por el calculador detective, pues ha logrado que el homicida se fije en ella y la sigue a su casa con el fin de matarla. Ahí, en un final por demás precipitado descubrimos la identidad del homicida. Contra los pronósticos, se trata de una mujer, *Marleen*, la *stripper* más cotizada años atrás –algo así como la reina del conga!– quien desfiguró su cuerpo y rostro en un incendio, y que ahora odiando la belleza de las nuevas bailarinas, las mata simplemente por envidia. El final es básicamente una copia de la muerte de *Fuad Ramsés*, el asesino de *Blood Feast*. Cuando *Marleen* huye es atropellada por un auto, que convenientemente pasa sus llantas sobre la cabeza de ella, terminando destrozada al igual que sus víctimas.

Interesante resultó lo que suponíamos el punto final de una trayectoria como la de Herschell Gordon Lewis. Incluso él mismo parecía finiquitar sus negocios como director de cine con esta cinta, asentándolo en la cortinilla final, donde el *The End* clásico fue sustituido por un “*Anunciamos con orgullo que ésta película se acabó*”. O lo que es lo mismo, anunciaba con orgullo que la carrera del padre del gore llegaba a su fin, justo en el momento en que su habilidad técnica y temática había dado un salto hacia delante, pensando tal vez en dejar a sus fans el mejor sabor de boca posible.

Sorpresivamente, después del rodaje de *The Gore Gore Girls*, Herschell Gordon Lewis abandonó la silla de director de cine para buscar crearse una carrera como publicista, carrera que logró desarrollar con éxito, logrando cimentarse un nombre de prestigio en el mundo del *marketing*, publicando, incluso, libros y diversos artículos sobre la especialidad, además de brindar conferencias que en nada tocaban el aspecto cinematográfico.

Sobre un eventual regreso a la dirección, años después, el propio Friedman declaró en una entrevista que:

*“Me envió un guión suyo titulado <Herschell Gordon Lewis’ Grim Fairy Tales> que me pareció muy bueno, pero no creo que vuelva a producir o dirigir nada porque, francamente, creo que ya no estoy en condiciones de competir con lo que se hace ahora. Aunque nos gastáramos un cuarto de millón de dólares no podríamos obtener la clase de efectos especiales que el público se ha acostumbrado a esperar de las películas actuales...”<sup>12</sup>*

Aunque triste, la separación fue inminente. No importa, fueron ellos quienes hicieron el camino a punta de ir abriendo brecha. La trilogía que juntos realizaron fueron el primer paso dentro de la vereda hacia el cine gore tal y como lo conocemos hoy día, por eso críticos especializados como José Xavier Navar afirman que:

*“...sin las películas de H.G. Lewis nunca hubieran existido, por ejemplo, un Amanecer de los muertos de George A. Romero,*

---

<sup>12</sup> Manuel Valencia y Eduardo Guillot, op. cit., p.p. 25

*unos Engendros del diablo de David Cronenberg, o Halloween, Viernes 13, Masacre en cadena y muchas obras más de la paranoia sangrienta de los últimos años*<sup>13</sup>

A pesar de que ha sido considerado injustamente como uno de los peores directores de todos los tiempos, otras declaraciones de expertos en el tema como Roger Cudney Jr. –citado en el mismo artículo de Navar– reconocido crítico y estudioso estadounidense del fenómeno gore, afirma que:

*“En los primeros filmes de Lewis, el cine del acuchillamiento puro y sin sentimiento alcanza su máximo grado de expresión”*<sup>14</sup>

Esto es, crea una estética que si bien ha resultado chocante para los amantes del cine de terror clásico, es innegable que logró atrapar y cautivar a todo tipo de público basándose en las características propias de la imagen cinematográfica, sobre todo porque ésta...

*“... tiene un valor instantáneo, insistente y continuo que no permite poner en práctica la capacidad de síntesis y asimilación necesarias para entenderla con rapidez,”*<sup>15</sup>

he ahí la razón por la cual la escena en primer plano del hecho sangriento haciéndolo lo más explícito posible provoca el choque inmediato en el inconsciente del espectador, provocando a su vez la necesidad de ver que viene después.

El hecho de que la crítica *sería* jamás lo haya tomado en cuenta es algo que ni a Lewis, ni Friedman y mucho menos a su nutrida horda de seguidores le afectó en lo más mínimo, por el contrario, hicieron escuela. Los filmes de Herschell Gordon Lewis, de culto en Estados Unidos y Europa jamás fueron estrenados en las pantallas mexicanas ni editadas en vídeo.

Sin embargo, cuando su nombre ya no se vinculaba con el ejercicio cinematográfico más que en los anales de la historia del cine de serie B y su filmografía se daba por concluida, es cuando

*“... casi treinta años después de que dejó el negocio del cine para convertirse en un gurú del marketing, Herschell Gordon Lewis regresa con una venganza, dirigiendo una secuela de su clásico de horror Blood Feast”*<sup>16</sup>

2002 es el año que marca su regreso a la silla de director. Acerca de las diferencias que ve en esta profesión con respecto a las cuatro décadas que median entre el original de *Blood Feast* y su secuela, es el propio Gordon Lewis quien manifiesta lo siguiente en una entrevista realizada por Eric Campos el 13 de agosto del 2002,

---

<sup>13</sup> José Xavier Navar, *Dicine* n° 9. México, noviembre de 1984

<sup>14</sup> idem

<sup>15</sup> Roy Roberto Meza. El cine documental como elemento para la formación y manejo del público cinematográfico, p.p. 44

<sup>16</sup> Eric Campos. *Herschell Gordon Lewis: The Godfather Of Gore Returns*. En filmthreat.com



*“dirigir es considerablemente más sencillo que en años anteriores, tengo repetición instantánea en video...”*<sup>17</sup>

refiriéndose a la posibilidad de hacer un trabajo mucho más cuidado, alejándose lo más posible de errores, de los que anteriormente se daba cuenta ya demasiado tarde.

Afirma también que nunca estuvo retirado, simplemente espero más de treinta años la oportunidad de ponerse nuevamente detrás de la cámara, recibiendo un sinnúmero de llamadas telefónicas que lo instaban a realizar la segunda parte de su famosa cinta. Telefonemas que nunca rindieron frutos, hasta que una de ellos fue el de Jacky L. Morgan, quien con toda la seriedad del mundo se adjudicó los roles de productor y distribuidor.

Titulada simplemente *Blood Feast 2*, prefirió recurrir al formato de 35mm utilizando una cámara Panavisión, antes que al video digital, aduciendo que éste no podía brindarle la fidelidad de imagen que necesitaba. Sobre el rodaje, agradece que físicamente fuera más sencillo pues contó con un equipo de profesionales, incluso no tuvo que hacer él la fotografía ni cargar la cámara. Por si fuera poco tuvo actores profesionales, entre los que sobresale el también mítico director de culto John Waters, gran amigo de Herschell.

*“Llamó para felicitarme cuando escucho de la producción. Lo invité a que me visitara y ambos estuvimos de acuerdo en que tomara un pequeño papel... como actor es totalmente profesional. Fue un placer tenerlo en el set.”*<sup>18</sup>

Efectivamente, realiza para esta cinta el papel de un sacerdote. Es irónico ver a Waters en una película, que bastante se parece a sus propios filmes –si hacemos de lado las escenas gore–, donde jamás ha salido a cuadro.

Tomando como base la reseña *“Blood Feast 2: All U Can Eat”*, fechada el 7 de septiembre del 2002 y que se publicó en la revista on-line Film Threat (filmthreat.com) firmada por Charles Martin, podemos decir lo siguiente acerca del filme.

Muy sabiamente Lewis básicamente optó por realizar un *remake* conservando todos los elementos que engrandecieron al *Blood Feast* original, sumando los beneficios que los avances en la producción han logrado desde 1963. En palabras de Martin:

*“todas las cosas buenas están ahí; el gore sin sentido, el humor negro (y muchas veces no tan negro)... añadiendo simplemente mejor pietaje filmado, mejores valores de producción, mejores actuaciones y mucho mejor sonido y música”*<sup>19</sup>

La trama es la misma. *El Servicio de Alimentos Exóticos de Ramsés* nuevamente abre sus puertas ofreciendo delicados platillos egipcios, siendo administrado ahora por *Fuad Ramsés III*, nieto del original. Sobra decir que rápidamente sucumbe ante la maldad

---

<sup>17</sup> idem

<sup>18</sup> idem

<sup>19</sup> Charles Martin, *“Blood Feast 2: All U Can Eat”*, filmthreat.com 7 de septiembre del 2002

de la diosa Ishtar, por lo que nuevamente realiza los preparativos para llevar al cabo el *Festín Sangriento* de la misma manera que lo hiciera su abuelo.

La misma reseña nos indica que es una agradable sorpresa el papel de John Waters, y sobre el trabajo de Gordon Lewis, categóricamente afirma que varios realizadores modernos bien podrían aprender como contar historias como lo hace Lewis, y agradece a la diosa Ishtar de que finalmente hay un director que recuerda como realizar una secuela tan buena como el original, si no es que mejor.

La nostalgia por los clásicos del cine y el *revival* que atraviesan en este nuevo siglo, ha alcanzado también a las joyas del cine *psicotrónico*<sup>☞</sup>. A los homenajes y plagios que se basaron en *Blood Feast* casi desde su estreno, hasta ésta, su secuela oficial, viene a unirse *2001 Maniacs*, segunda parte de *2000 Maniacos* de Gordon Lewis, quien dice no conocer nada del proyecto, aunque reconoce que el director Tim Sullivan es muy respetado en la industria y se dice que la filmación incluiría a Gene Simmons (del grupo Kiss) en uno de los roles principales.

En lo que a su propia actividad se refiere, Herschell Gordon Lewis ha retomado el proyecto *Herschell Gordon Lewis' Grim Fairy Tales* que años antes platicó con Friedman. El guión está terminado y es casi seguro que lo filme con el título definitivo de *Uh – Oh*, tentativamente este sí lo realizaría en formato de video digital.

Sitúandonos de nueva cuenta en los años sesenta, justo en los albores del género, tras del *padrino del gore*, vendría todo un séquito de directores que moviéndose siempre en los terrenos de la explotación e ínfimos presupuestos, ensancharon el camino que Lewis hizo al andar. En adelante los llamaremos la Primer Generación de Directores Gore.

---

<sup>☞</sup> Entendiendo por *psicotrónico* a los filmes de serie B o Z que despectivamente han llamado filmes basura, pero que una nueva lectura en años recientes y por una nueva generación de espectadores les han otorgado un valor de culto.

## **2. PRIMERA GENERACIÓN DE DIRECTORES Y FILMES GORE.**

*“Una serie de directores cuyo terreno natural era los filmes de explotación vieron en el gore terreno abonado... siempre dentro del ámbito underground y la serie Z, el gore iba a comenzar a crecer y desarrollarse...”  
Manuel Valencia*

Una vez que algunos directores habituados a moverse en el terreno del bajo presupuesto se dieron cuenta del filón de oro que significaba el nuevo género, y a sabiendas que el desnudo femenino sin ningún tipo de coartada argumental estaba dejando vacías las salas, decidieron filmar películas gore.

La mayoría de ellos consiguieron poco renombre, algunos tan sólo lograron una cinta y optaron por nuevos caminos. Sin embargo existieron otros que influenciados con un espíritu de locura necesario para emprender estas obras, decidieron hacer carrera en él. A continuación hablaremos brevemente de los más representativos seguidores del gore en sus primeros años, la mayoría de ellos con filmes anteriores a la década de los setenta. Se presentan por orden cronológico de su debut en la dirección.

### **2.1 LOS SEGUIDORES DE HERSCHELL GORDON LEWIS EN ESTADOS UNIDOS**

Como era de esperarse, en el país donde se inventó este peculiar género, pronto se dejaron ver varias muestras muy curiosas hoy en día, algunas por sus fenomenales errores de producción, por su estética *kitsch* y por el valor de producir de manera independiente filmes de explotación sangrienta con miras a ganarse unos cuantos miles de dólares. Algunos directores pasarían a la historia exclusivamente por su filmografía gore. A continuación los que se consideran más sobresalientes.

?? RUSS MEYER.

*“No tuve el valor de ver las películas de Russ Meyer antes de cumplir los 22 años...”  
Martin Scorsese*

Apodado el Fellini de la industria del sexo fílmico, nace el 21 de marzo de 1922 en Oakland, California, es hijo de un policía y de una enfermera. Sus primeros acercamientos al cine son apenas entrado a la adolescencia cuando filma algunos cortos en 8 mm. Al desatarse la Segunda Guerra Mundial es llamado a participar como camarógrafo para algunos noticieros en la línea de batalla. A su regreso a los Estados Unidos se convierte

en fotógrafo profesional trabajando en la primera etapa de la mundialmente famosa revista para caballeros *Playboy*.

Cuando en 1952 la Corte Suprema de los Estados Unidos facilita el reconocimiento de la libertad de expresión en las películas, se da comienzo al derrumbe de ciertos tabúes y se dejan atrás fuertes censuras. La primera de ellas corresponde al cuerpo femenino, así se inicia su muestra en las pantallas lo más natural posible, surgiendo con ellos las primeras *nudies*, cintas que mostraban abundantes desnudos y algunos escarceos sexuales bastante ligeros. El primer filme de este tipo, *The Immoral Mr. Teas* fue dirigido en 1959 por Russ Meyer, creando un género bastante redituable. Tan sólo este filme de muy bajo presupuesto le benefició con más de un millón de dólares en ganancias.

El *nudie* resultó ser “una combinación barroca de las revistas *Mad* y *Playboy*...” según lo califica Michel Caen en el *Midi Minuit Fantastique* de enero de 1964, sin embargo, la novedad se saturó por la filmación *ad nauseum* de estos tópicos. La combinación de desnudos y humor ya no era suficiente, por lo que Meyer decidió agregar un ingrediente básico para ganar dinero: violencia.

Tras filmes *nudie* como *Eve And The Handyman* (1960) y *Lorna* (1964) realiza en el año de 1965 *Mudhoney*...

“... probablemente la obra maestra de Meyer, y uno de los retratos más crueles y sombríos que se hayan hecho jamás de la América profunda...”<sup>20</sup>

adelantándose a Wes Craven y su *The Hills Have Eyes* (La Colina del Terror, 1977), Meyer combina el erotismo con la violencia de unos habitantes de un poblado de Estados Unidos que viven en medio de la venganza y la intolerancia.

Después de una decepcionante *Motorpsycho* (1965) surge la obra más conocida de Meyer, un verdadero clásico en blanco y negro –igual que las anteriores cintas– de la fantasía erótica repleta de violencia, *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1965) con la legendaria exuberancia de Tura Satana en el papel de *Varla*, líder de un trío de lesbianas motorizadas que siembran la muerte a su paso. El filme, plagado de prominentes senos, violaciones y demás extravagancias, va preparando el camino para lo que serán sus filmes más memorables dentro de la violencia y el sexo, aunque de vez en cuando retomaría el *nudie* típico, es decir rosa, cómico y sin violencia con títulos como *Mondo Topless* (1966).

En 1968, la buena respuesta en taquilla conseguida por *Vixen*, logra llamar la atención de una *major*, la 20<sup>th</sup> Century Fox, que lo contrata para realizar un filme de amplio presupuesto. El resultado es *Beyond The Valley Of The Dolls* (*Hollywood Vixen*, 1970), que obtiene además de un éxito de taquilla superior al de *Vixen*, el reconocimiento de la crítica. Mezcla por demás delirante de sexo, y corrupción, con un toque de efectivo gore vía decapitación, este es el antecedente directo a la sangre derramada en sus siguientes filmes.

---

<sup>20</sup> Tony Partearroyo. “Historia natural de las vixens” en *Nosferatu*, n° 23

En la etapa final de su carrera, Meyer nos brinda dos de sus mejores trabajos, pletóricos de los habituales senos gigantes que tanto amaba (de ahí su apodo de *Fellini*), el humor y las secuencias más brutales de gore. *Supervixens* (1975) nos da una muestra de ello :

*"...el larguísimo asesinato en el cuarto de baño es una sádica lección de como hacer reír al público mientras un personaje golpea, apuñala, pateo y electrocuta a su víctima. Llenando la bañera de sangre que vuelve el agua de color rojo..."* <sup>21</sup>

Para cerrar con broche de oro el apartado correspondiente a Russ Meyer haré referencia a su penúltimo filme *Up!* (*Megavixens*, 1976). Todo un desfile de mujeres con busto superdotado (donde sobresale la orgullosamente mexicana Francesca *Kitten* Natividad), historia que mezcla sadomasoquismo y asesinatos con lujo de gore. Filmada a un ritmo trepidante y haciendo alarde de un montaje frenético, resulta ser una entretenida comedia salvaje.

Cabe mencionar que no todos los filmes de Meyer quedan inscritos dentro de la naciente corriente gore, de hecho es más recordado por su afición a los senos enormes y al erotismo *camp* que a la sangre. Aparentemente resulta sencillo revisar su obra, sin embargo, en esos filmes para el gozo voyeurista del espectador se pueden observar papeles femeninos poderosos y transgresores de las leyes moralistas. La mujer es quien tiene la batuta y la decisión para ejercer su sexualidad con toda libertad y sin sentir el menor remordimiento, al igual que tampoco le preocupa asesinar a mansalva. Adelantados a su tiempo, los filmes de Russ Meyer han sido redescubiertos a más de treinta años de realizados, curiosamente por grupos feministas que hoy por hoy lo tienen en alta estima.

#### ?? RAY DENNIS STECKLER.

Mejor conocido como *Cash Flagg* en su faceta como actor, Ray Dennis Steckler, a diferencia de sus congéneres, sí cuenta con una larga preparación como realizador, iniciándose desde adolescente con filmes experimentales en formatos pequeños –al igual que Meyer– para después emplearse como camarógrafo y director de fotografía en diversas producciones, hasta que debuta formalmente en la realización con *Drivers In Hell* en 1961 y continuar al año siguiente con *Wild Guitar*.

Dennis es sin duda un hombre fundamental en la primera generación de realizadores gore por haber realizado una filmografía, que si bien es corta, conserva rasgos muy personales, diferenciándola por completo a la de sus colegas por ser temerariamente propositiva en estilo y originalidad, sobre todo en la forma de utilizar y saber explotar los recursos a su alcance, pues al igual que los demás, tuvo que moverse en el terreno del bajo presupuesto sin que eso le preocupara. Su filosofía con respecto al dinero resultó bastante peculiar y divertida ante los ojos de la crítica:

*"...no es fácil hacer una película. Incluso si tienes veinte millones de dólares, te encontrarás con los mismos problemas que si tienes diez mil. Nunca hay suficiente dinero, nunca tienes lo que quieres. Y cuanto más dinero tienes a tu*

---

<sup>21</sup> Jesús Palacios. Goremanía, p.p. 244

*disposición más presión tienes. Al menos yo no he tenido ese tipo de presión”*<sup>22</sup>

Razón por la cual con tan sólo treinta y ocho mil dólares y un increíble alarde de imaginación nos lega en 1963 una autentica obra de culto dentro del mal llamado cine basura, pero que al paso del tiempo ha ganado adeptos. Es además uno de los filmes con el título más largo de la historia del séptimo arte: *The Incredible Strange Creatures Who Stopped Living And Became Mixed Up Zombies*. Conocida también como *The Teenage Psycho Meets Bloody Mary*, es:

*“... una de esas raras películas de culto que merecen serlo, y un romántico melodrama juvenil de terror.”*<sup>23</sup>

La línea argumental es bastante simple. Una adivina gitana de feria ambulante llamada *Madame Estrella*, tiene por pasatiempo hipnotizar a uno que otro adolescente para después desfigurar sus rostros con ácido y sumarlos a su colección de zombies. Su más reciente víctima será personificada por Dennis Steckler.

Una vez bajo el poder de la gitana, se convierte en un zombie asesino, que en extraños momentos de lucidez lo niega a pesar de las evidencias, hasta que su novia y su mejor amigo se dan cuenta e intentan ayudarlo. Cuando él acepta su circunstancia y busca vengarse, su rostro es igualmente desecho por *Madame Estrella* que será ajusticiada por el resto de los zombies que han logrado liberarse. Mientras el último zombie huye por la playa, es abatido por la policía en una escena final llena de lirismo e inusitada belleza para una cinta del género.

El filme es presentado como el primer musical de monstruos por sus extravagantes números de baile como el ahora célebre *Mixed up Zombie Stomp* y más allá de trucos publicitarios propios de una mente audaz como la de Ray —entre el público se sentaban extras disfrazados de zombies durante la proyección—, es la buena mano de un director competente e imaginativo que supo dirigir un argumento dotado de momentos hilarantes y otros de fuerza dramática especialmente llamativos, lo que han hecho de este filme de extenso título una auténtica joya del gore en su primer etapa de los años sesenta.

Con respecto a la cinta, existe una muy curiosa anécdota que inmiscuye al mismísimo Stanley Kubrick. Es Ray quien la cuenta:

*“... Stanley Kubrick estaba haciendo una película titulada *Dr, Strangelove Or Why I Stopped Worryng And Learned To Love The Bomb*<sup>24</sup> yo anunciaba la mía con el título de *The Incredible Strange Creatures Or Why I Stopped Living And Became A Mixed Up Zombie*. Lo último que yo haría sería robar nada a Kubrick, con quien he coincidido en varias ocasiones y me llevo muy bien... un día me telefonaron de Columbia [Pictures] y me*

---

<sup>22</sup> Manuel Valencia y Eduardo Guillot, op.cit., p.p. 28

<sup>23</sup> Jesús Palacios. *Planeta Zombi*, p.p. 35 - 37

<sup>24</sup> Conocida en México como *Dr. Insólito*.

*comunicaron con Kubrick... le propuse cambiar el título por el que quedó en definitiva, le pareció bien..."*<sup>25</sup>

Anterior al acuerdo, ya se comenzaba a ventilar en los medios una posible demanda en contra de Ray por un monto de cinco millones de dólares, situación ridícula si consideramos el presupuesto total del filme.

Ray Dennis Steckler continuó navegando en el cine B con títulos como *Rat Pfink A Boo Boo* en 1965 y algunos otros menos importantes y en la actualidad semi desconocidos. En 1979 dirigió su último largometraje, *The Hollywood Strangler Meets The Skidrow Slasher*. Al igual que el resto de sus colegas no le sentó bien el cambio de directrices dentro del gore cada vez más elaborado y con argumentos en los que ya no eran necesarios los tintes humorísticos.

### ?? TED V. MIKELS

Ingresa al mundo del cine como doble y extra para después convertirse en camarógrafo. Anteriormente había desempeñado todo tipo de oficios referidos al mundo circense: mago, ventrílocuo, acróbata y demás, pero su conocimiento empírico del cine lo llevó a debutar como productor y director en 1963 con el filme *Strike Me Deadly*, con regular éxito de público, sin embargo, el empeño del debutante lo hizo continuar en el camino, hasta que tres años más tarde funda su propia compañía, la Cinema Features Inc., es con esta compañía con la que debuta en el mundillo del gore en 1967, con tan sólo cuarenta y siete mil dólares de presupuesto y los actores de culto del cine B John Carradine y Tura Satana, el resultado fue *The Astro Zombies*, película que recaudaría tres millones de dólares.

Como a varios filmes de muy bajo presupuesto, también a éste se le ha colgado la etiqueta de la peor película de todos los tiempos –“honor” que sigue perteneciendo a *Plan 9 From Outer Space* (Plan 9 del Espacio Exterior, 1958) del inigualable Ed Wood Jr.–, aquí encontramos al doctor *De Marco* (Carradine), director general de Astro Space Laboratory creando zombies asesinos con cadáveres humanos y restos de órganos vitales. La intriga radica en que por un lado la CIA y por otros espías enemigos comandados por la siempre sexy Tura, buscan apoderarse del secreto. El final es por supuesto de lo más predecible: el científico loco muere a manos de sus criaturas llevándose el secreto de la zombificación a la tumba.

La película no es más que un puñado de persecuciones de zombies (tan mal caracterizados que sólo llevan por disfraz una máscara de calavera) sobre chicas a quien matar y de agentes buenos y malos contra Carradine, además de

*“... una inesperada aparición de los bomberos y la policía [reales] en el rodaje que Mikels filmó apresuradamente para incluirla en la película.”*<sup>26</sup>

Es más que obvio que *Astro Zombies* esta plagada de errores técnicos, pero también de sana diversión.

---

<sup>25</sup> Manuel Valencia y Eduardo Guillot, op.cit., p.p. 28

<sup>26</sup> Jesus Palacios. *Planeta zombi*, p.p. 93 - 94

Ted V. Mikels es responsable también de títulos clásicos para la primer etapa del género gore, sí bien no tan reconocidas como las obras del padrino Lewis, si mucho mejor resueltas que las tediosas sesiones de diálogos filmadas por Andy Milligan. De Mikels son *The Corpse Grinders* y *Blood Orgy Of The She Devils*, de 1972 y 1973, respectivamente.

Con respecto de la primera, comenta el director:

*"la camaradería durante el rodaje fue estupenda. No creo que más de una o dos personas del equipo hubieran estado involucradas antes en una producción cinematográfica, la script trabajaba por primera vez, y así todos los demás... pude disponer de gente absolutamente neófita, que encontraban como compensación lo que aprendían haciendo la película... el cámara había rodado algunas cosas en 16 mm, pero el primer día de rodaje me gritó ¡Hey Ted, enséñame a cargar esa cámara! Ese fue el primer día de rodaje..."*<sup>27</sup>

Esta película contiene mucho más gore y es incluso más divertida que *Astro Zombies*. La anécdota es sobre una fábrica de alimentos para gatos que utiliza como materia prima carne humana. Al ser ésta probada por los felinos domésticos, les provoca una locura tal, que poco tiempo después asesinan y degustan a sus propios dueños.

El filme sobrepasó el éxito que Mikels había logrado con su anterior filme, forjando casi de inmediato una película de culto, desatando insistentes rumores sobre una secuela. A lo que el director solo respondía que ya trabajaba en eso, en una renovación del guión, pero que hasta no tener un presupuesto decente para iniciarla, no la realizaría.

Por declaraciones como esa se puede afirmar que Mikels al igual que el productor de *Blood Feast*, David F. Friedman declinaron realizar segundas partes de sus respectivos clásicos ante la imposibilidad de contar con el dinero suficiente para ofrecer un producto cuya calidad pudiese competir con los cada vez más adelantados filmes, que haciendo alardes de alguno que otro implemento tecnológico y efectos especiales se colocaban al frente del género y por si fuera poco con mejores situaciones argumentales.

Con *Blood Orgy Of The She Devils* se puede decir que dio un paso atrás en cuanto originalidad, pues cae en los ya desgastados desnudos gratuitos, presentando toda una gama de bellas chicas desnudas. El director ofrece un típico *nudie film* sazonado con algunos litros de sangre y escenas de impresionantes torturas obsequiadas por unas exuberantes brujas (en *topless*) que sacrifican varones en el consabido culto satánico. Las muestras de agotamiento tanto en el género como en el director ya comenzaban a causar estragos.

Posterior a estos filmes, los títulos dirigidos por Mikels gozaron cada vez de menor relevancia. No obstante, sus actividades en otras ramas de la cinematografía dentro del gore son dignas de mención, principalmente su participación como cámara en *Children*

---

<sup>27</sup> Manuel Valencia, op.cit. p.p. 27 - 28



*Shouldn't Play With Dead Things* (1972), opera prima de Bob Clark. Tiempo después decidió dedicarse a la realización de shows televisivos, documentales, filmes industriales y *spots* publicitarios con muy buen éxito. Partidario de la poligamia, actualmente vive en un castillo con sus siete mujeres.

## ?? ANDY MILLIGAN

Originario de Minnessota, Andy Milligan es considerado el peor director de cine en toda la historia, situando su trabajo incluso por debajo del mítico Edward D. Wood Jr. Al parecer Milligan no contaba con ninguna preparación dentro del ámbito cinematográfico, lo cual puede comprobarse si se observa la gran cantidad de defectos técnicos que se dejan ver en su filmografía. Sin embargo ésta ha despertado cierto interés en los sectores de la crítica que han descubierto a los pioneros del gore.

En 1963 filma lo que podríamos decir es su opera prima, *Liz*, que después de su proyección inaugural interesó al productor William Mishkin, especializado en comercializar filmes baratos explotándolos en autocinemas y cines de la periferia. La compró para su redistribución cambiando su título original por el de *The Promiscuous Sex*, por lo que podemos deducir (el filme se perdió irremediablemente) que se trató de uno más de los *nudies* de la época. Esta película obviamente no pasó a la historia por sus valores artísticos sino por ser la llave que abriría las puertas al cine gore a Milligan, quien a partir de ella colaboraría estrechamente con Mishkin, formando una dupla muy similar a la de Lewis–Friedman. Cabe mencionar que Mishkin es considerado como uno de los principales introductores del sexo en la temática de los filmes en Estados Unidos, por lo que sus producciones siempre fluctuaban entre el sexo *softcore* y el terror, motivo que hizo florecer una gran empatía con Milligan.

Entre ambos lograron poco más de una veintena de títulos, ninguno por más de diez mil dólares, presupuesto francamente ridículo, aun comparado con el bajo costo de *Blood Feast*. Para los intereses del gore debemos destacar *The Ghastly Ones* (1968), *Torture Dungeon* (1969) y *Bloodthirsty Butchers* (1970) y contra lo que pudiera pensarse, es digno de mérito que éstas y varias cintas más de su obra hayan contado con éxito de taquilla! El secreto: permitir que sus personajes hablaran. La estructura de sus filmes puede considerarse absurda de tan simple: al inicio del metraje se hacía énfasis en una escena por lo regular larga y lo suficientemente sangrienta y salvaje para atraer la atención, el resto de la cinta eran diálogos entre los personajes, casi siempre en uno o dos escenarios o al aire libre para abaratar todavía más los costos. Así transcurrían somníferas secuencias de pláticas entre dos o más personajes hasta llegar al momento final, que nuevamente era un alarde de violencia y sangre a raudales, por lo que el público ávido de ambas cosas, salía complacido.

El crítico estadounidense Bill Landis resumió de manera muy atinada las constantes del cine de Milligan:

*“escenarios escasos, fotografía granulosa en 16 mm., tramas sin complicaciones, violencia entre lo gráfico y lo fraudulento, utilización de iconos del cine de terror como sacerdotes*

*dementes, vampiros, hombres lobo y finalmente, elementos de horror camp”* <sup>28</sup>

El final de la década de los sesenta trajo consigo nuevas formas estéticas y de contenido en los filmes gore, por lo que Andy Milligan y Mishkin tuvieron poco que ofrecer para mantenerse vigentes. El director permaneció semi retirado por cerca de diez años, así su obra puede dividirse en dos etapas. La primera de ellas inicia con *The Ghastly Ones*. La anécdota es la siguiente:

En un día soleado, una joven pareja viaja a la deriva hacia una isla inquietante y aparentemente deshabitada. Una vez en tierra los amantes deciden verificar lo que hay a su alrededor encontrando a un hombre, *Colin*, armado de un cuchillo y visiblemente animado por intenciones homicidas. Los gritos y las súplicas se convierten rápidamente en aullidos de terror mientras que la cuchilla manejada por los brazos robustos se abate sobre ellos...

Mientras, *Rich*, acompañado de *Vicky* visita a su hermano *Walter*, hombre rico y pusilánime con la esperanza de pedirle prestado un poco de dinero. En otra parte, *Don* y *Liz* están tomando un baño juntos, cuando les llega una carta invitándolos a viajar a Nueva York para asistir a la lectura de un testamento, en el que se disputa la posesión de *Crenshaw Island*.

*Bill* y *Verónica* están igualmente interesados por el testamento. Las hermanas *Liz*, *Verónica* y *Vicky* no heredarán la fortuna familiar hasta cumplir con la condición de estar las tres casadas y cumplir ciertas cláusulas.

La primer noche pasada en *Crenshaw House* demuestra ser una prueba espantosa. Una enorme *X* es trazada con sangre sobre la puerta de *Rich* y cuando éste desciende al sótano con la intención de descubrir el origen de un ruido, es asesinado. La noche siguiente *Don* es hecho prisionero por un personaje encapuchado que lo ata a una mesa y lo serrucha en dos.

La matanza continúa y cada uno de los miembros de la familia sufrirá un fin horrible hasta que sólo restan *Vicky*, *Ronnie*, *Colin* y *Hattie*, la ama de llaves, quien hace quemar vivo a *Colin*... así se revela que ella es la autora de los espantosos asesinatos de *Crenshaw House* con el fin de conservar la herencia para ella sola. <sup>29</sup>

En 1969 realiza *Torture Dungeon* con la típica línea argumental de un noble de la corte victoriana que ambiciona el trono, por lo que asesinará y mutilará con lujo de violencia y exceso de sangre a todo aquel que lo pretenda.

De 1970 es *Bloodthirsty Butchers*, que pudo haber sido un filme interesante por basar su argumento en un hecho real, el del asesino Sweeney Todd, un peluquero que convertía en salchichas y otros embutidos a sus víctimas, por allá de la primera mitad de los sesenta en los Estados Unidos. Tristemente el filme denigró en una absurda serie de errores propios de Milligan y escasez de todo tipo, menos de sangre, pero... ¿Qué se podía esperar de una película realizada con menos de siete mil dólares?

---

<sup>28</sup> idem

<sup>29</sup> Publicado en la revista *MIDI MINUIT FANTASTIQUE*, n° 23, agosto 1970. París, Francia. p.p. 60 y 61.

Al año siguiente vuelve a situar su historia en la Inglaterra gótica con el filme *Body Beneath*, que narra las andanzas de un grupo de vampiros caníbales que habitan una vieja iglesia abandonada. Contra todo lo que se espera hay muy poco gore y diversión, sin embargo, es respetable por que con esta cinta comienza a trabajar los mitos clásicos del género, que se extienden a sus siguientes tres filmes, con lo que cerraría su primer etapa gore. *Rats Are Coming*, *The Werewolves Are Here* (1972), donde aparece un hombre lobo; *Man With Two Heads* (1972), triste revisión del clásico de Stevenson *Dr Jekyll and Mr. Hyde*, de hecho la película es conocida también como *Dr. Jekyll and Mr. Blood*. Por último, la más disparatada de sus cintas, *Blood* (1974) donde se unen en matrimonio el hijo del hombre lobo y la hija de *Drácula*, celebrando su noche de bodas con su pasatiempo favorito: matar.

Con ésta, su primera etapa estaba cerrada y deberíamos de esperar hasta el año de 1983 para toparnos nuevamente con el gore al estilo Milligan en su asombrosa *Carnage*, buena película de casa encantada –tema de moda desde 1980 con *Amytville* de Stuart Rosenberg– con un argumento inteligente y sorprendentemente bien dirigida. El repertorio de carnicerías está muy bien logrado gracias a que contó con efectos especiales de Michael Chiodo y los Chiodo Brothers, años después responsables y autores totales de la divertidísima *Killer Klowns From Outer Space* (Payasos asesinos del espacio exterior, 1988).

En 1989, a los 61 años de edad, dirige *The Weirdo*, historia de un hombre enamorado humillado por su amada y otros mequetrefes, quien al llegar al límite de su paciencia estallará en una brutal venganza contra todos sus enemigos. A pesar de que los efectos especiales no son de la talla de los Chiodo, es, junto con su anterior filme, lo mejor de la filmografía total de Milligan.

Afectado por el virus del SIDA, dirige en 1990 la comedia con tintes terroríficos *Surgikill*, para cerrar su filmografía al año siguiente con *Monstruosity*. Andy Milligan fallecería pocos meses después, el 3 de junio de 1992 en su mansión de Los Ángeles, California.

## ?? AL ADAMSON

Albert Victor Adamson Jr. es el último de los directores pioneros del gore en irrumpir en el medio. Aunque su filmografía deriva hacia varios géneros de la explotación, su debut se remonta a 1965 con *Psycho A Go! Go!*. Es preciso mencionar que se le atribuye el filme *Two Tickets To Terror*, realizado un año antes, pero no se tiene la certeza de que haya sido él el director.

Sobre Al Adamson se puede decir poco, excepto que fue su encuentro con el productor Sam Sherman lo que le permitió fundar la Independent International Pictures, que produce en 1969 *Satan's Sadist*, título que se vio beneficiado en taquilla ante la euforia del público por productos del género. *Los sádicos de Satán* que dan título al filme no son más que una banda de motociclistas –con el auge las *biker movies*– que se pasan la vida por el camino sembrando el pánico, violando mujeres y dejando tras de sí un reguero de cadáveres. Poco gore, aunque la violencia y el tema molestaron seriamente a algunas autoridades considerándola peligrosa para la audiencia juvenil.

Continuando con la explotación de filmes de horror gore, llegan títulos como *Horror Of The Blood Monsters* (1970), todo un descaro de plagio, ya que se trata del

metraje de un filme filipino de ciencia-ficción filmado en blanco y negro, posteriormente virado a verde y rojo al cual se le añadieron unas pocas escenas filmadas por Adamson con John Carradine y Robert Dix que incluyen algo de gore y canibalismo. Vendría después *Blood Of Ghastly Horror* (1971), que originalmente se filmó en 1965 y a la que nuevamente se añadieron algunas escenas con Carradine, convirtiéndola en una cinta de científico loco con mucho de humor involuntario.

*Dracula vs. Frankenstein* de 1971, ni siquiera merece explicación, baste decir que la actuación de Zandor Vorkov esta considerada como la peor interpretación del conde Drácula de toda la historia. Al mismo año pertenece *Brain Of Blood*, que a pesar de ser una de sus joyas más conocidas (incluso editada en México con el título de Engendros del mal) también cuenta con escenas “prestadas” de otros filmes. Tres años después filma *Girls For Rent* (1974), y posteriormente vendría *Nurse Sherri* (Hospital del horror, 1977), sin lugar a dudas la mejor película del tío Al, quien prodigiosamente inspirado nos presenta la historia de una enfermera poseída por el espíritu de un paciente que murió tras de ser operado en contra de su voluntad. La posesora asesinará a mansalva dentro de los pulcros espacios del hospital y haciendo uso del instrumental quirúrgico, dándole una visión malsana a las bondades de la ciencia.

Realmente Adamson no se distinguió por ningún mérito en especial, de hecho sus filmes son un dechado de defectos técnicos y formales, siendo emparejado con Milligan por debajo de Wood Jr. Sus películas son únicamente un muestrario de escenas brutales y sanguinolentas sin ningún tipo de línea argumental que las hiciera mínimamente interesantes, sin embargo es reseñado e incluido dentro del grupo pionero por haber sido la muestra fehaciente de un género cuyos excesos lo llevaron a agotarse y que tuvo que esperar su renovación por vía una nueva camada de realizadores.

En los constantes tropiezos de este director con temas tan trillados se refleja el ocaso de sus congéneres. La falta de búsqueda en fórmulas que innovasen lo llevó a alejarse de la realización, actividad que retomaría hasta 1984 con dos historias de alienígenas: *Beyond This Earth* y *From Other Worlds*, ambas sin resonancia tras de su estreno. Adamson murió asesinado el 2 de agosto de 1995, contaba con 66 años de edad. El crimen fue reseñado en el diario *San Francisco Examiner* de la siguiente forma:

*Al Adamson, un prolífico director de filmes de horror de bajo presupuesto que incluye “Satan’s sadists”... fue asesinado y enterrado bajo su propia casa.*

*El cuerpo de Adamson, de 66 años de edad fue descubierto el miércoles en Indio, aproximadamente a 150 millas al sudeste de Los Angeles, indicó la policía... los investigadores fueron buscados por un contratista que vivía y trabajaba en la casa de Adamson indicó el teniente Bruce Bower. La policía no ha establecido el motivo.*

*Un hermano del director de filmes B contactó a la policía después de que Adamson estuvo perdido por cinco semanas, dijo Bower. Después de entrevistar a los testigos y examinar los recientes trabajos de construcción en su hogar los policías y especialistas forenses levantaron el piso en una habitación no especificada y desenterraron el cuerpo sepultado.*

*La causa de la muerte no ha sido determinada y se encuentra pendiente la autopsia para el próximo miércoles.*



*La policía tiene una orden de arresto por homicidio en contra del contratista independiente Fred Fulford de 46 años. Bower declaró que Fulford estuvo viviendo en la casa de Adamson en la avenida 49 mientras la remodelaba. Fulford viajó a Florida aproximadamente una semana antes de que Adamson fuera reportado perdido, afirmó Bower, y está considerado como fugitivo.*

*Hijo de un director de cine, Adamson fincó su reputación realizando películas de bajo presupuesto en los años sesenta y setenta. La mayoría de sus títulos presentan temas de horror o ciencia-ficción, llegando a ser considerado como un moderno Ed Wood, el fabuloso director shock de los años cincuenta...*

El móvil del crimen jamás fue aclarado, por lo menos no hasta la fecha. Por la nota aparecida en el diario nos podemos dar cuenta que en efecto, Adamson fue un director de filmes carentes de lógica que los hacían ver como muestrario de errores fílmicos. Quizá por eso son divertidos.

## ?? UN HOMBRE FUERA DE SERIE: JOHN WATERS

*“Todavía me pregunto por qué los estudiantes de cine siguen balbuceando sobre Orson Welles o Howard Hawks al tiempo que ignoran a los dos mayores maestros de la historia del cine: Russ Meyer y Herschell Gordon Lewis. Incluso los peores filmes de estos dos directores son infinitamente más interesantes que Ciudadano Kane”  
John Waters*

Enarbolando la bandera de la provocación, exaltando el mal gusto y golpeando con ello las buenas costumbres de la sociedad norteamericana, surge un jovencillo en medio del pacífico estado de Baltimore llamado John Waters. Admirador del cine de más dudosa categoría y admirador del gore primigenio, Waters viene a ser el puente entre una generación por él admirada y una nueva propuesta de ver y hacer el cine gore. Si bien es cierto que en el aspecto formal la primer parte de su obra cinematográfica se encuentra plagada de fallas técnicas –buscadas a propósito como otra forma de agresión –, más allá de la forma, es el contenido ideológico lo que ha hecho de ellas objeto de culto, erigiéndolo como el rey del cine basura.

Tras de varios ejercicios en cortometraje como *Eat Your Make-Up* (1968) filma su opera prima en el año de 1969 únicamente con dos mil dólares en la bolsa, *Mondo Trasho*. Aunque se encuentra inédita hasta el momento, es fácil encontrar documentación que nos hable de ella. La trama habla de una mujer que recorre Baltimore (ciudad tan cara a Waters como lo es Manhattan para Woody Allen) en sus mundos más extremos, encontrándose a todo tipo de seres inadaptados y extraños, tanto física como mentalmente, desde locos, asesinos, fetichistas y hasta a la mismísima *Divine*, ese gigantesco personaje inventado por el actor travestido Glenn Milstead y que desde aquí se convertirá en cita obligada dentro el cine de Waters. Después de todo ese desfile de *freaks*, la mujer (Mary Vivian Pearce) morirá abandonada en una miserable pocilga.

Ya en esta su primer experiencia en el terreno del largometraje, Waters nos inunda de mala leche y varias de las constantes que definirán su cine, por lo menos en su primer etapa: la violencia; la muestra en primerísimo plano de la gente fea, los *homeless* que

Hollywood se empeña en esconder y el desenmascaramiento de las hipocresías de la sociedad estadounidense.

Su siguiente filme lo logra casi de inmediato, en 1970 filma *Multiple Maniacs*. Aquí nos es mostrado el universo de Waters en todo su esplendor. En Baltimore se establece toda una carpa de seres anormales llamada la *Caravana de la Perversión*, donde varias personas muestran al público sus preferencias sexuales por repugnantes que parezcan. Fetichismo, homosexualidad, sadomasoquismo, coprofagia, blasfemias y como acto especial, *Lady Divine*. Al espectáculo han asistido un grupo de burgueses guardianes de las buenas costumbres que se creen superiores y perfectos por ser ellos los que observan y saberse distintos a los *freaks* que tienen enfrente. Cuando *Lady Divine* aparece en público una red cae del techo y los burgueses que quedan atrapados son insultados, atados, amordazados y posteriormente baleados. Dejando como saldo una carnicería, *Divine* se come las vísceras de sus víctimas para posteriormente admirarse frente a un espejo y repetirse reiteradamente que ella es la mujer más hermosa del mundo. La venganza de los *freaks* (como en *Fenómenos* de Browning) llevada al grado superlativo.

Difícil de digerir el plato que nos sirve Waters, sin embargo, éste no es ni por mucho lo más repulsivo de su filmografía, a continuación, en 1972 presenta *Pink Flamingos*, que se resume en palabras de Gustavo J. Castagna

*"Todo Waters está en Pink Flamingos. Su cine provocador, sus personajes feos y desagradables, las escenas más asquerosas posibles, el particular estilo experimental de las primeras películas, su feroz mirada a la sociedad americana; en fin, Pink Flamingos, además es muy divertida"* <sup>30</sup>

... Claro, para quien tiene estomago necesariamente blindado.

John Waters se establece como el rey del cine *trash* con este filme que es ya todo un clásico, lleno de violaciones, ejecuciones, puro mal gusto y provocación aderezada con mucha sangre en momentos tan absurdos que hasta desencadenan risa. Pero es sobre todo la escatológica escena final en que *Divine* queda inmortalizada(o) como la persona más repugnante sobre la tierra, al degustar heces de perro sin ningún truco de montaje, elevándola junto con Waters como un objeto de culto.

Dentro del mundo del cine *underground*, sus siguientes filmes serían considerados verdaderas joyas por un montón de seguidores que muy pronto intentaron tomar una cámara y filmar porquería y media. Pero, para bien o para mal, como Waters no hay dos. En 1974 el malsano gusto de Waters por los asesinos seriales –afición que lo ha conducido a asistir como público a diversos juicios reales en contra de asesinos– se ve plasmada en *Female Trouble*, en la que *Divine*, después de toda una serie de brutales asesinatos, es conducida a la silla eléctrica, donde muere feliz y en cadena nacional para televisión. El asesino serial ya era admirado y anexado a la cultura popular como una figura que podía llegar a ser entrañable... y lo filmó antes que Oliver Stone en su *Natural Born Killers* (Asesinos por naturaleza, 1994).

Pasarían tres años para que Waters regresara a la pantalla grande, hasta 1977, ahora con las latas de *Desperate Living* bajo el brazo. Técnicamente mucho más cuidada

---

<sup>30</sup> "Dossier John Waters" en El amante, n° 54, agosto 1996, p.p. 33 - 39

y sin *Divine* en el elenco, ésta es una alegoría de la violencia intrafamiliar representada por *Mink Stole*, una ama de casa con problemas psiquiátricos y que se deshace de su marido con la ayuda de la inmensamente gorda de su sirvienta para terminar ambas huyendo de la policía.

El fenómeno Waters cambiaría de puestas en escena y contenidos temáticos, más no perdería el espíritu anárquico y renovador. Aunque puede ser que salga del contexto del presente capítulo, vale la pena tocar aunque sea de manera muy superficial la obra de un director como John Waters. Sólo dos filmes dirige en toda la década de los ochenta, *Polyester* (Una loca, loca familia americana, 1981) curioso experimento de interacción con el público cuando a la entrada del cine se les regalaba una tarjeta de *Rasca-huele* para seguir junto con *Divine* todos los olores que significaban la atmósfera de la cinta, degustando desde flores hasta sus flatulencias.

*Hairspray* de 1988 es una exaltación para que los feos no sean necesariamente unos perdedores, esto en medio de un ambiente de *rock and roll*, que retomaría en 1990 para *Cry Baby* (Llorona), cinta musical homenaje/parodia de *Grease* (Vaselina, Randal Kleiser, 1978), donde utiliza su música preferida mejorando lo hecho en *Hairspray*, tomando como base los grandes musicales del Hollywood de los años cuarenta. El filme fue duramente criticado por los más acérrimos *fans* de Waters, acusándolo de traicionar sus bases de cineasta excéntrico y provocador cambiándose a los lineamientos más arraigados por el *box office*. Sin embargo y a pesar de esos refunfuños, el filme es una deliciosa comedia, que como atractivo extra, cuenta con las actuaciones de la ex reina del cine porno Traci Lords, Willem Dafoe, un actor de culto como pocos, y la presencia de un muy joven y talentoso Johnny Depp.

*Serial Mom* (Mi mamá es una asesina, 1994) es una acidísima comedia negra protagonizada por Kathleen Turner en un gran momento histriónico como una madre que no tolera que alguien moleste a sus hijos, tomando como medida de prevención el asesinato. Posterior a su captura se convierte en una heroína al ser transmitido su juicio por televisión y resultar inocente. La secuencia final es de antología, justo cuando demuestra que sus hábitos criminales son muy fuertes, y aunque equivocados, no los piensa cambiar. Mientras tanto la sociedad aun oscila entre la condena y la idolatría.

En 1998 nos entrega *Pecker*, historia de un joven de dieciocho años aficionado a la fotografía que se pasa la vida tomando impresiones de sus vecinos –por supuesto en la ciudad de Baltimore– algunas en situaciones algo comprometedoras. La vida de todos cambia radicalmente cuando una crítica de arte se interesa en la obra del joven y decide llevarlo para exponer en Nueva York. Cabe destacar las extraordinarias actuaciones del joven Edward Furlong como *Pecker* y de Christina Ricci como su novia *Shelley*, retomando el papel de la mujer ácida y nihilista de la filmografía de Waters en esta crítica al snobismo y a aquellos que pretenden colocarse por encima de los demás como los dictadores del buen gusto y las normas estéticas a seguir.

Finalmente, por el momento, Waters presentó en el Festival de Cannes, *Cecil B. Demented*, su filme del año 2000, donde un grupo de cineastas subversivos comandados por el *Cecil* al que alude el título, intentan derrocar al sistema hollywoodense filmando una obra independiente, para lo cual secuestran a la superestrella *Honey Whitlock*, a quien obligan a actuar en su filme basura, logrando con el paso de los días y del “trabajo” que ella se sienta parte de su mundo.

Waters ha abandonado la provocación escatológica y sangrienta por un humor más negro y fino. Ha evolucionado técnica y temáticamente sin traicionarse a sí mismo ni a sus principios, siempre demoledores de las buenas costumbres, consolidando una de las filmografías más compactas, subversivas y lógicas, siendo considerado, aun por la crítica más exquisita, un autor consolidado.

### ?? ALGUNOS GARBANZOS DE A LIBRA

A la par de los directores del más bajo cine de categoría B –casi rayando en la Z– que encontraron en la sanguinolencia explícita el camino para fincar sólidas reputaciones –no siempre las mejores– y buenas cantidades de dólares en taquilla, hubo directores que tan sólo por una ocasión traspasaron los límites de lo escabroso para internarse en los bastos campos color carmín, propiedad de los *gore markers*, entregándonos obras que de una u otra forma son ya clásicos de este género, al cual, en la mayoría de los casos no habrían de volver.

Tal es el caso de *The Flesh Eaters*. Justo cuando el tío H. G. Lewis presentaba su segundo filme, surge esta verdadera joya del cine de terror que apuntaba ya de manera directa al terreno de la violencia explícita. Esta cinta en blanco y negro fue dirigida en 1964 por Jack Curtis y contiene un muestrario lo suficientemente basto como para estudiarlo.

La trama parte de un clásico esquema proveniente del horror de los años cincuenta. Un científico loco intenta apoderarse del mundo utilizando unas pequeñas criaturas caníbales que habitan en el mar alrededor de la isla en que habita. Hasta ella llegan cuatro personas de manera accidental, que una vez enterados tratarán de detener sus planes, aunque claro, algunas morirán cruelmente. Para ejemplo baste citar que uno de ellos es emborrachado por el científico que se descubre como ex nazi, al mismo tiempo que le hace ingerir una de sus criaturas, que comenzará a devorarlo vivo desde el interior dejando un enorme agujero en su estómago.

Un producto clásico de su tiempo con el aderezo de la sangre extra, *The Flesh Eaters* podría ser considerado como el filme *punte* entre la corriente del horror clásico y el nuevo gore. La estética es fundamental pues si bien la emulsión en blanco y negro es suficiente para mostrar escenas como la ya descrita, hacia el apoteósico final que incluye la cruel muerte del científico nazi loco, se hace menester darle todo el realce que se pueda. Es aquí cuando se vira hacia el color más reventado para apreciar la sangre en todo su esplendor.

Por lo que respecta a la premisa argumental, ésta aun derrama la paranoia post bélica que se desahoga durante la Guerra Fría. No es gratuito hacer énfasis en el dominio del mundo, que de venir primero del experimento un sabio loco, hacia el clímax de la película se descubre como nazi, desarrollando un arma biológica, y a manera de *flash back*, nos es mostrado el horror de experimentos donde se utilizaban judíos y otras personas de las despectivamente llamadas razas inferiores. Si bien es cierto el ánimo de denuncia no es del todo serio, si es digno de ser resaltado, aunque tampoco podemos dejar de lado que aun buscaban el gancho visual de la *sexplotation*, mostrando a las prisioneras convenientemente desnudas.



Pinceladas de denuncia, horror clásico, elaborado trabajo de fotografía y a la vez la mejor caspa del cine basura, gore y la forma grosera de mostrar lo que hasta hace poco tiempo era impensable se disuelven, mezclan y dan vida a una película irrepetible, tanto que es el único trabajo como director de Curtis, quien al parecer moriría el mismo año del 64. A partir de aquí los siguientes *gore films* se abrían paso a golpe de litros de sangre perdiendo la identificación con las generaciones de filmes de horror anteriores, y por consecuencia, aquellos que intentaran trabajar con las constantes clásicas, envejecerían rápidamente, pasando al olvido en la memoria del espectador.

Si se habla de las paranoias producto de una guerra, sus consecuencias ideológicas, psicológicas, culturales y la forma en que han utilizado al nuevo género como vehículo de expresión, no podemos pasar de lado sin voltear la vista hacia el cortometraje *The Big Shave* (1967), cuarto trabajo como director de un joven de 25 años de edad llamado Martin Scorsese.

Sólo bastan en pantalla seis minutos que transcurren pesada y lentamente dejando helado al espectador, pues lo único que observa es como un joven de apariencia militar (Peter Bernuth) comienza a rasurarse y sin querer se corta. Ante la sangre que brota de su rostro reacciona con miedo y a la vez con placer. Embelesado, se vuelve a cortar en repetidas ocasiones hasta terminar con la cara cubierta de sangre. La crítica se empeñó en leer el cortometraje como una metáfora sobre el conflicto de Vietnam, en concreto sobre la sangre de jóvenes derramándose sin sentido en una batalla inútil, llegando a calificarla como

*una pieza de arte surrealista que es elegante y macabra* <sup>31</sup>

La genialidad de un Scorsese en ciernes que ya mostraba rigor en la manera de filmar, se vio recompensada con un premio en el Festival de Cine Experimental de Bélgica, augurándole el brillante camino hoy por todos conocido, pero paradójicamente mostrándole también el rechazo del *mainstream*, que se espanta hipócritamente cuando le es mostrada la polución en que se encuentran sumergidos, convirtiéndolo desde entonces en un eterno renegado.

Si bien algunos filmes insertos en este gore primigenio se pueden observar detalles que los hacen respetables, ya sea por la audacia en que presentan la situación propia del género, por el marcado humor negro que destilan y si somos demasiado optimistas hasta por algún momento plástico sobresaliente, también es justo señalar que vieron luz algunos subproductos de la más rancia explotación. Tal es el caso de *The Undertaker And His Pals* (David C. Graham, 1967) que aprovecha el furor de las *biker movies* y el exceso sanguinolento en reciente boga.

El filme únicamente se conforma en mostrar las grotescas hazañas de una banda de psicópatas motorizados que surten de carne el negocio de comida de unos amigos, por supuesto, humana. Humor negro sin sentido, malos efectos especiales y una premisa interesante pero completamente desaprovechada (la mejor muestra de este tema llegaría hasta 1987 con la mencionada *Blood Dinner*), pues el canibalismo aun no florecía, hicieron de esta película un verdadero fiasco. Como en todos los géneros, no todas las películas son tan buenas como se quisiera.

Dejando de lado una buena cantidad de productos completamente intrascendentes como *The Undertaker...* cierran la década de los sesenta y con ello toda la primer oleada

---

<sup>31</sup> Alasdair Carnie, Edinburgh University Film Society. Programme 1992– 93.

gore, dos cintas de tendencias completamente opuestas. *Night Of Bloody Horror* de Joy N. Houck y *Scream Baby, Scream*, ambas de 1969.

La primera se revela como un *psico thriller*, que si bien retoma la línea de *Psycho* (Psicosis, Alfred Hitchcock, 1961), logra sacudirse de su sombra y se obtiene como resultado un competente filme donde el asesino logra momentos verdaderamente creativos gracias a los gráficos crímenes cometidos. En este filme podemos apreciar una tendencia que se desarrollará de manera exitosa durante los años venideros: la ausencia del humor. A partir de aquí las tramas se desarrollaran apegadas a un horror que nada tendrá que ver con la comicidad.

La segunda, a pesar de utilizar el tan manido argumento del científico loco, es su realización como obra de cine independiente, lo que augura cierta libertad en la dirección. El filme nos deja sentir el impulso morboso propio del ser humano, encarnado en el supuesto profesor de arte obsesionado por la fealdad humana, y que por medio de un suero de su propia invención convierte en seres monstruosos a sus alumnos.

Si nos ponemos lentes críticos será fácil descubrir en este filme el espíritu de los filmes gore. Haciendo una analogía, el papel del maestro representa al público espectador y los alumnos son las películas gore, por lo que podemos decir que entre más grotesca es la materia provocadora de morbo, igualmente es mayor la fijación que ante ésta se tenga... y paulatinamente se buscará algo más fuerte. Eso vendrá en los años setenta, donde el gore alcanzará una cota más alta de maduración.

Es de hecho la saturación en la pantalla de sangre sin sentido, la que llevó al gore a una rápida etapa de desgaste. Pronto el nuevo género se había agotado. Su principal motivo, el de llamar la atención con base en la truculencia ya estaba superado, y por mucho. No obstante una nueva generación de directores jóvenes, marcados por una nueva intención de denuncia social –no olvidemos los movimientos mundiales que surgieron sobre todo a partir del significativo año de 1968– encontraron en la explícita forma estilística del gore el medio idóneo para plasmar los cambios sociales, los hechos violentos y en general todo aquello que consideraban equívoco a su alrededor.

## 2.2 EL GERMEN GORE EN EUROPA.

Este apartado pretende colocarse como un punto de equilibrio entre la cinematografía fantástica estadounidense y la europea en lo referente a los excesos sangrientos. Aquí no se denominará gore, pues algunas películas son fechadas antes de la aparición de este término en la unión americana, sin embargo son crestas en la producción de cine fantástico que ya comienzan a utilizar –ojo, que no *explotar*– el morbo que el espectador siente hacia situaciones fuertes.

No es un recorrido por la historia del cine fantástico de diversas latitudes europeas, no por el momento. De la misma forma en que se pretendió hacer un breve recuento de la historia del cine de terror de los Estados Unidos en el primer capítulo y que sirvió a manera de introducción, más adelante se elaborarán breves introducciones en cada apartado del gore europeo con la historia del terror cinematográfico en cada país, por lo menos de los más representativos.

A continuación se mencionarán algunos filmes que parecen ser la punta del hilo que habría de desenmarañar una gran madeja de cine sangriento. Aunque claro, cabe hacer mención que anteriores a ellos existe un buen número de filmes de terror con constantes clásicas que no hacen uso de la violencia explícita. De manera quizá arbitraria, pero bastante práctica, se utilizó el criterio de reseñar únicamente los filmes fechados hasta el año de 1970 y anteriores, para después como ya se mencionó, retomar y establecer un panorama histórico en el apartado respectivo a cada país.

El listado de filmes se agrupa primero por el país de origen y las cintas que corresponden a éste, se presentan en orden cronológico de producción.

Primeramente señalaremos dos filmes franceses que de una u otra manera han marcado influencias, el cortometraje documental *Le sang des bêtes* (La sangre de las bestias, 1948) y el largometraje de ficción *Les yeux sans visage* (Los ojos sin cara, 1959), ambos del mismo director, Georges Franju.

Franju, originario de Fougères, nace el 12 de abril de 1912 y aunque es considerado como un director de la *Nouvelle Vague*, es quizá el menos conocido. Pero su interés por el cine nació mucho antes que el movimiento, al conocer a Henri Langlois –uno de los teóricos del cine más influyentes de la historia– en los albores de los treinta. Juntos financiaron el *Cercle du Cinéma*, en 1934 co-dirigieron un cortometraje hoy perdido y en 1937 crean la revista *CINEMATographe*, que a pesar de publicarse sólo por dos números, contó con la participación de gente como Autant-Lara, Cavalcantti o Prevert. Por si fuera poco en este mismo año ambos fundaron la Cinémathèque Française, al año siguiente Franju se convirtió en el secretario ejecutivo de la Fédération Internationale des Archives du Film y hasta el año de 1954 funge como secretario general de L'Institut de Cinématographie Scientifique.

Su cortometraje *La sangre de las bestias* inauguró una serie de documentales que lo estableció como uno de los directores de cine más sensibles y subversivos.

### ?? *LE SANG DES BÊTES* (LA SANGRE DE LAS BESTIAS, 1948)

En un pueblo del oeste de Francia, viejos cerdos están acumulados para su venta. Escombros grises y cielo gris se extienden mas allá de la mesa de un comedor de roble sólido y de una lámpara eléctrica colgada de las ramas de un árbol. La parte trasera de un edificio se alza hacia la cámara, sus ladrillos descoloridos mantienen toda la utilitaria impersonal del siglo diecinueve. Su fuerza es como de una prisión, una bodega, un molino de algodón, una fábrica de curtidos.

En medio de las herramientas de la fábrica están las poleas, las púas, herramientas que se esgrimen con habilidad y orgullo de artesanos. Un manso y blanco caballo de tiro cae de espaldas bajo el impacto del asesino humanitario, tropieza, se arrodilla. Una púa es enchufada profundamente dentro de su cuello, y un torrente de sangre chorrea humeante. Rondando, un hombre abultado trabaja con prisas, y en pocos momentos el animal muerto es desmembrado.

Los becerros con sus gargantas cortadas son tan obstinados que sus patadas y sus cabezas mandan la cacerola con su sangre caliente patinando, derramándola a través del piso enlozado, los hombres tienen que restringir su póstuma energía.

Un carnicero ve a través del cadáver de una vaca colgada al tiempo que toma camino hacia el pueblo cuando el reloj del pasillo marca el medio día. Las ovejas son desmembradas, sus cabezas y piernas son puestas en pilas separadas. Filas sobre filas de piernas que patearon furiosamente. El film termina por regresarnos a la ciudad gris, donde las piedras inarticuladas se funden con la tristeza de toda la concentración industrial.

Los párrafos anteriores son obra de Raymond Durgnat y los recoge en su libro titulado simplemente 'Franju', publicado en Londres, Inglaterra en 1967 por la editorial Movie Magazine Limited. A través del texto dedicado al cortometraje referido, podemos imaginar lo dantesco del ambiente en un matadero y la labor de quienes allí trabajan. Sin embargo en medio de esta oda a la mutilación y sangre, el director es capaz de superar lo macabro para darnos simplemente un punto de vista de una profesión más, exento de todo ánimo morboso, e incluso con cierto ánimo poético.

La película, aunque es abundante en las escenas de mutilación, no se puede, ni debe, calificarla de obra gore, pero sí de un muy cercano antecedente para otros directores que de ninguna manera cuentan con la estilizada habilidad narrativa de Franju ni con sus afanes antropológicos. La muestra de descuartizamientos de animales so pretexto de presentarlos como una profesión o ritual se ha presentado hasta la saciedad, aun en filmes de tendencia ultra gore que rayan el arte y ensayo, como la alemana *Nekromantik* (Jörg Buttgereit, 1987).

?? *LES YEUX SANS VISAGE* (LOS OJOS SIN CARA, 1959)

Dentro del escaso universo del cine fantástico y en específico del terror galo, surge una obra maestra del género. Basada en la novela homónima de Jean Redon, cuenta con un guión adaptado por Pierre Boileau y Thomas Narcejac, célebres por su guión de *Les Diaboliques* (Las diabólicas) de Clouzot en 1955 y autores de la novela *De entre los muertos* que Hitchcock filmó en 1958 bajo el título de *Vertigo*.

La trama nos habla de un brillante cirujano plástico, responsable del accidente en que su bella hija ha quedado horriblemente desfigurada y de los esfuerzos que hará por devolverle su rostro gracias a su reconocida destreza quirúrgica. Todo sería normal si no fuera por el hecho de que necesita piel fresca para lograrlo y la conseguirá matando a otras chicas, mientras su hija se ve condenada a vivir tras de una máscara observándolo todo.

La cinta cuenta con numerosos aciertos, como las interpretaciones de Pierre Brasseur en el papel del doctor *Génessier*, quien paulatinamente se sumerge en una locura sin remedio. Alida Valli como la devota asistente *Louise*, que pasa por alto ser cómplice de los crímenes con tal de estar junto al médico. Pero sobre todo Edith Scobb como *Christiane*, la hija...

*"... especialmente patética con esa máscara gélida sin apenas expresión facial y que constituye, sin duda, el mejor acierto de la historia"<sup>32</sup>.*

---

<sup>32</sup> Alonso Barahona, op.cit., p.p. 94

Pero más allá de la calidad interpretativa, fue la capacidad de Franju para crear un ambiente incómodo y casi malsano que logra mantener el espectador dentro de un mundo de pesadilla, lo que hace a este filme inaguantable y seductor a la vez.

Lo anterior puede quedar de manifiesto con la larga, casi interminable secuencia de la operación en que se retira la piel de la cara de una víctima. Un desollamiento casi en vivo que parece ser parte de un documental verídico que con justa razón los críticos franceses Jean Marc Boineau y Alain Charlotte la califican en su libro *Les 100 chefs d'oeuvre du film fantastique* como la primer imagen gore del cine francés.

La trama sería copiada con todo descaro en innumerables filmes posteriores. Baste recordar que únicamente dos años más tarde, en 1961 Mario Bava produce en Italia *Seddok L'erede di Satana*, dirigida por Anton Giulio Majano, muy similar en su argumento. Más recientemente, la sola escena de cambio de rostro fue retomada en la muy aceptable *Face/Off* (Contracara, 1997) del maestro del cine de acción hongkonés John Woo.

### ?? *HEXEN BIS AUFS BLUT GEQUÄLT* (TORTURAS DE LA INQUISICIÓN, 1970)

Otro ejemplo aislado de películas de naciente espíritu gore pertenece a Alemania, *Hexen Bis Auf's Blut Gequält*, o *Torturas de la Inquisición*, que elevada a categoría de clásico del cine *eurotrash* es protagonizada por Udo Kier como un aprendiz de cazador de brujas que cree fuertemente en su mentor, el conde *Cumberland*, (Herbert Lom) quien cumple con el papel de un sádico cazador de brujas que trabaja para el Santo Oficio de la Inquisición en los inicios del siglo XIX y que se vale de las más crueles y despiadadas formas de tortura para conseguir las confesiones de toda mujer que considere bruja.

El fiel aprendiz perderá la fe cuando sorprenda a su maestro torturando hasta la muerte a un albino porque le llamó impotente, dándose cuenta de que la iglesia inculpa a quien sea con tal de robar sus tierras y dinero. Por si fuera poco es testigo de como los inquisidores hacen uso del fuero para seducir y violar mujeres. La película contiene escenas muy gráficas de fuertes torturas y mutilaciones, además de una brutal escena de violación contra unas monjas.

El británico Michael Armstrong, director del filme, asegura que todos los procedimientos inquisitoriales que presenta en pantalla están basados en investigaciones que avalan la autenticidad de ellos, por violentos que sean. A título personal podemos decir que las bellas brujas que se muestran generosamente desnudas son un efecto de la moda por mostrar suficientes dosis de epidermis femenina y sangre a raudales, tan en boga dentro del cine europeo que se presumía de arte.

Eso sí, la cinta obtuvo bastante aceptación, tanto que dos años más tarde se entregó *Hexen Geschändet Und Zu Tode Gequält, Torturas de la Inquisición 2*, dirigida esta vez por el austríaco Adrian Hoven (seudónimo de Wilhelm Arpad Peter Hofkirchner), autor de los guiones y productor de ambas películas. Ya sin la presencia de Kier ni Lom la línea continúa con interrogatorios de tribunal, torturas y asesinatos de brujas y herejes en manos de la Inquisición. Sorprendentemente contó con el mismo éxito monetario merced a que las dosis de sadismo y vejaciones superaban a las mostradas en la versión original.

### ?? *BERSERK!* (CÍRCULO DE TERROR, 1967)

Si dejamos de lado la maestría de la productora Hammer y sus competidoras de los años cincuenta y parte de los sesenta, poco es lo que podemos tomar de Inglaterra y países vecinos como muestra del cine gore en ciernes. Preocupados por mantener una política correcta en la realización de filmes, no era la sangre a raudales lo más llamativo para su industria. Quizá me atreva a señalar un sólo filme que puede augurar el particular modo de hacer gore en la Gran Bretaña mas allá de los años setenta –principalmente en los ochenta–, me refiero a *Berserk!* (*El circo del crimen*)

Dirigida por Jim O'Connelly en 1967, el filme conocido también como *Circus of terror*, nos muestra a la siempre bella Joan Crawford como *Mónica Rivers*, dueña de un circo itinerante en el que empezarán a suscitarse horribles crímenes, teniendo a *Mónica* como la principal sospechosa de cometerlos. La anécdota de asesinatos en un circo no es para nada novedosa, sin embargo el ritmo y el suspenso marcado en la obra, la distinguen como una aceptable producción británica que se atrevió a ir más allá de las sugerentes y clásicas sombras en la pared, ya que algunos de los crímenes están mostrados con lujo de detalles.

#### ?? HORROR HOUSE (LA CASA DEL HORROR, 1969)

Nuestro ya conocido Michael Armstrong, director del filme alemán sobre torturas inquisitoriales, regresa a su patria para filmar en 1969 este mini clásico de horror británico, que es en estructura un *slasher* con la presencia del entonces cotizado Frankie Avalon.

La historia comienza cuando un grupo de adolescentes se encuentran reunidos en una vieja mansión. Al poco tiempo uno a uno será asesinado. Los que van sobreviviendo deberán descubrir cual de ellos es el responsable de las muertes para así evitar que acabe con los demás. Previsible en todo momento no deja de ser una entretenida película en una etapa en que el tópico de jóvenes asesinados por un maníaco todavía no estaba desgastado.

Por otra parte, el terror en España se mantuvo perdido en medio de la de por sí poca producción. Los problemas bélicos internos y externos evitaron solidificar una industria cinematográfica hasta ya entrada la segunda mitad del siglo veinte, además el recalcitrante catolicismo evitaba tratar temas sobrenaturales y sexuales en las cintas.

Al inicio de los años sesenta la dictadura franquista en su afán de dar al mundo una nueva cara de España dicta nuevas disposiciones administrativas, que en lo referente al cine hacen promulgar en 1964 las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía. En lo que toca al género que nos compete, son pocas las muestras de terror que dejan ver un gusto por la sangre explícita, sin embargo debemos destacar los siguientes intentos.

#### ?? LA MALDICIÓN DE LOS KARNSTEIN (1964)

Coproducción con Italia dirigida por Camillo Mastrocinque. De gran atractivo visual la cinta es una libre adaptación del clásico *Carmilla*, de Le Fanu, que a varios momentos nos remite a la factura de la casa Hammer, más aun si agregamos que está protagonizada por uno de los actores fetiche de la casa británica, Christopher Lee.

?? LA MARCA DEL HOMBRE LOBO (1968)

Primer filme del mito licantrópico en España. Dirigido por Enrique Eguiluz y protagonizado por el hoy mítico Jacinto Molina, alias *Paul Naschy* en el papel del hombre lobo *Waldemar Daninsky*. Todo un icono en la mitología del terror ibérico con sobradas dosis de sangre y sexo (para la época, reitero). Este mismo personaje obtendrá el primer gran éxito comercial en el género español en 1970 con *La noche de Walpurgis*, dirigida por León Klimovsky. El personaje de Daninsky será llevado a la pantalla por casi tres décadas, siempre personificado por Naschy,<sup>33</sup> e incluso él mismo dirigirá algunos de los capítulos de la saga.

?? MALENKA (1969)

Nuevamente en coproducción con Italia, este filme viene a ser el debut formal en la dirección de Amando de Ossorio, quien influenciado por la estética de la Hammer presenta una historia de vampiros en la cual se acentúa de singular forma el contenido sádico.

El filme resulta fallido por un final impuesto que revela que todo se ha tratado de una broma macabra cuyo objetivo ha sido enloquecer al personaje interpretado por la exuberante Anita Ekberg. Es el propio director quien aclara las cosas en una entrevista concedida a los periodistas españoles Josu Olano y Borja Crespo:

*"... en el verdadero final los vampiros son reales, ese final de comedia no era el previsto en un principio. En el final auténtico el vampiro moría atravesado por la antorcha. Este final, que llegué a rodar, lo he visto en la copia inglesa..."*<sup>34</sup>

Con todo, lo mejor de Amando de Ossorio llegaría más adelante, en 1972 cuando da inicio a su saga de los Templarios resucitados, convirtiéndose en referencia obligada a la hora de señalar lo mejor del terror no sólo español, sino europeo en general.

?? LA RESIDENCIA (1969)

Finalmente, por el momento, despediremos al cine español con un parte aguas en la filmografía terrorífica de ese país, *La residencia*.

Narciso Ibáñez Serrador, nacido en Montevideo, Uruguay en 1935, es hijo de dos reconocidos actores ibéricos, Narciso Ibáñez Menta y Pepita Serrador. Se convirtió rápidamente y gracias a su trabajo, en un prestigiado y exitoso director teatral y de televisión. Debuta en cine con esta cinta que introduce nuevas temáticas y goza de amplio presupuesto. La historia se ubica en una residencia para señoritas donde una a una serán terriblemente asesinadas. Más que incipiente gore, el filme se convirtió en todo un *hit* de taquilla gracias un terror atmosférico perfectamente logrado, ciertas audacias de

---

<sup>33</sup> También México ha tenido que ver con Waldemar Daninsky. En 1973, Producciones Escorpión coproduce LA NOCHE DEL ASESINO, EL RETORNO DE WALPURGIS, dirigida por Carlos Aured y que cuenta con la participación de las actrices mexicanas Fabiola Falcón y Maritza Olivares en los papeles estelares junto a los españoles Paul Naschy y María Silva.

<sup>34</sup> Entrevista a Amando de Osorio publicada en Cine fantástico y de terror español 1900 – 1983, p.p. 347 – 374

lesbianismo, sadomasoquismo y necrofilia impensables para la España de aquellos años, todo esto aunado a un indudable oficio en la dirección.

El éxito de esta película, que a seis meses de su estreno todavía provocaba tumultos en la entrada del cine Roxy de Madrid, vino a reforzar la producción del cine de género en España, llegando a convertirlo en una industria por sí misma, en plena época en que las llamadas *españoladas* y las comedias costumbristas, cada vez fracasaban más estrepitosamente, provocando que los productores voltearan la mirada al re-descubierto cine de horror.

Pasemos ahora a Italia, la nación europea que probablemente más caso ha hecho del cine de terror –tomándolo bastante en serio– llegando a significar uno de los pilares de su industria cinematográfica, aunque por supuesto, la crítica sería le concede pocos méritos, como en cualquier país.

No obstante estar a la sombra del *neorrealismo*, el *spaguetti western* y muchas joyas de la cinematografía mundial, el cine de terror italiano se desarrolló con singular alegría, convirtiéndose en referencia obligada para todo aquel amante de este género, llegando incluso a ser más valorado fuera de sus fronteras, como en los Estados Unidos, donde poco a poco sembró un buen número de seguidores e influyó a varios de los realizadores de terror de aquel país.

Anterior a la creación del género gore en América, en Italia se buscaba una nueva forma de provocar *shock* en el público. Los siguientes son tan sólo unos cuantos ejemplos.

?? *MONDO CANE* (PERRO MUNDO, 1961)

Inspirados en los viejos documentales antropológicos que buscaban “descubrir” la vida salvaje de los lugares más recónditos del planeta, Paolo Cavara, Gualterio Jacopetti y Franco Prospero se lanzaron cámara al hombro a recorrer el mal llamado Tercer Mundo, aunque sus intenciones no eran para nada didácticas.

Con su primer largometraje, *Este perro mundo*, o simplemente *Perro mundo* (*Mondo cane*) realizado en 1961 se puede hablar del nacimiento del subgénero *mondo* “... es decir, del documental de explotación comercial, morboso, cínico, sangriento y, casi siempre, italiano...”<sup>35</sup>

La coartada es simple: mostrar los dramas y miserias de los pueblos ajenos a la visión occidental, regodeándose con escenas que muestran las costumbres *primitivas* y aparentemente salvajes, tales como la decapitación de bueyes vivos, y su posterior descuartizamiento. Hay que mencionar que por el hecho de no ser trascendentales para los objetivos de los directores, no se muestra ningún tipo de contexto. Nos encontramos en las antípodas del excelso documental de Franju.

?? *AFRICA ADDIO* (ADIÓS ÁFRICA, 1964)

---

<sup>35</sup> Jesús Palacios, *Goremanía*, p.p. 90



No contentos con la infame *Este perro mundo* y gracias al éxito económico que representó, se encargarían de rodar –ya sin la participación de Cavara– en 1964 *Adiós África*. Baste decir que no es más que un descarado muestrario de costumbres africanas montado con *stocks* de imágenes de torturas, fusilamientos en masa, ejecuciones de mercenarios y cacerías ilegales en las sabanas del continente negro.

Dejemos que sea el crítico español Jesús Palacios el que nos comente las reacciones sobre este miserable filme.

*“... fue denunciado como tendencioso y ofensivo por numerosos gobiernos africanos y su estreno no tuvo lugar hasta casi diez años después de su filmación...”*<sup>36</sup>

Para regocijo de estómagos fuertes, ambos documentales hicieron escuela en todos los rincones del mundo y en la actualidad aun sigue produciéndose material de este tipo, como los famosos documentales de alta violencia –erróneamente confundidos con material *snuff*–, algunos de ellos editados en México con toda legalidad y registro de RTC, como es la trilogía *Trauma* y *Traces Of Death 2000*. Lo que algunos llaman *gore verité* y del que se hablará más adelante.

#### ?? LA LAMA NEL CORPO (1966)

En los inicios del gore europeo cabe destacar la gran influencia del *giallo* italiano, género literario de horror policiaco protagonizado por un asesino incógnito que siempre se descubre hacia el final de la obra.

Uno de los primeros *giallos* cinematográficos con marcada inclinación gore es *La lama nel corpo*, coproducción italo-francesa dirigida por Elio Scardamaglia y que basta resumir en un par de líneas para darnos cuenta que a pesar de estar basada en la novela *The Knife in the Body* de Robert Williams, resulta más cercana a la excelente y ya señalada *Les yeux sans visage* de Franju.

En un hospital un asesino misterioso asesina a las mujeres que se encuentran internadas, mientras que un doctor medio loco intenta reconstruir el rostro de su cuñada, que permanece siempre oculto tras de un velo.

A pesar de ser un producto entretenido, es un filme olvidado y poco citado ya que el esplendor del *giallo* vendría de la mano primero de Mario Bava y de Dario Argento ya entrada la década de los setenta. No obstante, desde estos años y junto con otro director clave, Lucio Fulci, ya se irrumpía en los terrenos sangrientos.

Brevemente acotaremos los inicios de estos tres directores en los albores del gore, siempre respetando el criterio de orden cronológico según la fecha de producción de los filmes, tal y como se ha utilizado en este apartado, por lo que brincaremos de uno a otro realizador indistintamente.

#### ?? SEI DONNE PER L'ASSESSINO (SEIS MUJERES PARA EL ASESINO, 1964)

---

<sup>36</sup> Jesús Palacios. *Goremanía*, p.p.10

Octavo filme del Mario Bava, quien anteriormente ya había tocado el género del terror, sin embargo es este título con el que puede decirse que nace definitivamente el *giallo*. La historia gira en torno a una casa de modas donde las bellas modelos son asesinadas una por una.

En medio de una atmósfera malsana nos es presentado el asesino enfundado en un vestido de cuero negro con máscara blanca y cuya arma es un guante con garras metálicas –veinte años antes que *Freddy Krueger*– que busca un diario que lo compromete, las modelos son encontradas desnudas y con el rostro desfigurado. Una obra donde

*“A través de un barroquismo desenfrenado, el terror estalla a cada momento porque ningún detalle escapa a la minuciosa cámara de Bava en un verdadero ballet de imágenes mórbidas y sanguinolentas...”*<sup>37</sup>

Este filme del maestro Bava hace uso de una estilizada fotografía en color que eleva a niveles inesperados la calidad de la cinta, brindando al espectador escenas más fuertes de lo normal en este género, tanto en su patria como en América. Cabe hacer mención que mientras el naciente gore de Herschell Gordon Lewis rayaba el tono paródico en los momentos fuertes llevando al público a la risa –sobre todo en *Dos mil maniacos*–, el director italiano jamás perdió la seriedad en la propuesta terrorífica.

?? *L'UCCELLO DALLE PLUME DI CRISTALLO* (EL PÁJARO DE LAS PLUMAS DE CRISTAL, 1968)

Ópera prima del más reconocido de los directores italianos de terror contemporáneo, Dario Argento. Un escritor es testigo de un asesinato, motivo que lo lleva a convertirse en la siguiente víctima del criminal. Aquí ya podemos observar las constantes que conformarán el particular universo del director romano, incluyendo su estilizada violencia y el elegante trabajo de cámaras, sobre todo en los movimientos de planos subjetivos del asesino, que permite al espectador sacar a flote su pulsión voyeurista.

?? *UNA SULL'ALTRA* (UNA HISTORIA PERVERSA, 1968)

Otro *thriller* italiano característico de la época, sin embargo es justo mencionarlo por ser de los primeros coqueteos con el cine sangriento de un cineasta considerado hoy día de culto y padre del gore italiano más brutal, Lucio Fulci. Se trata de un *thriller* erótico poco sangriento pero indudablemente inquietante sobre una mujer con doble personalidad.

?? *IL ROSSO SEGNO DELLA FOLLIA* (UN HACHA PARA LA LUNA DE MIEL, 1969)

Nuevamente Bava arremete en el cine de terror con una historia de psicópata asesino. El dueño de una tienda de trajes de novia vive con su esposa, a la que no tolera por dominante y repulsiva, situación que le ha provocado impotencia. Como desahogo

---

<sup>37</sup> Juan Antonio Molina Foix. “Mario Bava, el fotógrafo del miedo” en Cine Fantástico y de Terror Italiano. Del Giallo al Gore, p.p. 148

asesina a todas sus clientas justo en la noche de bodas, recordando en ese momento detalles de un trauma infantil en el cual su propia madre esta inmiscuida. La venganza final vendrá cuando travestido de novia intente asesinar a su mujer.

?? *IL GATTO A NOVE CODE* (EL GATO DE LAS NUEVE COLAS , 1970)

Segundo filme del romano Argento. Historia nihilista plagada de barrocos asesinatos, donde nuevamente somos los espectadores los criminales gracias al espectacular uso de la cámara subjetiva.

Pareciera ser que el verdadero culpable de las muertes es el destino. En un instituto de investigaciones biológicas se realizan experimentos que pretenden encontrar alteraciones en los cromosomas humanos, que se piensa son las probables causas de potenciar el desarrollo de los instintos criminales en personas normales. Cuando uno de los voluntarios en el experimento descubre que es portador de esa malformación genética, comienza a asesinar con tal de evitar que su enfermedad se descubra, cumpliendo paradójicamente con su inevitable destino.

?? *UNA LUCERTOLA CON LA PELLE DI DONNA* (UN REPTIL CON PIEL DE MUJER, 1970)

Después de un primer acercamiento al género del *giallo* con *Una historia perversa*, Lucio Fulci realiza lo que podría considerarse su primer filme fantástico que contiene los esbozos de unos rasgos que le harán característico: habilidad en el lenguaje cinematográfico y el gusto por la imagen visionaria.

*“El horror aullado, la predilección por el gran guiñol, el medio ambiente cerrado, claustrofóbico en el cual se desenvuelven y estallan las situaciones horroríficas, la narración vista como un sueño violento y liberador, son los componentes de la filmografía de horror fulciana y están presentes ya en Una lagartija con piel de mujer.”<sup>38</sup>*

El cine de terror italiano, de tanta reputación en todo el mundo, pronto pasó a hacer más explícitas las situaciones macabras que tuvieran que ver con el erotismo y la sangre, sobre todo con esta última.

El gore que ya se había facturado en Estados Unidos a lo largo de toda la década de los sesenta poco aportaba ya, pues como vimos, rápidamente alcanzó su saturación. Mientras su renovación llegaba, en Europa varios realizadores se habían apropiado de sus tópicos y los había reinventado.

Filmografías nacionales como las citadas páginas atrás poco o mucho iban a producir filmes gore, dependiendo de sus intereses particulares, pero al igual que en

---

<sup>38</sup> Maurizio Colombo y Antonio Tentori. Lo Schermo Insanguinato, p.p. 199

América, el fenómeno gore renacería, esta vez con historias mejor pensadas para evitar de nueva cuenta su hartazgo, y aun sin llegar a gozar de amplios presupuestos, sí contaban ya con lo suficiente para brindar mejores efectos especiales, gracias también a mayores avances tecnológicos, siempre en busca del momento shock para impresionar al espectador. Un nuevo gore estaba por nacer.

### 2.3 JOSÉ MOJICA MARINS: La locura amazónica

Volviendo a América, resulta curioso que desde los Estados Unidos tengamos que dar un salto geográfico para colocarnos en el lado opuesto del continente y descubrir a uno de los cineastas más atípicos de la historia del cine, no sólo de su Brasil natal, sino de todo el mundo. José Mójica Marins nació en 1936 en São Paulo. Su padre emigra de España buscando consolidar una carrera como torero, pero eventualmente terminó poniendo en marcha un cine en esa ciudad. Fue precisamente su padre quien le obsequia a un pequeño José su primer cámara de 8 mm., tiempo después ya mostraba en ferias ambulantes cortos filmados en 16 mm. que el mismo había dirigido. Sin embargo no siempre contó con buena suerte.

Serias dificultades estropearon en repetidas ocasiones su intento por filmar su opera prima. *Sentença de deus* fue el primero de ellos. Tres distintas actrices estuvieron a punto de interpretar el papel protagónico, pero la mala suerte se ensañó con ellas. La primera se ahogó en una alberca, la segunda enfermó de tuberculosis y a la tercera le amputaron ambas piernas después de un accidente. El proyecto fue olvidado.

La segunda historia que debió de filmar, *O auge do desespero* tuvo que ser abandonada cuando un huracán destruyó el set y todo el equipo técnico. Por fin en 1959, a la edad de veintitrés años, logra concretar un largometraje, *A sina do aventureiro*, que de cierta manera copiaba lugares comunes del *western* hollywoodense. Para poder dirigir las locaciones tuvo que dejar a su esposa embarazada en São Paulo. A su regreso se encontró con la triste noticia de que había abortado y para colmo el pietaje resultó inservible por estar fuera de foco.

Defraudado por sus tres fracasos consecutivos decide abandonar la realización cinematográfica. Su siguiente proyecto fue una publicación, una fotonovela llamada *A voz do cinema*, experimento nuevamente fallido que tuvo como consecuencia un Marins derrotado, cuyo carácter se tornó sumamente agresivo. La tensión lo llevó a cama víctima de una severa fiebre y en un estado de semi inconsciencia que duró varios días.

Cuenta Marins que durante su crisis experimentó una visión. Un hombre vestido totalmente de negro y con mirada salvaje apareció ante él, lo sujetó y arrastró hasta un cementerio en el que se hallaba una cabeza monolítica que tenía grabado su nombre en la frente. El terror le hizo voltear y descubrir las facciones del hombre de negro. Eran las suyas. Al día siguiente despertó y se citó con su antiguo productor para decirle que tenía una idea para un filme asombroso. La leyenda de *Zé do Cãixao* había nacido.

Antes de que el guión de *À meia noite levarei sua alma* (A media noche me llevaré su alma, 1963) empezara a escribirse, Mójica Marins ya tenía listo en su mente todo el plan de trabajo, historia y personajes. En dos semanas de rodaje utilizando una sinagoga



conversa en el barrio de Brás, São Paulo como locación, el filme estuvo terminado, aunque no sin infortunio, ya que un asistente de cámara murió trágicamente en esos días.

Se hace necesario establecer, aunque de manera rápida, un breve esbozo sobre el cine fantástico brasileño para poder valorar a José Mojica Marins en su justa medida. Puede parecer extraño que pocos directores en Brasil tocaran el género de terror antes que él, sobre todo porque en ese país los habitantes están imbuidos por un genuino sentimiento de magia y misticismo.

Su mezcla de grupos religiosos y raciales ha producido un rico y complejo folklore en el cual hay cabida para todo tipo de extrañas criaturas: el *homen-marinho*, literalmente el hombre del mar, quien devora los dedos de la gente y sus partes genitales; un enano de una sola pierna que vive en el bosque; la *jaracaca* que es un tipo de vampiro en forma de serpiente que succiona de los senos de las madres lactantes. De Portugal vino el *lobishomen*, especie de hombre lobo cuya mordida tiene un decidido efecto erótico en la mayoría de sus víctimas femeninas. Monstruos con los pies vueltos al revés, mulas sin cabeza y un complejo ejército de grotescos brotes.

Esta mitología en conjunto parece haber inspirado unos cuantos filmes desde inicios de los treinta y hasta fines de los cincuenta, aunque la más popular forma de cine brasileño fue la *chanchada*, comedias musicales que presentaban toda suerte de jocosos bribones y aventureros de la legua. Con lo anterior podemos darnos cuenta de la genialidad de Marins y el mérito que merece al haber creado un personaje original dentro del cine de género en Brasil, más aun cuando se convirtió en objeto de culto de exportación, principalmente a Europa, y años más tarde a los Estados Unidos, rebautizado con la traducción literal anglófona de *Coffin Joe*.

Aunque si bien ya existía en el imaginario de Mojica el personaje del siniestro enterrador, también reconoce haber tenido algunas influencias de los *comics* estadounidenses, principalmente los *Tales from the crypt* editados por la célebre empresa EC. De hecho el inicio de su opera prima es idéntico al de un número de ellos. Una gitana sosteniendo una calavera mirando fijamente a la cámara nos pide abandonar la sala de cine, justo en ese momento se escucha el tañer de unas campanas de iglesia anunciando la media noche, sabemos que ya es muy tarde para hacer caso de sus advertencias. La gitana se acerca aun más a cuadro diciendo que tendremos que soportar el último horror y susurra "... *júntense alrededor, ¡sufran! ... para la media noche tomaré sus almas...*"

En un miserable villorrio de São Paulo, la población vive aterrorizada por el enterrador *Zé do Caixao*, un ateo vestido todo de negro, con capa y sombrero de copa. Pasa su vida fanfarroneando, insultando a los hombres de la villa, mirando lascivamente a las mujeres y rompiendo todo tipo de tabúes. A pesar de ser tan despreciable tiene una amante, *Lenita*, que está imposibilitada de dar a *Zé* lo que más anhela: un hijo.

Para conseguirlo, *Zé* ha puesto sus ojos en la dulce *Terezinha*, prometida de *Antonio*, su único amigo, detalle que a él no le importa en lo más mínimo ya que no cree en la amistad, de hecho, sólo tolera a Antonio porque lo acompaña a beber y disfruta asustándolo con sus acciones impías y desafiando a Dios en todo momento. El primer paso que efectúa *Zé* para llevar a cabo sus planes es asesinar a *Lenita* de una manera demasiado sádica. Después se encarga de *Antonio* sin ningún cargo de conciencia.

Posterior al sepelio de *Antonio* se dirige a casa de *Terezinha*, a quien viola salvajemente. Ella, que era virgen se suicida ahorcándose, no sin antes maldecirlo y jurar

que arrastrará su alma al infierno. Decepcionado por la muerte de *Terezinha*, Zé continúa buscando la madre ideal de su hijo y justo en el Día de Muertos conoce a una mujer recién llegada al pueblo, muy bella e igual de sacrílega que él. Zé es el único en ser capaz de acompañarla a su casa atravesando el cementerio. Una vez allí sobrenaturales sucesos en su contra se desencadenarán, la venganza de *Terezinha* y *Antonio* habrá de cumplirse.

El filme se convirtió en todo un suceso merced a las impresionantes y violentas escenas presentadas. Por ejemplo, antes de violar a *Terezinha*, Zé la golpea brutalmente y después bebe la sangre de sus labios. En esa misma escena, cuando es violada, ella sostiene una pequeña ave en su mano, a la cual estruja hasta matarla.

Zé más que un villano caricaturesco es un hombre que realmente vive como piensa, sin hipocresías. Si es ateo, pues insulta a Dios sin miramientos. En palabras de Pete Tombs

*“Zé es como el Zaratustra de Nietzsche, un hombre más allá del bien y del mal. Como Zaratustra cree en la acción. Él es un verdadero existencialista”* <sup>39</sup>

Por si fuera poco con un muy ácido humor negro. Cuando su amante le dice que lo único que desea es hacerle feliz, sin ningún recato nuestro querido Zé responde:

*“claro que me vas a hacer muy feliz, tendré el placer de hacerte morir ante mis propios ojos”* <sup>40</sup>

Su segundo filme, *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (Esta noche encarnaré en su cadáver, 1966), es una suerte de nuevo planteamiento y re-elaboración de su ópera prima. Por algunas circunstancias Zé escapa de las garras de la muerte y continúa con la búsqueda de la mujer perfecta para concebir a su hijo, esta vez ayudado por un repulsivo jorobado de nombre *Bruno*. Ambos torturarán jóvenes con tal de encontrarla. Finalmente *Laura*, la hija de un terrateniente es la indicada. Sin embargo, tiempo después se da cuenta que una de las jóvenes que asesinó ya estaba embarazada. En medio de una macabra visión, Zé es arrastrado al infierno, donde se ve a sí mismo como el rey demonio presidiendo todo tipo de horrores.

*“Mojica es sin duda el gran maestro brasileño del terror y el gore más descarnado”* <sup>41</sup>

Su creación, el aberrante y desquiciado *Zé do Caixao* se ha convertido en un icono de la cultura popular brasileña. Su maldad lo ha llevado a ser elevado a la figura de *exu* que en la santería carioca corresponde a un santo macumba. Por si fuese poco, la imagen de este enterrador de capa negra y sombrero de copa podría ser comparada con la del *hombre de las mil caras*, el maestro Lon Chaney en la no menos mítica *London After Midnight* (Tod Browning, 1927).

Demasiado adelantado a su tiempo –recordemos que el gore en Estados Unidos estaba en ciernes– y a pesar de que, como ya observamos, los filmes fueron exitosos, el gobierno militar no tardó en calificarlo de sacrílego e inmoral, por lo que influyeron en

---

<sup>39</sup> En su libro Mundo Macabro: weird and wonderful cinema around the world.

<sup>40</sup> Idem

<sup>41</sup> Mike Hostench y Jesús Martí, op.cit., p.p. 11

suavizar el mensaje de Marins obligándolo a incluir un diálogo en el que Zé se arrepiente y ruega clemencia mientras se hunde en un pantano. Marins, que al parecer atravesaba por un periodo de escasez económica no tuvo más remedio que aceptar. Tal vez recordando que su primer cinta estuvo enlatada por más de un año.

Marins, su *alter ego* y su obra, dividieron las opiniones de la gente del cine brasileño. Mientras que un cineasta de reconocimiento mundial como Glauber Rocha – una de las principales cartas del *Cinema Novo*– declaraba que Mojica era el mejor cineasta del mundo, críticos como José Carlos Oliveira escribían sobre *Esta noche...* que venía a ser el primer filme rigurosamente insoportable en la historia del cine. Otros como el español Luis Gasca se empeñan en escribir su perfil psicológico: neurótico, necromaniaco y fetichista con fijaciones sexuales infantiles, según cita Alonso Barahona en *100 películas de terror*. Apreciaciones sin lugar a dudas insoportablemente vacuas.

José Mojica Marins continuó presentando sus muy particulares visiones del infierno y la muerte a través de filmes como *O estranho mundo de Zé do Caixao* (El extraño mundo de Zé do Caixao, 1968). Largometraje conformado por tres cuentos terroríficos, de los cuales sólo el tercero es protagonizado por él, aunque claro los tres los dirige. El primero se titula *O fabricante de bonecas* y cuenta el infortunio de un artesano que fabrica muñecas y sus cuatro hijas salvajemente violadas. Él por supuesto tomará en sus manos una salvaje venganza. *A tara* es la historia de un jorobado y su secreto amor por una bella joven que se verá culminado por vía de la necrofilia después de que ella es asesinada.

En *A ideologia*, para cerrar con broche de oro, aparece por fin el viejo Zé. Ante dos periodistas en un programa de televisión afirma que el instinto supera a la razón en la naturaleza humana y para probarlo los invita a su mansión. Allí los periodistas son testigos de horrores inimaginables: canibalismo, masoquismo, crucifixiones, blasfemias, etc. El crítico Luis Gasca habla del filme, y en concreto de la teoría que el enterrador esgrime ante los periodistas. La acepta y dice que el propio cortometraje es la prueba validadora, ya que mientras la razón indica al público no ver el desfile de horrores, el morboso instinto de ver lo que sigue, los detiene.

El mito de *Zé do Caixao* creció a medida que su filmografía aumentaba. Otros títulos por demás interesantes son *Quando os deuses adormecem* (1971), *O exorcismo negro* (Exorcismo negro, 1974), donde por vez primera existe un desdoblamiento de Zé–Mojica, cuando éste lucha contra el siniestro enterrador que es el causante de una serie de posesiones diabólicas. El final es una epopeya gore que claramente es influencia para gente como Tobe Hooper y, principalmente, Wes Craven.

Curiosamente, antes que la famosa creación de Craven, *Freddy Krueger*, *Zé do Caixao* rondaba ya en los sueños de sus víctimas aterrándolos con sus dedos – garras, sólo que de largas uñas naturales. La lucha de Zé contra Mojica se repite en *Delirios de um amoral* (1977). Su filmografía como director se extiende hasta 1994 con *Demônios e maravilhas*, aunque algunos rumores directos del Brasil indican que ha conseguido el financiamiento para realizar el proyecto “*O Olho do Portal do Inferno*”, donde incluirá el pietaje real de la operación quirúrgica que le fue practicada en un ojo y que pidió fuese filmada.

Como dato significativo del alcance de la figura de *Zé do Caixao* y a casi cuatro décadas de su nacimiento, todo tipo de *souvenirs* con su efigie puede encontrarse a la

venta. Pero cinematográficamente hablando es hasta hace muy pocos años que su trabajo ha sido redescubierto y valorado con marcado entusiasmo fuera de Brasil. En la XXIII Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, los días 15 y 21 de octubre de 1999 se programó por vez primera en más de 20 años una versión íntegra y restaurada en imagen y sonido de *Esta noche encarnaré en su cadáver*.

Hordas de jóvenes en todo el mundo, pero principalmente en Estados Unidos se han convertido en fieles seguidores de Marins y no se cansan de revisar su obra, aunque en realidad, el hecho de que fuera modelo a seguir por la juventud no es nuevo. En Brasil, a medida de que su notoriedad crecía se interesaron en él gente de sorprendentes orígenes: los intelectuales de inclinación izquierdista y los incipientes cineastas de un movimiento posterior al *Cinema Novo*.

A finales de los años sesenta, la sociedad brasileña y el cine brasileño sufrieron cambios. El gobierno de control militar que ganó el poder en 1964 impuso una nueva y represiva constitución. En São Paulo, donde Marins ha vivido y trabajado toda su vida hasta la actualidad, un movimiento de cine subterráneo estaba formándose. Tomando su nombre de un distrito de la clase trabajadora llamado Boca do Lixo (literalmente *boca de basura*), este nuevo movimiento fue llamado *Cinema do Lixo*. Aunque Marins siempre los evitó por varios años, los cineastas subterráneos lo consideraron como uno de ellos.

Para finalizar esta aventura por el Amazonas quiero hacer mención del esfuerzo por difundir la obra del maestro del terror carioca, incluso por cineastas jóvenes como André Barcinski e Iván Finotti, que dirigieron en el año 2000 el largometraje *Maldito: o estranho mundo de José Mojica Marins* (Maldito: El extraño mundo de José Mojica Marins), presentado con muy buena aceptación en el prestigiado Festival de Cine Sundance <sup>42</sup> en su edición del año 2001, ganando la Mención Especial del Jurado Latinoamericano.

---

<sup>42</sup> Celebrado año con año en la Park City, Utah en los Estados Unidos y que se ha convertido en la meca del cine independiente de todo el mundo bajo el auspicio de su mecenas Robert Redford.



## **CAPÍTULO III**

### **EL GORE SALE** **DEL SÓTANO**

Los últimos años de la década de los sesenta trajeron consigo un sinnúmero de cambios en los aspectos sociales, económicos, políticos y artísticos. El desencanto había llegado. Con ellos, una nueva generación de jóvenes nihilistas rechazaron en todos los estratos de la sociedad las normas anquilosadas que les eran impuestas. Exigían oportunidades, espacios de expresión y oídos que los escucharan.

Una serie de movimientos de lucha social se gestaron en varios países, tanto de Europa como en América. El sentir era común a una generación, el desencanto era también reflejado en las formas de expresión artística. Las líneas clásicas no se veían más en la pintura ni la plástica. Un movimiento musical agresivo conocido como *punk* estaba por cimbrar los “buenos gustos” y el cine veía como los tiempos del romanticismo quedaban atrás...

## 1. THE NIGHT OF THE LIVING DEAD: EL GORE PUNZANTE

George Andrew Romero nace el 4 de febrero de 1940. Hijo único del matrimonio formado por el agente publicitario George Marino Romero, cubano radicado en los Estados Unidos, y de la lituano norteamericana Ann Dvorsky, juntos formaron una familia de clase media estrictamente católica del Bronx, Nueva York. George Romero Jr. fue educado en el Saint Helena Institute, estricto colegio de monjas. Ahí comenzó a desarrollar excelentes aptitudes para el dibujo y en general mostraba un nivel académico superior al de sus compañeros, por lo que fue adelantado dos grados.

Aunque académicamente lo beneficiaron, ser dos años menor que sus compañeros lo mantuvo siempre como un niño solitario, que además debía sortear a las pandillas del barrio. Encerrado en su casa, su única pasión fueron los cómics, especialmente los de terror publicados por la E.C., además de las películas que podía encontrar en el televisor y en las funciones de los cines cercanos.

Entre muchas películas de terror y ciencia ficción de serie B, hubo una en especial que recuerda, *The Tales of Hoffmann* (Michael Powell y Emeric Pressburger, 1951), que califica de una hermosa obra

*“Llena de magníficas imágenes con un añejo estilo germánico, como una pintura de Brueghel... creo que esa película sembró en mí el deseo de hacer cine, más que ninguna otra”<sup>1</sup>*

Pronto los sueños del joven George serían realidad gracias a la intervención del tío Monnie y su esposa, hermana de Ann Dvorsky. Esta pareja afincada en Scarsdale no tenía descendencia y le consideraban como un hijo. Ellos compraron una cámara de 8 milímetros, pero al no saber utilizarla, decidieron regalarla al sobrino, quien ya había recibido de sus padres como regalo de Navidad un proyector. Con su nuevo equipo, todo estaba listo.

En 1954, a los catorce años, George A. Romero funda con sus pocos amigos de la escuela (todos mayores) la Herald Pictures, un poco a manera de juego. Dirige su primer cortometraje *The Man From The Meteor*, donde un *alien* aterriza en Scarsdale. Como anécdota se cuenta que al término de la filmación Romero tuvo problemas con la policía local cuando el *alien* muere incendiado por una arma de rayos (efecto que él mismo fabricó rayando el negativo). Para lograrlo prendió fuego a un maniquí que lanzó por la azotea alarmando a todo el vecindario. Al llegar la policía y tras un breve arresto se les explicó que era parte de una filmación, por lo que fue puesto en inmediata libertad.

---

<sup>1</sup> Rubén Lardín. Las diez caras del miedo, p.p. 187

Graduado de dieciséis años del instituto Saint Helena, sus padres lo inscriben en la preparatoria Ivy League Suffield Academy en el estado de Connecticut. Su estancia allí fue más placentera, rodeándose de gente con sus mismas inquietudes. Sus dibujos eran muy cotizados y se publicaban en un periódico local, además un amigo suyo lo colocó como asistente de filmación, para su sorpresa, en *North by Northwest* (Intriga internacional, 1959), al lado de Alfred Hitchcock, quien lo decepcionó mucho.

*"Eran los tiempos en que un ayudante de producción no era nadie. Eras como una mierda... aquello era aburridísimo, los que hacían las películas eran gente muy rara, y yo nunca podría aportar nada más que los cafés... [a Hitchcock] no pude verlo demasiado, pero lo que vi me pareció de lo más mecánico. No había vitalidad en el ambiente"* <sup>2</sup>

Su siguiente participación en un filme profesional fue en una comedia protagonizada por Jack Lemmon y Doris Day. La experiencia fue peor a la vivida con Hitchcock. Se convenció de que el sistema de estudios era una porquería. Mientras, en un curso de la escuela convenció a su profesor de presentar su proyecto de fin de año en forma de un documental de geología. El resultado fue la película *Earthbottom*, que sorprendió a todo el mundo, e incluso ganó un premio de la Future Scientist of America.

Con un año de estudios en la preparatoria, ingresó al Instituto Tecnológico de Carnegie en Pittsburgh, especializándose en las clases de arte. Allí conoció a Rudy Ricci, con quien entabló una gran amistad uniéndose a su grupo de amigos, conformado por Ray Laine, John Russo y Russell Streiner. Rápidamente comenzaron a idear como demostrar sus talentos. Los primeros fueron Ricci y Romero, que en la estación de radio de la facultad narraban la novela *Attack of the zilches*. Apasionados del cine y gracias a Richard, primo de Ricci consiguieron prestada una cámara de 16 mm. con la que filman títulos como *Curling* y *Slant* entre otros inconclusos donde la dirección era conjunta.

De manera más seria pensaban realizar *Expostulations*, una serie de filmes dirigidos por cada uno de ellos. La intención era presentar temas sobre la lucha entre la vida y la muerte. Con un préstamo de cinco mil dólares fundan Ram Pictures y comienzan su proyecto. Los títulos filmados fueron *A Door Against the Rain*, *The Trilogy*, *The Rocket Ship* y *The Framistan*. La dirección grupal dificulta saber cual es la participación exacta de Romero en esos trabajos. El proyecto quedó inconcluso y sólo se terminaron los anteriores cortos.

Richard se incorpora al ejército, pero antes deja fundada la Latent Image con oficinas pagadas por seis meses. Allí llegaron a instalarse Romero y Streiner, que de iniciar fotografiando bebés pasaron a producir pequeñas campañas de publicidad gracias a Vince Survinski, dueño de una pista de patinaje local que simpatizó con los proyectos de los jóvenes e invirtió veinte mil dólares, convirtiendo aquello en una sociedad corporativa de buenos dividendos, trabajando para diversas compañías comerciales e incluso políticas, varias de las cuales ganaron premios de la crítica publicitaria.

Inconformes con eso, la idea de lograr un largometraje de ficción permanecía latente. El primer intento fue *Whine of the fawn* historia situada en la Inglaterra medieval, para la que audicionó un joven actor de quince años llamado Tom Savini. El proyecto no pudo realizarse por falta de inversores, sin embargo, Savini y Romero volverían a encontrarse.

---

<sup>2</sup> *ibid*, p.p. 189

En 1966 son contratados por la empresa de detergente Calgon, para la que realizan *The Calgon Story*, donde un equipo de la empresa es reducido a tamaño microscópico y enviado en un mini submarino a una serie de aventuras dentro de una lavadora. La campaña fue un éxito y con el dinero obtenido adquirieron su primer cámara de 35 milímetros.

Romero cuenta que los preparativos para su primer largometraje resultaron de una comida entre George, Richard (que ya había vuelto del ejército) y John, donde éste propuso que cada miembro de Latent aportara 600 dólares. Así se lo comentaron a Russ, que haciendo cálculos vio factible realizar un largo en blanco y negro, con la ventaja de tener a su disposición su propia cámara de 35 mm., al enterarse su hermano Gary decidió unirse, casi al mismo tiempo que su viejo amigo Vince Survinski.

Por sus trabajos con Latent, mantenían contacto con Karl Hardman, presidente de la productora Hardman Associates y Marilyn Eastman, su directora creativa, quienes se unieron aportando dinero y equipo técnico. Con las adiciones de Rudy Ricci y Dave Clipper forman la sociedad Image Ten Incorporation. Nuevamente comenzó a barajarse la idea de *Whine of the fawn* pero los altos costos calculados terminaron con ella y decidieron que lo más viable era la realización de un filme de terror barato, pero realista, lejos de monstruos de goma. Ricci escribió un guión sobre *aliens* caníbales, pero crear el complejo sistema de efectos especiales sin el presupuesto necesario, dio al traste con la idea. Tocó el turno de George.

Romero presentó *Anubis*, un relato inspirado en *I'm legend* de Richard Matheson. La llamó así en referencia al dios egipcio de los muertos. Su historia se dividía en tres tiempos, en ellos, los muertos se levantaban de sus tumbas para devorar a los humanos. La idea, en apariencia sencilla, agradó a todos. Una vez leída la historia completa, determinaron filmar únicamente la primera parte, que transcurría de noche y en una casa abandonada en la mitad del campo, donde un grupo de personas se guarecían del ataque de un ejército de muertos vivientes. Decididos, comenzaron los preparativos para la filmación del hoy clásico.

El mítico año de 1968 se filma *Anubis*, que después de varios avatares logra estrenarse y tener una breve corrida comercial como *The Night of Anubis*. A los pocos días cambiaría su título por el que todos conocemos, *Night of the Living Dead*. El éxito no se hizo esperar, las interpretaciones políticas y sociales en ese año de revueltas tampoco.

Con el buen recibimiento de crítica y público a su filme, se esperaba que el siguiente trabajo de Romero alcanzara cotas más altas de brillantez, tristemente no fue así. De hecho, si algo podemos reprocharle al director es precisamente su falta de constancia. En poco más de treinta años su trabajo ha sufrido de tremendos altibajos. Rápidamente mencionaremos su filmografía para continuar de lleno y en específico con su trilogía sobre muertos vivientes.

Después de una especie de comedia filosófica sobre un joven atribulado por la vida llamada *There's Always Vanilla* (1972) que ningún distribuidor quiso comprar por no tratarse de un filme de terror, filma *Jack's Wife*, cinta sobre una esposa insatisfecha que comienza a enredarse en asuntos de brujería y sectas. La cinta tuvo varios problemas desde su inicio, sobre todo a medio rodaje, cuando los inversionistas se retiraron dejando a todos comprometidos y a Romero en bancarrota.

En 1973 realiza *The Crazies*, donde un avión que transporta cultivos de virus se estrella en una pequeña localidad. El virus se esparce contaminando a todos en el pueblo, las personas infectadas presentan síntomas de violencia extrema y locura,

desatando toda una masacre al enfrentarse con las fuerzas de seguridad. Nuevamente el filme es un fracaso pues se puede observar

*“Un planteamiento precipitado e infantil, un montaje pésimo, una música horrenda, y una película, en definitiva, mala de verdad”* <sup>3</sup>

Su mejor filme del periodo de los años setenta es *Martin* (Martín, 1976) un nuevo planteamiento sobre el tema del vampirismo, que esta vez no lleva al espectador a los territorios míticos del no-muerto. *Martín* es un joven poco sociable, motivo que lo lleva a tener serios problemas para embonar en la sociedad. Se dice que su familia esta maldita y que él es el noveno *Nosferatu*, sin embargo no es más que un psicópata que bebe la sangre de sus víctimas después de degollarlas con una navaja de afeitar.

Este título significa bastante para el director. Con un costo de apenas cien mil dólares es una de sus películas mejor recibidas por la crítica y el público, donde además pudo contar con la colaboración del creador de efectos especiales Tom Savini, con quien iniciaría una fructífera relación amistosa y laboral. Romero tiene una aparición como actor interpretando a un sacerdote. La cinta se mantuvo once meses en cartelera en función de medianoche en el Waverly Theater de Nueva York hasta que fue desplazada por *Eraserhead* (Cabeza de borrador, 1977) de David Lynch. Por si fuera poco ganó el segundo lugar en el festival de cine independiente U.S. Film Festival, haciendo que el nombre de George A. Romero fuera más conocido, y sobre todo, respetado.

Después de rechazar el proyecto de *Salem's Lot* –que realiza en 1977 Tobe Hooper con el título de La hora del vampiro– el siguiente escalón en su filmografía es el segundo movimiento de *Anubis*, trasladando su infierno de muertos vivientes a un centro comercial, convirtiéndolo en una crítica al *american life style*, concretamente en lo que se refiere al consumismo.

Para poder sacar adelante el proyecto necesitaban más presupuesto que nunca: un millón y medio de dólares, para lo cual planeó con Rubinstein echar mano de algún productor europeo. El elegido fue el italiano Alfredo Cuomo. Cuando éste tuvo el guión traducido al italiano lo pasó al director romano Dario Argento, quien junto con su hermano Claudio decidieron aportar el dinero necesario. *Dawn of the Dead* estuvo listo en 1979.

Su siguiente cinta es considerada un retroceso. *Knightriders* (La pandilla del Rey Arturo, 1981) además de ser el debut en el cine de un buen actor llamado Ed Harris, no representa nada y ni siquiera parece un producto dirigido por Romero. La trama gira en torno de un grupo de motociclistas que han decidido vivir bajo los códigos morales de los Caballeros de la Mesa Redonda del Rey Arturo. El filme pasó de noche.

Tiempo atrás se había dado ya un acercamiento entre el director y el rey de los *best sellers* de terror Stephen King, pues se pretendía adaptar la novela *The stand*. <sup>4</sup> El proyecto no llegó a realizarlo. Años después, en 1982 el escritor pondría en manos de Romero el guión de *Creepshow* (Macabras historias de horror), filme dividido en cinco relatos cortos, y que son un muy cálido homenaje a los *comics* de terror de la E.C. que ambos artistas admiraban y que tanto los habían influenciado.

Los cortometrajes son independientes entre sí y están unidos por un prólogo y un epílogo. Los títulos de los episodios son *The Lonesome Death of Jordy Verrill*

---

<sup>3</sup> *ibid*, p.p. 196

<sup>4</sup> La novela sería llevada a la pantalla en 1994 como mini serie para televisión (366 minutos en total) dirigida por Mick Garris y guión del propio King. La serie fue nominada a los premios *EMMY* de 1994 por dirección de arte y maquillaje.

(interpretado por el propio King), *The Crate*, *Something to Tide You Over*, *Father's Day* y *They're Creeping up on You*. Con efectos especiales nuevamente realizados por Savini, la película resulta

*"Divertida, absolutamente lograda como recreación del cómic original y merecedor de su éxito..."*<sup>5</sup>

Tanto que el 20 de mayo de 1982 fue exhibida en una sección paralela al festival de Cannes, recibiendo elogiosas críticas y consiguiendo además que la *major* Warner Brothers la distribuyera. El éxito comercial fue instantáneo.

No obstante, la sombra de sus muertos vivos aun no lo dejaba escapar. Recurriendo a la tercera parte de su original *Anubis*, decidió que 1985 era el año justo para volver a imponer su particular visión sobre los zombies y así dar por terminada la saga. Sin embargo el mito zombie ya estaba desgastado por un sinnúmero de imitaciones, sobre todo italianas, pero también por plagios o pseudo homenajes en su propia patria.

El más importante de esos filmes es *Return of the Living Dead* (El regreso de los muertos vivos), dirigido en 1984 por Dan O'Bannon, que en un principio se pensó fuera la secuela oficial de la saga iniciada por Romero, pero por unos impedimentos legales no fue así. En 1985 cuando el padre de los zombies estrena *Day of the Dead* (El día de los muertos vivos), la última parte de su trilogía, el estreno de la cinta de O'Bannon la desbancó en taquilla relegando a Romero a un segundo plano.

Años después se sumarían a este filme la paródica *Return of the Living Dead II* (El regreso de los muertos vivos II) dirigida por Ken Wiedehorn en 1988 y la fabulosa *Return of the Living Dead. Part III* (La revancha de los muertos vivos III), obra de Brian Yuzna en 1993. El descalabro de *Day of the Dead* parece no haberle afectado demasiado a Romero pues se presume que incluso él no estaba demasiado interesado en realizarla.

En 1988 vuelve a la carga con un filme sorprendente. Alejado de los zombies escribe y dirige *Monkey Shines* (Monerías diabólicas), su obra mejor tratada por la crítica después de su ópera prima, incluso por encima de *Martin*. La historia se resume como un *thriller* fantástico en el que un joven de grandes aspiraciones como abogado y como deportista se ve encadenado de por vida a una silla de ruedas después de un accidente.

Ese es el detonante para hilvanar una historia de frustración, celos y venganza. Un amigo del accidentado está experimentando sobre el comportamiento de los monos capuchinos. Uno de los ejemplares es la hembra *Ella*, que le obsequia al inválido. *Ella* desarrolla una empatía con su nuevo amo que la lleva a complacer todos sus deseos, aun antes de que le sean pedidos, pareciendo que lee sus pensamientos. Pronto el animal hace uso de las frustraciones de su amo para apoderarse de su voluntad.

El ritmo de suspenso que reina en el filme decepcionó a los *fans* más retrógrados de Romero, pues se cansaron de esperar escenas gore, pero el filme ni los tiene, ni le hacen falta. Tal vez por esa muestra de madurez en su carrera los críticos la recibieron con beneplácito, e incluso resultó ganadora de los premios a mejor dirección, mejor guión, mejor actriz –Kate McNeil, para decepción de los que preferían a la orangután– en el festival de Sitges de España y el premio de la crítica y de mejor filme fantástico internacional en el festival Fantasporto, en Oporto, Portugal.

Tras sus participaciones como actor en la oscurecida *The Silence of the Lambs* (*El silencio de los inocentes*, Johnathan Demme, 1990) y su labor como guionista y productor

---

<sup>5</sup> Jesús Palacios, *Goremanía*, p.p. 60

ejecutivo de la película *George A. Romero's Night of the Living Dead* (De George A. Romero: La noche de los muertos vivientes), *remake* de su ópera prima dirigida en 1990 por Tom Savini, vuelve a la dirección por vía de un medio metraje, el tedioso y rutinario *I fatti nel caso di mister Valdemar* primer episodio del largometraje *Due occhi diabolici* (Dos ojos diabólicos), producido en Italia por Dario Argento, quien dirige de mejor manera el segundo segmento, *Il gatto nero*, adaptaciones ambas de clásicos de Poe. Nuevamente Romero se enfrentó a su peor enemigo, la falta de consistencia.

Alejado ya en definitiva de zombies caníbales, dirige en 1992 *The Dark Half* (La mitad siniestra). Adaptación de la novela homónima de Stephen King, en la que el pequeño *Thad* padece de un tumor cerebral. Cuando es operado se descubre un ojo, una nariz y algunos dientes que al parecer correspondían a un gemelo que absorbió el organismo del niño. Ya como adulto es un novelista de éxito que firma bajo seudónimo. Cuando su anonimato esta amenazado con ser descubierto, aquellos que saben su secreto aparecen muertos. Las huellas de *Thad* aparecen en el lugar de los crímenes. ¿Será él el asesino o el gemelo que aun vive dentro de su cerebro? El filme rindió su fruto en el Fantafestival de Roma, llevándose a casa el premio a mejor película, mejor guión y el de mejor actor para Timothy Hutton.

Habrían de pasar ocho años para que volviera a tomar la batuta de un filme. Es hasta el año 2000 que presenta *Bruiser* –coproducción entre Francia, Canadá y Estados Unidos– que trata sobre la vida de un pusilánime oficinista maltratado por su sádico jefe y despreciado por su esposa, por si fuera poco descubre que entre ambos existe un amasiato en sus propias narices. Una mañana el tipo se levanta para continuar con su miserable vida, pero descubre que su rostro se ha borrado, en su lugar sólo existe una faz blanca sin ningún tipo de rasgo, que según las propias palabras del realizador, se aprovechará de esta figura fantasmal, para vengarse de todos aquellos que quisieron oprimirlo

La cinta, inédita en México, nuevamente ha dividido opiniones. Hay quienes aseguran que después de tantos años de espera el regreso fue muy flojo. Otros opinan que es la muestra de su madurez creativa, en fin, lo que nadie duda es que el nombre de George A. Romero es de inestimable valía en la evolución del cine de terror.

Por último, su más reciente proyecto *Assassination* se ha visto pospuesto de manera indefinida. La cinta sería producida por Highland Crest Pictures y para sorpresa de todos no tiene absolutamente nada que ver con el cine fantástico, sino con un hecho histórico.

La trama está basada en el asesinato del dictador dominicano Rafael Leonidas Trujillo ocurrido en 1961. La razón de su retraso o definitiva cancelación es la muerte del actor mexicano-americano Anthony Quinn, quien estaba previsto para el papel del generalísimo. El reparto estaba completado por los actores Ed Harris, James Coburn y aunque usted no lo crea, la estrella latina del pop, Ricky Martin (!) en lo que sería su debut en el cine interpretando al joven revolucionario Octavio de la Maza. De concretarse el proyecto se trataría de un *thriller* de tintes políticos. ¿Estamos hablando del retiro definitivo de Romero del cine de terror?

1.1 UNA VISIÓN DE LA SOCIEDAD NORTEAMERICANA: La auténtica trilogía zombie de Romero.

*“Cuando en el infierno ya no haya espacio,  
los muertos terminarán caminando  
sobre la faz de la tierra”  
Línea argumental en  
Dawn of the Dead.*

Evidentemente antes de los filmes zombie de George A. Romero, la figura del muerto que camina ya había sido tratada en la pantalla. Excelentes clásicos como *White Zombie* (La legión de los hombres sin alma) de Victor Halperin, considerado formalmente como el primer filme donde se hace referencia directa a la zombificación, y por supuesto, *I Walked With a Zombie*, obra maestra de Jacques Tourneur eran conocidos en prácticamente todo el mundo. A partir de esos filmes el zombie se une a la galería de monstruos clásicos del género de terror, aunque siempre haciendo alusión a la brujería, principalmente al vudú, para lograr que un hombre pierda su voluntad al grado de parecer muertos ambulantes, aunque sin llegar a serlo.

En 1968 Romero nos da una muestra completamente opuesta a la visión del zombie vía sobrenatural. Tanto en *La noche de los muertos vivientes* como en las secuelas no existe ningún elemento que suponga siquiera el uso de hechizos o brebajes propios de la brujería y el vudú.

*“La monstruosidad ya no es más una cuestión de alteridad mitológica, sino que penetra en la vida cotidiana, se encarna en nosotros mismos y en nuestros vecinos de casa”.<sup>6</sup>*

Con estas palabras Renato Venturelli describe a la perfección el estilo en que Romero inscribe su filme. De terror, sí, pero con una increíble dosis de crítica social y nada de sobrenatural, aunque el propio director se ha encargado de desmentir y negar todo tipo de interpretación social y reclamo político en su película. Su influencia es además innegable, tanto que una copia de *La noche...*, pertenece a la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Se ha hablado de que fueron varias las fuentes que alimentaron el nacimiento del zombi *romeriano*, principiando por *Invisible Invaders* (Edward L. Cahn) filme de 1959, donde unos invasores *aliens* se apropian de cadáveres humanos para lograr sus propósitos –aquí podemos decir que toma el tema de los muertos reanimados. Otro filme que influenció a Romero y cuya estructura y anécdota son similares a *La noche...* es *The Day of the Triffids* de John Wyndham, donde posterior a un holocausto, toda una muchedumbre de gente ciega pretende aniquilar a quienes mantienen la vista.

Pero el más claro precedente es la novela *I'm Legend* de Richard Matheson, así como su primer adaptación cinematográfica *L'ultimo uomo della terra* (El último hombre sobre la tierra, 1961) coproducción con Italia de Sidney Salkow, protagonizada por el siempre grandioso Vincent Price, quien interpreta al

*“último humano vivo en la tierra después de que el resto de los sobrevivientes de una desconocida plaga se han transformado en unas criaturas similares a vampiros”<sup>7</sup>*

<sup>6</sup> *Dirigido*, n° 290, mayo 2000, p.p. 66 – 67.

<sup>7</sup> Iain F. McAsh, *The Films of Vincent Price*, p.p. 17 – 18.



...que lo acosan y cercan en una especie de *bunker* donde tiene que resistir, encerrado, la amenaza.

De ésta, Romero acepta haber adoptado uno de los elementos básicos para la estructura de su cinta: la claustrofobia. Al haber creado un ambiente claustrofóbico, logra sumergir al espectador en la misma angustia en que se encuentran los protagonistas, quienes únicamente se enteran de lo que sucede por medio de la radio y la televisión que encuentran en su refugio.

Es por eso que el terror que viven los aislados, también lo sufre el espectador. Así lo define Venturelli en el artículo citado.

*"El público... vive la desesperada tentativa de supervivencia de los protagonistas... en perspectiva subjetiva, mientras la cámara no aparta la mirada ni en las escenas de canibalismo, registrando todo el horror".*<sup>8</sup>

Pero las virtudes de su ópera prima no terminan ahí. Por otro lado una carencia en su planteamiento es la clave del nuevo terror: no existe en este filme ningún elemento sobrenatural ni baza mitológica que justifique el surgimiento de la monstruosidad.

La magia negra y los brebajes vudú se hacen de lado. No se trata de robar la conciencia a un ser humano para convertirlo en esclavo. El levantamiento de los muertos se da por medio de radiactividad proveniente de una sonda enviada a Venus. El mal irrumpe en un día como cualquier otro simplemente para desestabilizar la tan segura vida cotidiana de una pareja de hermanos en lo que debió haber sido una apacible casa de campo.<sup>9</sup>

Acercándonos de nueva cuenta a Venturelli, éste nos habla de un

*"...rechazo del clásico exotisme dans le temps 0 dans l'espace para ofrecer, en cambio, una ambientación contemporánea entre paisajes de desolada banalidad y anónimos personajes cotidianos"*<sup>10</sup>

Es decir, cuando le quita todo el elemento exótico al sortilegio que hace surgir el mal –llámese lobo, vampiro, momia o cualquier monstruo clásico, aún el zombie de los años 30–, por extensión se elimina la posibilidad mágica de enfrentarlo –cruces, balas de plata, etc.– y derrotarlo a la manera de los filmes clásicos. De hecho, no hay en ninguna de las tres partes que conforman la pieza de los Muertos Vivientes una "cura" a la zombificación, ni algún remedio para que la plaga no domine al mundo.

Con elementos como los anteriores, podemos decir que Romero inició toda una forma estética y temática dentro del cine de terror, elevándolo a categoría de culto para los fanáticos, e impulsando prácticas experimentales, a seguir por los nuevos realizadores que asimilaron la enseñanza, principalmente jóvenes como Tobe Hooper, John Carpenter, o Wes Craven en sus inicios.

<sup>8</sup> *Dirigido*, n° 290, mayo 2000, p.p. 66 – 67.

<sup>9</sup> Con respecto al origen del mal, Romero pretendía no dar justificación alguna, simplemente sucedía y ya. Sin embargo no confió en que el público aceptara esa falta de información. En palabras del co-guionista John Russo: "en ese tiempo, cada filme que quisimos ver en ese género tuvo una explicación, parecía ser que las masas no podían vivir sin una clase de explicación. Así que se las dimos" citado en "No particular place to go", artículo de Steve Beard publicado en *Sight and Sound*, vol 3, n° 4, abril de 1993, p.p. 30 - 31

<sup>10</sup> *Dirigido*, n° 290, mayo 2000, p.p. 66 – 67.

Sobre las diversas interpretaciones que críticos y público dieron a la cinta se ha derramado demasiada tinta. El propio director del filme se ha encargado de declarar que jamás tuvo la intención premeditada de incluir algún tipo de mensaje político o social en esta modesta producción de terror.

Se ha hablado desde la influencia del movimiento social contestatario de mayo del 68 en Francia, que retrata fielmente una sociedad en decadencia. Algunos planos, como el inicial donde se puede apreciar una bandera americana al llegar al cementerio y otras sobre las tumbas, hacen suponer una crítica a las muertes inútiles de la guerra de Vietnam. Por si fuera poco las relaciones al seno de la familia están por demás podridas en todos sus niveles, desde la pareja de novios, hasta la de esposos y la relación de éstos con su hija. No hay esperanza para la humanidad.

Otra de las interpretaciones más ácidas viene de los críticos españoles Manuel Valencia y Eduardo Guillot, al afirmar que

*"sus muertos mugrientos conforman una masa anónima, popular e incontrolada que sólo mata para saciar su voracidad caníbal, sin atender a clases ni grupos económicos más o menos pudientes. ¿La rebelión del tercer mundo?".<sup>11</sup>*

Las interpretaciones que del filme se pudieran hacer son tantas y tan variadas como cada una las personas que hagan una lectura estricta de él, más allá del chacoteo que puede provocar una cinta de terror cualquiera. Ya ha quedado bastante claro que es mucho más que eso, baste recordar su pertenencia a una de las colecciones museográficas más importantes del mundo.

Pero pasemos al filme en sí. Filmado en treinta y cinco milímetros y no en dieciséis como se especuló en varias fuentes (recordemos que la compañía de publicidad de Romero contaban con una cámara profesional), la pesadilla comienza justo en el momento menos esperado. Lo que en principio es el viaje de una pareja de hermanos a un cementerio, deviene en ataque de un hombre desquiciado que asesina al varón mientras la mujer escapa, logrando refugiarse en una casa abandonada en medio de la nada.

*Barbara* es descubierta en estado semi-catatónico por *Ben*, un aguerrido hombre que lucha por su vida y que también fue atacado por esos extraños seres. Haciendo de la casa un fuerte de supervivencia se encierra a piedra y lodo mientras que la chica no alcanza a comprender lo que sucede. En el sótano están refugiados una pareja de novios, *Johnny* y *Judy* y un matrimonio, *Harry* y *Helen Cooper* con su enferma hija *Karen*.

Todos y cada uno de ellos, juntos o por separado representan un microcosmos. Principiando por *Ben*, un héroe de raza negra que a contracorriente impone sus decisiones, cara opuesta del pusilánime jovenzuelo *Johnny*. La lucha por el poder se establece de inmediato entre *Ben* y *Harry*, un posesivo marido despreciado por su esposa. Es tan cobarde, que lo único a lo que atina es a esconderse, tal y como esconde la podredumbre que existe en su matrimonio. La falsa apariencia que da hacia el exterior, sobajando a la esposa, desaparece al quedarse a solas con ella en el sótano, que como buena mujer y esposa americana sabe guardar las apariencias.

El terror y la claustrofobia se respiran a cada minuto. La desesperación y la codependencia de la pareja de jóvenes novios se hace más que evidente. Ella no puede

---

<sup>11</sup> Manuel Valencia y Eduardo Guillot, Sangre, sudor y vísceras, p.p. 109 – 110.

estar sin él y prefiere morir a su lado. El sueño de libertad juvenil impuesto en ese mítico '68 queda dinamitada, al igual que la camioneta en que ambos viajan. En tanto que las generaciones más pequeñas, representadas por *Karen*, engullen –literalmente–, a las viejas normas y frustraciones. Los demonios interiores de los padres son pecados que a los hijos no deben ni tienen por que afectarlos, y que de hecho, ni siquiera les importan.

También podríamos leer, en un plan más exquisito, la alienación de la sociedad americana. No en balde *Barbara* no atina a resolver ni decir nada, es solamente un accesorio al que todos tienen que cargar preocupándose por ella, mientras que al final, cuando decide tomar la acción en sus manos, sea únicamente para realizar esfuerzos inútiles y termine por entregar su alma y su cuerpo a *la masa* informe de cadáveres hambrientos. Al convertirse en uno más de ellos pierde la individualidad, y por tanto, renuncia a la terrible y pesada carga de ejercer una voluntad. *The american way of life* en su máxima representación... dejad que *otro* decida por mí.

El último golpe bajo que nos asienta Romero viene justo por el lado que menos se espera. *Ben* se ha salvado de los muertos hambrientos para caer en manos de los hambrientos vivos. La mórbida fascinación del ser humano por convertir todo en juego buscando sacar el mayor provecho de las distintas situaciones, nos lleva en la película a observar a un grupo de *valientes* practicando un nuevo deporte, la cacería de zombies, quienes para este momento de la cinta ya no causan terror, sino lástima.

Nuevamente el ser humano se convierte en el máximo depredador y único monstruo sobre la faz de la tierra. *Ben* caerá abatido de certero disparo en la cabeza por uno de éstos nuevos héroes americanos y será incinerado en una pila junto con los zombies que tanto se empeñó en evitar. Sus esfuerzos no condujeron a nada. No hay esperanza, no hay valor en las acciones, no hay remedio... el fin está aquí.

Como dato curioso cabe señalar que existe un segundo final, que si bien no llegó a filmarse, sí existía en el guión original: muerto *Ben*, el personaje de la niña *Karen-zombie* lograba escapar de la patrulla de cazadores, logrando así dos efectos, primero acrecentar la sensación de falta de esperanza al sugerir que la horda no sería exterminada jamás y segundo, dar pie a una secuela directa. Finalmente optaron por la conclusión que todos conocemos y que deja al espectador sumido en la incredulidad y la impotencia. La desolación no podría ser mayor.

La sociedad en decadencia ha sido mostrada en 96 minutos de metraje. ¿Habrá sido, acaso, ese retrato el que provocó terror en los espectadores? A nadie le gusta que le muestren sus defectos, tal vez el verse reflejados inconscientemente, hizo que la película gozara de malas críticas en el pre-estreno que tuvo la noche del 1º de octubre de 1968 en Pittsburgh. De hecho para dejar más en claro esta premisa remito a Charles Derry,<sup>12</sup> quien divide a los filmes de terror en tres tipos: “terror de la personalidad” (principalmente de psicópatas y asesinos seriales); “terror de lo demoníaco” (posesiones) y “terror del Armagedón” (sugerencias del fin del mundo).

La ópera prima de Romero se enmarcaría en la última de estas categorías, afirmando

*“...que el mundo es horrible por que el hombre se está convirtiendo en algo científicamente antihumanístico, o, porque el universo, malvado por definición, impulsa al mundo y a la*

---

<sup>12</sup> Citado por Carlos Losilla, *El cine de terror. Una introducción*, p.p. 144

*condición humana a comportarse de una manera natural y existencialmente horrible.”<sup>13</sup>*

Pasemos ahora a los problemas de distribución. Una vez terminada la filmación y con una copia en 35 milímetros que habían conseguido gracias a una apuesta (Russell retó al presidente de la WRS Motion Laboratory a jugar una partida de ajedrez, sí ganaba obtendría una copia gratis y en caso contrario se comprometía a pagar el doble del costo... para fortuna de todos, ganó) partieron Streiner y Romero rumbo a Nueva York con el fin de vender *The Night of the Flesh Eaters* –título provisional que le habían endilgado– a alguna *major*. Pero justamente por esos turbulentos días, Martín Luther King, el activista promotor de los derechos de la raza negra fue asesinado. El hecho de que el personaje principal de la cinta fuera de color desanimó a algunos promotores.

No sólo debieron lidiar con eso, también con otras razones que distintas empresas argüían, entre otras la Columbia, por ejemplo, que renegaba del blanco y negro; o la AIP, que pretendía a toda costa cambiar el final por un típico *happy end*. Después de varios descalabros por falta de experiencia en el negocio de la distribución, se hicieron de los servicios de Budd Rogers, un agente que logró encontrar varias ofertas, decidiéndose finalmente por la propuesta de Continental Films.

Para lograr una amplia promoción realizaron un *trailer* que fue presentado en varias salas de cine, logrando crear expectativa por la película, titulada definitivamente *Night of the Living Dead*. Después del pre estreno en Pittsburgh y ya en la premiere mundial en Nueva York dividió críticas. Hubo quienes la consideraron ofensiva y de mal gusto, incluso inmoral. La prensa no tardó en hacer mala crítica, sin embargo, cientos de personas se convirtieron en *fans* instantáneos al momento de verla.

La cinta fue confinada a los autocinemas y cineclubes universitarios. Craso error si lo que buscaban los guardianes de la moral era hacerla olvidable. En ambos lugares el público era en su mayoría jóvenes, quienes la proclamaron instantáneamente película de culto. Por si fuese poco, Europa la recibió como una joya del cine independiente y la crítica cinematográfica dedicada al cine más serio y artístico, como los articulistas de la prestigiada revista francesa *Cahiers du cinema*, le dedicaron varias páginas. Con el éxito en el otro lado del mar, los muertos sedientos de sangre regresaron a los Estados Unidos por la puerta grande para convertirse en un clásico de la cinematografía norteamericana.

Después de los sonados fracasos económicos y de crítica que tuvo que soportar con sus posteriores cintas, Romero optó por retomar la saga de los muertos caníbales llevando a la pantalla la segunda parte de su relato *Anubis*, esta vez con un guión mucho más elaborado.

Esta vez y a diferencia de su ópera prima, en *Dawn of the Dead* (1979) el mensaje queda explícito. Como ya anotamos, el director siempre ha negado que la interpretación que se dio a su primer filme haya sido buscada con premeditación. Sin embargo, para el amanecer de sus muertos sí optó por hacer una crítica al sistema americano de consumo. Se ha dicho que a once años de su mayor éxito y de toda la serie de interpretaciones que de ella se hicieron, esta vez aprovechó a sus criaturas para enviar un mensaje frontal y crítico por medio de

*“... una alegoría de los autosuficientes y egocéntricos finales de los 70 a través de una burla sobre el hiperconsumismo”,<sup>14</sup>*

---

<sup>13</sup> *idem*.

<sup>14</sup> Mike Hostench y Jesús Martí, *Pantalla de Sangre*, p.p.60

De ahí que la historia se desarrolle casi en su totalidad en un gigantesco centro comercial.

Las críticas van más allá. Desde el inicio de la película Romero hace énfasis en la incoherencia de los medios de comunicación electrónicos, específicamente la televisión. En un programa se desarrolla una absurda disputa entre un conductor y un “científico” sobre el origen de los zombis, mientras que estos ya se han apoderado de las calles.

Al tiempo de que esto ocurre en ese *circo mediático*, un escuadrón de la SWAT toma por asalto un edificio donde la gente esconde en el sótano a sus familiares muertos que han vuelto a la vida, la mayoría esperanzados en encontrar la causa de esa resurrección y una posible cura. Mientras algunos zombis atacan en el edificio, Romero da la primer muestra de lo que será el verdadero contenido en el discurso de la película: un policía (símbolo de la seguridad al servicio de la ciudadanía) enloquecido por el poder que le proporciona un arma, asesina sin compasión a quien se le ponga enfrente, humano o zombi, enfrentándose incluso a sus compañeros de escuadrón, hasta que uno de ellos lo mata de un disparo. Cuando el caos se esparce, la cordura se pierde.

Contando con un holgado presupuesto gracias a la aportación de los hermanos Argento, Romero pudo colocar en un centro comercial de lujo a un grupo de personas que se refugian de los zombies: Un piloto de helicóptero, su novia reportera y dos de los agentes SWAT (uno negro, por cierto). A partir de este momento la línea del filme será similar al original en la forma –un grupo de personas atrincherado en un lugar cerrado buscando sobrevivir–, más no en el fondo.

Con la segunda parte de *Night of...* Romero se lanza directamente a la crítica de la sociedad estadounidense. Si en el filme del '68 todos los mensajes detonantes de un reclamo social eran implícitos, permitiendo al público y críticos leer lo que más les conviniera, aquí todo queda francamente explícito. La sociedad estadounidense se ha *zombificado* y devorado a sí misma debido a un capitalismo monstruoso y decadente. En palabras del crítico Steve Beard los zombies son el equivalente a las masas de trabajadores desplazadas en la era Post-fordista, los cuales...

*“Económicamente extintos, socialmente desplazados, regresaron a devorar a aquellos que habían sobrevivido...”*<sup>15</sup>

...y recurriendo a las palabras de George Romero, quien califica a sus zombis como la clase baja del mundo del terror, Beard afirma:

*“Menos los ciudadanos de clase baja del mundo de los monstruos y más la inemansipable [sic.] clase inferior del mundo material, son una proyección de las peores ansiedades del capitalismo post-moderno sobre él mismo.”*<sup>16</sup>

Efectivamente, revisando el metraje de la cinta<sup>17</sup> nos podemos dar cuenta del descaro en Romero por hacer más que obvio su discurso contra el capitalismo moderno.

---

<sup>15</sup> Steve Beard, op. cit.

<sup>16</sup> Steve Beard, op. cit.

<sup>17</sup> Me permito hacer una breve referencia a los distintos metrajes en que ha circulado *Dawn of the Dead*. El corte original fue de 150 minutos, que por cuestiones de tiempo en pantalla fue reducido por Dario Argento – recordemos que era el productor– para su explotación en Europa a 122’, eliminando el contenido alegórico al que me refiero. Si bien la versión de Argento contiene todo el gore original, es en el sentido crítico donde se extrañan las escenas recortadas. De esta versión existe otra aun más breve, de sólo 112’, que corresponde al pase por televisión y que carece de los momentos más sangrientos.

Recurriendo nuevamente a la literatura que el filme ha producido, Diego Brodersen anota:

*“Es imposible resistirse a la metáfora subyacente entre estos zombies auténticos y los zombies consumistas que se pasean de a miles por hipermercados y shoppings mirando y comprando productos que en realidad no necesitan... los muertos vivos de Romero no son en absoluto seres malvados, despiadados o asesinos; son, más bien, entes sin ninguna conciencia, desesperados y a la deriva que sólo despiertan en el espectador un sentimiento: lástima”*<sup>18</sup>

Ambas aseveraciones efectuadas por Brodersen son ciertas. Gran parte de la cinta transcurre dentro de los almacenes del centro comercial, allí los cuatro personajes se establecen creando un hogar artificial. Tienen a su alcance herramientas, armas, muebles, vestidos, dinero en efectivo y hasta un automóvil último modelo. Visten, comen y beben a su antojo, pero siempre con el terror de saberse rodeados de muertos vivientes y con un enemigo superior a sus fuerzas: el tedio. De nada les sirve tener todas las comodidades que el mundo moderno les puede proveer, simplemente no existe ser humano ajeno a ellos a quien se lo puedan presumir. Viven en la absoluta desolación, son los dueños de un lugar sin valor. El capitalismo ha llegado a su fin, no existe la demanda, no hay oferta, el dinero pierde su valor y con ello el sistema se ha colapsado.

Por otro lado y hacia el final de la película, verdaderamente uno se olvida de los actos caníbalescos de los zombies y siente una terrible pena por ellos. Un grupo de pandilleros en motocicleta –donde sobresale un mexicano, con todo y sombrero charro– irrumpen en el centro comercial al darse cuenta que hay seres vivos allí, lo hacen por el simple ánimo de destrozarse, de fastidiar, de romper con un orden establecido, son esos pseudo anarquistas de los años setenta provocadores sin ningún tipo de clemencia, que le disparan a lo que se mueva, sean vivos o muertos vivientes. Roban los artículos más valiosos y vacían las cajas registradoras de las tiendas, sin darse cuenta de lo inútil y vacío de su acción. Afuera ya nada tiene valía.

Los zombies se mueven a tropezones, lentamente, sin conciencia de lo que hacen, solamente tienen hambre, no atacan por maldad sino por un primitivo instinto de *sobrevivir*. Pues contra estos pobres seres endebletes atacan los motoristas –comandados por el mismísimo Tom Savini en su faceta de actor–, los atrapan, los dominan, los aplastan, inclusive les embarran pasteles en la cara, en el más puro estilo de la comedia *slapstick*. Mientras, los cuatro vivos residentes del centro comercial buscan defenderse a como de lugar de los zombies hambrientos, y lo que es peor, de las salvajadas de los vivos, brutalidad que pretende recalcar la deshumanización del hombre, ya que su vil comportamiento supera, por mucho, el miedo que los muertos vivientes pudieran despertar.

Pero las masas se sublevan, como diría Beard. Poco a poco los zombies retoman el control de la situación destrozando a quien se cruce en su camino. Los más salvajes pandilleros perecerán en sus mandíbulas –incluyendo a nuestro desafortunado

---

Para el estudio de la cinta en esta tesis he recurrido a una copia en video con el montaje definitivo de George A. Romero para el mercado estadounidense con duración de 138', íntegro en todos los sentidos: críticos y de sangre, con la única diferencia de que Romero eliminó gran parte del *heavy metal* de *I Goblin*, grupo propuesto por Argento para la musicalización, utilizando en su lugar música festiva de dominio público, aumentando la carga irónica debido al contrapunto sonoro que producía en comparación con la crudeza de las escenas en pantalla.

<sup>18</sup> El Amante, n° 62, abril de 1997, p.p. 54

compatriota sombrero—, bastante caro les resultó hacer sus canalladas, lo único que lograron fue poner a los muertos en una situación de avanzada.

En medio de toda esa gran secuencia del gore más brutal aparecen los últimos rasgos de humanidad que Romero apunta como esperanzadores. Anterior a la aparición de los motociclistas y en un intento por escapar del encierro, uno de los agentes de SWAT es mordido por un zombi y por tanto infectado. Paulatinamente se transforma en uno de ellos y en un último halo de razón humana, pide a su amigo que lo maté, pues no desea permanecer como uno de esos seres repugnantes. Así, al llegar el momento, su deseo será concedido como un rasgo de amistad.

Por otra parte, el piloto, a quien hemos descubierto como un gran cobarde a lo largo de toda la cinta, lucha hasta la muerte con tal de salvar a su novia, quien ha resultado embarazada en el periodo de cautiverio. El amor y la amistad como llaves de escape. Luchando por su bebé, la periodista logra evadirse, acompañada por el otro sobreviviente: el agente *negro* de la SWAT ¿reminiscencia del filme original?

La segunda parte de los *zombie-films* nuevamente resultó exitosa. En su semana de estreno logró todo un récord para su época, un millón de dólares en asistencia. También la crítica recibió con buenos ojos la feroz crítica que Romero imprimió en celuloide, sobre todo en una época en que el consumismo extremo parecía convertirse en una nueva religión. Por lo demás y en lo meramente cinematográfico, el éxito de *Dawn of the Dead* puede resumirse en retrospectiva con las palabras de Jesús Palacios

*“...es sobre todo un cruce ideal de pura acción supervivencialista [sic] en una tradición que entronca con el western y la aventura bélica, llevada a los límites extremos del cine de terror. ... era una de las pioneras en este nuevo y salvaje género, recogiendo desde la violencia esteticista de Peckinpah al splatter más hardcore, creando un claustrofóbico clima de aventura cerrada y agobiante”<sup>19</sup>*

Pero, cuando creíamos que este filme proponía un término alentador al andar de los muertos en la tierra, justo en el momento en que se vislumbra un nuevo *amanecer* (*dawn* = alba), y suponemos que en algún lugar del mundo todavía se puede vivir en paz, Romero restregaría en la cara del espectador *Day of the Dead* (El día de los muertos, 1985), el verdadero infierno en la tierra.

*El Día de los Muertos* es una cinta completamente desesperanzadora, apocalíptica desde las escenas iniciales. Después de ver en pantalla docenas de filmes sobre zombies caníbales estadounidenses o italianos sin ningún tipo de fondo ni contexto, pero sí con sobradas dosis de vísceras, Romero, el padre de los zombies post modernos nos entrega una verdadera obra de autor.

Ubicada en un tiempo indeterminado —en la primer secuencia se lee en un calendario el mes de noviembre pero sin señalar ningún año— la desolación se hace presente a cada fotograma. Lo que en otro tiempo debió haber sido una ciudad costera de Florida con cientos de turistas es ahora una villa fantasma. Romero insiste en la banalidad de lo material al poner en primer plano montones de billetes regados por las calles, esparcidos al viento y un diario que anuncia a toda plana “*La muerte camina*” (“*Dead Walk*”).

---

<sup>19</sup> Jesús Palacios *Planeta Zombi*, p.p. 85 – 86

Lentamente una sombra aparece por el lado derecho de la pantalla, es humana, pareciera que todo esta bien, sin embargo súbitamente nos presentan su destrozado rostro, es un zombie que en una toma contrapicada pareciera ser inmenso, tanto que es capaz de tapar con su deformado cuerpo el sol que brilla en todo su esplendor. Es de día, pero el mal no se esconde, camina entre nosotros. Nueva vuelta de tuerca: los zombies y el mal se hacen presentes a plena luz aumentando con eso la sensación de desasosiego. Terror puro y duro de principio a fin.

Un grupo de humanos en helicóptero busca desesperadamente a otros de su especie, es inútil, pareciera que ellos son los únicos. El director nuevamente recurre a la que ha venido siendo su principal arma: la claustrofobia. En la tercera parte de la maldición de Anubis

*"Nos encontramos con tres grupos de supervivientes bien definidos, los científicos, dirigidos por un sabio, los soldados comandados por un ejemplar paradigmático de militar fascista y tiránico y dos civiles, supervivientes natos en la mejor tradición del western"* <sup>20</sup>

Todos ellos encerrados en un *bunker* militar subterráneo cuya entrada en la superficie se encuentra cercada y rodeada de cientos de zombies hambrientos.

Pero si en *Dawn of the Dead* el ambiente entre los internos era de cordialidad y camaradería, Romero recurre en esta parte a una brutal división entre ellos, haciendo que las relaciones sean tensas a cada minuto y dando pie a diversas situaciones violentas. La lucha por el poder y el dominio son más fuertes aun que en su ópera prima, pues lo que en aquella era instinto de supervivencia aquí se transforma en locura plena.

La crítica de las dos primeras partes de la trilogía se hace extensiva aquí a instituciones como el ejército y discursos como el científico, ambos comandados por sendas muestras de brutalidad humana. El capitán militar, quien trata a zombies y humanos por igual, quitándoles a estos últimos cualquier asomo de dignidad por medio de la represión castrense. Lo mismo podemos decir del líder científico apodado *Frankenstein* por su malsano gusto por la experimentación en cuerpos de zombies y en humanos, yendo más allá que el militar, pues la dignidad última, la del reposo mortuorio es profanada sin ningún tipo de moral.

Nuevamente los zombies son lo más patético de la cinta, son tratados como cualquier bestia e incluso están relegados en un corral, esperando su turno para ser llevados al laboratorio. Pero sin lugar a dudas los personajes centrales de la cinta son dos: la doctora empeñada en mantener su humanidad (física y mental) a costa de lo que sea, y sobre todo, *Bub*, la mascota de *Frankenstein*, el zombie al que se ha empeñado en domesticar, en hacer que recobre la conciencia humana de la que algún día gozó.

Y la humanidad descarnada que muestra Romero no podía ser presentada de manera más brutalmente natural. Si la violencia no llega por parte de los militares ni por parte del doctor *Frankenstein*, es *Bub* el encargado de sacarla a relucir, siendo el deseo de venganza lo que le mueve a empuñar una pistola y cobrar la afrenta al animalizado capitán.

Una vez más el director no da un céntimo por la humanidad. Si en la primera parte es nulificada al morir Ben y en la segunda los motoristas *personifican* la involución a la barbarie, aquí las instituciones encargadas de la salvaguarda de la gente son

---

<sup>20</sup> *ibid.* p.p. 27 - 28



exterminadas por las hordas de monstruos, copia fiel de ellos mismos. Así, en esta trilogía George Andrew Romero nos presenta al zombie monstruoso en sí mismo, pero también disecciona a la humanidad, descubriéndola monstruosa por haberse convertido en una devoradora del individuo.

*“Gore intelectual para el final de una saga que quedará como una de las más convincentes no sólo del splatter, sino del cine fantástico y de ciencia ficción moderno”<sup>21</sup>*

## 1.2 LA TRILOGÍA APÓCRIFA SOBRE MUERTOS VIVIENTES.

*“Nada mejor que reír históricamente con los muertos exigiendo el plato del día: <<cereebroosss...>>”  
Valencia y Guillot sobre Return of the Living Dead.*

Como ha quedado claro, el año de 1968 significó el destape de las tumbas por parte de George A. Romero, situación que trajo tras de sí un sinnúmero de filmes que calcaron lo más grotesco de sus filmes, dejando de lado cualquier tipo de mensaje más allá de la evisceración explícita.

El padre de los zombies modernos reformó la imagen del muerto viviente haciéndolo diametralmente opuesto a los entes que servían simplemente como mano de obra esclavizada. Cambió el contexto de seres humanos vivos carentes de voluntad, a muertos vueltos a la vida, hambrientos de carne humana. Los francotiradores del cine de más bajo presupuesto aprovecharon que tenían la mesa puesta para dar rienda suelta a todo tipo de imitaciones.

Productos estadounidenses y sobre todo italianos se robaron las ganancias mutuamente presentando los catálogos de efectos especiales más truculentos, aunque claro, los europeos fueron más allá, proporcionándoles a sus productos el más fino humor mediterráneo tan característico de sus series de terror. Nombres como Lucio Fulci o Joe D'Amato pasaron a sus criaturas por territorios que iban desde paraísos tropicales hasta la descabellada invasión a Nueva York de *Zombi 2* (1979), dirigida por el primero. Incluso un estupendo filme español de 1974 vio luz gracias a la nueva tendencia de zombies, *No profanar el sueño de los muertos*, de Jorge Grau.

Pero habrían de ser los propios compatriotas de Romero quienes presentarían la auténtica *trilogía apócrifa* sobre muertos vivientes, por paradójico que resulte. A pesar de que desfilaron varios títulos de zombies hambrientos fue *Return of the Living Dead* ( El regreso de los muertos vivientes) dirigida por Dan O'Bannon en 1985 la que se erigió como la primera parte de la nueva trilogía *oficial*. El motivo por el cual es considerada por encima de otras lo explica ampliamente el investigador español Rubén Lardín.

*“En 1972, cuando la Latent se fue al carajo, Russo, Ricci y Streiner [que como recordamos fueron socios de Romero en la génesis de su ópera prima] escribieron el guión de El Regreso de los Muertos Vivientes, lo que sería una secuela de La Noche... [Night of the Living Dead], para ser producido por su*

---

<sup>21</sup> Jesús Palacios en Goremanía, p.p. 77.

*compañía, la New American Films. En el 78 se llegó a un acuerdo sobre el tema de derechos, Romero podría producir y distribuir Zombi [Dawn of the Dead], y Russo se quedaba con la posibilidad de producir y distribuir El Regreso..., y con el derecho a publicitarla [mucho ojo] como secuela oficial. Después de una contienda legal importante, Dan O'Bannon [guionista del Alien de Ridley Scott en 1979] reescribió el guión y dirigió la película (tras el abandono del proyecto por parte de Tobe Hooper) en 1984 [inició en ese año y finalizó en 1985] para la Orion. El Regreso se estrenó casi a la par con El Día de los Muertos [Day of the Dead, la última entrega original romeriana], y tanto la prensa como el público la recibieron confundidos, creyéndola parte de la saga de Romero.”<sup>22</sup>*

Tras de tan explícito recorrido en los avatares de este filme queda más que claro el porqué en los documentos oficiales se consigna como seguidora de la película original. Como ya se dijo, *Night, Dawn y Day* son tres distintos movimientos de una sola pieza llamada *Anubis*, que viene a ser algo así como una opera en tres actos. La nueva trilogía no seguirá de manera cronológica estas etapas, pero sí se conectarán las tres cintas en algunos detalles. El movimiento de este nuevo tríptico se inicia con la pieza de O'Bannon.

Por si fuera poco, la película hace referencia directa al primer filme de Romero, de hecho parte de él para desarrollar su argumento: los hechos que se vieron narrados en la película del '68 no fueron ficticios, por el contrario, fueron reales y filmados por el ejército, pues la armada americana es la responsable de un experimento fallido que hizo que los cadáveres volvieran a la vida. Para encubrirlo se presentó al público a manera de una película de horror como forma de catarsis, evitando así todo tipo de comentarios y responsabilidades al dar por hecho que la radiación provenía de Venus.

Ahora vienen las diferencias. Es cierto que no aporta ningún panorama crítico como podría ser un filme propio de Romero, pero tampoco cayó en el tremendismo de la clase z. De hecho la crítica y el público lo recibió de muy buena manera gracias a un elemento distintivo que lo alejaba de ambas vertientes: el humor.

El inicio de la película se sostiene en la premisa de que por un descuido del ejército los zombies atrapados en el '68 y resguardados en barriles contenedores vuelven a atacar cuando estos son abiertos dejando escapar pútridos gases que transforman a aquellos que lo inhalan en una más de estas criaturas. Por si fuera poco, sí Romero le concedía a *Bub* un rastro de voluntad y recuerdos humanos en el cierre de su trilogía, el siguiente paso evolutivo en la cadena zombie viene de O'Bannon al otorgarles la capacidad de hablar, aunque sean sólo vagos y primitivas articulaciones de “...brains, we want brains...”.

Cabe recordar que la intención en estos filmes no es crítica, por el contrario, se les otorga la capacidad de hablar sólo para potenciar el humor de la cinta. Claro que los efectos especiales se regodean en el malsano gusto propio del gore pero en dosis tan bien equilibradas con los gags visuales y elementos paródicos de los filmes del género, para que el espectador más que asquearse o incomodarse, de rienda suelta a sonoras carcajadas.

---

<sup>22</sup> Rubén Lardín, op.cit., p.p. 203 – 204. Las notas entre los corchetes y sin cursivas son mías.

Dentro de las nuevas aportaciones destaca la pareja de enamorados convertidos en zombies y que aun pretenden estar juntos, gag que Brian Yuzna llevará al extremo en la tercera parte de estas cintas, y por si fuera poco el apoteósico final catastrofista que subraya la incapacidad del ejército para detener lo que ellos mismos han provocado y dadas las circunstancias optan por la salida fácil, eliminar a toda la ciudad por un medio de un bombardeo nuclear, sin importar si es que existen aun civiles no infectados a quienes salvar.

*Return of the Living Dead* gozaría de un buen éxito comercial y de crítica, quien le agradecía pasar por alto los ya conocidos (y para algunos tediosos) mensajes crítico-moralistas romerianos. Por supuesto que este nuevo filón habría de explotarse por numerosas copias de zombies patíños de situaciones límite. Tocaría el turno a Ken Wiederhorn en 1987 con su *Return of the Living Dead II* (El regreso de los muertos vivientes II) de llevar al muerto viviente más allá del gag y transformarlo en una parodia más chusca que terrorífica. Con esta película se abandonaría sin remedio el terreno del filme de terror para caer en la más grotesca comedia gore, que alcanzaría su cumbre con los delirios neozelandeses de Peter Jackson.

A pesar de que parezca lo contrario, Wiederhorn no era un desconocido en los terrenos del cine de terror. En 1977 había dirigido el notable *Shock Waves*, filme de zombies protagonizado por John Carradine y Peter Cushing. Diez años después y en la vena satírica se encarga de realizar

*“...una especie de parodia de la parodia que, de tan grotesca, termina divirtiéndose”*<sup>23</sup>

Efectivamente, esta segunda parte de la “contratrilogía” de Romero es una nueva vuelta de tuerca en el filón de las comedias gore. Sí bien su antecesora se encargaba de mezclar el género de comedia adolescente con el gore, esta vez todo va por situaciones y gags hasta el hilarante final, donde se hace una buena broma parodiando el video de la canción *Thriller* con un Michael Jackson zombificado.

La historia por supuesto que no es nada complicada. Parte nuevamente de un descuido del ejército, que pierden unos barriles herméticos donde están contenidos los zombies capturados en la parte anterior, siendo encontrados por el pequeño *Jesse* y su némesis *Billy*, el clásico niño abusivo del barrio. Cuando éste abre el barril, es rociado por el gas tóxico siendo infectado por el virus de la zombificación, convirtiéndose paulatinamente en un muerto viviente.

El gas invade un cementerio cercano al lugar del accidente haciendo que los muertos salgan de sus tumbas en una secuencia muy bien lograda, aterradora y digna del mejor filme de horror clásico. En el cementerio dos ladrones de tumbas son infectados, aunque logran salir del cementerio antes de ser devorados. Uno de ellos es *Joey* quien es acompañado por su novia *Brenda*, que por estar fuera del panteón no es infectada.

Cuando un militar descubre el faltante de los barriles solo atina a exclamar “*Oh Dios! Pasó otra vez*”. Y efectivamente lo que vamos a ver ya lo conocemos de antemano. El colmo de la broma viene de *Joey*, quien en medio del proceso de zombificación reflexiona “*Parece que esto ya lo he vivido antes*”, lo cual es cierto, ya que el papel es interpretado por Thom Mathews, actor que también atraviesa el mismo proceso y por las mismas causas en la película de Dan O’Bannon. Esto es el colmo.

---

<sup>23</sup> Manuel Valencia y Eduardo Guillot, op.cit., p.p. 189.

Pero el hecho de que la película sea una interminable broma no le resta méritos, por el contrario, la factura de realización es correcta, no se advierten errores propios de filmes de serie Z, incluso cuenta con escenas muy logradas como la ya citada del cementerio o la final donde los zombies son electrocutados. Es justo señalar que Wiederhorn logra los siguientes pasos evolutivos del muerto viviente, pues aquí ya hablan, tienen desarrollados el sentido del olfato, la vista y el gusto, pues sólo comen cerebros (a diferencia de los caníbales romerianos que descuartizaban los cuerpos, éstos sólo atacan la cabeza de sus víctimas). Son veloces e incluso inteligentes, como lo demuestra *Billy*, quien una vez convertido en una de estas criaturas, tiene la capacidad suficiente para saber como activar unos controles eléctricos, además de ejecutar la acción con pleno conocimiento de causa, como bien se deja advertir por una leve sonrisa, mueca de cierto regocijo.

Pero la mejor secuencia viene por parte de la pareja formada por *Joey* y su novia. Ambos huyen del ejército que quiere exterminarlo a él, quien paulatinamente ya se ha transformado, pero ella se empeña en intentar salvarlo, aunque no sabe como. Finalmente *Joey* la ataca hambriento, pero *Brenda* logra escapar entrando a una iglesia de donde no hay escapatoria, es en las escaleras del altar donde *Joey* le pide sus sesos como prueba de amor. *Brenda*, que a pesar de verlo transformado en zombie aun lo ama, accede y los entrega como muestra de que siempre estará con él. Ken Wiederhorn nos restriega en la cara una malsana boda cúspide de un amor, nunca mejor dicho, más allá de la muerte.

Justo es esta la premisa que habría de abordar Brian Yuzna en su filme de 1993, *Return of the Living Dead Part III* (La revancha de los muertos vivientes III), última parte de la nueva trilogía. Productor en 1985 de la mítica *Re-Animator* de Stuart Gordon y director de la malsana *Society* (Sociedad de mutantes, 1989), Brian Yuzna para su cuarto filme retoma los filmes apócrifos sobre los zombies y le da una nueva vuelta de tuerca volviendo, en gran parte, a la esencia de George A. Romero.

Presentada en la V Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, España, la película, con argumento de Dan O'Bannon, deja de lado por completo el tono cómico de sus dos antecesoras y la fórmula de "zombis invaden pueblo" para centrarla en buena parte del metraje dentro de una base militar donde se realizan innumerables experimentos científicos. Yuzna retoma el antimilitarismo de Romero, sobre todo el que emana de *Day of the Dead*, exponiendo todo tipo de horrores científicos a los que son sometidos los muertos vivientes vía sádicos experimentos.

Al inicio de esta cinta nos encontramos con *Julie Walker*, una bella joven que se quema la mano por mero pasatiempo mientras espera a su novio *Curt*,<sup>24</sup> hijo del capitán *John Reynolds*, responsable de una serie de experimentos secretos que se llevan a cabo en una base militar cercana. Desde este insignificante plano que pasa casi inadvertido Yuzna nos profetiza lo que será el rasgo principal del personaje de *Julie*, el dolor.

Más adelante nos da otra escena profética. Cuando la pareja de novios logran ingresar de contrabando a las instalaciones de los experimentos son testigos de como por medio de un gas contenido en unos barriles sellados (sabemos que son los mismos barriles contenedores de las dos partes anteriores) vuelven a la vida a un cadáver. Éste, al parecer por mero reflejo, levanta su cabeza clavando su mirada justo a los ojos de *Julie*, quien espía por un ducto de ventilación. Ella se impacta tremendamente al ver los ojos grisáceos e inexpresivos del zombi. Pareciera que el director nos presagia sobre el futuro que le espera a la joven.

---

<sup>24</sup> En los subtítulos en español de la edición nacional en video lanzado por Zima Entertainment en 1999, aparece inexplicablemente como *Chris*, pero aquí utilizaremos su nombre original.

Obviando algunas partes de la película me refiero al punto argumental que desata la verdadera trama. *Julie* y *Curt* huyen del padre de él jurando que se amarán por siempre sin permitir que los separen. Ya en carretera viajan en motocicleta y justo en el momento que confirman sus promesas sufren un accidente donde ella muere. *Curt*, desecho, sólo atina a llevar su cuerpo a las instalaciones militares donde logra infiltrarse nuevamente y llegar hasta el laboratorio, donde lo rocía de gas volviéndola a la vida.

Es justo ahí donde se desata el nuevo infierno. Apenas logran salir del complejo militar una insaciable hambre se apodera de *Julie*, al grado de atacar a un chicano en un mini super. La banda del chicano la persigue para vengarse, pero *Curt* la defiende, y aunque en un principio se horroriza de saber en lo que se ha convertido y cual es su futuro decide estar a su lado amándola y cuidando de ella hasta el final, sin importar cual sea. En palabras del crítico mexicano Rafael Aviña

*“Yuzna ha comprendido el valor del horror zombi pero desde un delicioso punto de vista femenino, creando una intrigante historia de amor zombie-punk que tiene tanto de Romeo y Julieta como de Sid y Nancy”.*<sup>25</sup>

Por primera vez en ambas trilogías tenemos el punto de vista del zombi, que de ser el ente amenazante en las películas anteriores se ve aquí como el amenazado, primero por la banda de chicanos y después por el ejército que una vez descubierto el incidente se lanza en busca de la pareja con el objetivo de aniquilarla, mientras que ella, de manera completamente consciente –alcanzando el punto máximo de la evolución del muerto viviente que he venido señalando– aleja su apetito infligiéndose a sí misma dolor por medio de automutilaciones, obteniendo un placer cercano a la excitación, pero llevándolo más allá, sublimándolo como un alivio pasajero para su hambre.

Una vez que encuentra en el dolor su antídoto, se transformará paulatinamente en una

*“...perversa diosa del dolor, atravesada por incontables piercings y alfileres, convertida en una suerte de insaciable Kali, de Mater Dolorosa invertida...”*<sup>26</sup>

...que luchará hasta el final por no atacar a *Curt*, pues más grande que su proceso de zombificación es el amor que por él siente.

Los momentos gore del filme vienen de la mano de la pandilla de chicanos que terminarán convertidos también en muertos vivientes perdidos en las cloacas del drenaje donde se esconden *Curt*, *Julie* y el misterioso *River Man* un paria afroamericano – influencia directa de los personajes negros y generosos de Romero– que les brinda su ayuda y un escondite. Este hombre ayuda a *Curt* a refugiarse de los chicanos zombi clavando tablas de manera horizontal en el marco de la puerta para impedir su acceso.

Es justo en esta parte que Brian Yuzna decide hacer un memorable homenaje a la ópera prima de George A. Romero exactamente a veinticinco años de distancia, pues cuando los chicanos los atacan, rompen la puerta dejando pasar sus manos por en medio de las tablas hasta destrozarlas, invadiendo el único refugio posible, de la misma manera que los zombis de 1968 irrumpían en la desolada casa. Escena similar en contenido, tensión y puesta en escena.

<sup>25</sup> “La revancha de los muertos vivientes 3”, en Primera Fila, suplemento semanal del diario Reforma, 27 de agosto de 1999, p.p. 6

<sup>26</sup> Jesús Palacios, Planeta Zombi, p.p. 48 - 49

Hacia el fin de la película los zombies son capturados, incluyendo a *Julie*, pero *Curt* descubre dentro de la base militar una parte aun más recóndita que esconde las verdaderas intenciones de los experimentos, crear un ejercito indestructible de seres inmortales mitad zombies y mitad máquinas pues han logrado implantar en los muertos vivientes partes robóticas no sin una extrema dosis de crueldad pues los *entes* al igual que cualquier animal de laboratorio sienten dolor.

Amputaciones, trepanaciones con taladro, evisceraciones y vejaciones aun peores le esperan a *Julie*, quien espera su turno encadenada en una jaula por lo que *Curt*, aun enamorado la libera junto con los demás zombies creando un pandemónium en los laboratorios que se extienden por toda la base militar. Intentando huir con su novia, *Curt* es finalmente mordido por un zombie, siendo infectado. Así que olvidándose de escapar, toma la mano de *Julie* y avanzan hacia un gigantesco horno crematorio, donde refrendan su promesa de estar juntos por siempre, mientras son abrazados por el fuego purificador. Final avasallador en la vena del más puro amor trágico condenado a ser eterno. Una pequeña joya del más refinado gore.

Para cerrar el apartado referente a los zombies, tanto romerianos como apócrifos, sólo me falta dedicarle algunos párrafos a la película que es considerada el patito feo, siendo menospreciado por crítica y fans. La que no forma parte ni de la trilogía de Romero ni de la otra, pero que sin lugar a dudas forma parte del mito...

### 1.3 EL REMAKE

En el año de 1990 las funciones de George A. Romero se limitaron a una aparición especial como actor en la magnífica *The Silence of the Lambs* (El silencio de los inocentes, Jonathan Demme) interpretando a un guardia de seguridad. Hacían ya cinco años de que diera punto final a su saga zombi con *Day of the Dead*, pero las cintas sobre muertos vivientes aun daban de que hablar. Aunque pocas de ellas alcanzaron los estándares mínimos para hacerlas medianamente entretenidas, películas como *Return of the Living Dead II* de Wiederhorn captaban aun buenos ingresos, a pesar –o quizá por eso– de inscribirse en la corriente del gore cómico.

La trilogía de Romero estaba más que terminada y faltaría esperar hasta 1993 para conocer el estupendo cierre de la trilogía apócrifa firmada por Brian Yuzna. Sin embargo, una nueva dentellada habría de hacerse sonar.

*“No venía nada mal refrescar la memoria del aficionado, quizá ya demasiado enturbiada por los múltiples zombis italianos, las parodias y los gores cómicos”* <sup>27</sup>

Al parecer, así fue entendido. Después de su colaboración con Demme, Romero enfocó su tiempo y esfuerzo en la re-elaboración del guión de *Night of the Living Dead* cediendo la producción a sus viejos amigos y socios John Russo y Russell Streiner, pero haciéndose cargo él mismo de la producción ejecutiva junto con el productor israelí Menahem Golan. Aunque Romero se deslindó desde un primer momento de la parte de la dirección, sí eligió a quien habría de ponerla en escena: su colaborador en varios proyectos anteriores, amigo y hombre de confianza Tom Savini.

---

<sup>27</sup> *ibid*, p.p. 57

Ampliamente conocido y respetado como un verdadero genio de los efectos especiales sanguinolentos, en especial recordado por su singular trabajo en las segunda y tercera parte de la trilogía romeriana, el equipo productor confió en él la realización íntegra del *remake*, tarea por demás complicada si se tiene en cuenta lo que culturalmente significa la ópera prima de Romero, inclusive más allá de los terrenos del cine de terror moderno.

Las diferencias entre uno y otro filme parten desde sus respectivas génesis. Mientras que Romero contó con apenas cien mil dólares de presupuesto y un grupo de amigos completado por actores amateurs, Savini tuvo para gastar más de cuatro millones de dólares, y contó con actores profesionales más o menos reconocibles por el público. Pero sobre todo, el mago de los FX no contaba con el espíritu del creador subversivo propio del joven Romero, ni con el medio ambiente político y social que se respiraba en el significativo año de 1968. De hecho:

*"Romero confesó que, desde su punto de vista, la película era algo puramente financiero... [la nueva versión] sólo aporta una actualización espectacular de los efectos especiales y un rato entretenido de visionado, sobre todo si se compara con el original"* <sup>28</sup>

Antes de exponer mi punto de vista sobre la película de Savini, cuyo título definitivo es *George A. Romero's Night of the Living Dead*, cito a Jesús Palacios, que en su *Planeta Zombi* refuta la aseveración anterior (p.p.58)

*"no sólo es un remake plano por plano, sino que al mismo tiempo se introduce en el espíritu del splatter punk de los 90 continuando la mirada crítica y política que Romero elevó en Day of the Living Dead"* <sup>29</sup>

Aunque no es del todo acertado en su posición frente a la película, comparto su opinión. De hecho, el único punto que tengo en desacuerdo es en el de afirmar que el *remake* está realizado copiando plano por plano al original, ya que de hecho se incluyen rasgos que aquel no tenía, y aunque las escenas son similares entre sí, el trabajo del guión –recordemos que es del propio Romero– especifica nuevas variantes, tanto en situaciones como en personajes, que aunque son los mismos, se han encargado de darles nuevos caracteres.

Desde el principio del filme, en el primer ataque que sufre *Barbara* y su hermano en el panteón, podemos observar que al personaje femenino se le dota de una característica de la que carecía en el original: carácter fuerte. En la anterior versión, como ya señalamos, *Barbara* no pasaba de ser una mujer en un estado de catatonia sin ningún tipo de reacción hasta el final de su vida a manos de su hermano y una horda de zombis. *Barbara* perecía a causa de su falta de acción.

En esta nueva *Barbara* podemos ver ecos del personaje femenino de la tercera entrega de Romero, la doctora *Sarah*, una mujer propia de los noventa, fuerte, decidida y con más agallas que cualquier varón. A lo largo de la cinta podemos ver que por encima del resto de los personajes e incluso del propio *Ben*, *Barbara* es la única que piensa que pueden huir, pues ya ha enfrentado a un zombie, e incluso lo derrotó.

<sup>28</sup> Rubén Lardín, op.cit., p.p. 205

<sup>29</sup> Jesús Palacios, *Planeta Zombi*, p.p. 29

La evolución del personaje en esta nueva versión es fácil de distinguir también en lo físico. Inicia siendo una chica de lentes, *sweater*, falda larga y zapatillas, pero con el transcurso de las horas de desesperación y la necesidad de enfrentarse a los entes, cambia su vestuario por una camiseta sin mangas, un pantalón de hombre que encuentra junto con unas botas, por si fuera poco carga con una escopeta y presume de mejor puntería que cualquier varón, haciéndose valer por sí misma sin necesidad de escudarse detrás de nadie. En pocas palabras esta es una mujer guerrillera más en la línea de heroínas duras como las legendarias *Teniente Ripley* (*Alien* de Ridley Scott, 1979) y la *Sara O'Connor* (en el *Terminator II* de James Cameron, 1991).

Por otra parte, *Ben*, el héroe de color se ve reducido aquí de manera directamente proporcional el crecimiento de ella. Ya no es únicamente él quien se enfrenta y dirige la resistencia, es más, ni siquiera será quien sobreviva al embate zombie. El tercer personaje, el cobarde *Harry Cooper* resulta ser aun más deleznable que el interpretado en 1968, la razón es que personifica al

*"...villano ejemplar de los 80, un burgués hipócrita, amoral y arteramente cobarde. Ejemplifica la manera en que los mezquinos valores de la ideología del éxito pierden su sentido ante una situación fuera de control"* <sup>30</sup>

Es decir, estamos conociendo al típico *yuppie* miserable de la era Reagan, pues hay que mencionar que la acción del filme se sitúa en agosto de 1989, en el estado de Pennsylvania.

Para aquellos que disfrutaron y se sorprendieron con el filme clásico del '68 la noticia de una nueva versión no les provocó demasiado gusto, de hecho hubo quienes se manifestaron en contra, sobre todo porque conocían perfectamente el desolador final. No obstante Romero y Savini prometieron una sorpresa y la cumplieron.

En la balanza del bien y el mal se sabe siempre hacia que lado se inclinará, pero esta vez no fue así, pues *Ben*, que por más que intenta sobrevivir junto con los demás, no puede evadir su destino. En un enfrentamiento con *Cooper* ambos se disparan, *Ben* malherido pide a *Barbara* que escape, lo que consigue al ser rescatada por una patrulla civil que caza zombies por mero deporte, mientras él muere desangrado transformándose en un zombie más que muere cazado delante de *Barbara*, quien ha regresado con ayuda para rescatarlo, en su lugar encuentra al execrable *Cooper*, alardeando de haber sobrevivido gracias a su buena suerte. Sin embargo esa suerte está en manos de *Barbara*, quien decide poner las cosas en su lugar haciendo justicia por su propia mano.

La conclusión del filme aterriza en la más pura vena *splatterpunk* al mostrar a grupos de seres humanos salvajes divirtiéndose a costa del zombie, torturándolos y obligándolos a pelear entre ellos como si fueran gallos mientras cruzan apuestas y beben cervezas: el verdadero horror somos nosotros mismos. Creo justo revalorar las nuevas aportaciones de un *remake* sumamente propositivo.

---

<sup>30</sup> Jesús Palacios, Planeta Zombi, p.p. 57 - 58



## 2. 1974, EL NACIMIENTO DE DOS MITOS GORE

En el mundo del cine fantástico y en específico el que se inserta en el género de terror, no es común que se gesten obras que marquen caminos a seguir de manera muy cotidiana. Cientos de filmes van y vienen cada año, podríamos decir que cada temporada de estrenos. No obstante pocos o casi ninguno logra permanecer en la memoria, ya no digamos colectiva, sino individual.

Es por eso particularmente significativo que el año de 1974 haya brindado a las pantallas dos productos diametralmente opuestos. En primer lugar, *The Texas Chainsaw Massacre* (Masacre en cadena, o La masacre de Texas), película dirigida por el texano Tobe Hooper con el único y muy válido afán de convertirse en un director exitoso y taquillaramente atractivo. Producto realizado con el frío cálculo de una maquinaria de reloj que cumplió su objetivo de manera más que convincente e hizo que sus acertadas virtudes como producto independiente la convirtieran con el paso del tiempo en un verdadero objeto de culto, una pieza de valor no sólo para el género, sino para la cinematografía en general y como un título puede crecer más allá de los alcances formales de su director.

Por otra parte veremos el caso de *Snuff*, película del mismo año que con su título bautizó a un submundo de cine criminal, en caso de existir, pues como veremos eso está en duda. Esta película tiene su origen en un gore de bajo presupuesto filmado en Sudamérica, pero que el matrimonio de los Findlay se encargó de comprar, remontar y distribuir en salas estadounidenses como un filme de muerte real y en directo, sobre todo por lo explícito de su escena final.

*Snuff* levantó polémica dondequiera que se presentó, exacerbando el morbo malsano por los filmes que contuvieran algo más que gore de efectos especiales. Aunque el fraude de los Findlay se descubrió, la puerta ya había sido abierta y se mantenía en espera.

Ambas películas arrastran tras de sí un montón de consecuencias, la primera situándose como obra irrepetible a pesar de las secuelas y la segunda como el primer paso hacia documentales –trucados o no– cuyo contenido rebasa lo cinematográficamente ético. Los dos casos son aquí estudiados.

### 2.1 THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE: El gore instalado como éxito de crítica y taquilla.

*“Es poco frecuente encontrarte con un film de terror de una calidad así y de un tratamiento cinematográfico que hermana originalidad y eficacia ... es casi una obra maestra”  
Enric Ripoll-Freixes  
Avui, 5 de octubre de 1976*

Hablar del desarrollo del gore desde los tiempos de su origen hasta la época actual implica hacer un alto necesario en más de una ocasión para revisar filmes que se han convertido en piedra angular del género de terror en particular y por qué no decirlo, de la historia del cine en general.

Si la década de los sesenta dio un clásico del terror contemporáneo con la ya comentada *Night of the Living Dead*, los setenta habrían de legar otra innegable joya: *The Texas Chainsaw Massacre*, obra realizada en condiciones similares –aunque con distintos objetivos en mente– a la opera prima de Romero: al margen de los grandes estudios y con un presupuesto irrisorio, comparado con los estándares de producción comercial, situación que envolvió al filme, desde su génesis, en una aura de película maldita, debido principalmente a las duras condiciones de rodaje, más cercanas al infierno que al *glamour* de Hollywood.

Este filme es uno de los pilares fundamentales para el desarrollo del cine de terror contemporáneo y es obra de un joven realizador que al igual que otros –como el propio Romero– vieron en este género el caldo de cultivo para exponer y lanzar al mundo cuestionamientos sobre las bases más arraigadas de la sociedad, en este caso el llamado *american way of life*.

Pero vamos por partes. El perpetrador de esta joya del cine de serie B responde al nombre de Tobe Hooper y es originario de San Angelo, provincia de Texas, donde nace en 1944. Entre Hooper y otros directores contemporáneos a él, media el común denominador de la precocidad, ya que desde los diez años de edad consigue una cámara de ocho milímetros que manipula buscando imitar sus adorados filmes de horror de la Hammer Films. Algunos años más adelante con su camarita improvisa una versión silente de *The Curse of Frankenstein* y *The House of Usher*, y a los 15 años de edad realiza su primer cortometraje semi profesional en formato de 16 mm. titulado *The Abyss*.

Ya en su juventud y mientras estudia imagen y sonido en la Universidad de Texas se emplea como editor en una emisora de televisión local, donde posteriormente realiza algunos cortometrajes culturales para el Ministerio de Educación y entre los años de 1963 y 1965 dirige su primer trabajo en 35 mm titulado *The Heister*,

*“...una comedia en Technicolor sobre tres ladrones y sus problemas para conservar el botín...”*<sup>31</sup>

Aun con tantos esfuerzos, logra hasta 1972 filmar su opera prima, *Eggshells (An American Freak Illumination)* con la ayuda de un joven amigo suyo llamado Kim Henkel quien funge como actor principal y guionista. La historia es un alegato protagonizado por hippies en contra de la guerra de Vietnam y los efectos de ésta sobre los soldados que regresan a casa. A pesar de que la película obtuvo un premio en el Festival de Cine de Atlanta de ese año con buena recepción de la crítica y de que cumplió con una decorosa corrida en circuitos universitarios, resultó un rotundo fracaso, pues nunca encontró distribución comercial.

La decepción pesó demasiado en el ánimo de Hooper y Henkel al grado que pasaría más de un año sin que volvieran al negocio del cine. Sin embargo, por la mente del joven director rondaba la idea de cambiar de registro si es que quería recuperar algo de la inversión y ganar unos cuantos dólares, y decidió que el género ideal para lograr su objetivo era el terror. Filmar una película de este género resultaría barata y lo suficientemente contundente para que el público la recomendara, llenando así las salas. Lograr el impacto masivo se convirtió en el objetivo primordial de Hooper.

Después de desechar varios intentos de guión que no le convencían del todo, por azares del destino ve un pase del clásico *Psycho* de Hitchcock (*Psicosis*, 1961) e impactado decide ahondar más en la vida de Ed Gein, mítico asesino serial, que inspirara el filme del genio británico. Una vez recopilada información sobre su vida, los grotescos crímenes de que era responsable y sus macabros rituales necrófilos –como utilizar la piel

---

<sup>31</sup> Manuel Romo, *La Matanza de Texas*, p.p. 41

de sus víctimas para confeccionar máscaras y pantallas de lámparas–, comienza a desarrollar con la ayuda de Henkel un guión titulado *Chain saw*, que rápidamente cambió su título por el más explícito de *Leatherface* –Cara de cuero–.

Así pues, se inicia la gestación de uno de los principales mitos no sólo del cine de terror en particular, sino de la industria en general. Tal afirmación no es para nada aventurada, ya que la película es concebida desde este momento como un producto que busca encontrar el éxito de manera inmediata, por lo que cada uno de los movimientos de Hooper y Henkel respondieron a una calculada operación con profundas raíces mercadotécnicas, perfectamente sincronizadas para obtener un producto contundente que no dejara lugar a dudas en el espectador medio, quien no se cansaría de recomendarla, aumentando así proporcionalmente las ganancias. Aunque lograrlo no resultó tarea fácil.

Para empezar se encontraban ante el problema de cualquier director en ciernes: conseguir financiamiento. Si bien el estado de Texas conoció durante la década de los setenta su mejor época en lo que respecta a la reactivación de su industria fílmica, de hecho,

*“la capital tejana [sic.] de Austin había vivido, nada más comenzar la década de los setenta, un boom cinematográfico sin precedentes en su historia y de hecho la ciudad se le conocía como el Hollywood de Colorado”* <sup>32</sup>

Aun así, levantar un proyecto no era del todo fácil.

Con todo y la existencia de una comisión estatal fílmica, ésta no se encargaba de financiar, sino de contactar a posibles inversores en proyectos interesantes. Ese fue el primer paso en el largo peregrinar del guión de *Leatherface*. Primero le es mostrado a Warren Skaaren, director ejecutivo de la Texas Film Commission quien a su vez los pone en contacto con un tal Bill Parsley, que interesado, decide invertir 60 mil dólares a cambio del 50 % de los derechos de la película, para lo cual forma la empresa MAB Inc.

Por su parte, los creadores Hooper y Henkel fundan a su vez la empresa Vortex, que se dedica a reclutar el equipo necesario y a los actores, ofreciéndoles como paliativo a los bajos salarios, un porcentaje de la recién fundada productora, dándoles derechos sobre las ganancias que produjera la cinta, es decir, los convertía en accionistas. Pero ambos olvidaron –¿o era parte del plan?– decirles que tan sólo eran dueños de la mitad del producto final.

Entre estos y otros jalneos, en julio de 1973, en una población perdida del estado de Texas llamada Round Rock y a 40º centígrados se inició el rodaje. Pero si el proceso de producción fue un calvario, el rodaje en sí mismo resultó ser el infierno, comenzando por las constantes fricciones entre la actriz Marilyn Burns, y el resto del equipo, merced a sus cada vez mayores desplantes. Ella interpretó al personaje de *Sally Hardesty*, que podríamos decir era el papel principal.

De la Burns se decía que era la amante en turno de Parsley y que éste había decidido producir el filme como un vehículo para su lucimiento, e incluso

*“se atribuía las siglas de MAB, la productora de Parsley, a las iniciales de su nombre, Marilyn Ann Burns”.* <sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> ibid, p.p. 21

<sup>33</sup> ibid, p.p.27

Pero si en algún momento pensaron que eso era el peor de los problemas, estaban muy equivocados. No se comparaba con soportar el sol a plomo sobre sus espaldas en medio de montañas de huesos y carne podrida mientras el reducido equipo vivía perdido en medio de la nada, sin ningún tipo de comodidad ni de higiene.

Tras del levantamiento de imagen, que en realidad se hizo tal y como Hooper lo había planeado, debió de atravesar por un nuevo camino lleno de espinas, pues Vortex se había quedado sin un centavo para la postproducción. Tal situación los obligó a poner en venta el 19 % de las acciones de la productora a otro grupo de texanos por la cantidad de 23 mil 500 dólares. Una vez editada la copia en *master* de 16 mm., formato en que fue filmada, era necesario obtener una copia en 35, para poder acceder a una distribución comercial, pero cuando la tenían en sus manos, ningún distribuidor quiso hacerse cargo de colocarla debido a que hubo quien la consideró un producto malsano, la obra de un descerebrado.

Esta situación no los hizo desesperar, de hecho las cosas fueron tomadas con la calma suficiente como para tener el valor de rechazar una oferta de la Columbia Pictures, que les compraba la película en 25 mil dólares, con la advertencia de que era menester recortar algunas escenas demasiado truculentas. Mientras esto sucedía en las oficinas de la *major*, una copia en 16 mm. comenzaba a hacer carrera en circuitos de cineclubes universitarios en funciones de media noche. Quienes la veían no dejaban de hablar de la película como la última novedad en cuanto a terror se refiere, haciéndole tremenda publicidad de primera mano, dando con ello mayor relevancia de lo que cualquier producto independiente pudiese tener en la época, creando un ambiente de expectación alrededor de la ya titulada formalmente *The Texas Chainsaw Massacre*.

Con esos rumores a cuestas, en agosto de 1974 logran cerrar un trato con la distribuidora Bryanston, compañía propiedad de los hermanos Louis y Joseph Peraino, miembros de la mafia italiana de Nueva York de los Colombo. Ellos compraron el filme a Hooper por 225 mil dólares más el 35 % de los beneficios por su distribución. Las ganancias no se hicieron esperar. La cinta batió récords de asistencia, adjudicándose ingresos por varios millones de dólares. Aparte de su corrida por miles de salas vendría también la venta de los derechos para explotación en video, que la Bryanston valuó en 200 mil dólares, los más caros hasta esa fecha para un producto de este tipo. Lo “raro” era que de tantos millones, los inversionistas originales —el grupo de texanos— no recibieron ni un céntimo.

El sueño de hacerse millonarios gracias a esta joyita del cine B, se tornó en una amarga pesadilla cuando Louis Peraino fue a prisión y se descubrió que la compra de la película había sido una operación de lavado de dinero y que utilizaba los derechos del filme como moneda de pago para saldar viejas cuentas —se presume de juego y tráfico— por lo que ahora *La Masacre* resultaba ser propiedad de un tal Joseph Brenner.

Claro está que Parsley y los texanos no se quedaron con los brazos cruzados, entablaron un proceso judicial que les devolvió los derechos del filme en tanto demostraron ser los productores originales, sólo para venderlos de inmediato por una muy buena cantidad a la New Line Cinema, propietarios hasta la actualidad del filme. Para estas alturas nadie se acordaba del director y el guionista, en parte también dueños del filme. Así que sin mediar palabra, Hooper y Henkel demandan a los productores en su calidad de creadores.

El enfrascamiento judicial duró demasiado tiempo, de hecho ya habían pasado seis años y otras tres cintas dirigidas por Hooper, quien se encontraba por esas fechas de 1981, en negociaciones con Steven Spielberg para rodar *Poltergeist* (Juegos diabólicos), situación que le hizo olvidarse del asunto texano al grado de abandonar el

caso dejando sólo a Henkel, cuya situación era más que precaria. A fin de cuentas el guionista terminó el proceso a duras penas, obteniendo la ridícula cantidad de 15 mil dólares. Pero, ¿Cuál es la razón que hace a *La masacre de Texas* ser un filme, hasta la fecha, de culto? Revisémosla.

La cinta inicia con una advertencia que indica que lo que ha continuación presenciaremos es la pesadilla de cinco jóvenes que buscando diversión, encontraron la muerte. Acto seguido un sonido indefinible acompaña una pantalla en negro que súbitamente, en pequeños insertos muestra pedazos de cadáveres en descomposición. El sonido da paso a una voz en *off* —que pronto descubrimos viene del noticiero de un radio— que nos informa acerca de las profanaciones de tumbas que se están sucediendo en Texas, pronto la cámara abre la imagen hasta dejarnos ver una macabra estatua conformada con los restos de dos cuerpos pútridos.

18 de agosto de 1973. *Sally*, su hermano inválido *Franklin*, *Jerry*, novio de ella y una pareja de amigos, *Pam* y *Kirk* viajan por carretera al desértico estado de Texas para verificar que la tumba del abuelo de los hermanos se encuentre intacta. El sol es inclemente y provoca malestar en sus personas. En estos pocos minutos de metraje Hooper ya ha demostrado parte de lo que nos espera, la carretera texana que conduce a ninguna parte no es más que la antesala del infierno que vivirán. Más adelante, en una escala para que *Franklin* baje de la camioneta que les transporta para orinar, cae por una vereda con todo y su silla de ruedas provocando un sentimiento de impotencia por su invalidez. Nada puede hacer por ayudarse a sí mismo ni a los otros, de hecho sabe que es un estorbo. Primera señal de un abatimiento más allá de sus alcances.

El terror latente adquiere forma en el cuerpo de un vagabundo que pide aventón, los chicos despreocupados le hacen lugar en la camioneta. Comienza a hablar de sí mismo diciendo que ha sido matarife de un rastro, cuando ve la navaja de *Franklin* se la arrebatada para cortar su propia mano ante la mirada estupefacta de todos, luego toma una fotografía de *Franklin* sin su consentimiento y de inmediato la quema para después herirlo en un brazo. Cuando lo bajan de la camioneta no se percatan de que con su propia sangre hace una extraña marca en un costado del vehículo. Segunda señal, la carne se corta fácilmente. El cuerpo nunca ha sido tan vulnerable. La trampa se abre.

Con poca gasolina para continuar, llegan a una casa abandonada propiedad del abuelo difunto de los hermanos. Allí, mientras las dos parejas de novios recorren la casa en todos sus niveles, el resentido inválido, incapaz de transportarse en su silla no hace más que renegar de su suerte y maldecir a sus amigos, hasta que se percata de una extraña figurilla en el suelo y un macabro adorno que cuelga del destartado marco de la puerta, ambos fetiches elaborados con huesos humanos. Tercera señal, la locura malsana los rodea sin remedio.<sup>34</sup>

Para estas alturas del filme, Hooper ya ha roto las barreras de cualquier producto de cine de terror facturado para la época. El ambiente malsano comienza a adquirir dimensiones nunca exploradas hasta entonces, merced en parte a la fotografía “sucias”, el formato de 16 mm y la estética, a momentos documental de cámara en mano que sitúan al público como un espectador impávido, no en una sala de cine, sino haciéndole sentir que se encuentra a pocos metros de las víctimas, estando igualmente indefenso, provocando un perpetuo estado de ansiedad, pero sobre todo a las mesuradas, pero contundentes dosis de violencia y suspenso. Hasta ahora aun no sabemos a ciencia

---

<sup>34</sup> Un ejemplo más reciente de este mismo juego de señales elaboradas con huesos, ramas de árboles y plumas de aves son utilizadas en *THE BLAIR WITCH PROJECT (El proyecto de la Bruja de Blair*, Mayrick y Sánchez 1999), de la misma forma que en el clásico de Hooper, a manera de señales premonitorias del horror más profundo, intercambiando el desierto texano por el bosque de Maryland.

cierta a lo que se enfrentarán los jóvenes, pero sí alcanzamos a percibir que será verdaderamente aterrador.

Otro de los acertados detalles que hacen del público presa fácil del miedo es la adecuada banda sonora –principalmente el espeluznante sonido de la sierra mecánica–  
*“como contundente arma para erosionar el tejido nervioso del espectador”,*<sup>35</sup>

...pero sobre todo y redundando, el aspecto visual. Más allá de la antiestética cinematográfica y el estilo feísta con que Hooper planeó la puesta en escena, es la presencia del grupo de psicópatas la que incomoda. Principalmente *Leatherface*, ese monstruoso ser gigantesco del que jamás vemos el rostro, pues como su nombre indica lo esconde de manera perpetua tras de una máscara de piel humana que él mismo se ha confeccionado con la zalea de sus víctimas.

Salido del mismísimo infierno, este ser que únicamente se comunica con cavernosos sonidos guturales blande una sierra mecánica como si fuese un juguete. Vestido con un mandil de carnicero, su centelleante primera aparición no deja lugar a dudas de su papel: ingresa rápidamente a cuadro con un mazo en la mano y golpea brutalmente la cabeza de *Kirk*, asesinándolo cual si fuera una bendita res. Más adelante lo veremos colgando por la espalda a *Pam* en un gancho de carne y persiguiendo a *Sally* a todo lo largo y ancho de un bosque con su sierra en mano y rugiendo desahogado, previo asesinato del inválido *Franklin* ante los ojos de su hermana. La ocasión pareciera corresponder a cualquier *cartoon*, sobre todo aquellos que muestran en cuadros alternos los gritos nerviosos de la víctima y la risa implacable del agresor, pero a pesar de su  
*“...figura esperpéntica y cómica, sólo nos retrae de la risa más gozosa la densidad del asco y la tensión sin freno de la situación narrativa”*<sup>36</sup>

Contrariamente a lo que sucede en varios filmes de terror de esa época con el uso indiscriminado de gags humorísticos que a fin de cuentas pierden de vista el objetivo primario de la cinta –asustar–, la obra de Hooper aprovecha más que el humor, la carga irónica y la parodia que evita caer en momentos ridículos, aun a pesar de la exageración. Volvamos al filme.

Hacia el final de la cinta, una de las secuencias climáticas es la cena que celebra la familia de asesinos, una vez capturada *Sally*, incluyendo a un cadavérico abuelo cuya edad es incalculable, pero que es tan añejo como el mal en el mundo –de hecho eso es lo que pudiera representar el viejo–, la chica es torturada emocionalmente pues el vagabundo de la camioneta y el cara de cuero –que resultan hermanos– la agreden sin herirla, hasta que le cortan un dedo para que el abuelo beba con fruición, y no sin carga sexual, la sangre que de éste brota.

Para borrar la inquietud y ansiedad de estas escenas es necesario elogiar el trabajo de montaje a cargo de Sallye Richardson y Larry Carroll, que logra intercalar de manera adecuada y con el *tempo* ideal los planos y contraplanos de la víctima y sus agresores en *medium shots* para continuar con una sucesión de planos que van hasta el plano detalle del ojo de ella, llenando la pantalla con una mirada desorbitada, representación del miedo en estado puro. No cabe duda, todo alrededor de *Sally* es real.

<sup>35</sup> Jordi Costa, “El cine gore, la mutilación es el mensaje”, en *Dirigido* n° 197, diciembre 1991, p.p. 64

<sup>36</sup> Vicente Sánchez-Biosca. “Estrellas del Apocalipsis. En torno a algunos mitos del cine de terror”, en Archivos de la Filmoteca N° 18, p.p. 131 – 132

La cinta alcanza el paroxismo absoluto cuando el abuelo pretende asentar un martillazo que acabe con la vida de la joven, pero ni siquiera es capaz de sostener el arma, momento que aprovecha ella para huir. Escapando por la ventana corre hacia la carretera perseguida por el cara de cuero y su hermano, quien es arrollado por un camión. Sally logra subir a una camioneta y se aleja de ese infierno mientras vemos al cara de cuero dando vueltas enfurecido blandiendo su sierra.

En definitiva, *La masacre de Texas* resultó ser un filme explosivo. A partir de él la gente comenzó a preguntarse que hay más allá de las cosmopolitas ciudades estadounidenses. La película permanecería requisada por los problemas que señalamos anteriormente, pero cuando por fin mereció ser exhibida fue con clasificación R, de restringida, salvándose de la maldita X, pero eso sí, soportando todo tipo de animadversiones y pésimas críticas. Su corrida por el extranjero fue un balde de agua helada para las buenas conciencias de la crítica gringa.

Prohibida en un primer momento por la Comisión de Censura de la Gran Bretaña, fue gracias a tres prestigiados críticos que logro exhibirse. Alexander Walker del *Evening Standard* publicó que se trataba de *“La más genuina muestra de horror gótico que haya producido el cine norteamericano”*, por su parte Derek Malcom del diario *The Guardian* lo calificó de *“Un documento sociológico para mantenerse en guardia”* y finalmente Nigel Andrews del *Financial Times* escribió que se trataba de *“Un film excepcionalmente interesante y significativo”*. La flema inglesa había digerido el platillo de Hooper en sus justas dimensiones, entendiéndolo mejor que el público de los Estados Unidos. Finalmente la cinta se presentó en el Festival de Cine de Londres con notable aceptación.

37

No fueron menos importantes otros recorridos por circuitos extranjeros, baste señalar que se presentó en la Quincena de Realizadores del Festival de Cine de Cannes y posteriormente en el Festival de Avoriaz, donde consiguió el premio a mejor película. Años después, en 1980, obtuvo el reconocimiento en su patria cuando el Museo de Arte Moderno de Nueva York decidió ingresar a su colección de patrimonio permanente una copia de tan singular cinta de horror.

El golpe Tobe Hooper fue un *knout out*, en todos los sentidos, pues recordemos que todos y cada uno de los pasos que siguió estaban perfectamente calculados, nada estuvo dejado al azar, ni en los aspectos de producción ni mucho menos en la articulación del mensaje. Hooper apostó no por un filme estrictamente gore, sino por el juego de las sensaciones encontradas, llevándonos del pavor más extremo a la risa nerviosa en una sola escena. En palabras del crítico español Jordi Costa

*“es un artefacto fabricado para jugar con las reacciones del público... hay en el filme una perversa tendencia a alargar las situaciones límite hasta lo indecible[haciéndolo] una pesadilla verosímil pese a sus considerables gramos de locura... no importa tanto la mutilación como la atmósfera o ese inteligentísimo juego de nervios que se establece con el espectador...”*<sup>38</sup>

Es justamente el realce hasta dimensiones inesperadas de las situaciones que ha contribuido a que el filme no envejezca y se convierta en objeto de culto, siempre imitado y jamás igualado, aun por el propio Hooper, como ya veremos. Por encima del *shock* de

---

<sup>37</sup> Notas recopiladas en *Las diez caras del miedo* de Rubén Lardín op. cit, p.p. 157

<sup>38</sup> Jordi Costa, op. cit., p.p. 65

la sangre a borbotones permanece el miedo al que llamo cotidiano, ese que sabemos podríamos encontrar en el momento menos esperado y justo donde parece no haber nada. Aquí no hay elementos demoniacos, ni brujerías o entes del espacio, únicamente la insanidad del ser humano.

### 2.1.1 TEXAS CHAINSAW MASSACRE II: La secuela incómoda

Doce años y seis películas después en su vida, Tobe Hooper decide volver a retomar su clásico de 1974. Antes de referirnos a esta segunda parte, destaquemos en su filmografía la película inmediatamente posterior a La masacre... *Death Trap* (Cocodrilo, 1976). En este filme nos encontramos todavía a un director con ganas de incomodar al público, llevándolo nuevamente a los rincones más inhóspitos de la América rural, donde el dueño de un motel de paso tiene como mascota a un cocodrilo gigante que alimenta con los desdichados huéspedes que llegan a su negocio.

Gore de buena factura y con el estilo feísta que era la marca de la casa hasta esos momentos, pues con su siguiente trabajo, *Salem's Lot*, filme para televisión que se transmitiría en formato de miniserie para la CBS, basado en la novela *La hora del vampiro*, de Stephen King. Con ésta el director accedería a un mayor presupuesto, y necesariamente, a darle un acabado mucho más plástico al producto final, cuya duración fue de cuatro horas. El éxito que obtuvo fue verdaderamente inesperado, tanto que se hizo un nuevo montaje de 100 minutos para un estreno en salas.

Otro acierto –y tal vez el último– en la carrera del director texano vino en 1981 con *Funhouse* (Carnaval de terror), filme protagonizado por adolescentes que estando en una feria de pueblo deciden pasar la noche ahí de contrabando, solo para darse cuenta de un extraño asesinato por parte de un monstruoso retrasado mental. El padre del criminal sabe que los han descubierto por lo que se darán a la tarea de cazar a los jóvenes. Película de argumento poco original que basa su efectividad nuevamente en la habilidad técnica de Hooper y su talento para recrear atmósferas lúgubres y enloquecedoras.

Es justo esa capacidad para moldear espacios comunes y transformarlos en recintos de locura que llama la atención de Steven Spielberg, quien produce *Poltergeist* (Juegos diabólicos, 1982) y decide llamarlo para dirigirla. Una convencional cinta de fantasmas y terror políticamente correcto en un producto donde pesa más la mano del productor que el desasosiego propio de un amante del gore.

De sus dos siguientes películas *Lifeforce* (1985) e *Invaders From Mars* (Invasores de Marte, 1986) se puede decir que son efectivas para el divertimento y nada más. Después de esos dos bandazos producidos por la Cannon –con quienes Tobe había firmado un contrato por tres cintas–, de los cuales no habían obtenido ganancias y de hecho se encontraban en número rojos, era más que necesario buscar una inversión segura, por lo que los productores se abocaron a comprar los derechos a New Line Cinema de la *Masacre* original para comenzar la filmación de la segunda parte.

Aunque en un principio el autor del original no quería tener nada que ver con el proyecto, cuando ve algunos bocetos del diseño y lee el guión de Kit Carson (autor también de *París, Texas* de Wim Wenders, 1984) decide hacerse cargo personalmente de la dirección, apoyado por el genio de Tom Savini en los demenciales efectos especiales, más saturados que nunca.



De la misma manera que en el original, en esta secuela se nos advierte con una leyenda al inicio que vamos a ser testigos de algo real. Hace trece años una joven en estado de *shock* juró haber sido atacada por una familia de asesinos y un demente enmascarado con una sierra eléctrica, que había asesinado a su hermano y amigos. Después de varios meses de búsqueda infructuosa, jamás se encontró la casa ni rastro de los matarifes y, aunque continuaron las misteriosas desapariciones de personas en el estado de Texas, oficialmente nunca pasó nada.

Esta segunda entrega muestra una nueva galería de personajes, comenzando por *Stretch*, una locutora de radio que al inicio de la película es molestada por dos *juniors* que le llaman una y otra vez por teléfono a cabina desde su auto, mientras persiguen por la carretera a una camioneta desvencijada hasta que logran sacarla del camino. Más adelante, mientras vuelven a molestar a *Stretch* con todo tipo de referencias sexuales, son atacados por la misma camioneta que antes habían hecho volcar, de la que sale un gigantesco hombre con una sierra eléctrica. La locutora escucha a través del teléfono el infernal ruido de la motosierra y los gritos de los muchachos antes de morir.

El segundo personaje de importancia es el de *Lefty Enright*, un ex *ranger* de los Estados Unidos obsesionado con encontrar a los asesinos de la sierra, pues Sally y su hermano, los protagonistas de la primera parte, resultan ser sus sobrinos, por lo que busca vengar sus muertes.

*Lefty* es objeto de burla de la policía y los reporteros texanos pues es bien sabida su cacería sobre un grupo de asesinos que para el cuerpo policiaco no existen. Una satírica nota de prensa hace que *Stretch* sepa del objetivo de *Lefty*, quien pronto se descubre como un fanático religioso. Le lleva la cinta donde quedaron grabados los gritos de auxilio de las víctimas, aunque el *ranger* desprecia la ayuda de la chica, ésta le convence de ayudarlo y pone al aire la cinta, atrayendo a la estación a *Leatherface* y su hermano *Chop Top*, un desequilibrado mental ex combatiente de la guerra de Vietnam con una placa metálica en el cráneo.

Este personaje, viene a sustituir al siniestro auto estopista de la primera parte. Lo hace sin gracia. Si bien la clave de esta secuela es el total exceso, *Chop Top* raya en lo grotesco de la caricatura y no aporta la magnífica sensación de insanidad/maldad de su antecesor. La parodia del personaje termina haciéndolo inverosímil. Si el original imponía pánico, era justamente porque daba la impresión de ser el paria que podías encontrar tirado en cualquier banqueta, mientras que este maniático cuando se presenta en la estación de radio para acabar con *Stretch* lo hace con lentes oscuros y una peluca que oculta su placa craneal, lo que sólo mueve a la risa.

En esta misma secuencia hace su aparición el brutal cara de cuero, llamado aquí *Bubba*, que después de asustar con su sierra durante un buen rato a *Stretch*, le perdona la vida al ver sus bellas piernas, enamorándose de ella... y es que con ese mini short que luce durante toda la película, pues cualquiera termina prendado de sus encantos. De hecho, ese antojo sexual es tal vez la única pincelada de interés en todo el metraje:

La joven se esconde en una especie de bodega mientras afuera zumba la motosierra. Los gritos histéricos de ella enloquecen aun más al fornido demente que consigue entrar derribando una pared. Ella está sentada sobre unas cajas con las piernas abiertas (!!), cuando *Bubba* se acerca a ella dispuesto a destrozarla se percata de su belleza, apaga su sierra y con ella recorre la piel de las piernas de *Stretch* con evidente excitación hasta detener la redondeada punta de la sierra (¿un glande?) sobre el short de mezclilla, a la altura de la vagina. Casi de inmediato se separa de ella un par de metros y eufórico sostiene la sierra sobre su bragueta y mueve su cadera simulando una penetración, para de inmediato huir, perdonando la vida de la estupefacta *Stretch*.

Si en la parte original Hooper no había dado ninguna carga sexual en los adolescentes, incluso cuando había dos parejas de novios, aquí la connotación no viene de parte de la chica, sino del más brutal de la familia, quien incluso miente a su hermano, fingiendo que mató a *Stretch*. Desgraciadamente, ese tópico sexual que pudo haber elevado la película a otros niveles de locura no es debidamente explotado.

En tanto, el igualmente desquiciado *Lefty* pretende hacer frente a la familia de psicópatas de la misma forma en que estos atacan, armado de tres sierras eléctricas, mientras no deja de balbucear pasajes bíblicos. El director y su guionista tristemente no logran dar al personaje del vengador la solidez necesaria para crear el perfil de un hombre dolido por la muerte de su familia y con el ímpetu necesario para ejercer una venganza.

Otra de las variaciones es la nada adecuada cueva donde viven los asesinos, que sirve a su vez como fábrica de carne enchilada y embutidos que son la sensación de la comunidad. Ridículamente adornada con foquitos de colores y túneles que llevan de una cámara a otra, no logra ni remotamente la atmósfera perturbadora de la cabaña perdida en medio de la nada y plagada con un sinnúmero de huesos y osamentas. Hasta ahí llega *Stretch* sólo para ser capturada y torturada, no sin antes ser seguida por el vengador.

Desgraciadamente la fórmula en clave de parodia del original empleada por el director da al traste hasta con los buenos recuerdos de su original, cuando con todo lujo de cinismo se auto plagia la secuencia de la cena final de la víctima, una vez que *Stretch* es capturada. De nueva cuenta hace su aparición el abuelo, aunque curiosamente luce rejuvenecido con respecto a la primera parte, con un martillo en mano intentando asestar el golpe final en la cabeza del amor de *Bubba*, quien desesperado suplica a gemidos que le perdonen la vida, o algo así.

Pero el verdadero colmo del ridículo viene hacia el final, en un psicotrónico duelo de sierras eléctricas, donde *Bubba-Leatherface* cae herido con uno de estos artefactos atravesándole el cuerpo hasta la espalda. Mientras que la joven se deshace de su último perseguidor en lo alto de la cueva blandiendo ella misma una sierra.

Ni siquiera los competentes efectos especiales de Savini salvan a esta película del fracaso absoluto, ya que para evitar problemas de censura por la excesiva violencia, Cannon decidió cortar algunas escenas y lograr así su estreno comercial, perdiéndose parte de su trabajo. Breves momentos de sano humor macabro –como aquél en el que *Bubba*, un tanto desconsolado, desuella al amigo de *Stretch* con un pequeño cuchillo eléctrico en lugar de su imponente y habitual sierra– se pierden en una total falta de ritmo e innovaciones. El grado de continencia en la primera película tensaba los nervios del espectador y jugaba con sus miedos, pero ante esta total explosión de descaro sólo queda responder con la hilaridad.

Exageradamente aceptada por cierta crítica española, endilgándole méritos inexistentes y elevándola a la categoría de cinta de autor

*“...que oscila entre el horror más purulento y oscuro y el  
esperpento macabro... como una parodia inteligente...”*,<sup>39</sup>

Cuando la realidad presenta una película olvidable. Una pena comparada con el original, más aún siendo dirigida por un Tobe Hooper que a partir de aquí se verá cada vez más perdido en la realización de subproductos deleznable, pasando al completo fracaso y al olvido.

---

<sup>39</sup> Manuel Romo, op. cit., p.p. 70

Como nota al margen vale la pena mencionar el título de las demás secuelas de Masacre. En 1989 Jeff Burr, solvente director de secuelas, dirige la muy regular *Leatherface: The Texas Chainsaw Massacre III* (El descuartizador), a lo que solamente valdría la pena preguntar como es que el cara de cuero sobrevivió a ser despanzurrado por una sierra. De este filme vale la pena señalar algunas cosas interesantes, como la secuencia de créditos, donde vemos a Leatherface cortar y coser cuidadosamente trozos de sanguinolenta piel humana para confeccionarse sus caretas. Verdaderamente aterrador, y así lo señala Vicente Sánchez-Biosca

*"...el pregenérico nos muestra otra vuelta de tuerca que convierte lo grotesco en sencillamente vomitivo: unas manos recortan con cuidado la piel y la carne de un rostro verdadero para luego colocarlo como trofeo y seña de su propia identidad"*

40

El tercer capítulo de la familia de matarifes se dedica al personaje del cara de cuero, incluso desde el título. Nuevamente una leyenda al inicio nos ubica en la acción. Se recuerda la tragedia original de *Sally* y su hermano y se informa que ella murió en un hospital psiquiátrico en 1977. También se aclara que *W. E. Sawyer*, el cocinero, fue capturado y ejecutado en la cámara de gases en 1991 –con lo que actualiza el relato que vamos a ver– pero que jamás se encontró al tal *Leatherface*, por lo que supusieron que era una doble personalidad del cocinero maldito, que emergía cuando usaba la máscara. Con ello sabemos que el más brutal de los asesinos sigue libre, para desgracia de *Michelle*, *Ryan* y *Benny*, las víctimas en esta ocasión.

El guión de David J. Schow introduce una nueva galería de personajes dementes en la familia de los carniceros, esta vez incluida una madre paralítica, pero igualmente sanguinaria y una desquiciada niña que no se separa de una muñeca hecha de huesos y con la cara de una calavera, a quien llama *Sally*. Los hermanos de *Leatherface*, al que en esta parte llaman *Junior*, son *Tink*, una especie de inventor loco con mano de garfio mecánico, amante de la tecnología que ha sido capaz de inventar un efectivo sistema para matar a sus víctimas en lugar del consabido martillazo en la cabeza. *Fred*, el obseso sexual y *voyeur* encargado de una gasolinera. Personaje éste que rinde homenaje al auto estopista de la primer parte, cuando en una escena toma una fotografía instantánea de *Michelle* y se la intenta vender, al igual que el original lo hacía con el inválido *Franklin*.

Pero la mayor innovación es *Tex*, un guapo texano alto, rubio y encantador – interpretado por el entonces desconocido Viggo Mortensen– que sirve de carnada para atrapar a las víctimas, primero un grupo de solitarias chicas en busca de acción y luego *Michelle*. Pero independientemente de los nuevos personajes que le dan un nuevo respiro a la trama, es el tono de la cinta el que hay que agradecer, ya que Burr deja de lado el mediocre sentido del humor paródico que Hooper utiliza en la segunda parte, recuperando de esta forma algo de suspenso.

Los villanos vuelven a ser personas en apariencia comunes y que pueden confundirse entre un grupo cualquiera, pues su apariencia es normal, sobre todo las de *Tex* y la niña, quienes esconden tras de una fachada amable no la locura estúpida (como *Chop Top*, el imbécil metalizado de la segunda parte y cabe decir, el peor de los personajes), sino una completa insanidad que los lleva a creer que su estilo de vida es bueno y normal, es decir, se perfilan caracteres psicopáticos que potencian el miedo. Es más, podrían ser los vecinos de al lado...

---

<sup>40</sup> Vicente Sánchez-Biosca, idem

En este caso la falta de sorpresa no se da por falta de méritos en la realización, que es segura y sin ningún alarde estético, sino más bien directa y eficaz, sino porque ya tenemos sabido el modelo y lo que sucederá, pues eso sí, el guión no brinda sorpresa alguna, aunque sí debemos agradecer que dosifique los momentos sanguinolentos, decidiéndose nuevamente por la sugerencia en lugar del gore descarado, logrando con ello mantener inquieto al espectador en buena parte del filme. Sin temor a equivocarme puedo señalar a ésta como la mejor de las secuelas, incluso superior a la entregada por el propio Hooper.

Por algún extraño motivo jamás aclarado, la relación entre Tobe Hooper y su co-guionista original Kim Henkel se rompieron de manera poco cordial, por lo que Henkel habló pestes de la secuela filmada por Hooper, así que en 1994 decide filmar *Texas Chainsaw Massacre: The Next Generation*, conocida también como *The Return of The Texas Chainsaw Massacre*, justo en el 20 aniversario de la joya de los años 70.

Henkel, con muy poco tino y pésimas dotes de dirección, nos muestra una nueva familia que incluye a una bellísima joven llamada *Darla* –que desnuda sus pechos a la menor provocación, siendo esto lo único motivante del filme–, hermana de *Leatherface*, quien a manera del *Buffalo Bill* del *Silencio de los Inocentes*, utiliza la piel de sus víctimas ¡para travestirse!

Si en la película original el miedo es latente y se puede palpar hasta en el aire, pues el mal rodea a los jóvenes, aquí todo es parte de un experimento realizado por un millonario extravagante (que aparece en medio del desierto en su flamante limosina), cuyo objetivo es la búsqueda de la armonía y la resistencia del ser humano ante el terror, en este caso, por supuesto se trata de una joven, *Jenny* –Renee Zellweger antes de ser famosa– que hereda el papel de la sobreviviente.

Henkel parece traicionar sus orígenes, olvida que él también es autor de una obra de culto, según lo que muestra en esta patética película plagada de incoherencias (una de las chicas que habiendo sido colgada por la espalda de un gancho para carne aparece escenas después arrastrándose por la carretera sin una gota de sangre), que no es capaz de provocar la repulsión propia del gore, pues la sangre brilla por su ausencia y mucho menos un terror eficaz. La mediocridad del resultado obligó a la productora a estrenarla directamente en la televisión por cable de los Estados Unidos.

En 1997 un tal Joshua Neal dirige y actúa en formato de 16 milímetros *The Texas Chainsaw Massacre V*. De esta versión la información es poca, hasta donde se sabe, pero a juzgar por los problemas que tuvo que enfrentar con la censura, pareciera que esta bastante cargada de gore.

*“Existen tres versiones: la mutilada, de 78 minutos, otra de 95 y la íntegra de 109 minutos...”*.<sup>41</sup>

El tan sólo nombrar el título original de la cinta trae consigo una oleada de comentarios, se sabe que es una franquicia casi segura, por lo que en el 2003 se filmó un nuevo *remake*, dirigido por el debutante Marcus Nispel –que abordaremos con detalle en el capítulo V–, cinta con la que se cierra, hasta la fecha, las versiones de un clásico imperecedero y sin parangón, no sólo para el cine fantástico en particular, sino para la cinematografía en general.

---

<sup>41</sup> Manuel Romo, op. cit., p.p. 75

## 2.2 SNUFF: El filme que generó la duda sobre la muerte en directo.

*“Filmada en América del Sur,  
donde la vida es BARATA...”  
Frase publicitaria de SNUFF*

Hablar de cine *snuff* es adentrarse en un terreno poco conocido, pero interminablemente citado. No en balde se dice que éste es el cine del que todo mundo habla, pero que nadie ha visto. Sí existen, o no, cintas clandestinas que muestran violaciones, asesinatos y mutilaciones filmadas en directo, no se sabe si son comercializadas, y de hecho se han descubierto innumerables películas de falsos *snuff* realizados con una pericia de efectos especiales verdaderamente sorprendentes, pero que de una u otra forma, al menor descuido echan por tierra su supuesta veracidad.

El origen de las *snuff movies* se ha dicho está en Brasil, Guatemala y por supuesto, los Estados Unidos, donde a mediados de los años setenta la industria del cine pornográfico sufrió una brutal caída debido a la saturación de productos completamente desgastados. Por eso se dieron a la tarea de ofrecer variantes en su catálogo. El auge de las cintas sadomasoquistas, zoofílicas y de cualquier preferencia no se hizo esperar. Para todo tipo de perversiones siempre existía un público consumidor. Una ramificación de las cintas *sado* eran aquellas donde se mostraban azotes, perforaciones y mutilaciones en distintas partes del cuerpo, lo cual provoca un ilimitado placer, tanto para quien lo proporciona como para el que lo recibe, y de igual manera para quien lo observa. Basándonos en esos hechos no sería difícil suponer que un buen día a alguien se le pasó la mano y a alguien más le gustó verlo.

*“El término snuff fue utilizado por vez primera – aparentemente – por Ed Sanders, ex miembro de The Fugs y autor del libro The Family: The Story of Charles Manson’s Dune Buggy Attack Battalion, como referencia a las supuestas películas porno-criminales rodadas por el clan Manson”<sup>42</sup>.*

Sanders nos ubica históricamente en lo que bien podría ser el origen de la efervescencia del mito *snuff*. Su existencia realmente nunca se comprobó. Incluso el editor del afamado diario *Screw*, Al Goldstein ofreció una recompensa de 25 mil dólares a quien pudiera probar la veracidad de una de estas cintas. Hasta el momento nadie se ha presentado a reclamar dicha recompensa.

La leyenda se extendió por los locales porno de la ciudad de Nueva York, que empezaron a recibir la demanda del público por ver alguna de estas cintas. Teniendo ante sí una veta de oro aun sin explotar, el productor Alan Shackleton decidió desempolvar *Slaughter*, una cinta dirigida por Michael y Roberta Findlay, matrimonio de realizadores dedicados a los productos de explotación más rancios que pudieran ser filmados, vagamente recordados por ser los productores de *Invasion of the Blood Farmers* (1972), dirigida por Ed Adlum, donde un grupo de culto druida inyecta sangre a un sarcófago donde se encuentra el cuerpo de su diosa, que por supuesto esperan volver a la vida.

Volviendo a la película que nos interesa, *Slaughter* nos narra de manera muy torpe como un clan de mujeres motoristas pasa la vida drogándose y haciendo pillería y media. Baste con decir que la primer secuencia muestra a una joven inhalando cocaína hasta ser descubierta por un trío de mujeres que la acosan y torturan delante de quien es

---

<sup>42</sup> Rafael Aviña, El Cine de la Paranoia, p.p.66

su líder, mientras la joven en medio de tanta droga y tormento parece alcanzar un orgasmo.

La idea de un trío de mujeres fatales sobre caballos de acero no era para nada nueva. De hecho, en 1966 el maestro Russ Meyer había legado al mundo el concepto original en su película de culto *Faster Pussycat Kill Kill!* y nada aportaban a él los Findlay.

Algunas fuentes afirman que la cinta fue filmada en Argentina junto con varios *sexplotation* más que dirigieron, sin embargo, si nos atenemos a varios de los letreros que aparecen en las locaciones –como el pequeño aeropuerto que aparece– podemos decir que se rodó en Chile. La trama es bastante simple. Una actriz de películas eróticas llamada *Terry* y *Max*, su director, productor y pareja sentimental van a filmar una nueva película, pero son acosados por la pandilla de motoristas quienes poco a poco irán eliminando a todos, dejando al final a la actriz.

Nada hay de meritorio en la cinta, los movimientos de cámara son inciertos, los encuadres dubitativos, el zoom es utilizado a la menor provocación y sin ningún tipo de fin específico y junto con la musicalización, parecen más propios del porno que estaban acostumbrados a realizar. Por si fuera poco, gran parte del metraje carece de sonido directo, por lo que fue necesario utilizar doblaje, que de sobra esta decir no fue sincronizado con los movimientos de los labios en pantalla.

Lo que sin duda alguna son defectos en la dirección, se convirtieron en esta cinta en puntos a favor. El aire de desconcierto en la cámara, la presencia de actores totalmente desconocidos, la serie de humillaciones, violencia y la presencia de un clan satanista le dieron a la película una dimensión realista difícil de conseguir. Justo lo que Shackleton buscaba, por lo que decidió anexarle algo más al metraje.

Al terminar la escena final de la cinta –donde muere *Terry*– una cámara filma al grupo de producción dando la voz de que la producción ha terminado, ahí la *script girl* comienza a ser acosada sexualmente por el resto del grupo, hasta que uno de ellos la tira sobre una cama besándola al tiempo que intenta desvestirla, mientras los demás filman y se ríen. Lo que parece será una secuencia pornográfica como cualquier otra, deviene en la tortura de la chica. Primero es cortada en el hombro con una navaja, después le mutilan varios dedos de la mano izquierda y le serruchan la derecha, para finalmente destriparla.

Ante la muerte de la joven y la mirada perversa de sus torturadores la proyección se corta de repente yéndose a blancos y dando el efecto del correr de la cinta de celuloide por el proyector. No hay créditos ni al principio ni al final de la película lo que ayuda a acentuar la creencia de que en efecto hemos visto una película con una muerte real filmada. El título original se cambió por el más morboso y directo *Snuff*.

La película se convirtió de inmediato en un éxito sin precedentes en la historia del matrimonio Findlay, que de inmediato comenzó la producción de diversas cintas violentas al más bajo costo posible. Entre ellas habría que destacar *Shriek of the Mutilated* (1974) que cuenta la inverosímil historia de un grupo de antropólogos que en busca del *Big Foot* en una isla, donde son atacados por los nativos seguidores de un culto caníbal.

Años más tarde Michael encontraría una muerte verdaderamente gore. Estando en la azotea del edificio de Pan Am y mientras buscaba demostrar las cualidades de una cámara portátil de 3D fue decapitado por las hélices de un helicóptero. La persona que más lamentó no tener una cámara en sus manos para registrar tan gloriosa escena, quizás fue su esposa, quien se convirtió en *porno star* y después en directora de filmes pornográficos y uno que otro insípido gore, como lo es *Prime Evil* (1988), historia de

clanes satánicos en medio de una atmósfera gótica que incluye sacrificio final de la protagonista.

### 2.2.1 EL GORE-VERITÉ

El fenómeno de la película *Snuff* trajo consigo un montón de filmes que viendo los resultados comenzaron a incluir secuencias reales de muertes violentas filmadas por casualidad. Hay que recordar que para una *snuff movie* los asesinatos se filman, por decirlo así, en exclusiva. La tortura, el asesinato y descuartizamiento tienen como fin único el ser filmados. Mientras que los pseudo documentales como *Traces Of Death* y los editados en México con el título de *Trauma* arrastran consigo la sucia tradición del *mondo* italiano surgido en los sesenta con *Mondo Cane* (Perro mundo), además de que nuestro país se ha dado el repugnante, aunque curioso caso de la venta de videos bajo el título genérico de *Muertes en el Jaripeo* mostrando precisamente como algunos participantes de estas fiestas han muerto durante la ejecución de algunas suertes charras.

Para estos filmes lo único que se recopila son los materiales filmados casualmente por algún aficionado, situación que se facilita con el uso en nuestros días de cámaras de vídeo portátiles. Habrá que mencionar que hasta en televisión abierta abundan estos materiales cuando en los noticieros en su “afán informativo” muestran como... *la multitud enardecida linchó a peligrosos delincuentes*, o bien, transmiten una y otra vez la ingrata escena de un soldado talibán disparándole a mansalva a una mujer arrodillada ante la mirada complaciente de los presentes.

El tema de las películas de muerte en vivo se tocó en la temática de algunos filmes importantes en Estados Unidos como *Hardcore* (¿Dónde está mi hija?, 1979) de Paul Schrader o *Videodrome* (Cuerpos invadidos, 1982) del canadiense David Cronenberg. Pero la resonancia a escala mundial llegó en 1995 de la mano del español Alejandro Amenábar y su *Tesis*, poniendo nuevamente en tela de juicio la existencia de este tipo de material.

Para cerrar con broche de oro lo referente a estas cintas hay que hablar de México, recordando que una de las hipótesis más fuertemente sostenidas acerca del móvil de la muerte de cerca de quinientas mujeres en Ciudad Juárez se enfoca a señalar que pudiera existir una red que se mueve entre la pornografía y el *snuff* por encargo.

Finalmente Rafael Aviña documenta el caso de  
“... los hermanos Bauchán en la colonia Malinche de la ciudad de México en julio de 1998. Uno de ellos... operaba de la siguiente manera: estacionaba su viejo automóvil sobre la banqueta de tal manera que dificultaba el paso peatonal y su auto servía como trampa, para que él –desde el interior de una casa en construcción de su propiedad– raptara jovencitas. Acto seguido las golpeaba, amordazaba, violaba y posteriormente las asesinaba. Estas escenas eran videograbadas por él y su hermano... con una handycam de ocho milímetros y los videos fueron localizados por la policía en el lugar de los hechos.”<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> idem, p.p. 69

El caso salió a la luz a fines de los años noventa. De los dos hermanos, Lázaro quedó libre por falta de cargos, ya que no fue reconocido por ninguna de las víctimas de violación que escaparon de la muerte. El otro, Miguel Ángel fue sentenciado a 316 años de prisión.<sup>44</sup>

### 3. INICIA EL BOOM COMERCIAL DEL GORE

Cada día el cine de contenido sanguinolento y de violencia excesivamente descarada iba ganando terreno. Al salir de los circuitos habituales de autocinemas en pequeñas poblaciones y extenderse a varios cines de diversas ciudades, su público también creció y se diversificó, aunque básicamente seguían siendo los adolescentes quienes más lo consumían.

Como vimos atrás, filmes como *Masacre de Texas* y *Snuff* atiboraban salas por el puro gusto de saciar el morbo. De esta manera y con tal demanda de estos productos, varias compañías, independientes primero y *majors* después, se decantaron por la producción de filmes baratos que asegurarán ganancias rápidas aprovechando la euforia del momento .

Estamos aun en los albores de los años setenta, testigos del surgimiento de dos cineastas atípicos en la industria, ya que de nacer de la marginalidad, tiempo después dieron el salto al Hollywood que todo director sueña. Lo mejor del caso, para quienes gustamos del cine de género, es que ambos han continuado por la senda del cine de terror hasta nuestros días, aunque claro, la calidad de sus películas varía de una a otra, en ocasiones de manera lamentable, aunque no por eso han dejado de entregar joyitas bastante estimables.

Los realizadores en cuestión, ambos estadounidenses, son Wes Craven y John Carpenter. En este apartado dedicaré algunas líneas a los inicios de sus carreras, a los filmes que les dieron cierto prestigio entre los *fans* del fantástico y les permitieron continuidad en sus respectivas filmografías. Circunscribiré el objetivo a los años setenta, para en capítulos posteriores ver la madurez que alcanza su obra en las siguientes décadas, llegando a filmar algunos títulos que se consideran clásicos contemporáneos, pues a diferencia de Tobe Hooper, cuyos más grandes logros los consiguió en los principios de su carrera, Craven y Carpenter consumaron filmografías en ascenso, que llegan hasta el nuevo siglo.

Por otro lado, la voracidad de algunos productores dio como resultado decenas de títulos, que explotando sin ton ni son los estigmas de violencia, sangre y a veces el terror, lograron presentar cintas interesantes, ya sea por el contenido o por la manera plástica de plasmarlo. Algunas de éstas son de directores que poco o nada tuvieron que ver más adelante con producciones de este tipo, es más, para algunos bien pudo haber sido su debut y despedida. Otros continuaron cultivando el género fantástico, pero no necesariamente el gore. En fin, no menospreciaremos en estas líneas a esas películas que para muchos son prácticamente desconocidas, pero que en algo ayudaron a que este subgénero probara, como hemos dicho, las mieles de la taquilla. Claro que no abordaremos todas, sería demasiado, así que sólo será una selección de las más sobresalientes de ellas.

---

<sup>44</sup> Silvia Tort, “*Muerte sin efectos especiales*”, en diario Reforma, enero 13 del 2001, secc. Gente, p.p. 6



### 3.1 LOS DEBUTS DE WES CRAVEN Y JOHN CARPENTER

*“En casi todos los cines que la proyectaron  
hubo peleas, desmayos o proyeccionistas  
que cortaban algunas secuencias  
o que tenían que atrincherarse en la cabina porque  
los espectadores querían entrar a la fuerza  
y censurarla ellos mismos.”  
Wes Craven  
acerca de La última casa a la izquierda*

*“Decidimos hacer una película de terror  
porque en ese terreno no necesitábamos  
a Jane Fonda ni a Robert Redford  
para competir en el mercado.”  
John Carpenter  
acerca de Halloween*

Si volteamos la mirada y hacemos algo de memoria, recordaremos que la semilla de la vocación en varios cineastas, de cualquiera de los géneros y estilos cinematográficos, se da en la infancia. La recurrente asistencia a las salas de proyección, el encontrarse con una pequeña cámara de 8mm. en casa y jugar con ella, en fin, por varios motivos, los juegos de niños y experimentos de adolescentes pasan a convertirse en un auténtico estilo de vida. Ese será también el caso de John Carpenter, más no el de Wes Craven.

Por la mente del pequeño Wesley Earl Craven, oriundo de Cleveland, Ohio, donde nace el 2 de agosto de 1949, jamás pasó la idea de jugar siquiera en ser cineasta. Su infancia pasó lejos de cualquier señal que lo vinculara con el cinematógrafo, de hecho, su adolescencia y temprana juventud las pasó estudiando filosofía y literatura, licenciándose en esas materias por la Universidad de Hopkins.

Para ganarse la vida se dedica, como era de esperarse, a la docencia, siendo maestro en el Clarkston College en Postdam, Nueva York. Otra de sus pasiones aparte de las letras era la música, de hecho tocaba la guitarra desde hacía varios años, por lo que decide sacarle provecho. Se traslada a Chicago donde se emplea como guitarrista de un grupo de *folk* comandado por su vocalista, Harry Chapin. Entre ambos surge una buena amistad, pero era necesario que Craven consiguiese más dinero, por lo que Chapin le comenta sobre su otra profesión, editor de cine, prometiendo conseguirle empleo. Al poco tiempo cumple su promesa y lo coloca como supervisor de documentales. Las puertas de la cinematografía se abrieron por vez primera a Wesley Craven.

Ya inmiscuido en el negocio, consiguió un pequeño papel como actor en una muy barata producción de terror protagonizada por zombies, el nombre del pequeño bodrio se sabe es *Tales That Will Rip Your Heart Out*. Aunque el filme nunca se exhibió y se duda si se terminó, fue dirigido por Roy Frumkes aproximadamente entre 1969 y 1970 y al parecer Craven también lo co-dirigió.

Mientras continúa con su labor documentalista conoce gracias a un amigo mutuo a Sean S. Cunningham, quien se encontraba dirigiendo *Together*, un documental sobre sexualidad co-producido y escrito por el mismo. Cunningham le ofrece a Craven se haga cargo del puesto de sincronizador de tomas, a lo que accede con gusto. La producción del documental se alargó más de lo esperado durante del rodaje, convirtiéndose en una experiencia muy dura, lo que hizo que la camaradería entre Sean y Wes se solidificara, al grado que éste terminó haciéndose responsable de la edición final, la sonorización e

incluso de dirigir algunas secuencias extras. El documental tuvo bastante éxito, incluso más del que ellos mismos esperaban.

Después de esa experiencia, Craven se incorporó a la cada vez más lucrativa industria del cine porno. Hallmark Releasing Corporation, satisfecha con los beneficios que *Together* les había proporcionado, tomó la decisión de producir en 1972 una película del tándem Craven–Cunningham, pero no decidía aun si explotar el camino de la pornografía o el de la violencia. Finalmente optaron por esta última.

Sin tener idea de qué hacer, providencialmente Craven entró a una exhibición de *Jungfrukällan (El Manantial de la Doncella)*, película dirigida en 1959 por Ingmar Bergman. Esta cinta está basada en una leyenda del siglo XIV que se convirtió en cántico medieval. Varios siglos después Ulla Isaksson la convertiría en guión y contrario a sus costumbres, el maestro sueco acepta dirigir un guión ajeno.

La historia cuenta la tragedia de *Karin*, bellísima doncella hija de unos granjeros. *Karin* es enviada a la lejana iglesia a entregar una ofrenda, para lo cual debe cruzar un solitario bosque, haciéndose acompañar por *Ingeri*, hija adoptiva de los granjeros, quien la odia secretamente. *Ingeri* ha resultado embarazada fuera del matrimonio y perdió todos los derechos de la casa, donde es tratada como una sirvienta.

Después de varias leguas, *Ingeri* deja marchar sola a *Karin*, que se topa con tres hermanos pastores quienes la engañan para desviarla de su camino. Internados en el bosque *Karin* es violada y asesinada ante los ojos de *Ingeri*, que en el último momento decidió seguirla, pero que viendo el crimen, sólo atina a esconderse.

Consumada la fechoría desnudan el cadáver y huyen. Al anochecer llegan a la granja de *Karin*. Sin saberlo piden alojamiento y son bien recibidos y atendidos, tanto que uno de los hermanos ofrece en venta el fino vestido de seda de la doncella a su propia madre, que al verlo manchado de sangre descubre el asesinato. Al comunicárselo a su marido este planea su venganza. *Ingeri* vuelve a la granja y confirma el hecho confesando su parte de culpa. El atormentado padre se hace justicia ejecutando a los tres hermanos. Después toda la familia va al bosque a recoger el cuerpo de *Karin*. Donde yace su cabeza brota un manantial de agua cristalina.

Impactado por la trama de la cinta, Craven se dedicó a retocar el guión y trasladarlo a cualquier lugar de los Estados Unidos,

*“...me pareció que podría convertirse en una fábula increíblemente moderna”.*<sup>45</sup>

El primer guión, al que llamó *Night of Vengeance* estuvo listo en sólo dos semanas, pero inmediatamente fue rechazado. La razón: estaba plagado de ultra violencia y pornografía, tanto que, el propio Craven comprendió la imposibilidad de que lo filmase.

Trabajado un segundo tratamiento del guión y con 50 mil dólares de presupuesto, Craven y su tropa, (que consistía únicamente de tres elementos técnicos: un camarógrafo, un microfonista y un joven asistente llamado Steve Miner,<sup>46</sup> además de los actores, por supuesto) se marchan a los bosques de West Port, lugar escogido para las locaciones.

<sup>45</sup> Rubén Lardín, op.cit., p.p. 99

<sup>46</sup> Años después director de cine de terror de cierta valía en los ochenta con títulos como *Friday The 13<sup>th</sup>*, *Part 2* y *3* (Viernes 13 segunda y tercera parte)

El rodaje se realiza en 16 mm., lo que le da la ventaja de ser ágil en movimientos de cámara, la mayoría realizados cámara al hombro y de manera un tanto amateur, la pericia de Craven no era mucha y así lo acepta

*"Nos vimos obligados a usar las técnicas que conocíamos y básicamente se reducían a las del cinema verité, el estilo de cámara en mano. Lo de la continuidad no sabíamos lo que era... no conocíamos ninguna de las reglas o técnicas de hacer cine"* <sup>47</sup>

... y vaya que se nota.

El novato Craven acude a lugares comunes para mostrar rasgos de sus personajes, como en el caso de la joven y virginal *Mary*, a quien presenta en la secuencia de créditos bañándose, mientras escuchamos de fondo una acaramelada melodía. Ambos recursos para recalcar la pureza de su personaje. Pero no serán los únicos, ya que a imagen y sonido, por si no quedaban claros, les añadió diálogos.

Primeramente cuando avisa a sus padres que irá con su amiga *Philis* a un concierto esa noche. Para mostrar a una familia perfectamente funcional el director hace que los padres se escandalicen por que su nena ha decidido no usar brassier y la blusa es transparente. Sin embargo deciden darle la libertad de sentirse mujer y le regalan antes de partir (es su cumpleaños) un pendiente con el símbolo de *peace and love* tan emblemático de los jovencuelos de inicios de los setenta.

Una vez que *Mary* y *Philis* parten, caminan alegremente por un bosque que inicia frente a la casa de la primera, justamente la última a la izquierda de la carretera. Durante su paseo se escuchan una serie de diálogos inconexos que tratan de ratificar nuevamente la naturaleza ingenua de las chicas, principalmente de *Mary*, quien asegura estar feliz porque en un año aumentó la talla de su busto, sintiéndose ahora toda una mujer. El resto son escenas de las niñas-mujeres jugueteando en un lago y correteando por la pradera, cual graciosas ninfas.

En tanto nos enteramos de que una peligrosa banda de delincuentes han escapado. Son dirigidos por *Krug Stilow*, un hombre tan malo, pero tan malo, que mató a dos monjas y un sacerdote. Lo acompañan su hijo ilegítimo, el tarado *Junior Stilow*, su amigo *Fred Podowsky* y una brutal lesbiana que responde al nombre de *Sadie*.

Pronto descubrimos que viven para el crimen y que *Krug* ejerce una fuerte influencia sobre *Junior*, a quien domina completamente, pues siempre lo tiene idiotizado por el influjo de las drogas. Ya en el pueblo, *Mary* y su amiga después de saborear un delicioso helado de menta con chispas de chocolate –Craven haciéndolas pasar por niñas hasta la saturación de los clichés– deciden que son lo suficientemente grandes como para probar marihuana. Así en su afán por conseguir un poco de hierba caen en manos de *Junior*, quien las lleva con su banda.

Su suerte está echada, serán presas de una jauría de animales que iniciaran violando a *Philis* ante la mirada desorbitada de *Mary*, que ya presiente su destino. Justo en esos momentos, los padres de ella le preparan una fiesta sorpresa mientras se besan y se llenan de arrumacos –debemos recordar que son un matrimonio funcional. Craven se decide aquí por presentar un montaje de secuencias paralelas que pone en la balanza las atrocidades de que son víctimas las jóvenes y las delicias de la familia

---

<sup>47</sup> Rubén Lardín, op. cit., 99

norteamericana estándar. Más maniqueísmo no se puede tolerar, aunque lo complementa con contrapuntos sonoros de una banda musical ridícula.

A la mañana siguiente mientras escapan en auto con sus víctimas encajueladas aun vivas, discuten sobre cual es el crimen sexual más atroz de la historia, a lo que *Sadie* contesta que el perpetrado por Freud, quien ve en todas partes un símbolo fálico. El automóvil se descompone justo delante de la casa de *Mary*, pero los malhechores las conducen al bosque, donde son torturadas y humilladas salvajemente, e incluso son obligadas a desnudarse y tener sexo entre ellas mientras todos las observan complacidos, menos *Junior*, que a momentos se siente culpable.

*Phillis* intenta escapar y mientras la persiguen, *Mary* trata de convencer a *Junior* de que las ayude y le regala el medallón de amor y paz que recibió de sus padres. *Phillis* es atrapada, lentamente asesinada, eviscerada y mutilada. Cuando por fin *Junior* accede a ayudar a *Mary* son interceptados por *Krug*, que viola a la chica y la mata de un balazo por la espalda.

Si a lo largo de la cinta Craven no había logrado ni un sólo momento de tensión, se mantenía gracias a la desfachatez con que estaban realizadas las escenas de violencia, sobre todo por la facturación de cámara en mano, que como siempre en estos casos acentuaba la veracidad de lo mostrado en pantalla. No obstante, el director avienta todo por la ventana al insertar con calzador secuencias de una pareja de policías tontos que, con una serie de *gags* mal logrados, pretende dar un tono paródico de la ineficacia de los cuerpos policiacos reales. Denuncia mal lograda que da al traste con el resto del conjunto.

Volviendo con los detalles que nos interesan, el cuarteto obtiene refugio en casa de *Mary*, y como ya sabemos, serán descubiertos cuando la madre vea el medallón que porta *Junior* y que era de su hija. Al comentárselo a su marido, éste prepara una serie de trampas en la casa y ejecuta su venganza con singular brutalidad. La mamá se encarga de acabar con *Fred* por medio de una *fellatio* que culmina con una sangrienta castración que le realiza con los dientes y después degüella a *Sadie*. En tanto que su marido se enfrenta a *Krug*, quien primero obliga a suicidarse a *Junior*, para después morir a manos del padre ofendido que esgrime una sierra eléctrica.

Casi es innecesario señalar que Craven estaba por debajo y muy lejos de alcanzar siquiera en mínima parte los logros de Bergman. Lo que en el sueco es trascendencia, misticismo y un profundo sentimiento de culpa que permea a lo largo de toda la película en los rostros y actitudes de *Ingerin* y el menor de los hermanos pastores, en Craven se pierde por completo. Personajes villanescos que resultan caricaturas en estado de hilaridad perpetua ejerciendo la violencia como vínculo de comunicación entre ellos y la sociedad que les teme, y un grupo de buenas personas que intentan ser el modelo de *good americans* fácilmente escandalizables. Que mejor muestra que el contraste entre las personalidades y motivaciones de *sweet Mary* y *sadist Sadie*. Pero Craven nunca llega a desmenuzar ese choque de temperamentos y motivaciones, ni siquiera les da mayor soporte psicológico, conformándose con que se ejerza la violencia sin motivación alguna.

En el clímax del filme se encuentran la violencia en estado innato del hombre, capaz de hacerla estallar por el gusto de pasar el rato –la violencia como divertimento lúdico– con su complemento en otro tipo de violencia: la que es resultado y reacción ante una amenaza que saca de balance el momento cotidiano de la familia como núcleo de paz. Violencia contra violencia. Craven podría justificarla con la antiquísima ley del Talión, pero nosotros, espectadores, asistimos a una jugarreta del director que invierte los papeles de víctima y verdugo para el conveniente derramamiento de sangre a raudales.

En última instancia justifica, perdona y enarbola un ejercicio de la violencia que al principio recrimina y descalifica esforzándose en presentarla como execrable mientras se ejerce contra las jóvenes. Ahora más que nunca se entiende las palabras del crítico español Jordi Costa acerca de la opera prima de Wes Craven:

*"...es, pues, uno de los filmes más falsos que uno se pueda echar a la cara: está disfrazado de cine denuncia... pero tonto, acaba mostrando sus cartas, su condición de tosco ejercicio morboso".*

48

Pero lo peor del caso es que Craven, con todo, no se atrevió a dar el paso definitivo, autocensurándose, pues varias de las secuencias finalmente las desechó en la mesa de edición por considerarlas demasiado desagradables y ofensivas... descarado.

Para el estreno del filme fue necesario hinchar la copia final a los 35 mm. comerciales, con lo que el costo total se elevó a 90 mil dólares. La primer exhibición se llevó a cabo en salas del estado de Massachusetts con el título de *Krug and Company: Equal Opportunity Destroyers*, al que casi de inmediato sustituyeron por el más morboso de *Sex Crime of the Century*, por aquella charla que *Sadie* completa contundentemente. Ante el poco éxito de taquilla la productora Hallmark, pide a David Whitten, uno de sus publicistas, alguna campaña que eleve los ingresos.

Whitten comienza por cambiar el título, dándole el definitivo de *The Last House on the Left* (La última casa a la izquierda, 1972), produce carteles verdaderamente llamativos, a los que añade una leyenda que indica algo más o menos así:

*"Para evitar desmayos no deje de repetirse, esto es sólo una película... sólo una película... sólo una película...".*

Esta vez, todo mundo acudió a verla y exigió que fueran recortadas varias de las escenas, de hecho, en cada provincia donde se exhibía se le realizaban diversos cortes, muchos de ellos a manos de los propios vecinos del lugar. En 1976 Craven reúne varias de las copias de desecho y reconstruye una copia que guardó celosamente y que se edita en vídeo en los Estados Unidos en 1985 como la versión definitiva, aunque el propio director acepta que se encuentra incompleta pues parte del metraje se perdió definitivamente.

El futuro de Wes Craven después de filmar su opera prima se tornó incierto. Continuó asistiendo a varios directores en distintas actividades, entre otras la edición. Por este camino es como conoce a Peter Locke, a quien edita *It Happened In Hollywood*. Este hombre insistía en filmar la segunda parte de *La última casa a la izquierda*, pero Craven se negó contundentemente durante varios años, hasta que una mala racha económica le obligó a aceptar.

Era el fin del año de 1976 cuando se abocó a la realización de un nuevo guión que contuviera los principales rasgos de su anterior filme (léase violencia explícita y una trama bastante simple), pero esta vez ampliados por la influencia de un exitoso filme de género de la época: *Masacre en Texas*, que ya para entonces empezaba a disfrutar de cierto renombre, aun entre la crítica.

Basó la premisa en la historia real de Sawney Bean, un escocés del siglo XV que viviendo en la campiña asaltaba y asesinaba a quien cruzara por sus tierras, para posteriormente practicar actos de canibalismo junto con su familia. Aunque ya en el guión

---

<sup>48</sup> Jordi Costa "El cine gore: la mutilación es el mensaje (2)", en *Dirigido*, n° 198, enero 1992, p.p. 66

final la historia dejó de lado los elementos propios del cine de terror clásico para adentrarse en la acción supervivencialista.

A grandes rasgos, la trama presenta a una familia de clase media que en busca de una mina que han recibido como herencia, cruzan el desierto. Cuando su automóvil se descompone quedan varados en medio de la nada y a merced de una familia rupestre de asesinos y caníbales que irán dando cuenta de ellos uno a uno, hasta que en una lucha final, los sobrevivientes de la ciudad toman una venganza igualmente salvaje. Mientras, una chica, la más joven de la familia caníbal rescata al bebé que sus hermanos secuestraron y los ayuda a escapar.

Resumiendo, la idea de *Blood Relations* –título provisional– era enfrentar de una manera encarnizada y sin tregua a dos clanes virtualmente opuestos, a manera conveniente para hacer brotar sangre a raudales. Craven lo justificaría con una especulación por demás pedestre:

*“La idea básica del guión fue la de crear esas dos familias espejo. Quería mostrar el lado luminoso de la familia oscura y el lado oscuro de la familia luminosa”* <sup>49</sup>

Lo vacío de su filosofía en esta y otras de sus películas lo explica de manera concisa el crítico español Eduardo Guillot:

*“Craven es un director que, como George A. Romero, trata siempre de trascendentalizar sus trabajos, intentando dar un mensaje al espectador a través de las a menudo crueles e impactantes imágenes que el género terrorífico le permite mostrar. Es éste precisamente el punto en el que la mayoría de su filmografía fracasa”* <sup>50</sup>

Contando con 325 mil dólares de presupuesto, cinco semanas para el rodaje y nuevamente un reducido equipo técnico, esta vez de once personas que “andaban por ahí” al término de la filmación de *Eat My Dust* –una producción de Roger Corman, dirigida por Charles B. Griffith–, se inicia el rodaje de *Blood Relations*, que estaría listo para principios de 1977, ya con el título definitivo de *The Hills Have Eyes* (Las colinas del terror o Las colinas tienen ojos).

Nuevamente tuvo problemas con la censura. Algunos planos fueron eliminados por considerarse de mal gusto, entre ellos algunos que corresponden al bebé y otros al de la muerte por crucifixión de *Bob Carter*, el padre de la familia citadina. Cabe apuntar que a partir de *The Hills Have*, Craven comienza a insertar de manera constante, aunque a veces no muy clara, ciertos toques de religiosidad en sus películas. Aquí, la devota *Ethel Carter*, esposa de *Bob*, no deja de orar por la salvación de los suyos, pero en el momento que su esposo es crucificado ella niega conocerlo, igual que Pedro a Cristo.

Independientemente de la cita religiosa, el discurso que el director enarbola relativo a la violencia pretende dar un sermón a la sociedad estadounidense. Primero haciéndole ver a los Estados Unidos que están equivocados al pensar que el enemigo y la violencia vienen de fuera, pues por lo regular se genera dentro del propio país y con sus propios ciudadanos. Sostiene que la ira se encuentra de manera natural dentro de todas las personas y tan sólo basta un detonante para hacerla emerger de las formas más brutales.

<sup>49</sup> Rubén Lardín. op. cit. p.p. 101 – 103

<sup>50</sup> Eduardo Guillot, *Escalofríos*, p.p. 84 – 87

Por otro lado, y aquí viene nuevamente el gran defecto de Craven de intentar hacer sociología. Afirma:

*"hay un tema político secundario presente en toda la acción de la película, donde papá Júpiter y su familia representan el Tercer Mundo y los Carter simbolizan el Primer Mundo. Quería transmitir que debes tener mucho cuidado con quienes se encuentran por debajo de ti"*<sup>51</sup>,

Tal vez por eso decidió no darles un nombre propio a los miembros del clan tribal, ubicándolos únicamente por los nombres de los planetas y en cambio a los cosmopolitas les dio carta de naturalización por medio del apellido de un presidente de los Estados Unidos.

A pesar de ser comparado con *La masacre de Texas*, sobre todo por similitudes como el estar desarrolladas en solitarios parajes, y principalmente el de enfrentar a dos grupo de personas diametralmente opuestos, *Las colinas del terror* fue un fracaso comercial, más no así por parte de ciertos sectores de la crítica especializada en cine fantástico, llegando a obtener el premio a la mejor película por parte de la Academia de Cine Fantástico y Ciencia Ficción de Los Ángeles.

Ante sus escasos resultados, tiempo después se lanzó al mercado de vídeo, donde logró recuperar la inversión inicial. Para 1981 el propio Wes Craven escribe y dirige la secuela, nuevamente producida por Peter Locke, quien también había actuado en la original personificando a *Mercurio* bajo el seudónimo de Arthur King. La segunda parte resultó un fiasco, incluso se completó con metraje del original, que se presentaba a manera de *flash back*. Aun así, todavía en 1997 ambos contaban con llevar a la pantalla el proyecto *The Outpost: The Hills Have Eyes III*, que hasta la fecha sigue sin filmarse.

Con Carpenter volvemos al caso de típico niño que vivió su infancia viendo cine de terror de los años 30 y 50 y quedó enganchado de él. Es el propio realizador quien cuenta que su madre lo llevó a ver *It Came From Outer Space* (Jack Arnold 1953), y como después de asustarse con las explosiones de meteoritos en pantalla, salió corriendo al vestíbulo, aceptando que a partir de entonces quedó irremediablemente enamorado del séptimo arte.

John Howard Carpenter nace el 16 enero de 1948 en Carthage, Nueva York, pero siendo aun pequeño se mudó con su familia a Bowling Green, Kentucky, cuando su padre es nombrado director del departamento de música de la Universidad de Kentucky, lo que explicaría el talento como compositor de Carpenter, quien se ha hecho cargo de las partituras musicales de sus propios filmes. Impresionado como ya decíamos desde muy temprana edad no es raro que a los catorce años ya hubiese filmado cuatro cortometrajes en formato casero de 8 milímetros, basados en títulos que a el mismo le habían impactado, por lo que un año después se sintió lo suficientemente preparado para fundar una pequeña productora con sus amigos, la Emerald Productions, con la que rodó *Warrior and the Demon* y *Gorgon the Space Monster*, haciendo alarde de derroches técnicos bastante avanzados para un precoz joven que rondaba los 17 años.

Sus comprensivos padres decidieron apoyarlo cuando decidió abandonar la Universidad de Kentucky para ingresar a la Escuela de Cine en la prestigiosa Universidad del Sur de California, la USC, donde recibió clases de gente de la talla de Alfred Hitchcock, Orson Welles y John Ford. Carpenter finalizó sus estudios en la carrera, pero no logró titularse por la simple razón de que jamás acreditó el dominio de una lengua

---

<sup>51</sup> idem.

extranjera, requisito obligatorio para la obtención del título. Sin embargo, no por ello dejó de ser de los alumnos más aventajados de su generación, participando en varios proyectos conjuntos, siendo el más renombrado *The Resurrection Of Broncho Billy*, mezcla de western con elementos fantásticos que resultó ser el ganador del premio Oscar Estudiantil de la Academia de Ciencias de Hollywood. En esta cinta Carpenter juega los roles de edición, musicalización, co-guionista y co-dirección.

Posterior al premio, se plantea la posibilidad de llevar a la pantalla algún proyecto más ambicioso, creando *The Electric Dutchman*, sobre cuatro astronautas que deben bombardear unos planetas inestables, para lo que deben usar bombas inteligentes. Para levantar el proyecto pide la ayuda de un gran amigo suyo y compañero de clases, Dan O'Bannon (futuro guionista de *Alien* y director de *El regreso de los muertos vivientes*), quien se encargó de co-guionizar el proyecto y supervisar los efectos especiales, además de la escenografía y doblaje.

Con seis mil dólares de presupuesto apenas lograron conseguir 45 minutos de película en 16 mm. Para terminar el filme, Jonathan Kaplan, director debutante, aporta diez mil dólares, que nuevamente resultaron insuficientes. Después de tres años de esfuerzos el proyecto hubiera quedado inconcluso de no ser por el productor independiente Jack H. Harris, quien pagó todos los gastos hasta que estuvo terminado el rodaje, la postproducción y el *blow up* a los 35 milímetros. Finalmente *The Electric Dutchman* cambió su nombre por *Dark Star*, convirtiéndose en la opera prima de John Carpenter.

Después del fallido proyecto de *Eyes*, que terminaría dirigiendo Irvin Kershner sobre un guión de Carpenter, modificado hasta el extremo de perder casi todo rasgo autoral, vuelve a la dirección con la extraordinaria *Assault on Precinct 13*, en 1976, reconstrucción del clásico de Howard Hawks *Río Bravo* (1958).

En esta, como en la cinta original, un grupo heterogéneo de personas se ven obligadas a refugiarse en un fuerte, en este caso, la comisaría número 13 a la que refiere el título. Ahí se encontrarán sitiadas por un grupo de vándalos que pretende acabar con ellos. Con esta película, además de lograr un excelente homenaje a Hawks, Carpenter desarrolla un interesante ejercicio de estilo donde todo está maquinado con la precisión del brillante técnico en que se estaba convirtiendo. Baste observar la secuencia del tiroteo con pistolas con silenciador, donde las oficinas son destruidas sin escuchar los disparos, todo complementado por la ominosa atmósfera de claustrofobia y terror.

Habría que dejar en claro que Carpenter hace uso del terror en su forma neutra, es decir, no recurre a los elementos diabólicos o sobrenaturales, sino a la cotidianidad de la violencia y la venganza, que es el motivo que mueve a los acechadores de la comisaría. Ese mismo terror sin fundamentos, casi sin razón de ser que irrumpe en un día como cualquier otro para hacer de éste una antesala del infierno, alcanzará su mayor grado de expresión en un filme clásico, que se convertiría casi de inmediato en objeto de culto para los cinéfilos del género: *Halloween* (1978).

Haciendo caso omiso del tercer largometraje en la filmografía de John Carpenter, *Someone's Watching Me!*, película para televisión fechada en 1978, que significaría otro homenaje de Carpenter a uno de sus maestros, en este caso a Alfred Hitchcock, entremos de lleno a la película *carpenteriana* que más nos interesa.

El guión de *The baby sitter murders* estuvo firmado por Carpenter y la que fungiría como su productora, la talentosa Debra Hill. Cuando le fue ofrecido a Irwin Yablans para que lo llevara al cabo con su recién fundada compañía Compass Internacional y este leyó



que la historia se desarrollaba en la noche del día de muertos, decidió cambiar el título por el más directo y sugestivo de *Halloween*.

La historia es en apariencia sencilla: un psicópata escapa de un sanatorio mental y comienza a asesinar niñas, que aprovechan la noche de halloween para tener escarceos sexuales con sus novios una vez que el niño al que cuidan se ha quedado dormido.

Pero en el desarrollo del filme no importa tanto la sola anécdota, sino la significación que se le da a todos y cada uno de los elementos que la conforman y la resolución formal con que son puestos en escena. Desde el inicio de la película Carpenter sorprende con un excelente plano secuencia que nos da el punto de vista de un acechador que a través de la ventana es testigo de cómo una pareja de jóvenes tienen un encuentro amoroso en la sala de la casa de la chica. Utiliza la cámara subjetiva para colocarnos a nosotros, los espectadores, en el papel de la figura que acecha, llevándonos con ellos hacia el interior de la acción, haciéndonos cómplices de lo que sucede *dentro* del espacio fílmico.

A continuación, desde el exterior de la casa hasta el interior de ésta, y de allí a las habitaciones de arriba, seguimos por medio del plano secuencia y a través de los ojos de lo que suponemos es una máscara, a la joven, hasta el momento en que es acuchillada y muerta. Posteriormente descubrimos al asesino, un niño, su pequeño hermano *Michael*, quien disfrazado de payaso la mató celoso por los toqueteos con su novio. Corría el año de 1963.

La patología del criminal tampoco es algo nuevo dentro de los filmes de asesinos: todo se debe a un trauma infantil. Después del crimen, *Michael Myers* fue internado en una clínica para enfermos mentales, pero justo quince años después del atentado, en 1978, escapa de la clínica para cobrar justicia. Es la noche del día de muertos, una noche para celebrar a la parca, pero ahora ésta ha encarnado en un ser sin facciones, que no ha salido del averno, pero que sin duda pertenece a él.

El porqué *Michael Myers*, personaje central de la película, logra provocar tanta angustia erigiéndose como un exterminador indestructible, aun cuando sabemos que se trata de un joven mortal como cualquiera, se debe a que Carpenter planeó una figura tan fantasmal y terrorífica como minimalista. Más allá de un rostro putrefacto como los zombis romerianos, o una máscara de sanguinolenta piel humana propia de *Leatherface*, el diseño de *Myers* es simple, una sólida careta blanca sin ninguna facción, ni siquiera la más pequeña mueca. No un rostro deforme, sino informe. Detrás de él, sólo podríamos descubrir una cosa: el mal en estado puro.

*El doctor Loomis afirma: "eso no es un hombre", y tiene razón. Michael Myers trasciende su condición de asesino para pasar a representar el mal absoluto, como concepto. Por eso no tiene rostro, y por eso no muere. Es el hombre del saco de los cuentos infantiles, como bien lo define uno de los niños, que también recuerda que "no se puede matar al hombre del costal".* <sup>52</sup>

Aunque tras la abominable máscara también podríamos encontrar algo menos malévolo: a John Carpenter divirtiéndose personificando al asesino en algunas escenas.

---

<sup>52</sup> ibidem, p.p. 204

La película resulta en general un estupendo ejercicio de tensiones a las que el público debe enfrentarse, desde la claustrofobia agobiante ya presente en la nave espacial de *Darkstar* y en la comisaría de *Assault On...* hasta la completa impotencia por destruir al malvado, pues hemos de recordar que en la escena final, cuando la niñera *Laurie* es atacada por el *coco Myers*, éste es baleado por el detective *Loomis*, cayendo por una ventana de la planta alta de la casa, pero al asomarnos, descubrimos que no está el cuerpo del asesino. Inmediatamente sabemos que no ha muerto, signo de que el mal es indestructible.

El filme, una verdadera nimiedad presupuestaria de 320 mil dólares –diez mil de los cuales apenas fueron el sueldo del director– ha recuperado más de doscientas veces su presupuesto final, merced también a haberse hecho ganador de los festivales de cine fantástico de París y Avoriaz. Pero si bien es cierto que *Michael Myers* se ganó a pulso ingresar en la galería de monstruos clásicos del cine de terror siendo el segundo en importancia de la época moderna –solamente superado por el mítico *Freddy Krueger*–, debemos ser justos y decir que el personaje de *Laurie* también pasó a los anales de las *scream queens*.

Interpretada por la debutante Jamie Lee Curtis, una adolescente no muy exuberante ni hermosa, sino más bien con la percha de *la chica de al lado*, Carpenter ganó en credibilidad con ella, pues se descubrió como una verdadera actriz, hecha un manojo de nervios y miedo acrecentándose a cada minuto de la película. Su personaje es básico no sólo para el desarrollo de la historia, sino para hacer a la cinta blanco de todo tipo de ataques feministas debido a una lectura simplista de la película: *Laurie* no muere porque es virgen y permanece virgen durante toda la noche, a diferencia de sus amigas, todas muertas después de consumir el acto sexual.

Cierto y falso a la vez. La unidad de tiempo en que se desarrolla *Halloween* se sitúa en una sola noche. En ella un trío de chicas cuidarán niños y aprovecharán el tener una casa para ellas solas para pasarla con sus novios y follar. Son adolescentes con una pulsión sexual a flor de piel, como cualquiera en la vida real, que sólo esperan una oportunidad para ejercerla. Y también como en la vida real hay quien no consigue pareja aunque lo desee, ese es el caso de *Laurie*, que debe permanecer sola toda la noche, lo que no quiera decir que sea asexual, por el contrario, los constantes ataques de nervios y de histeria la revelan con una fuerte carga sexual reprimida.

La productora y coguionista Debra Hill se ha encargado de responder a ese respecto:

*“Creo que la crítica perdió el rumbo a ese respecto. Si lo miras de otra manera, es precisamente la chica menos espabilada sexualmente la que acuchilla al malo y lo mata. No exactamente porque sea virgen, pero lógicamente tiene mucha energía sexual reprimida, que de pronto fluye, sirviéndose de un símbolo fálico”*<sup>53</sup>

De esta forma, la película sirvió para encontrar a dos íconos del nuevo cine de terror: por una parte, el psicópata indestructible que cuchillo en mano se cargará a cuanto adolescente se cruce en su camino y, por la otra, a la chica virginal que escapará de sus garras en el último minuto para, al final, dar cuenta de él, o al menos hará que así lo parezca, pues siempre estamos expuestos a un final abierto y sus consabidas secuelas.

---

<sup>53</sup> Rubén Lardín, op. cit., p.p. 73

*Halloween*, indiscutiblemente basado en los *giallos* italianos de Mario Bava y Dario Argento —el propio Carpenter escribió una carta a éste diciéndole que ésta era su película al *estilo Argento*— ponía los cimientos en Estados Unidos para un nuevo subgénero, el *slasher film*, películas de asesinos con cuchillo cebollero que se repetirían hasta el hartazgo en la década de los ochenta y que se convertirían en los filmes de horror *teenager* de los noventa, pero que nunca alcanzarían la factura de clásico, aun cuando se decantaran por la violencia más explícita, cosa que Carpenter evitó en todo momento —el filme no es gore— pues el filme en sí mismo evita la violencia a cuadro, sin embargo la catarsis del espectador lo lleva a imaginar cosas que en realidad nunca se ven en la pantalla. Fenómeno similar al que ya descubrimos con *La masacre de Texas*, filmes que son más violentos en el imaginario personal que en el propio celuloide.

Posterior a la cinta que abrió los mercados a John Carpenter sobre su escritorio de acumularon prácticamente cientos de proyectos y guiones de filmes de terror con psicópata incluido, la mayoría de ellos copias de su propia película. Para sorpresa de todos, el proyecto escogido para dar continuidad a su carrera como director fue *Elvis* (1979), serie para la televisión que recreaba la vida del rey criollo del *rock and roll*. Una experiencia bastante positiva para el director, según él mismo se ha encargado de declarar y que le dejó la amistad de un actor que se volvería recurrente en su filmografía, Kurt Russell, por aquel entonces un jugador de béisbol venido a menos por una lesión en el hombro y que buscaba fortuna frente a las cámaras.

Tras del biopic del rey, nuevamente retorna al mundo de terror, pero esta vez mucho más atmosférico. Carpenter recuerda una visita a Inglaterra, a Stonehenge para ser precisos:

*"...la atmósfera allí era tremenda. Miré a mi alrededor y la niebla lo cubría todo, era fantasmagórica, blanca y visual, muy visual. Pensé en la posibilidad de que saliese de ella una forma oscura y viniese hacia mí... imaginé un pequeño pueblo, con aquel banco de niebla acechando lentamente desde la carretera. De repente envuelve tu casa y oyes como llaman a tu puerta...aquella idea estaba llena de posibilidades..."*<sup>54</sup>

Así nació *The Fog* (*La niebla*, 1979), una historia de fantasmas situada en Antonio Bay, donde el espectro de un barco recorre sus costas, pues en 1880 el barco se estrelló en sus arrecifes cuando la niebla cubría todo alrededor y confundieron una fogata con la luz del faro, pereciendo todos sin que nadie del pueblo los ayudase. La maldición cuenta que cuando la niebla vuelva a invadir al pueblo, los marinos ahogados se levantarán clamando venganza. Ahora, en 1980 se cumplen cien años de la tragedia y a nadie parece importarle.

Con *La Niebla*, interesante filme que se inscribe dentro de los cánones del cine de terror clásico en su vertiente de fantasmas, Carpenter despidió la década de los setenta conociendo nuevamente el éxito de taquilla y de crítica, pero para evitar encasillarse en el género del terror, daría una vuelta de tuerca a su carrera en los siguientes años, emprendiendo filmes de acción, como los divertidos *Escape From New York* (*Escape de Nueva York*, 1981) y *Big Trouble in Little China* (*Masacre en el Barrio Chino*, 1986), ambos protagonizados por Russell, además de interesantes ejercicios de terror como la formidable *The Thing* (*La cosa*, 1982) y *Christine* (1983), según el *best seller* de Stephen King.

---

<sup>54</sup> *ibid*, p.p.76

### 3.2 OTROS FILMES QUE CAUSARON CONTROVERSA

Independiente a los directores que se crearon un nombre a base de su constante visita a los terrenos del cine gore, otros más no lograron solidificar una carrera dentro de estos márgenes, ya fuera por falta de interés o por que los productos no alcanzaron los estándares mínimos de diversión propios del género.

No obstante, algunas cintas lograron traspasar la barrera del tiempo, y si bien es obvio que al compararlas con las nuevas producciones lucen francamente avejentadas, no es motivo para despreciarlas y, de hecho, han logrado hacerse un lugar como cintas de culto para los aficionados al género sanguinolento.

A continuación, y de manera breve enunciaré algunos ejemplos, los más significativos en tanto que son considerados clásicos de la segunda oleada de *gorefilms*, presentados en orden cronológico según el año de producción.

#### ?? *I DRINK YOUR BLOOD* (ME BEBO TU SANGRE, 1971)

La historia de la distribución de esta película dirigida por David Durston es verdaderamente caótica, como la película misma. Baste decir que se estrenó en programa doble en los cines más periféricos de la unión americana acompañado de una extraña y semi desconocida película de zombies caribeños filmada en 1964 titulada *Voodoo Bloodbath*, dirigida por Den Tenney, y que el productor y distribuidor Jerry Gross rebautizó, para hacer el juego perfecto, como *I Eat Your Skin*. Curiosamente ésta carecía por completo de gore.

Pero centrémonos en la película que nos concierne. Según un artículo publicado en el Suplemento Radical del periódico La Opinión de Tenerife, publicado en las Islas Canarias, España, *Perros rabiosos*, o *Me bebo tu sangre*,

*“es un gore de segunda generación totalmente heredero de los filmes de Herschell Gordon Lewis y de los kinkies de los sesenta, anticipándose en más de un aspecto a La Última Casa a la Izquierda (film al que supera en descaros y falta de sentido del ridículo)”*.<sup>55</sup>

La película arranca con un tópico bastante común a la década de los setenta: una banda de hippies satanistas escondidos en el bosque por la noche se encuentran realizando una misa negra. De pronto, en medio del sacrificio de una gallina sobre una joven desnuda se dan cuenta que son espiados por *Sylvia*, una adolescente, que ha sido invitada por *Andy*, uno de los pandilleros, sin avisarle a los demás.

*Horace*, el líder, ataca a la chica, quien es violada tumultuariamente ante la mirada complaciente de las mujeres del grupo. Al día siguiente, cuando la chica es encontrada, la atiende su abuelo, el veterinario de un pueblo casi fantasma. Al mismo tiempo los hippies que se han quedado sin alimentos y sin camioneta llegan al mismo pueblo en busca de hospedaje, encontrándolo en un hotel abandonado.

Al saber el abuelo de su estancia, los busca e intenta vengarse, pero es atacado por ellos y le suministran una fuerte dosis de LSD, dejándolo poco menos que inútil. El

---

<sup>55</sup> Suplemento “Radikal” del periódico La Opinión de Tenerife, España s/ fecha

nieto menor, hermano de *Sylvia*, se da cuenta de lo ocurrido y en busca de revancha, inyecta la sangre de un perro rabioso muerto a unas tartas que a la mañana siguiente les ofrece con lujo de cinismo a los vándalos. A partir de este momento la película se convierte en una vorágine de violencia descarnada y sin sentido, cuando los infectados se convierten en unos enloquecidos hidrofóbicos y se atacan unos a otros.

La lectura de la cinta nos lleva a algunos detalles interesantes, independientemente de lo brutal de las acciones. Una vez contagiados todos los miembros de la pandilla –con excepción de *Andy*, quién arrepentido de ser el responsable de la violación de *Sylvia* se ha separado de ellos–, el pueblo y los trabajadores de una presa cercana serán convertidos en una especie de zombies ansiosos de atacar.

El ingeniero *Davis*, jefe de la construcción de la presa y la señora *Nash*, dueña de la pastelería de donde el niño saca las tartas, tratan de ayudar a *Sylvia* y su familia para deshacerse de los riñosos, que a estas alturas del filme ya se dedican solamente a asesinar a quien se les ponga enfrente. Mientras una cuadrilla de trabajadores busca a *Horace*, se encuentran con una de las mujeres de los hippies, quien desenfadada hace el amor con todos los trabajadores del campamento, hasta que muestra los síntomas de la rabia. Antes de morir ya habrá infectado a todos los obreros.

Para el año en que fue filmada la película, la idea de una comunidad entera siendo infectada de una enfermedad terminal por vía de contagio sexual nos acerca bastante al posteriormente conocido virus del SIDA. Notable punto moralizador en un filme aparentemente intrascendente, que por medio de la alegoría zombie de ataques sangrientos, advierte –quizá sin quererlo– sobre los riesgos del sexo desenfadado y sin protección, justo al final de una época liberadora donde se propugnaba por el amor libre.

Para mayor gracia, baste observar al personaje de la mujer de *Horace*, una chica embarazada sin quererlo, que de forma despreocupada bebe y se droga de la misma manera que todos, buscando un escape. Infectada al igual que sus compañeros, comprende demasiado tarde sobre la responsabilidad de tener un hijo, en éste caso igualmente contagiado de rabia. Su única salida es el suicidio.

Este desencanto de una juventud que venía saliendo de una década que ofreció una libertad total aparente, es mostrado también en la persona de *Andy*, el más confundido de la pandilla, que se ha unido a ellos por mera diversión, pues no profesa el satanismo con la fuerza de convicción de *Horace* y *Raúl*. El nihilismo es la característica de su personalidad, en nada cree y no tiene perspectivas hacia el futuro. Cuando intenta ser feliz con la chica que él mismo se ha encargado de dañar, la fuerza de una masa informe de zombies rabiosos terminará por decapitarlo. El personaje de *Andy* se presenta como el reflejo de una juventud perdida que no sabe de que forma integrarse a un nuevo mundo del que nada conocen y que en algún momento habrá de liquidarlos.

Más allá de las ligeras afirmaciones de los especialistas españoles Manuel Valencia y Eduardo Guillot acerca del film, al que califican como desfasado  
*"...y sólo revisable por su alto contenido en escenas de extrema violencia y la cantidad de litros de sangre que inunda la pantalla"*<sup>56</sup>

*I Drink Your Blood*, si bien es cierto que no va más allá de ser un producto meramente derivativo de toda una oleada de filmes que utilizan la sangre como gancho de atracción, podríamos decir, sin embargo, que dentro de una segunda lectura, más

---

<sup>56</sup> Manuel Valencia y Eduardo Guillot, op.cit., p.p. 112

minuciosa en la alegoría que como microcosmos representa el pueblo atacado, se inscribe en la corriente de filmes de denuncia, algo chabacana, sin lugar a dudas, pero que disfrazada tras la máscara de la explotación, aporta una visión desencantada de la juventud setentera. Y no sólo estadounidense, pues el amargo despertar post-bélico afectó a la juventud en todo el mundo. No es gratuito que la pandilla de agresores se conforme de ocho individuos multiétnicos, donde encontramos asiáticos, negros, arios y latinos.

?? *IT'S ALIVE* (1974) E *IT LIVES AGAIN* (1978) (EL MONSTRUO ESTÁ VIVO, PRIMERA Y SEGUNDA PARTE)

*"Una de las razones por las cuales Larry Cohen no recibe la atención de la crítica estriba en que hace películas de monstruos. It's Alive e It Lives Again conciernen al próximo eslabón de la cadena evolutiva: bebés asesinos y con colmillos."*

57

Con ese comentario de Kim Newman podemos comenzar a vislumbrar que se nos espera al ver en la pantalla un filme de bebés mutantes, por lo menos en apariencia. El díptico formado por *El monstruo está vivo* y *El monstruo vuelve a nacer* esconde entre líneas un mensaje más allá del mero discurso terrorífico de monstruos asesinos, de hecho podemos decir que propiamente no se tratan de películas gore. Entonces, ¿Por qué incluirlo?

No es gore en el sentido de la evisceración a cuadro, sin embargo sí existen ciertas escenas que brindan la violencia necesaria para hacer que cualquier *gore-fan* se sienta satisfecho al verlas. Pero, en palabras de Ángel Sala, el verdadero valor es la alegoría que brinda el cine de Cohen:

*"en su obra existe un elemento metalingüístico escondido en el entramado visual. En It's Alive la historia del bebé asesino cede ante el protagonismo del padre torturado"* <sup>58</sup>

Efectivamente, con el paso del metraje nos podemos dar cuenta que el argumento central de la película no es el recorrido criminal de la criatura, sino cómo es que el padre se desenvuelve con todo en su contra. Su situación es aún más dramática dado que el mal viene del interior del núcleo que, en apariencia, es el que debía de darle mayor seguridad: su propia familia. Por eso la tajante afirmación que el propio realizador de la cinta se empeña en recalcar

*"No considero It's Alive como una auténtica película de terror sino más como un drama, como una tragedia en la vida de una familia... si fuera simplemente una película sobre un niño deforme, probablemente nadie hubiera ido a verla"* <sup>59</sup>.

<sup>57</sup> "Larry Cohen", en *Nightmare Movies*. Ed. Proteus, Nueva York, 1984

<sup>58</sup> Ángel Sala, "Cohen & Lusting: Monstruos y dioses para una mitología marginal", en *Cohen & Lusting*, p.p. 14

<sup>59</sup> Entrevista al director realizada por Loris Curci, publicada en *Cohen & Lusting*, p.p. 147 – 174

En pocas palabras:

*“más que un filme de terror es una alegoría social sobre la mutación de nuestra propia sociedad, es un melodrama en torno a la descomposición de la familia”* <sup>60</sup>

La historia se desarrolla en un apacible pueblo de Los Angeles, donde aparentemente todo marcha bien. Es la típica población que vive el *american way of life*. Allí, pronto sabemos que la familia *Davis* espera un nuevo miembro. El aviso del parto viene de manera inesperada, pues aun faltan semanas para cumplir el término normal. Pronto descubrimos que la madre presiente que algo anda mal, intuye que no será lo mismo que en su primer parto, once años atrás, cuando nació *Chris*.

Larry Cohen nos introduce primeramente a una atmósfera normal, propia de la vida cotidiana de cualquier familia promedio. Incluso lo hace de forma naturalista, empleando técnicas de estilo documental, como lo son los discretos planosecuencia con cámara al hombro que siguen a *Frank Davies* en los preparativos previos al recorrido rumbo al hospital.

Pero con el transcurso de la historia y conforme nos adentramos en la parte terrorífica, ira cambiando. El director utiliza ahora implementos técnicos que visualmente distorsionan la realidad a la par que lo hace el argumento. Por ejemplo, lentes angulares que dan una imagen cóncava y emplazamientos de cámara trabajados básicamente en contrapicadas laterales en la secuencia del alumbramiento en el hospital, que son acompañados con veloces dolly-in que siguen a *Frank Davies* hasta la sala donde su esposa acaba de dar a luz.

Lo que ha nacido es un bebé monstruoso, una mutación que le da instintos criminales y lo hace mortal para quien lo tenga enfrente. Desde el momento mismo de salir al mundo asesina a todo el personal médico que se encuentra en la sala utilizando únicamente sus manos y dientes, pues cuenta con colmillos y garras bestiales. Después de la matanza, escapará del hospital, lo que le da también una dimensión de inteligencia no natural. Al parecer tiene conciencia de los actos que ha cometido.

Primero los padres creen que les han robado al niño, después *Frank* comprenderá que su hijo es algo innatural, por lo que cede el producto a un grupo de científicos para que lo estudien, iniciando así una cacería en contra del bebé. Éste en su camino va sembrando cadáveres. Larry Cohen decide utilizar como punto de referencia para el espectador la cámara subjetiva, haciendo que sea el bebé quien lo guíe por su camino. Encuadres casi al nivel del piso y el uso de lentes y enfoques que distorsionan el plano, nos dan el punto de vista del bebé, siguiéndolo en su camino rumbo a... su hogar.

Así es, el bebé sabe que esta acorralado y lo único que busca es protección y sabe que la encontrará en su propia casa, junto a sus padres. Pero al ser atacado también allí, escapa de nuevo, refugiándose en las cloacas de Los Ángeles. Hasta allá lo seguirán la policía y su padre, que finalmente comprende que a pesar de todo es su hijo, pero aun así sabe que debe ser sacrificado. El bebe es abatido a tiros por la policía. Al parecer todo llegó a su fin, pero por la radio de frecuencia policiaca les informan que en Seattle acaba de nacer un monstruo igual. La pesadilla no ha terminado.

En la segunda parte, *It Lives Again*, nos enteramos desde el principio que el nacimiento de estas criaturas se ha expandido. Nunca sabemos a que se debe la

---

<sup>60</sup> Ángel Sala, op. cit., p.p. 19

epidemia. Aquí el peso de la desesperanza de los padres de los bebés es el punto central de la obra. Los bebés son una excusa que pone de manifiesto el miedo a lo desconocido. El ejército y la policía han iniciado una cacería nacional sobre las criaturas. Aun antes de que nazcan tienen controlados todos los embarazos de alto riesgo. Mientras, *Frank Davies* vive torturado por haber permitido que asesinaran a su hijo, aun a pesar de lo que éste era.

Esta vez *Davies* no permitirá que suceda de nuevo. Aliado a un grupo de científicos lucha por la supervivencia de la nueva especie, aduciendo que son la siguiente fase en la etapa evolutiva de la especie humana y que tienen derecho a vivir, por lo cual se enfrenta a la policía evitando que descubran a los bebés que nacen. Así es como ayuda al matrimonio formado por *Gene* y *Jody*. Cuando *Jody* es llevada al hospital para dar a luz, la policía la espera para destruir al recién nacido, pero *Davies* lo impide sacándola del hospital.

Pasado el parto, *Davies* y *Gene*, el nuevo padre, son llevados a un centro donde los bebés son estudiados sin hacerles daño. Tienen dos varones y una niña, que pronto escapan iniciando nuevamente una secuela de muertes. La policía mata a dos, excepto al hijo de *Gene*, que es salvado por *Davies*, quien muere en el intento. Finalmente *Gene* y *Jody* se ofrecen como voluntarios para destruir a su propio hijo y a pesar de que aceptan que es su hijo, no tienen más remedio que matarlo. *Gene* continúa con la labor de *Davies* ayudando a las parejas con embarazos de alto riesgo.

En varios momentos se acusó al director de hacer un díptico cuyo principal mensaje era contra el aborto. A ello Cohen respondió que no era su intención, pero que si así lo querían tomar, le tenía sin cuidado. Este par de películas de bajo presupuesto, contó con una regular respuesta tras de su estreno, sin embargo, la calidad en la manufactura del director, respaldado por técnicos de primer nivel como Rick Baker en los efectos especiales y el diseño de los bebés monstruos y la excelente banda sonora del maestro Bernard Herrmann, convirtió a este par de películas en clásicos de terror de la década de los setenta. Con su lanzamiento en video en los Estados Unidos se alcanzó una nueva marca para ese mercado en ciernes (a fines de los setenta, claro), pues ya eran considerados filmes de culto.

Más allá del gore, la violencia en el discurso –matar a tu propio hijo con conocimiento de causa– es la verdadera razón de que en la memoria se recuerde más sangrienta de lo que en realidad es. El propio inconsciente asocia la violencia con la sangre a raudales, haciendo de esta forma innecesaria su puesta en pantalla. Podríamos decir que se trata de una cinta gore por inducción psicológica.

### ?? *BLOODSUCKING FREAKS* (1976)

A inicios de la década de los setenta, el director Joel M. Reed era medianamente conocido en el mundillo del cine de *sexplotation*. En 1976 dirigió, una cinta atípica para los estándares que solía manejar. La tituló *Sardú: The Incredible Torture Show*. El filme no encontró distribuidor y de hecho corrió el peligro de ser destruida, pues fue tachada de inmoral y violenta hasta el exceso.

Finalmente, fueron dos héroes del cine independiente de más baja ralea quienes aceptaron distribuirla: Lloyd Kaufman y Michael Herz, amos y señores de la productora Troma Films. Rebautizada como *Bloodsucking Freaks*, esta película se convirtió en la primera distribuida por Troma sin ser producida por ellos. Su estreno provocó fuertes manifestaciones en Nueva York, aun a pesar de haber sido sometida a severos cortes de



censura. En 1995 el propio director remontó el material lanzando un *director's cut* con vías de reestreno. Para promocionarla, Lloyd Kaufman declaró que

*"Sardú es asquerosa, repugnante y la esencia del mal gusto; por eso sólo la he visto cincuenta y dos veces"* <sup>61</sup>

La afirmación del distribuidor es correcta. Para ver Sardú en verdad se tiene que tener gusto por el mal gusto, aunque es interesante por rescatar el origen mismo del género gore: la escuela francesa del teatro de gran guiñol. Atendamos al argumento. *Sardú* es el maestro de ceremonias del Teatro de lo Macabro, quien ayudado por un enano demente de nombre *Ralphus* (con un *look* afroamericano verdaderamente irritante) presenta espectáculos de tortura y mutilaciones sobre jovencitas, ante la complacencia del espectador, quien cree se trata de meras representaciones sangrientas.

Para el disgusto de *Sardú*, una noche se presenta a su espectáculo *Creasy Silo*, un respetado crítico de teatro, quien se mofa de él echándole en cara que su espectáculo no es más que una pobre y burda imitación del Teatro Guiñol francés de fines del siglo XIX. Entre los asistentes esa noche se encuentran también *Tom Maverick*, estrella de la NFL y su prometida *Natasha D'Natalie*, *prima ballerina* de una compañía de ballet, con la cual se obsesiona el perverso presentador.

Apenas llevamos media hora de metraje y ya hemos visto toda clase de humillaciones y torturas sobre algunas mujeres. Manos serruchadas, ojos arrancados de las cuencas, latigazos y estallamiento de cráneo por torniquetes, todo realizado con sobrada fruición por *Ralphus*, quien sigue al pie de la letra las instrucciones de su maestro. Al finalizar el espectáculo, *Sardú* le advierte a la bailarina que sería un honor tenerla en su espectáculo, a lo cual ella se niega.

Más tarde nos damos cuenta que detrás del escenario *Sardú* tiene su morada, una mansión que sirve como prisión clandestina de mujeres que han sido secuestradas para su venta en el medio oriente, pues el verdadero negocio del perverso es la trata de blancas, contando con toda una banda dedicada a ello. En su mansión las mujeres raptadas deambulan completamente desnudas y de preferencia gateando, pues *Sardú* gusta del sadomasoquismo: mientras sus mujeres asistentes lo humillan y golpean con un látigo a él; éste mismo goza de tratar a las raptadas de igual forma, utilizándolas incluso como mesa para degustar sus delicados alimentos, preparados por el enano (que utiliza la propia carne de las víctimas muertas), o incluso para juegos sádicos, como lanzar dardos al trasero de una de ellas pintado como una diana.

Misoginia en estado puro que el director se encarga de alargar hasta lo inimaginable, logrando escenas verdaderamente aberrantes. Los secuaces de *Sardú* se encargan de dos secuestros: el del crítico de teatro y el de la bailarina. Con el pretexto de tener a ambos en las mazmorras del teatro las tropelías continúan. A *Silo* le es mostrada la manera en que someten a las jóvenes secuestradas a su voluntad: aplicando fuertes descargas de electricidad en los pezones y haciéndoles un lavado de cerebro, con lo cual aceptan a *Sardú* como su único amo, aprendiendo a obedecer con el simple sonido de un silbato. Convierte a las mujeres en sus perros, de los que dispone a voluntad, incluso logrando que le limpien las botas con la lengua como lo hará la bellísima *Natasha D'Natalie* una vez que ya ha sido dominada.

La salud de la bailarina decae con el trato y un médico es llamado para atenderla. Una vez que lo ha hecho, *Sardú*, a manera de pago le obsequia a una de sus esclavas. Al que habíamos visto como un joven doctor que se esmeró por atender a la enferma no queda nada. Sorpresivamente descubrimos sus gustos secretos: uno a uno va quitando

---

<sup>61</sup> Manuel Valencia y Eduardo Guillot, op. cit., p.p. 131

los dientes de la mujer, claro que sin anestesia, para que al tener la boca completamente desdentada y sangrante le pueda hacer un *fellatio*. Posteriormente le hará un agujero en el cráneo con un taladro y beberá, con popote, su cerebro. Las apariencias engañan.

Tan criminal y sádico resultó el médico que hasta los propios *Sardú* y *Ralphus* se espantan e él, por lo que deciden matarlo y que mejor manera que enviarlo a un calabozo oscuro donde habitan una jauría de mujeres desnudas completamente enloquecidas y muertas de hambre, que al tenerlo cerca lo matarán y devorarán. La locura, los distintos crímenes y la humillación a que es sometido el género femenino en esta cinta parece no tener límites.

De hecho no repararé más en la descripción de las escenas. Baste señalar las anteriores como ejemplo del gore más descarado que se pueda haber visto en la pantalla, pero que logra despertar en aquellos que ven la obra una aguda risita, no de diversión, sino de nervios y de disgusto ante la serie de tropelías que ahí se ven. Aunque cabe aclarar que la cinta en realidad no ha soportado el paso del tiempo. Se nota envejecida en el sentido de que aun se emparenta con la vieja escuela que hacía una mezcla bastarda de *nudies* y *gore*. Los efectos especiales dejan mucho que desear en el aspecto técnico, pero no dejan de estar bien logrados, sobre todo porque son mostrados en el momento exacto y perfectamente a tono con las perversiones que *Sardú* va mostrando, siempre *in crescendo*, por lo que la sorpresa y el morbo por ver que diablos sigue, no deja que el espectador aparte ni un minuto la vista de la pantalla.

Para los *fans* del succulento manjar *gore* que *Bloodsucking Freaks* representa, en 1998 apareció una nota en los medios especializados del género que da cuenta de que el propio director Joel M. Reed prepara una secuela de esta inobjetable película de verdadero culto, que tentativamente se titularía *Bloodsucking Freaks 2: The School*, aunque a la fecha sigue sin realizarse.

### ?? *THE DRILLER KILLER* (ASESINO IMPLACABLE / EL ASESINO DEL TALADRO, 1979)

En 1979 un insolente joven italo americano lanzó al mundo un escupitajo de odio. Su nombre Abel Ferrara, su obra, una película independiente filmada en Nueva York, su ópera prima *The Driller Killer*. En *Asesino implacable* (conocida también como *El asesino del taladro*), el entonces incipiente director se encargó de plasmar el fenómeno de la falta de confianza en el individuo, el fracaso personal y profesional de los jóvenes a fines de los años setenta.

Una visión pesimista de un futuro sin salida ni alternativas en una ciudad que se devora a todos los que en ella habitan. Sentimientos de culpa profundamente arraigados mostrados desde el inicio del filme. *Reno Miller* (el propio Ferrara, actuando bajo su habitual seudónimo de *Jimmy Laine*) un joven pintor que ha conseguido cierto éxito, asiste con *Carol*, su novia, a una iglesia. Una serie de visiones oníricas le harán perder el control y salir huyendo, sin motivo aparente del recinto.

Junto con *Reno* y *Carol* vive *Pamela*, una amiga mutua. Los tres están cada vez más desesperados por no tener ni un centavo, en tanto que las cuentas los agobian. La única esperanza es que *Reno* venda la obra que esta terminando, la extraña pintura de un búfalo. Cuando acude con su agente en busca de un adelanto éste se lo niega. El estado neurótico del artista va en aumento, llenándolo cada día más de furia y odio contra todos los que le rodean, al grado de hacerlo indiferente a cualquier circunstancia, tanto que atestigua un asesinato, sin que éste le provoque *shock* alguno.

Por si fuera poco, al mismo piso en el que vive, se muda una banda de música *punk* que ensaya durante toda la noche, situación que termina por sacarlo de sus cabales. Una noche, en plena madrugada el ruido se vuelve insoportable y después de sufrir agresivas alucinaciones, sale a la calle, desquitando su furia con un vagabundo que se encuentra dormido, pero sin dañarlo físicamente. Pero su contención es sólo momentánea. Cuando le regalan un conejo desollado para cocinar, sentir la carne sanguinolenta en sus manos le desquicia, esta vez por completo, destazando al animal como una forma de catarsis a sus problemas, aunque insuficiente, por lo que armado de un taladro de batería portátil comenzará a atacar a los parias que se crucen por su camino.

A diferencia de otras cintas gore donde el asesino caza de forma *banal* a sus víctimas, en medio de espectaculares secuencias de persecución, Abel Ferrara demuestra que no es el efectismo sanguinolento lo que busca. Alguna parte del metraje lo dedica a seguir de manera completamente documental a distintos grupos de indigentes en las calles de Nueva York, incluyéndose él mismo a cuadro charlando con ellos en algunos casos. La cámara se limita a mostrar sus rostros y el ambiente miserable en el que se encuentran, sin ningún recurso técnico que lo distorsione, registrando de manera descarnada la otra cara de la cosmopolita ciudad.

Esas mismas secuencias las engarzaré con otras que muestran al personaje ejecutando a sus víctimas. Con ello logra incomodar al espectador de una manera desgarradora, pues las escenas de los crímenes se han filmado siguiendo casi al pie de la letra los mismos cánones del documental sociológico, como lo son sus paseos por los bajos fondos neoyorquinos.

El frágil mundo de *Reno* se vendrá abajo de manera irremediable. Su pintura es rechazada, su novia lo abandona y él sólo encuentra escape en el asesinato. El crimen como acto lúdico, como acto reivindicatorio donde *Reno* se erige por encima de sus víctimas. Si con sus manos de artista no pudo asegurar su posición y su futuro; con las de asesino es capaz de disponer de vidas ajenas a su entero antojo, siempre con una siniestra mueca de frenesí liberador. Finalmente su mente no soportará más y lo único que permanecerá es la culpa.

*The Driller Killer* significó el atonante debut de un director siniestro, capaz de plasmar las miserias del individuo que son producidas por un entorno malsano y corruptor. Si bien no volvió a abordar, hasta el momento, los estándares del gore (las escenas de los asesinatos con el taladro son más que excesivamente sangrientas, realistas, lo que las potencia en el imaginario) sus filmes son ricos en violencia moral. Baste poner como ejemplo las espléndidas *Ms. 45 Angel of Vengeance* (Ángel de la venganza, 1981), *The King of New York* (El rey de la mafia, 1990), su obra cumbre *Bad Lieutenant* (Corrupción judicial 1992), y su acercamiento al cine fantástico con la cinta de vampiros *The Addiction* (Adicción, 1995).

## **CAPÍTULO IV**

### **LA ÉPOCA DE ORO** **DEL CINE GORE**

## 1. EL GORE EN AMÉRICA DEL NORTE

La concepción del cine gore durante los años setenta y ochenta se dividió de manera muy marcada en dos grandes corrientes, cada una de ellas diferenciadas geográficamente: Norteamérica y Europa.

El cine en general siempre ha variado su modo de producción, distribución y públicos de acuerdo a la industria preponderante, así que en este lado del océano, el gore se desarrolló a la sombra del gigante Hollywood, con productos provenientes del interior de su industria, como fue el caso de *The Exorcist* (El exorcista), filme que definió el nuevo cine de terror producido en los estudios, utilizando el gore como medio de impacto. En tanto, frente a los filmes de grandes producciones, jóvenes formados primero como consumidores de películas de serie B, se lanzan durante los ochenta al abordaje de la realización con películas completamente independientes, haciendo uso de una total libertad creativa para manipular el gore según su conveniencia, ya fuese como descarga lúdica (Raimi), como arma de denuncia (Ferrara), como documento biográfico (McNaughton), como homenaje a filias literarias (Gordon) o como despliegue pirotécnico (Yuzna).

En éste apartado veremos filmes que representan cada una de estas tendencias, que van desde los grandes presupuestos hechos por realizadores consagrados, hasta operas primas que abrieron el camino a jóvenes de talento provocador, e incluso el celebrado reinado de Troma Films, verdadero ejemplo de independencia creativa, productora única en su género y que con base en el tesón de sus fundadores han consolidado una brillante carrera dentro de la cinematografía de los Estados Unidos.

Pero como en norteamérica también está Canadá, se le dedican sus propias hojas, deteniéndonos con gran placer en la figura de uno de los últimos *auteurs* cinematográficos: David Cronenberg. México no podría quedar excluido, así que un breve recorrido por el escaso cine de terror azteca nos llevará hasta la figura de un director necio en incurrir en los excesos sanguinolentos: Rubén Galindo Jr.

### 1.1 ESTADOS UNIDOS: Gore para todos los gustos y de todos los precios

En la ciudad de Maryland, Estados Unidos, en el año de 1949, un joven adolescente dio indicios de estar satánicamente poseído. El párroco local realizó un exorcismo para aliviarle. El suceso, cierto o falso, no tardó en dar la vuelta al mundo. Entre los cientos de personas impactadas por la historia, se encontraba el escritor William Petter Blatty, quien se basó en ella para escribir su novela *The Exorcist*, la aterradora historia de una niña poseída.

El libro se convirtió en un *Best Seller*, por lo cual, las ofertas para una adaptación cinematográfica, no se hicieron esperar. De entre todas, Blatty acepta la propuesta de los estudios Warner, cuyo contrato le asegura la escritura del guión y el cargo de productor. El director elegido para la empresa fue William Friedkin, ganador un año antes del premio Oscar por *The French Connection* (Contacto en Francia, 1971). *The Exorcist*, la película, se llevaría a las pantallas en 1973.



La actriz *Chris McNeill* se encuentra filmando una nueva película en la ciudad de Washington. Todo parece caminar normalmente, hasta que su hija le dice que no puede dormir porque su cama se mueve. Los exámenes médicos no revelan anomalías, pero la pequeña *Regan* comienza a convulsionarse y tornarse agresiva, por lo que especialistas piensan en una lesión cerebral. Nuevos estudios especializados resultan igualmente inútiles. Ante la gravedad de la niña, una junta de médicos sugiere a *Chris* consultar a un sacerdote y realizar un exorcismo como terapia de choque.

*Chris* acude al padre *Karras*, quien también es médico psiquiatra, convencida de que se trata de una posesión demoníaca. *Karras*, abatido por la muerte de su madre, duda de ella, pero al atestiguar los hechos lo expone a las autoridades eclesiásticas, que ante su inexperiencia asignan el caso al padre *Merrin*, único en haber realizado el ritual. *Karras* lo auxiliará, pero su cobardía y la falta de fe lo ponen al filo del fracaso. La muerte de *Merrin* durante el exorcismo llevará a *Karras* a enfrentar solo la situación.

La traslación a la pantalla de ciertos detalles del libro –la masturbación de *Regan* con un crucifijo, la paulatina transformación, los vómitos– hicieron necesaria la puesta en escena de elementos gore nunca antes presentados en una película *mainstream*. El menospreciado género de terror se levanta aquí con una película evidentemente pretenciosa, donde las explosiones gore se alejan de cualquier tono autoparódico. Aquí los ingredientes repulsivos sirven de apoyo al desarrollo de la trama y nunca se erigen como los protagonistas.

*El exorcista*, consigue un soberbio impacto como muestra del género de terror en estado puro, más allá de los golpes de efecto propios del proceso degenerativo de la tierna niña. La fuerza perturbadora del filme se encuentra en un segundo nivel, mucho más complejo que golpea de manera frontal la psique del espectador. La representación fílmica del enfrentamiento Bien versus Mal se representa en dos niveles: el primero y más evidente es el visual en el cuerpo de la niña. El segundo y más interesante es el resquebrajamiento moral del padre *Karras*.

Es en ese segundo nivel que el público consigue engancharse a la historia, identificándose con el sacerdote, presentado no como un paladín religioso, sino como un perdedor, una persona común doblemente atormentada: por su vida social –la condición mental de su madre, de la que se culpa a sí mismo– que le lleva a poner en duda la eclesiástica. Ha perdido la fe y duda de la existencia de Dios, es decir, duda de la credibilidad de su propia vida, dedicada a una religión que en nada le conforta. Su moral, destrozada queda perfectamente expuesta en sus inútiles enfrentamientos ante el demonio.

Inútil aun más allá de sus esfuerzos personales, pues el experto padre *Merrin* tampoco logra hacerle frente de manera exitosa, encontrando la muerte. *Karras* debe “pactar” con el demonio a cambio de que *Regan* sea liberada. El sabor de boca que guarda el final de la historia es amargo. Pareciera ser que las fuerzas del mal finalmente han triunfado. ¿Acaso la posesión de la niña era sólo el pretexto para llegar a *Karras*, vencerlo y arrastrarlo a su fin? Finalmente, cegar la vida de un clérigo fue más importante para el mal que la posesión de la niña.

Técnicamente, la puesta en escena de los acontecimientos se van desgranando alcanzando un *in crescendo* soberbio. Primeramente asistimos a la presentación del padre *Merrin*, en un prólogo ubicado en Irak, donde estudia unas excavaciones



arqueológicas. El ambiente malsano se percibe en las ominosas calles de la ciudad por las que camina dificultosamente, dando paso a una planificación que resuelve en tres encuadres la posterior disputa que el Mal y *Merrin* habrán de librar: dos *mediums shots* en plano y contraplano, uno del sacerdote y otro de una figura de piedra que representa al demonio, para cerrar el largo prólogo con un plano general premonitorio donde ambas figuras están frente a frente y a contra luz del ocaso.

A lo largo del desarrollo se maneja acertadamente el aspecto psicológico del filme recurriendo a diferentes elementos, donde privan los espacios cerrados. Desde los pulcros y ordenados de la clínica donde se hacen los estudios de la niña; los oscuros y claustrofóbicos donde se mueve *Karras* –la casa de su madre, su habitación– referencia de su estado moral decadente. Finalmente, la recámara de *Regan*, que paulatinamente se convierte en una prisión dominada por el maligno, donde las figuras de los exorcistas se convierten en los elementos invasores.

La presencia del demonio se hace evidente con fugaces insertos casi imperceptibles (subliminales) de lo que se supone es su rostro, para desembocar con un *close up* de *Regan* poseída, justo cuando *Merrin* se encuentra en la puerta de su casa. La batalla está por comenzar. *El exorcista* se convirtió en un fenómeno de taquilla, gracias en gran parte a la expectativa de quienes conocían la novela y a una fuerte campaña de publicidad que incluyó falsos testimonios de muertos en las salas por infartos provocados por la cinta, e incluso, con rumores de eventos inexplicables en los sets.

Otro evento que cimentó su fama, es el haber contado con el beneplácito de una crítica siempre reacia a los filmes de género. Nominada al Óscar en las categorías más importantes –incluyendo dirección y mejor película – obtuvo los correspondientes a guión adaptado y sonido. *The Exorcist*, es el primer filme de terror premiado por la Academia de los Estados Unidos. Su fuerza como clásico se extiende a lo largo de los años. Digitalmente remasterizada y con escenas nunca antes vistas –entre ellas la famosa secuencia de *Regan*/araña bajando las escaleras– se exhibió en reestreno mundial en el año 2000.

El cine de terror comercialmente exitoso y alejado de los lugares comunes que durante los setenta comenzaron a invadir las pantallas encuentra en 1976 otro brillante ejemplo, que no está de más mencionar, aunque en sentido estricto no pertenezca a la corriente gore, se trata de *Carrie* (*Carrie*, extraño presentimiento) dirigida por el más aventajado alumno espiritual de Hitchcock, Brian de Palma.

En la primavera de 1973, un desconocido profesor de literatura de una escuela de Maine, en Portland publica su primer novela, *Carrie*, enmarcándola en el género de terror. A partir de allí, el nombre de Stephen King se convirtió en icono de la nueva generación de literatos estadounidenses, siendo uno de los más prolíficos del fin del siglo XX.

Al igual que en el caso de *El exorcista*, las ofertas para hacer la película no se hicieron esperar. United Artists se llevó el proyecto y lo pone en manos de Brian de Palma, con guión de Lawrence D. Cohen. Para la adaptación fue menester eliminar varios pasajes de la historia y cambiar algunas otras por conveniencia a la fluidez en pantalla y el rápido desarrollo de los personajes principales, llevando la cinta por los caminos autorales del director, que subraya el carácter malsano del fanatismo religioso.

En *Carrie* (1976), de Palma da muestras del ritmo de la cinta y el carácter onírico que en ella prevalece desde la secuencia correspondiente a los créditos. Después de un partido de voleibol donde *Carrie White* hace que su equipo pierda, se nos ubica en el interior del vestidor femenino por medio de un largo *travelling* en cámara lenta que presenta el universo de las jóvenes adolescentes: Alegría y travesuras inocentes, aderezado con una dulzona melodía en primer plano, que evita el sonido directo, construyendo un sueño adolescente.

Pero no es más que eso, una visión. El *travelling* finaliza presentando a una solitaria niña que se baña despreocupada. En un alarde de sencillez narrativa el director nos da un sugerente plano de su muslo desnudo por el que comienza a escurrir sangre, está en periodo de menstruación. *Carrie* grita asustada –no la escuchamos por que continúa la música en primer plano– y sale corriendo de la regadera pidiendo ayuda desesperada a sus compañeras. Bruscamente, de Palma rompe con la cámara lenta y la música, para, de golpe, hacer al espectador presa de la desesperación y el terror de *Carrie*, que desconoce el hecho natural por el que atraviesa, mientras que las dulces adolescentes se transforman en una jauría de desalmadas criaturas que se burlan cruelmente de ella.

*Carrie* se refugia en cuclillas junto a la pared de los baños, emplazada la cámara en picada, dándole aun más carga emotiva a su condición desvalida, recursos que el director utilizará constantemente, situando a su personaje siempre replegada a paredes y en encuadres apenas cortados al ras de su cuerpo, aislándola del medio ambiente o en segundos planos, por detrás de las figuras dominantes, principalmente la de su madre, *Margaret White*, e incluso la ubica en un tercer plano, como se puede apreciar en la escena del salón de clases, donde el joven *Tommy Ross* aparece en *close up* riéndose de la crítica que *Carrie* hace a un poema escrito por él.

Es justo en las regaderas, ante el colapso de *Carrie*, que una lámpara explota inexplicablemente. Estamos asistiendo al nacimiento de una nueva *Carrie*: en posición fetal y desnuda “nace” a través de desconocidos poderes. Minutos después del incidente, donde es defendida por la profesora de educación física, la señorita Collins, vemos a *Carrie* en la oficina del director, quien ni siquiera sabe su nombre. La niña ha sido hasta ese momento ignorada, carece de una personalidad, pero ya no más, grita su nombre en la cara del director y demuestra nuevamente su poder.

Ella posee el don de la telekinésis, pudiendo manipular los objetos con el poder de su mente. “Signo de que el diablo ejerce en ella”, asegura su dura madre, que la encierra en un clóset a rezar. La relación dominante y áspera que *Margaret* ejerce en su hija también es puesta en escena por medio de planos/contraplanos en picada y contrapicada que hace obvia la sumisión a la madre, pero avanzada la cinta se estabilizarán en planos donde aparecen a la misma altura, como muestra de la evolución que alcanza la chica.

El hilo de la historia parte hacia dos caminos, uno trazado por *Sue* que pretende hacer un bien a *Carrie* como forma de resarcir el mal que le han hecho y ayudarla a socializar en la escuela, el otro, es obra de *Chris*, una antipática jovencilla que pretende vengarse de ella, pues la acusa de ser la responsable de haber sido expulsada del cercano baile de graduación. *Sue* insiste en que el popular *Tommy* lleve a *Carrie* al baile. Ella aceptará, desafiando a su madre, que enloquece al sentir en carne propia los poderes de su hija. En el baile *Chris* consigue que *Carrie* sea nombrada reina. Al ser coronada le deja caer encima una cubeta con sangre de cerdo. Las burlas harán que su poder estalle



con furia, provocando una catástrofe que matará a todos dentro del salón. De *Chris* y *Billy* se encarga en la carretera haciendo volcar y explotar su auto.

Para este clímax, Brian de Palma recurre nuevamente al recurso con que abre la cinta. El baile, el resultado de la votación y la coronación se presentan en cámara lenta y con fondo musical, a manera del sueño largamente acariciado de la apocada chica, que por fin se ha convertido en realidad, pero el despertar es violento. La premeditada dilatación del tiempo real tornándolo onírico, cumple la función de hacer más brutal y cruel el despertar de *Carrie*. Cuando la sangre la baña y vemos su rostro de angustia –similar al de las regaderas– súbitamente se pasa a la velocidad normal de la cinta para dar paso a su despiadada venganza.

Es en estas escenas cuando el personaje de *Carrie* es situado en plano abierto y la cámara la sigue a lo largo del salón con un travelling que describe la magnificencia de sus poderes, dejando muerte a su paso. Imágenes apocalípticas, sobre todo cuando su figura se mueve frente a un fondo de llamas, aunque hay que decir que la pantalla dividida para mostrar paralelamente dos puntos de vista diferentes le resta fuerza al conjunto.

Al final la joven regresa a su casa, pidiendo comprensión a su madre, quien le apuñala. *Carrie* se defenderá de ella arrojándole mentalmente varios cuchillos, pretexto del guión –en la novela muere de un infarto– que permite al director mostrar uno de los planos más inquietantes de su filmografía, el cadáver de *Margaret* crucificado al marco de una puerta. Tras recoger el cuerpo de su madre, se encierra en el clóset, mientras la casa envuelta en llamas se hunde con ella adentro.

En el epílogo sabemos que *Sue* fue la única sobreviviente, aunque se encuentra en estado de *shock*, con ella de Palma prepara una vuelta de tuerca proporcionando un susto final digno de ser recordado, y que impondría una nueva moda para los desenlaces de películas de terror. A partir de él cientos de filmes repetirían la fórmula, claro que nunca con la elegancia formal de Brian de Palma, en lo que es una de las mejores adaptaciones que la obra de Stephen King haya conocido para la pantalla grande, en específico las que corresponden al género de terror. Al igual que con *El exorcista*, la crítica se mostró favorable ante un filme de terror inteligente, nominando a Sissy Spacek (*Carrie*) y Piper Laurie (*Margaret*) al premio de la Academia por mejor actriz protagónica y mejor actriz de reparto.

Una de las cintas de terror gore de mayor impacto durante la década de los ochenta es, sin lugar a dudas, *Friday the 13<sup>th</sup>* (Viernes 13) fechada justo en 1980, producto de la hábil mente de Sean S. Cunningham, quien después de probar el fracaso con filmes de adolescentes pretende retornar al camino del terror extremo en la línea de *The Last House on the Left* (La última casa a la izquierda), filme que le produjo a Wes Craven.

Con apenas unas ideas esbozadas y sin el capital necesario para emprender una producción, emplea su nombre y el éxito de la película de Craven para promocionarse. Contrata una plana entera de la revista *Variety* para anunciar

“Del productor de *La última casa a la izquierda* ya llega  
*Viernes 13*”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Manuel Valencia y Eduardo Guillot, Sangre, sudor y vísceras, op. cit., p.p. 147



A partir de esa maniobra comenzaron a llegar ofrecimientos de potenciales inversores interesados en un proyecto que prometía ser redituable.

Durante un campamento de verano, el pequeño *Jason Voorhees* muere ahogado en el lago por el descuido de una pareja de centinelas, que están haciendo el amor. Un año después, un par de adolescentes son asesinados y el campamento de Crystal Lake es cerrado definitivamente. Veinte años después el campamento es reabierto y un grupo de jóvenes asiste con el único fin de pasarla bien entre alcohol y sexo, pero serán asesinados a lo largo de la noche por un misterioso sujeto.

Cuando los productores y socios tuvieron en las manos el material sabían que contaban con un producto diferente, y lo confirmaron cuando al momento de su estreno, la película se convirtió en un suceso del *box office*. De inmediato se colocó a la cabeza de las más taquilleras, dándole por vez primera carta de naturalización al gore sin pretensiones —a diferencia de *El exorcista*—, y desde la trinchera del horror *teenager*.

*“El éxito de público fue debido a la labor de marketing de la distribuidora, la poderosa Paramount. Una vez que tuvieron en sus manos el material definitivo decidieron no tratarlo como otra serie B más, sino ponerlo en circulación con todo el apoyo posible, como si se tratara de una serie A en toda regla”<sup>2</sup>*

Realmente el éxito fue gracias a la fiebre juvenil que se desató por la misteriosa figura de un *serial killer* de peso completo, *Jason Voorhees*, una figura mítica que en varios momentos recuerda al *Michael Meyers* del *Halloween* de Carpenter, pero que a diferencia de éste, siembra el Crystal Lake de un generoso número de cadáveres de una forma por demás explosiva en gore, elemento que Carpenter prefirió sustituir por las dosis de misterio propias del terror clásico. Aunque la vuelta de tuerca final nos habrá de presentar una muy grata sorpresa, que potencia más el terror ya explícito en toda la cinta. Los efectos especiales del mago Tom Savini cumplieron con todas las expectativas de salvajismo que se pretendía mostrar, situación que hizo que la crítica de inmediato desgranara sendas críticas, siempre negativas, llegando a nominarla al avergonzante premio *Razzie* a la peor película de ese año, además de colocarle la ignominiosa X de clasificación.

Técnicamente la cinta no es del todo indigna, sobre todo si atendemos a la estructura básica que se hacía necesaria para el lucimiento del gore: primeros planos que hacen disfrutable el trabajo de Savini, además del adecuado uso de los planos subjetivos en los crímenes, que identifican al espectador con el asesino. Dos puntos de vista de críticos españoles, parecen responderse mutuamente: Fernando Alonso Barahona apunta que

*“Friday 13<sup>th</sup>... es un ejemplo de maquinaria bien engrasada: un guión inexistente, unos personajes absurdos y sangre por doquier...”<sup>3</sup>*

---

<sup>2</sup> idem.

<sup>3</sup> Fernando Alonso Barahona, 100 películas de terror, p.p. 192.

...aunque reconoce un esfuerzo de edición que mantiene el suspenso en la acción para lograr la catarsis final con el impacto del golpe asesino. En tanto, Jesús Palacios deja en claro:

*“Que los personajes son estúpidos... ¿y qué? Los van a matar. El gore no es ni tiene que ser un espectáculo para todos los gustos...”*<sup>4</sup>

Como quiera que sea, *Viernes 13* se convirtió en una de las franquicias más largas de la historia del cine. De inmediato se maquinó una secuela en 1981, *Friday the 13<sup>th</sup>. Part II* dirigida por Steve Minner, continuación directa de las andanzas de Voorhees, igualmente atacada por los censores y que logró un ingreso en taquilla aun superior al original. El propio Minner se encargaría de dirigir un tercer capítulo, con mucha mayor dosis de sangre, filmada en salpicante tercera dimensión. Las secuelas continuarían con una cuarta, quinta, etc., etc., parte, hasta llegar a *Jason X*, en el 2002 y el divertidísimo *crossover* de *Freddy vs. Jason* dirigido en el 2003 por el hongkonés Ronny Yu.

Si nos atrevemos a nombrar tres películas de terror moderno como las madres de una perversa Trinidad del cine sanguinolento, comenzaríamos con *The Night of the Living Dead* (la noche de los muertos vivientes), de 1968, continuando en 1974 con *The Texas Chainsaw Massacre* (Masacre en Texas), para finalizar con toda una epopeya gore realizada a un ritmo frenético: *The Evil Dead* (El despertar del Diablo), en 1982 dirigida por un joven demente llamado Sam Raimi.

Veinte años antes de dirigir la esperada adaptación del *Spiderman* de Stan Lee, Raimi juntaba unos cuantos dólares y un grupo de amigos para filmar su ópera prima, película que indudablemente ha marcado tendencias a seguir a partir de su estreno. Pero como en toda buena película gore, vámonos por partes.

Sammuel Raimi nace un 23 de octubre de 1959 en el pequeño poblado de Franklin, Michigan en el seno de una familia económicamente bastante acomodada. Hijo de un cinéfilo de corazón, desde niño le fue inculcado el amor y la fascinación por el séptimo arte, tanto, que a los doce años Sam ya había adquirido una cámara de video y con un grupo de amigos copiaba sus escenas de predilectas, principalmente de comedias. Esos ejercicios continuaron siendo su pasión durante varios años, pero por consejo de su padre decide estudiar la carrera de Historia en la Universidad de Michigan.

En los pasillos escolares se da cuenta que hay más gente interesada en el cine de lo que pensaba y rápidamente se une a ellos, conociendo a Robert Tapert y a un estudiante de arte dramático de nombre Bruce Campbell. Amigos inseparables desde ese momento, los tres fundan la Michigan University Society of Creative Filmmaking, conocida simplemente como MSUSCF, que se encargaría de reclutar los talentos perdidos por el campus para la realización de cortometrajes, llegando a realizar más de treinta, en su mayoría disparatadas comedias ácidas.

Curtido lo suficiente como para iniciar la aventura de un largometraje, Sam prepara un proyecto titulado *The Book of the Dead*, para sorpresa de todos, no era una de sus acostumbradas comedias, sino un filme de terror hipersangriento. Una vez listo el guión y para comenzar a moverlo en busca de financiamiento produce junto con Robert y Bruce el

---

<sup>4</sup> Jesús Palacios, *Goremanía*, p.p. 271



cortometraje *Within the Woods*, que resume en treinta minutos el contenido de la historia, con tan buenos resultados que consiguen el apoyo de algunos inversores privados y de la Comisión Estatal de Cine de Tennessee. Con sus aportaciones, la amateur MSUSCF se convierte en la productora Renaissance Pictures. En 1980 inicia la filmación de su opera prima en una cabaña perdida en medio de los desolados bosques de Tennessee.

Dos parejas de novios, *Ash y Linda, Scott y Shelley*, además de *Cheryl*, una amiga común, se dirigen a pasar el fin de semana en una cabaña que alquilaron en medio del bosque. Al llegar se dan cuenta que esta en deplorables condiciones, un tanto desanimados la inspeccionan. En el ambiente se siente que algo flota amenazadoramente. *Cheryl*, quien dibuja un reloj de péndulo que cuelga de una de las paredes de la cabaña, comienza a sentir una presencia amenazadora, hasta que repentinamente el péndulo se detiene y la mano que sostiene al lápiz con el que dibuja parece cobrar vida propia, trazando un libro con un siniestro rostro en la cubierta.

Más tarde, mientras cenan la puerta del sótano se abre repentinamente. *Scott y Ash* bajan a investigar y encuentran una cinta de audio y un extraño libro. La grabación advierte que se trata del *Naturam Demontum*, el libro de los muertos y que contienen las frases que recitadas correctamente traerán a este mundo a los demonios de Kandor. La frase es repetida por la voz de la cinta y los vidrios de la ventana estallan en pedazos.

Los demonios andan sueltos, y no por obra de los conjuros, sino por virtud de Sam Raimi, quien haciendo alardes de técnica cinematográfica logra que un ritmo frenético se apodere de la historia, posesionándose no sólo de sus personajes, sino también del espectador, pues en todo momento, y gracias a la adecuada utilización de la cámara subjetiva y un frenético *steady cam*, podemos observar la película siempre desde el punto de vista del mal que se cierne por todo el lugar, es decir, con los rápidos movimientos de cámara y los encuadres, en su mayoría de descripción ambiental –*travellings, dollys* y planos abiertos– la presencia maligna no se sitúa estática en un solo lugar o de frente a sus víctimas, sino que siempre se mantiene por encima de ellas.

Baste observar el arranque de la cinta: un plano secuencia subjetivo que se pasea vertiginosamente casi al ras del suelo girando de un lado a otro e incluso sobre su propio eje hasta salir por encima de la carretera donde viajan los chicos en auto. Desde el principio Raimi refleja el mal de manera etérea, intocable, preternatural. Pero si técnicamente logra presentarla amenazadora, con la puesta en escena la torna salvajemente sanguinaria.

Después del incidente de la ventana, *Cheryl*, la más ecuánime del grupo, escucha voces que la invitan al bosque. Al adentrarse en él, los árboles cobran vida atrapándola. Las ramas le rasgan la ropa y la violan brutalmente. Logrando escapar hasta la cabaña le pide a *Ash* la lleve al pueblo. Cuando llegan en el auto al puente que los sacará del bosque, este ha sido destrozado. Están atrapados sin remedio.

*Cheryl* será la primera en ser poseída por los demonios kandarianos, transformándose en un ser espeluznante que deben encerrar en el sótano –la imagen publicitaria del filme que daría la vuelta al mundo– pero antes atacó a *Linda*, por lo que la maldición se propagará, siendo la única manera de acabar con los cuerpos poseídos descuartizándolos.

Festín gore que realmente tiñe la pantalla de sangre, pues en el paroxismo total, Raimi no hace concesiones, y decide virar la fotografía a rojo justo en el momento en que *Ash* y *Scott* desmembran a una de las chicas. Finalmente el único en sobrevivir es *Ash*, luchando aun contra su novia, confundiendo sus sentimientos al tener que acabar con ella. Aun en medio de la locura Raimi parece dar una gota de paz al atormentado *Ash*—su eterno comparsa Bruce Campbell— quien en un acto último de amor entierra el cuerpo de *Linda*. Nada más alejado de la verdad, aquí no hay descanso. Ella saldrá de su tumba para poseerlo, y *Ash* en un reflejo de supervivencia la decapita con un golpe de pala. A su amor se lo llevó el demonio, literalmente.

El vértigo de la cinta no se detiene en ningún momento, y si de repente se incluye una escena de reposo es sólo para acrecentar la acción conduciéndola a un término desolador, aunque lógico. Finalmente la noche ha terminado y *Ash* logra salir al bosque. El sol comienza a brillar en un nuevo día, que no logrará disfrutar, una presencia maligna se desliza por el bosque —en plano secuencia subjetivo de la misma forma que al inicio— y se abalanza sobre él.

Raimi ha sido capaz de dotar al mal imperceptible de una personalidad propia y además le da el peso específico de la cinta más allá de los monstruos kandarianos que atacan a *Ash*. Éstos son sólo sus marionetas, el verdadero maligno surge de la cámara misma, de su punto de vista, que es el que el espectador percibe a todo momento.

La producción necesitó de tres meses de rodaje para la mayoría de las secuencias, pero para alcanzar los resultados que Raimi quería en los efectos especiales de los demonios —desarrollo, descomposición, ataques— se necesitó de nueve meses más de filmación. La película estuvo lista hasta 1982, con el título definitivo de *The Evil Dead: the Ultimate Experience in Grueling Horror*, y sería estrenada con la clasificación X, más por la violencia explícita que por el contenido de terror, que a momentos da paso a un tono fársico, festivo. El gore como ejercicio lúdico de un joven amante de los clásicos de serie B. La generación de cinéfilos se convierte ahora en una camada de nuevos creadores, filmando lo que siempre quisieron ver en la pantalla.

El mismo año de *El despertar del Diablo* vería luz *Basket Case* (El asesino de la canasta), un filme completamente atípico, tanto como lo era su realizador, Frank Henenlotter. Nacido en Long Island, comparte el mismo origen de muchos realizadores de la generación ochenta del cine gore, siendo que desde niño devoró todo tipo de serie B, aficionándose cada vez más a los productos *trash* que le era posible conseguir, convirtiéndose en un coleccionador compulsivo de filmes, pósters y demás mercancía que tuviera que ver con el género, llegando a ser considerado un verdadero erudito en la materia.<sup>5</sup> Con él comprobamos nuevamente, al igual que con Raimi que los nuevos realizadores antes que nada son *fans* del género.

Desde mediados de los años sesenta Frank comenzó a darle salida a sus fantasías más oscuras por medio de una cámara de super 8, con la que realizaba artesanales cortometrajes con títulos tan psicotrónicos como *Gorilla Queen* o *Son of the Psycho*. Pero, a diferencia del gusto de Raimi por la comedia clásica y el *slapstick*, la dieta cinéfila cotidiana de Henenlotter se nutrió de *explotation movies*, pornografía *hard core*, y joyas del gore primigenio como *Blood Feast*. Todo ese bagaje fílmico poco exquisito

---

<sup>5</sup> Hoy día trabaja para la video distribuidora Something Weird Video como asesor en las ediciones de filmes considerados rarezas de culto, con su propia línea: *Frank Henenlotter's sexy shockers from the vault*



perfiló lo que sería su ópera prima, *Basket Case*, producto también de su propia pluma. Filmada en 16 milímetros y con apenas 160 mil dólares de presupuesto, Frank sabía que debutar en el mundo del cine con un proyecto independiente requería de originalidad y descaro.

Desde el prólogo de la cinta, Henenlotter rompe con las delicadezas. Un hombre – que después sabremos es el doctor *Liffader*– es acosado por una presencia en su casa, que jamás vemos a cuadro, acrecentando con ello el misterio acerca de la figura del agresor, quien actúa cobijado por una cámara subjetiva que pone al público de frente al atentado. En el momento en que el hombre es asesinado sólo una mano deforme nos dará información acerca del agresor. De entrada ya sabemos que “eso” no es del todo humano.

Un logro es compartido por las óperas primas de Raimi y Henenlotter: han invertido el papel del público en el gore americano. De ser simples observadores de la acción, se han convertido en participantes de ella, permitiendo que las entidades agresoras –el mal que desata en el bosque en *Evil Dead*, o el asesino aquí– actúen en planos subjetivos, haciendo que el espectador se identifique con ellas por medio de su único punto de vista. Algo similar a lo que desarrolló el italiano Dario Argento con sus *giallos* y, que dentro del cine de terror estadounidense, sólo se había apreciado con la maestría de Carpenter en el prólogo de *Halloween*. En *Basket Case*, quedará por demás claro en el desarrollo de la historia.

*Duane* llega por vez primera a la ciudad de Nueva York y se instala en un hotel de mala muerte, llevando consigo unas cuantas pertenencias y una gran canasta. Él joven constantemente habla sólo, aunque dirigiéndose a una persona con la que parece dialogar, aunque nada se escuche a su alrededor, pero pronto nos damos cuenta que se dirige a la canasta. En estas escenas, la cámara toma a *Duane* en planos contrapicados desde adentro de la canasta misma, dándole personalidad, pues *Duane* le habla mirando directamente a cuadro, es decir, le confiere tangibilidad a lo que sea que haya adentro y que a cada minuto se vuelve una amenaza.

Más adelante, el chico se dirige al consultorio del doctor *Needleman*, donde conoce a *Sharon*, la recepcionista a quien invita a salir. Después de ver al médico, regresa por la noche con su canasta, dejando salir a lo que hay adentro para que ataque al médico. Nuevamente los planos subjetivos dan presencia a la entidad atacante, hasta el momento en que un plano general presenta a la víctima y su verdugo en el mismo cuadro, y rápidamente, en corte directo otro plano muestra frontalmente a un extraño monstruo que lo mata brutalmente. La primer aparición de *Belial* es adecuadamente planeada, para que al momento repentino de ser presentado brinde un adecuado momento de horror y repugnancia.

*Duane* y *Belial* son hermanos siameses, pero en tanto que el primero es un joven normal, éste es solo una masa amorfa de carne, de la que apenas se distingue una malformada cabeza y un par de brazos. Ambos están conectados no sólo físicamente, sino también por habilidades telepáticas, que son perdidas por *Duane* en el momento en que son separados por tres médicos bajo las ordenes de su padre, que horrorizado por la monstruosidad de *Belial* pretende salvar únicamente a *Duane*. Pero el monstruo a sobrevivido y con la ayuda de *Duane* –quien siempre ha amado a su hermano– y de una tía, se vengará dando muerte primero al padre y después a los médicos.



Pero hay un elemento que enturbia la venganza de *Belial*, su hermano se ha enamorado de *Sharon*, y cuando tiene un primer acercamiento romántico con ella, el lazo telepático hace que el monstruoso hermano enfurezca salvajemente destrozando todo a su alrededor y asesinando a un vecino que pretendía robar en su habitación, crimen que *Duane* puede sentir en su mente. Entre ambos el lazo es demasiado fuerte para ser quebrantado, aun cuando *Duane* intente hacer su propia vida sabe que es imposible, continúa atado con *Belial*, quien es más fuerte que él.

La frustración del hermano transpira por cada cuadro al tener que correr de su cuarto y de su vida a *Sharon*, enamorada también de él, pero que desconoce la situación. La venganza de *Belial* no se consuma únicamente en los médicos, sino también en su propio hermano y de la manera más cruel, secuencia clímax que Henenlotter construye hábilmente, mezclando el sueño y la realidad por medio de la alternancia de planos en disolvencias, que acrecientan el efecto onírico de la secuencia, engañando al público como sigue...

*Duane* sueña que corre desnudo por Nueva York hasta el departamento de *Sharon*. Es de noche y ella duerme en cama. Con ternura aparta las sábanas desnudándola y acaricia su busto. Despierta excitado y espantado a la vez para darse cuenta que *Belial* ha escapado. Las visiones no eran un sueño, sino la conexión mental que tiene con su deforme hermano —el director ha construido dos escenas paralelas con el efecto de ser una sola camuflada como una pesadilla. *Duane* llega demasiado tarde al departamento de la chica para salvarla. *Belial* la ha violado y asesinado. De vuelta en el hotel una lucha entre los hermanos termina trágicamente. Ambos caen por la ventana muriendo uno junto al otro, unidos como siempre lo estuvieron.

Las lecturas acerca de la película discurrieron por varios caminos, pero siempre guardándole un respeto a esta modesta producción independiente sorprendiendo aun al propio director. La revista *Fangoria* llegaría a calificarla como

*“una metáfora freudiana en la que Belial es el subconsciente enfurecido capaz de convertir en realidad los más salvajes deseos (parricidio incluido) y Duane es el super yo que sufre e intenta tomar el control”*<sup>6</sup>

Lo que no estaría del todo alejado de la realidad si se aprecia con cuidado la relación entre *Duane* y *Sharon*, que no pasa a mayores por la inhibición del chico y que únicamente se concreta por medio de *Belial*, su otra mitad —física y mental—, capaz de hacer a un lado la represión sexual de *Duane*.

La falta de recursos y novatez de Henenlotter hacen que en la cinta adolezca formalmente de algunas fallas, sobre todo en la dirección de actores —exageradamente sobre actuados, y a momentos risibles— y en ciertos encuadres confusos. Pero el gran acierto radica en la figura de *Belial*, que aun estando animado en dos escenas por la vieja técnica de animación cuadro por cuadro y en maquetas miniaturas —lo que le da un aspecto cómico— sus presentaciones son siempre impactantes, partiendo por sus primeros ataques planificados en tomas subjetivas, y más adelante por el acierto de evitar que hable, pues sin la necesidad del diálogo, sus expresiones gestuales y alaridos dan perfecta cuenta de su estado de ánimo: dolor, venganza, rencor y los celos que siente

---

<sup>6</sup> Citado en Valencia y Guillot, op. cit., p.p. 154

hacia su hermano, y hasta su desesperación por salvarlo de la muerte, siendo él mismo quien paradójicamente lo lleve a ella por propia mano.

Sin embargo, el éxito de taquilla no siempre es el resultado final de las producciones innovadoras, aun cuando se conviertan en películas de culto entre selectos grupos de aficionados y los nombres de los directores sean respetados. *Basket Case* fue destinada a ser producto de salas de segunda y funciones dobles, lo que no permitió margen alguno de ganancia, situación que orilló a su director a refugiarse en el campo de la publicidad.

Ahora dos comparativos, siempre odiosos, pero ilustrativos de lo poco equitativo que es el negocio del cine gore. Con *Evil Dead* Sam Raimi impactaba al mundo y después de un segundo filme independiente, este sí retornando a sus orígenes de comedia slapstick (*Crimewaves*, 1985), conseguía el apoyo del magnate Dino de Laurentiis para la filmación de *Evil Dead 2: Dead by Dawn* (El despertar del diablo 2, 1987), algo más parecido a un remake de su opera prima con mucha más dosis de gore en clave de comedia de acción desenfrenada, donde el viejo *Ash* es nuevamente apaleado por los demonios kandarianos, siendo enviado de último minuto al pasado medieval, dando pie a una tercera parte llamada *Army of Darkness* (El guerrero de las sombras o El ejército de las tinieblas, 1992).

En el tercer capítulo, el terror es prácticamente inexistente, más no así la genialidad del niño terrible de Michigan, quien se da el lujo de homenajear a Ray Harryhausen en esta película de aventuras de capa y espada, donde *Ash* debe liberar a un reino de una horda de demonios, mientras busca el remedio para volver a su época. Con ésta cinta, la trilogía de *Evil Dead*, se daba por cerrada, con un final depresivo: *Ash* no volvía a su época, sino a un futuro apocalíptico donde el planeta había sido arrasado, siendo él, al parecer, el único superviviente. Ese final fue cambiado por presiones de los productores por uno más ameno, con nuestro héroe apareciendo en medio de un supermercado.

Frank Henenlotter también crearía una trilogía alrededor de Belial, pero con mucho menos suerte. Después de una excelente *Brain Damage* (1987), metáfora de las adicciones en clave sangrienta y con varios proyectos estancados, acepta la propuesta de dirigir una segunda parte de su ópera prima, titulada simplemente *Basket Case 2* (El asesino de la canasta 2, 1990), más por motivos alimenticios que por verdadera convicción, pues el contrato le permitía filmar para la misma productora un segundo filme, lo que le daba la oportunidad de realizar su ansiada *Frankenhooker* (1990), su particular visión al clásico de la Universal *Bride of Frankenstein* (La novia de Frankenstein). Aquí un científico obsesionado por la muerte de su novia la reconstruirá con los pedazos de cuerpos de prostitutas asesinadas.

La segunda aventura de *Belial* lo presenta junto con su hermano –que sobrevivieron a la caída de la primera parte– viviendo en una comunidad de seres deformes que están a punto de ser descubiertos por un periodista.

“Posiblemente se trate de la peor película de Henenlotter”<sup>7</sup>

Aun así se aventura a la realización de *Basket Case 3: The Progeny* (El asesino de la canasta 3, 1992), último eslabón de la trilogía, realizado nuevamente debido a

---

<sup>7</sup> Jesús Palacios, op. cit., p.p., 28





presiones económicas. Aquí presenta una película de terror apta para todo público donde la excusa es la increíble premisa de que *Belial* puede reproducirse. Aun a pesar de las serias dificultades que debe enfrentar para continuar filmando, Henenlotter ha permanecido al amparo del cine independiente, sin interesarse por saltar a la gran maquinaria hollywoodense, prefiriendo mantener enarbolada la bandera del gore provocativo y con ello su libertad creativa.

Para el año de 1984 Wes Craven, un viejo conocido del cine fantástico, había dado tumbos en su filmografía, llegando a dirigir una secuela de su clásico *The Hills Have Eyes* (Las colinas del terror), en sus propias palabras, como mera forma de subsistencia. Por los pasillos de varios estudios se paseaba con un guión bajo el brazo que nadie le quería financiar y que presentaba la extraña historia de un asesino desfigurado del rostro que comete sus crímenes por medio de los sueños de sus víctimas.

Años antes, Craven había leído en el diario Los Angeles Times noticias que hablaban de misteriosas muertes de jóvenes que sucedieron mientras dormían, aparentemente de manera tranquila. Tres en total, sin vinculación alguna entre sí. Basado en esas notas Craven hecha a volar su imaginación para crear al último gran mito del terror, *Fred Krueger*, el asesino de rostro quemado y filosas navajas por dedos que obra siempre agazapado en el mundo de los sueños.

La idea, por demás interesante y novedosa dentro del cine de terror, saturado ya de secuelas prescindibles de otros títulos de la época (*Viernes 13* llegaba en ese mismo año a la cuarta parte y un año antes *Halloween* estrenaba la tercera), hacia que los productores escépticos no le hicieran demasiado caso, acostumbrados ya al dinero seguro. Fue la independiente New Line, quien aceptó el reto, disponiendo de un ajustado presupuesto de poco más de dos millones de dólares y un mes de rodaje.

El título de esta cinta ya es por sí sólo mítico, aun a casi veinte años de haber sido realizado, *A Nightmare on Elm Street* (Pesadilla en la calle del infierno). Craven acomete de nueva cuenta en el fantástico con esta historia donde los sueños –pesadillas– y realidad se unen de manera extraña y mortal. Durante los sueños de *Nancy*, un tipo desfigurado y con un guante cuyos dedos son navajas la persigue. Pronto descubre que sus amigos cercanos tienen la misma pesadilla y que dentro de ella son asesinados por este demente, pero al morir en el sueño, también lo hacen en la realidad, de la forma más dolorosa y sangrienta que puedan imaginarse.

Ante las muertes y su acoso, la madre le confiesa que se trata de *Fred Krueger*, un demente que veinte años atrás asesinó a varios niños del vecindario, pero que fue linchado y quemado por los padres de las criaturas. Pero ahora *Fred* ha vuelto para vengarse en los hijos de quienes lo mataron.

Craven construye una cinta donde las pesadillas y la realidad son prácticamente indistinguibles, pues se pasa de un estado a otro aun en la misma secuencia, solamente diferenciados por la puesta en escena del director, que crea una atmósfera enrarecida con base en cierta elegancia de los movimientos de cámara, además de angulaciones poco ortodoxas para las secuencias oníricas, complementadas por elementos decorativos que les proporciona cierta sensación de extrañeza. En tanto, para las secuencias “reales” utiliza elementos más cotidianos y planificación básica, dándoles un aire de normalidad.

Aun así, como decíamos, ambos elementos pueden estar aun en una misma escena, como en el baño de tina de *Nancy*, donde una acción normal es abruptamente interrumpida por lo extraño: la mano de *Krueger* surge del agua en busca de su víctima, unas niñas que brincan la cuerda mientras entonan la siniestra canción que habla del asesino, o aquella otra, donde de la bocina del teléfono surge una espantosa lengua. Realidad y pesadilla ponen de manifiesto la inestabilidad de *Nancy*, que sin embargo, logra encontrar la clave para sobrevivir al psicópata. Después de un ataque logra despertar y traer al mundo real el sombrero de *Fred*, por lo que también es factible sacarlo a él, haciéndolo vulnerable fuera de sus dominios oníricos.

Craven ha creado un personaje inmortal en la figura de este asesino porque logra materializar en *Fred Krueger* el miedo en estado puro. Más que un asesino común, es la viva imagen de los temores humanos, empezando por los que aquejan al hombre desde la niñez.

*“...Nadie puede escapar de Fred, como nadie puede escapar de sus propios miedos subconscientes, precisamente los que se concretan durante los sueños”<sup>8</sup>*

Los miedos surgen de las culpas, y es precisamente la culpabilidad de los adultos la que se refleja directamente en los hijos, elemento que influye decisivamente en la construcción de un entorno social. En la cinta, es la culpabilidad de los verdugos de *Fred*, la que le da vida y cuerpo, baste ver como ejemplo a la madre alcohólica de *Nancy*, o a su padre, un policía ejemplar, pero insensible ante su familia.

Es por eso que se le puede dar a la película una lectura aun más rica: la única forma de destruir a *Fred* es que *Nancy* logre arrastrarlo hacia el mundo real, esto es, materializando el miedo –social o individual–, exteriorizando la culpa que lo ha creado. Por su singular premisa, la correcta realización de un hombre que ha aprendido a mover los resortes justos para atemorizar a su público y la creación de un personaje que a pesar de ser el asesino, se ganó la simpatía del público – gracias también a la solvencia de Robert Englund, el hombre tras la máscara–, *A Nightmare on Elm Street* se ha convertido en un gran clásico del cine de terror.

Después, de ella Craven se encargó de seguir dando tumbos en su carrera, nada extraño si analizamos que en promedio sólo una o dos cintas por década en su filmografía lo mantienen vigente. Después de *Pesadilla en la calle del infierno*, siguieron trabajos olvidables, hasta que conecto de *hit*, en 1987 con la espléndida *The Serpent and the Rainbow* (La serpiente y el arcoiris), historia de brujería y zombies. De ahí hasta los noventa con la extraña *The People Under the Stairs* (La gente detrás de las paredes) en el '91 y una verdadera pieza de maestría del género: *Scream* (Grita antes de morir) en 1996, nueva punta de lanza del resurgimiento del cine de terror, género periódicamente alicaído.

En medio de estos dos últimos, el propio Craven retoma el personaje de *Fred Krueger* en la séptima parte de lo que ya se había convertido en toda una franquicia, que inicio en 1985 con *A Nightmare on Elm Street Part 2: Freddy's Revenge* (Pesadilla en la calle del infierno 2: La venganza de Freddy), dirigida hábilmente por Jack Sholder, donde

---

<sup>8</sup> Eduardo Guillot, *Escalofríos*, p.p., 164

el asesino se posesiona del cuerpo de un joven que recién ha llegado a vivir a la calle Elm, y que desconoce los antecedentes.

Pero será la tercer entrega la mejor de todas las secuelas, *A Nightmare on Elm Street Part 3: Dream Warriors* (Pesadilla en la calle del infierno 3: Los guerreros de los sueños), dirigida en 1987 por Chuck Russell y coguionizada por Craven. Para esta aventura se recupera al personaje de *Nancy*, convertida en una terapeuta que trabaja con unos jóvenes con problemas de sueño, que ven aparecer a *Freddy* en ellos por lo que se une a ellos en su lucha para destruirlo, retomando gran parte del espíritu original de la serie.

De las demás secuelas ni hablar, baste con citar, por ánimo completista, los títulos originales y sus directores. En 1988 Renny Harlin filma *A Nightmare on Elm Street Part 4: The Dream Master*; en 1989 Stephen Hopkins es el encargado de *A Nightmare on Elm Street Part 5: The Dream Child*, y en 1991 Rachel Talalay parecía dar cerrojazo al ya autoparódico *Freddy Krueger* con *Freddy's Dead: The Final Nightmare*, hasta que Craven dispuso lo contrario con *Wes Craven's New Nightmare*, que dirige en 1994. En ella revive no sólo al monstruo, ya no con guante, sino con una garra mecánica, sino a todo el *cast* original para presentar una historia del cine dentro del cine, con *Freddy* matando a todos los presentes en unos estudios mientras se filma la película. Premisa fallida –la película se cae irremediamente– que sería mucho mejor resuelta en la tercera parte de su posterior *Scream*.

Mención aparte para la serie de televisión *Freddy's Nightmare*, no por buena, sino por su carácter de curiosidad, pues el asesino despiadado y terrorífico de 1984, se había convertido en todo un fenómeno de *merchandising*. A rescatar un episodio dirigido por otro gran nombre del género, el texano Tobe Hooper, que de manera brutal presenta lo que podría ser la precuela de toda la serie. Hooper narra los asesinatos que en vida *Fred Krueger* cometió sobre los niños de la localidad, desencadenando una furiosa venganza de los padres. Episodio que Craven nunca se molestó en filmar.

En 1984 los hermanos Albert, Charles y Richard Band deciden fundar su propia compañía productora, la Empire, y con ella emprendieron la realización de un proyecto bastante ambicioso –para los estándares de la serie B–, la adaptación a la pantalla de *Herbert West, Reanimator*, uno de los cuentos hasta entonces menos conocidos de H. P Lovecraft.

El proyecto nace de la imaginería de Stuart Gordon, un joven originario de Chicago, donde nace en 1946. Después de graduarse en publicidad, cursa la carrera de Teatro. Funda la compañía Organical Theatre con la que presenta varias obras de la que también es autor o adaptador. En 1984 se traslada a Hollywood con un guión para una serie de televisión llamado *Herbert West, Reanimator*, que incluía varios programas unitarios que ninguna productora quiso comprar. Durante ese período de búsqueda conoce a Bob Greenberg –antiguo colaborador de John Carpenter– quien le presenta a un joven productor llamado Brian Yuzna.

Yuzna, filipino de nacimiento y nacionalizado estadounidense, es hijo de emigrantes europeos, y el éxodo iniciado por sus padres en Suecia y Yugoslavia se extiende con él por Filipinas, Panamá, Nicaragua y Puerto Rico. Afincado ya en Norteamérica, estudia la carrera de cinematografía en Los Ángeles.



En 1978 funda la productora ArtBoro, especializada en la realización de videos y cortos publicitarios. Fanático del cine fantástico se dedica también a la promoción de este tipo de películas. Cuando Gordon le presenta su guión, surge la química entre ambos. Ante el entusiasmo de hacer crecer proyecto, los hermanos Band deciden apoyarlos, confiándole a Yuzna la producción y a Gordon la dirección, conscientes de que podrían obtener grandes beneficios.

Para *Re-Animator* (Resurrección Satánica, 1985), decidieron tomar la parte fundamental del autor literario: el personaje central y su ayudante, pero alejándolo de la narración original – desechando pasajes escritos por Lovecraft, como los de las granjas y la Primera Guerra Mundial – llevándolos únicamente a su etapa de estudiantes en la facultad de medicina y situando la historia en el presente. Salpicado de pequeñas dosis de humor negro y explosiones gore que el genio de Providence apenas esbozaba, salva del original brillantes escenas narrativas, como la del cuerpo decapitado y vuelto a la vida por *West*, lo que a la postre, en libro y filme, se convertirá en su perdición.

El inicio de la película nos ubica en un lóbrego pasillo por donde unos oficiales caminan a gran velocidad evidentemente desconcertados, deteniéndose en una habitación, donde se escuchan gritos espantosos. Al entrar derribando la puerta descubren a *Herbert West*, estudiante de medicina que administra una inyección al cuerpo del doctor *Hans Gruber*, éste, al parecer muerto, se levanta en medio de espasmos. Acusan a *West* de haberle dado muerte, sin embargo este sólo responde: “yo no lo maté, yo le di vida”

La siguiente secuencia nos ubica en la universidad de Miskantonic, de Arkham –la imaginaria ciudad lovecraftiana–, ahí el brillante estudiante *Dan Cain* hace esfuerzos inútiles por salvar a una paciente. De inmediato notamos cuanto le disgusta perder ante la muerte. En la morgue a donde lleva el cadáver encuentra al doctor *Hill*, uno de los maestros más reconocidos de la universidad y que trabaja sobre la teoría de la muerte cerebral. En ese momento aparece el rector acompañado de un nuevo estudiante, el doctor *West*, antiguo asistente del fallecido *Gruber*. Al estar frente a frente *West* ridiculiza a *Hill* acusándolo de robar ideas de su viejo maestro.

Pronto, *West* se muda a la casa de *Cain*, ante la evidente molestia de su novia, la hija del rector. *Cain* descubre los experimentos de reanimación en animales de *West*, pero al llegar éstos a oídos del rector les expulsa. Para probar las teorías, ambos se introducen a la morgue y reaniman un cuerpo, éste se convierte en un incontrolable zombie que asesina al rector, quien llegó para echarlos de ahí. *West*, teniendo un cadáver fresco le inyecta su fórmula, convirtiéndolo también en un zombie.

*Hill* se da cuenta del éxito de la fórmula y descubre que practicando una lobotomía puede controlar a los zombies, tal y como hizo con el rector. Intenta robar la fórmula pero *West* lo decapita, y acto seguido, reanima las dos partes del cuerpo. La cabeza reanimada de *Hill* parece adquirir poderes telepáticos, reanima a los cadáveres de la morgue y secuestra a la novia de *Cain*. Cuando la van a rescatar, él y *West* se enfrentan a una horda de violentos zombies. Al intentar escapar, *West* muere por rescatar sus apuntes y la chica es asesinada por uno de los monstruos. *Cain*, al verla morir, le inyecta la fórmula. Un grito de ella vuelta a la vida anuncia que el infierno aun no ha terminado.

Alejados por completo del universo zombie de Romero, de referencias filosóficas y críticas sociales de una sociedad alienada, el dúo de Yuzna y Gordon se sumergen



directamente en una obra meramente de divertimento, sin ningún tipo de pretensión. Si bien técnicamente no es un alarde de virtuosismo –estamos ante la primer cinta del director y productor, si no contamos de éste sus trabajos escolares y publicitarios–, pues la planificación de las secuencias es clásicamente correcta, *Re-Animator* encuentra su mayor virtud en el ritmo frenético de la cinta.

Apenas presentados los personajes en dos secuencias de información necesaria, asistimos de lleno, a los trabajos del científico maldito por su soberbia y su enfrentamiento con el fracasado maestro, que gracias a la actuación granguíolesca de David Gale (*Hill*) y Jeffrey Combs (*Wes*) evita caer en enfrentamientos manieristas. Aquí ninguno de los dos es el típico bueno de la historia, incluso el tercer personaje, *Cain* (Bruce Abbot) tampoco lo es, dejándose llevar por la posibilidad de derrotar a la muerte. Es decir, antepone, al igual que los otros dos, su soberbia personal, aunque es justo decir que las motivaciones son diferentes.

Tan alejados estamos de Romero y copias subsecuentes, que los zombies de Gordon, a pesar de mostrarse violentos, no dan muestras de gustos caníbales, lo que no disminuye las cargadas secuencias sangrientas, principalmente el clímax en la morgue, donde todos salen salpicados, pero siempre haciendo prevalecer un catártico humor retorcido. *Re-Animator* se levanta, pues, como una cinta básica para el nuevo repunte del cine gore, ya estancado en esos momentos. Su originalidad la convirtió en la sorpresa del especializado festival de Sitges, que le reconoció con el premio la mejor película.

Esta cinta, de manera conjunta con *Evil Dead* (El despertar del Diablo), se convierte en el estandarte que abandera una irrupción de las películas gore independientes en los primeros sitios de popularidad entre el público, logro que ninguna película de estas características alcanzaba desde la primera mitad de los setenta con *La Masacre en Texas*.

A diferencia de *Viernes 13*, no contaron con un aparato mercadotécnico que las respaldara, y el éxito de ellas se debió no a la explotación de argumentos trillados, sino a la innovación de los debutantes, algo que se convertiría en una corriente de aire fresco: ideas surgidas de gente que veían en el gore, un estilo de expresión más que un negocio, haciendo de la cinematografía un ejercicio lúdico y no un oficio apesadumbrado. Jóvenes que ya perfilaban una nueva generación que rendía culto a los maestros del género con el que habían crecido viéndolos en la pantalla.

Después de los éxitos que como productor le brindó *Re-Animator*, *From Beyond* (El perfil del diablo, 1986) y *Dolls* (1987, conocida en México como Larga noche de terror, Las muñecas o Muñecos diabólicos) todas dirigidas por Stuart Gordon; y de escribir y coproducir para la casa Disney *Honey, I Shrunk the Kids* (Querida, encogí a los niños, 1989), el filipino Brian Yuzna accede a la dirección en 1989 con *Society* (Sociedad de Mutantes), enmarcada dentro de los lineamientos de su género predilecto, el fantástico, salpicado con buenas dosis de gore.

La siniestra historia la sitúa en el lujoso barrio de Beverly Hills, en California, donde se desata todo un complot en contra de *Billy Whitney*, que forma parte de una de las familias más importantes de la zona. Pero *Billy* sufre de constantes pesadillas y alucinaciones que lo mantienen en constantes visitas con un psicoanalista. La película abre de manera por demás inquietante, con plano secuencia de cámara subjetiva que da



paso al atormentado *Billy* tomando un cuchillo de la cocina, replegándose junto a la pared. Si ha buscado un arma no es para atacar, sino para defenderse.

Morbosamente nos enteramos que la raíz del miedo de nuestro personaje es su propia familia. Criado en medio de lujos, *Billy* se siente ajeno a ese mundo, donde sus padres más que ignorarlo le tratan con extrema ligereza, nada de lo que pueda hacer les importa. Su única compañía pareciera ser la de su hermana y su amigo *Milo*, que tampoco es bien visto por sus padres.

*Billy* continúa con sus alucinaciones cada vez más recurrentes y por medio de un exnovio de su hermana recibe una cinta de audio que da cuenta de bizarros encuentros sexuales que inmiscuyen a toda su familia, orgías de homosexualidad e incesto incluidas. Las cintas también corroboran el rechazo que *Billy* siente de su familia.

La trama gira en torno del chico inadaptado –desde su indumentaria, que contrasta con las del resto de los jóvenes de Beverly Hills– en una sociedad que no le pertenece. *Billy* es invitado a una fiesta donde le será revelado que lo contenido en el cassette es cierto, su familia se entrega a esos placeres sexuales de forma cotidiana. Él intentará hacerles frente, pero en una reunión donde su hermana se presentará en sociedad, se da cuenta que su condición dentro de esa familia es la de un espécimen sacrificable para el divertimento de un grupo de magnates, cuya apariencia esconde a un grupo de mutantes que se alimentan de la especie humana.

Yuzna da rienda suelta con la ayuda del especialista en efectos Screaming Mad George, a una orgía de carne, que sin necesidad de mostrar un solo plano sexual, da toda una serie de referencias bizarras. En medio de esas fiestas secretas, la *Sociedad* esconde todas las decadencias morales que su condición de ciudadanos ejemplares son incapaces de mostrar. El filipino, avezado productor, pero director novato, resuelve de manera solvente, aunque ciertamente sin mucha originalidad, una película cuya fuerza transgresora está en el discurso.

“*Los ricos siempre se chupan a los pobres*” dice uno de los grotesco seres, y ese parece ser el punto que Yuzna se empeña en resaltar, literalmente. La bacanal –escena clímax de la película– no es una explosión de sangre y vísceras, sino una muestra del gore más inteligente, que sirve como vehículo de expresión, y porque no decirlo, de crítica. Un gore cárnico que se dosifica inteligentemente durante los dos primeros tercios de la cinta, donde apenas se muestran alteraciones corporales, difuminadas por la puesta en escena, dando la sensación de que sólo se trata de las alucinaciones del personaje principal.

Ese atinado ritmo *in crescendo* en que se plantea el complot contra *Billy*, hace que la secuencia última sea verdaderamente sorprendente, incluso repulsiva, llegando por momentos a presentar sólo una gigantesca masa amorfa de carne y líquidos viscosos que devora a las víctimas humanas. Paradójicamente, en ese final Yuzna cae en el lugar común más obvio, perjudicando el desenlace: *Billy* es ayudado por su amigo *Milo* y por *Clarissa*, una chica de esa misma especie mutante que reniega finalmente de su sociedad por haberse enamorado del chico, que logrará escapar enfrentándose con *Ferguson*, el clásico yuppie de la era del presidente Ronald Reagan –unas líneas en el diálogo le auguran un brillante puesto y carrera en Washington DC– a quien logra vencer en una pelea a puño limpio.

Este personaje de *Ferguson*, es rico en su perfil por ejemplificar al chico arribista que hace carrera política por el simple hecho de pertenecer a un *status* superior, utilizando su posición económica para acceder al ejercicio del poder, imponiéndolo de forma arbitraria, pero siempre oculto detrás de una fachada socialmente aceptada, moralmente conservadora, y hasta políticamente correcta, rasgos aun más acentuados en *Petrie*, el rival de *Bill* en las elecciones para presidente escolar. Hasta podríamos decir que en ambos jovencuelos se conjuntan todos los valores del partido republicano estadounidense.

Paradójico, decía, porque justo después de la huida de *Billy*, *Clarissa* y *Milo*; Yuzna cierra la película con una escena final de gran sencillez técnica –apenas un *two shot* a plano fijo–, pero demoledora en contenido, demostrando que el discurso ácido y crítico estuvo siempre por encima del destripe. Al ver la masa amorfa de carne en que terminó *Ferguson* después del enfrentamiento con *Billy*, el Juez *Carter*, líder de la *Sociedad*, simplemente se limita a comentar sarcásticamente que necesitarán a otro candidato para ocupar el puesto en Washington. Finalmente, aun ellos son sustituibles. El canibalismo social presente en todas las esferas de esa rancia sociedad que con tanto celo preservan los Estados Unidos, sociedad, que al igual que el filme, no es mínimamente afectada. Se puede mantener al margen de ella, pero destruirla, jamás.

La evidencia de que por encima del individuo actúan instituciones superiores que afectan su razonamiento, y por tanto, su papel social haciendo hincapié en la mutación biológica del organismo humano hacia otro estado, ciertamente hace emparentar *Society* con la filosofía de la Nueva Carne cronenbergiana, pero siendo sinceros, no llega a compararse con las obsesiones propias del realizador canadiense, desarrolladas a lo largo de toda su filmografía.

De hecho, me atrevo a decir que en sentido estricto, el resto de la filmografía de Yuzna aun siendo buenos ejercicios de terror, cada vez mejor resueltos y algunos de ellos memorables, no alcanzan el grado de alegoría malsana de *Society*. Sin embargo, su obra en general, no deja lugar a desperdicios. Suyas son clásicos del cine de terror de la última década, piezas de culto como *Bride of Re-Animator* (El resucitador, 1990), pieza que conjuga homenajes que van de James Whale a Lovecraft; o la ya mencionada *Return of the Living Dead Part III* (La revancha de los muertos vivientes 3), el drama romántico gore por excelencia.

A medio camino de los anteriores se podrían situar *Silent Night Deadly Night 4: Initiation* (Ritos Satánicos, 1990) o el díptico de humor negro y sangriento *The Dentist* (El dentista), primera y segunda partes de 1996 y 1998, todas producidas en Estados Unidos, hasta su éxodo a Barcelona, donde funda la productora Fantastic Factory, con la que entrega en el 2000, la muy fallida *Faust*. Con su nueva productora produce filmes para sus amigos Stuart Gordon y Jack Sholder, además de impulsar a nuevos talentos del terror español y completar su siguiente proyecto como director, retomando el personaje de *Herbert West* en la cinta *Beyond Re-Animator* (2003). Por lo pronto, pasemos a otra cosa.

El 23 de agosto de 1936 nace en Blacksburg, Virginia, un niño llamado Henry, hijo de una prostituta apache y un alcohólico lisiado. El pequeño debía de soportar el perpetuo desfile de clientes de su madre y las escenas de sexo que sostenía delante de él. Por si fuera poco, era el blanco predilecto para desahogar su furia, propinándole tremendas golpizas, principalmente con un palo a la altura de su nuca.

Alcohólico antes de la pubertad, Henry pierde por un desafortunado accidente uno de sus glóbulos oculares, siendo sustituido por una grotesca prótesis de vidrio. Tras la muerte de su padre, un sujeto de nombre Bernie se instala en su casa, el tipo le enseña al chaval a violar, torturar y matar animales. A los quince años Henry intenta cortejar por vez primera a una mujer, con funestos resultados... para ella. Enfurecido por haber sido rechazado, la asesina, y antes de abandonar su cadáver en los espesos parajes virginianos, lo viola repetidas veces. No se trata de un guión inventado para el cine, sino de los antecedentes infantiles verídicos de uno de los asesinos seriales más brutales de toda la historia: Henry Lee Lucas.

Iniciada su carrera criminal, entra y sale repetidas veces de prisión. En una de tantas correrías a finales de 1976 conoce en Florida a Ottis Toole, un asesino serial piromaniaco y medio idiota, y tiempo después a su sobrina Frieda Powell, alias Becky. Juntos continuarían una senda de crímenes hasta 1982, año en que Henry y Becky, enfermizamente enamorados siguen su camino juntos, hasta que en un arranque de ira, la asesina, descuartiza y viola cada una de sus partes. Su cadena de asesinatos se extiende hasta junio 1984, cuando es encarcelado definitivamente.

Ya en prisión declararía haber cometido 360 asesinatos, aunque las cifras fluctúan entre los 69 plenamente confirmados por la policía estadounidense, y 500, cifra redonda que el propio Lucas aceptó, para desdecirse en 1985, poco tiempo antes de morir ejecutado por inyección letal, declarando que solamente había violado y asesinado a su propia madre en 1960. La cifra exacta de cadáveres que dejó tras de sí, jamás podrá ser comprobada.<sup>9</sup>

Henry Lee Lucas es la personificación del mal en estado puro, siniestro en sí mismo por tratarse de un hombre común, moldeado por las peores taras del sistema familiar y social de los Estados Unidos, país que caprichosamente, pese a ser el (mal)ejemplo de la nación económicamente desarrollada, esconde bajo su careta democrática los peores monstruos creados por ellos mismos. Finalmente Lucas –y otros *serial killers* como Dahmer, Manson, Bundy o Ed Gein– pueden vivir en la puerta de al lado, saludar alegremente al vecino, que nunca sospechará cual es su *hobby*. La barbarie radica en el fondo mismo del ser humano y no está exenta de salir a flote en el momento más inoportuno.

Esa naturalidad en el acto criminal por parte de un hombre –o dos, contando a Toole– que se pasea impunemente por la calle, es la que tiene el poder de erizar los cabellos y sumir al público en el más perturbador de los miedos: el que convive entre nosotros. Esa esencia del miedo es la que un joven nacido en Chicago de nombre John McNaughton nos escupe violentamente a la cara por medio de su opera prima, *Henry: Portrait of a Serial Killer* (Henry. Retrato de un asesino, 1986-1990)

Con algunos estudios en arte, fotografía y publicidad, McNaughton se desempeñaba en empleos variados con tal de conseguir el dinero suficiente para levantar un proyecto largamente acariciado por él y Richard Fire. Juntos habían escrito un guión que tomaba como punto de partida la carrera criminal de Henry Lee Lucas, adaptando los pasajes necesarios, eliminando otros y creando nuevos, no para desvirtuarla, sino para darle un mayor peso en pantalla.

---

<sup>9</sup> Datos tomados del libro Asesinos seriales. Grandes Crímenes: de la nota roja a la pantalla grande, de Rafael Aviña, p.p. 97 – 109



Medianamente experimentado en el trabajo de dirección para algunas series de televisión, acude con su guión bajo el brazo a Waleed Ali, presidente de la productora independiente MPI Home Video, quien decide apoyar el proyecto, para el cual McNaughton recluta actores de teatro experimental, logrando un elenco perfecto. Filmada en 16 milímetros, el director optó por deshacerse de cualquier implemento que pudiera revestir de un aliento fantástico a su opera prima. Finalmente Henry Lee Lucas no era un personaje inventado, sino un hombre común

*“que no sentía ningún placer matando, era débil y no tenía otra forma de expresarse. Tenía una rabia personal dentro que solo podía sacar matando a la gente”<sup>10</sup>*

Seguro de lo anterior, se enfrasca en la realización de una película estremecedoramente naturalista, casi documental, donde las actuaciones están libres de cualquier aspaviento de sobreactuación, y que es certeramente presentada en la pantalla, evitando cualquier alarde técnico que pueda resultar falsamente preciosista. Por el contrario, la granulosa fotografía, el uso del video y los encuadres sobrios, casi neutrales, sirven como marco para presentar a tres seres—Henry, Otis y Becky— fastidiados, con una carga de ocio y aburrimiento que les lleva a desahogar sus frustraciones por medio del asesinato, convertido en un grito de venganza ante la vida. Un odio que no tiene enfoque singular, sino alcances universales. El odio como estilo de vida de un grupo de perdedores que se mueve entre escorias sociales: prostitutas, alcohólicos, perdedores. Todo el lumpen social producto de la voracidad capitalista de la nación más poderosa —y corrompida— del planeta.

En ningún momento del filme se le confiere a Henry, o a los otros, alguna carga moral por sus actos. El resultado de sus brutales asesinatos es mostrado con lujo de detalle, dándole carta de naturalización a un acto de lesa humanidad, elevando el grado de terror implícito en dicho acto. Henry observa y Otis se regodea una y otra vez —por medio de las videograbaciones— con sus acciones, como si estudiara sus errores en vías de no volverlos a cometer.

Tampoco existe un castigo ejemplar a toda esa ola de violencia sin límites—de hecho la acción de la policía brilla por su ausencia en la película—, simplemente la vida, y la muerte continúan su curso, entre una humanidad despreocupada, de la misma forma en que Henry camina, indiferente a proseguir su tediosa rutina. El pesimismo late hasta el último fotograma, la siguiente víctima podría ser uno mismo.

Problemas de financiamiento hicieron que la producción se extendiera por dieciocho meses, al término de los cuales el grupo de censores de la MPAA (Motion Pictures Association of America), órgano encargado de clasificar las películas en los Estados Unidos, le colocó el sambenito de la X. Normalmente cuando esto sucede el director o la producción libran fácilmente la censura eliminando las escenas consideradas incómodas. En este caso fue imposible, pues la cinta fue considerada moralmente inadecuada de principio a fin, debido a la cruda “naturalidad” que exhibía, por lo que estuvo enlatada durante varios años.

Perdida en el limbo de la ignominia, logra ser exhibida por vez primera en el Festival de Sitges de 1990, causando una fuerte impresión en la crítica, que la saludó

---

<sup>10</sup> John McNaughton, citado por Eduardo Guillot en Escalofríos, p.p., 180

como una ejemplar muestra del cine de terror contemporáneo, ese que no necesita de demonios, fantasmas o zombies, sino que se conforma con presentar al peor de los monstruos: el hombre mismo. John McNaughton se llevó a casa los galardones a mejor dirección, película y el premio de la crítica de dicho festival.

Convertida de inmediato en cinta de culto de visión obligada no sólo para el goremaníaco ávido de sangre, *Henry: Portrait of a Serial Killer* jamás se estrenó comercialmente en México, a pesar de que estuvo a punto de ser incluido en la Muestra Internacional de Cine de 1992, pero

*"el filme espantó a los programadores, que lo consideraron no apto para la gente bien que acude a dicho evento anual".*<sup>11</sup>

Sin embargo, sí se ha exhibido en varios cine-clubs de manera casi clandestina, y en los últimos años alguna vez se exhibió en la propia Cineteca Nacional, además de ser uno de los videos piratas con mayor éxito de ventas desde antes que se pudiera conseguir el DVD importado.

## 1.2 TROMAVILLE: El gore tóxico de Troma Films

*"El gore, el cine basura, los productos de la Troma son un signo de los tiempos, hechos para ser consumidos entre cerveza y eructos... sería excesivo creer que sus artífices, sus promotores y sus devotos degustadores se los toman en serio (aunque puede haber de todo)"*  
José María Latorre

Las grandes empresas productoras de filmes del género de terror, una vez vistas las ganancias que estos producían, cometieron el error –en la mayoría de los casos– de abusar de los tópicos por ellos “descubiertos”, inundando el mercado con secuelas que cada vez perdían originalidad y llevaban al gore a efectismos rutinarios. Su fórmula de poca inversión y elementos trillados hicieron que el público poco a poco se apartara de las salas de cine.

Ante esos emporios dominantes de la cartelera respondieron pequeñas factorías que buscaron la renovación del gore por medio de productos baratos, dirigidos en su mayoría a la explotación directa de la cada vez más creciente oferta en vídeo o en televisión por cable, vías lógicas de explotación para películas que no podían competir con las sólidas maquinarias de distribución que acaparaban las salas cinematográficas.

*"La industria está siendo sofocada por cuatro o cinco multinacionales. Casi no quedan independientes. Nosotros somos una de las pocas que resiste la presión... las grandes acaparan todo el poder y lavan el cerebro de la gente con campañas publicitarias demolidoras de millones y millones de dólares. No queda sitio para nadie, por eso la Troma debe*

---

<sup>11</sup> Rafael Aviña, op. cit., p.p. 112

*presentar sus filmes con imaginación, para poder competir un poco más con esos monstruos”*<sup>12</sup>

Tan sabias palabras vienen de Lloyd Kaufman, presidente y fundador de Troma Films Inc., una de las pocas independientes sobrevivientes, veterana y líder del buen-mal gusto, gracias a títulos que son considerados clásicos de la cinematografía *trash* y cuyo centro de mando se ubica en la cuna del cine independiente estadounidense, Nueva York, y que desde su fundación en 1974 ha producido más de 150 películas, sin contar las distribuciones ni adquisiciones.

Por extraño que parezca, Kaufman nunca pensó dedicarse al cine:

*“fui a la universidad de Yale, donde el destino quiso que compartiera una habitación con dos maníacos del cine. Me contagiaron sus gérmenes, y antes de darme cuenta ya estaba haciendo películas, ¡y no podía parar! Después conocí a Michael Herz y decidimos que crearíamos un estudio independiente. La verdad es que era una idea bastante estúpida, pero estábamos en los sesenta... rodé un largometraje basado en *Rapaccini's Daughter*, de Nathaniel Hawthorne, y lo rodé con una *Blex*: blanco y negro, duración de largometraje, sin sonido sincronizado... Después rodé otra película, una película titulada *The Girl Who Returned*, que ya contenía algunos de los elementos del toque tromático. Después llegó la primera película con sonido sincronizado: *Battle of Love's Return*. Esa película obtuvo muy buenas críticas y funcionó lo suficientemente bien en taquilla para reunir unos 150.000 dólares y rodar *Sugar Cookies*. Tuvo un gran éxito comercial y seguimos adelante.”*<sup>13</sup>

Durante los primeros años de Troma, Kaufman y Herz dedicaron sus esfuerzos a contribuir con las ya saturadas *nudies*, pobladas de jóvenes bañistas y música a go-go y líneas argumentales prácticamente inexistentes, pero que aun rendían ciertos beneficios. El nacimiento de la Troma tal y con los productos que les han ganado fama se da durante los 80, al momento en que decidieron cambiar de registro a filmes de terror gráficamente sangriento siguiendo un esquema básico pero infalible: sexo, gore, humor y violencia, siempre con presupuestos menores al medio millón de dólares.

Sus inicios los recuerda en medio de una oficina que no era más que una habitación sin ventanas, con una silla y un teléfono, pero con hambre de hacer cine. Después de algunos filmes, *Squeeze Play* dirigida en 1978 por Samuel Weil, alias como director de Lloyd Kaufman, una comedia de béisbol, reportó sustanciosos dividendos y permitió explotar un filón hasta ese momento ignorado. Pero cuando deciden atacar por medio del terror, lo hacen con *Mother's Day* (Día de las madre, 1981), de Charles Kaufman, película en la línea de la mítica *La última casa a la izquierda*, de Craven. Tres

---

<sup>12</sup> Manuel Valencia y Eduardo Guillot, op. cit., p.p. 48

<sup>13</sup> Idem.



chicas de vacaciones son secuestradas por una familia de asesinos, una madre y sus dos hijos. Serán brutalmente torturadas, violadas y una de ellas asesinada. Las sobrevivientes toman venganza de ellos en dimensiones aun más salvajes.

En esta cinta, a pesar de la violencia y los gráficos efectos especiales, ya se dejan ver algunos apuntes humorísticos, seña de identificación de futuras películas Troma. El *Día de la madre*, pretende hacer una denuncia hacia la televisión, pues a lo largo del metraje se insiste en que los asesinos aplican lo que han aprendido viendo la violencia que se transmite de manera cotidiana. Veremos que esas intenciones discursivas de denuncia continuaran presentes en las cintas de la productora, paradójicamente, presentando valores moralmente conservadores.

El tándem de Herz y Kaufman presenta en 1984 la película por excelencia de la productora, imprescindible para todo fanático del cine gore, *The Toxic Avenger* (El Vengador Tóxico), que según los directores parte de la idea de hacer una *monster movie*, pero que una vez escrito el guión pensaron que sería una idea que el monstruo no fuera un villano, sino un héroe, por lo que viraron el camino hacia una comedia, pero sin abandonar las más sanguinolentas secuencias.

*Melvin* es un chico pobrediablesco que trabaja en un gimnasio y cuyo papel en la vida es servir de burla para todos a su alrededor. Un día, escapando de sus verdugos, cae accidentalmente en un barril de desechos químicos, transformándose en una bestia mutante de fuerza superhumana. Harto de los crímenes e injusticias que azotan a Tromaville decide hacer justicia por su propia mano, utilizando como uniforme de superhéroe un *tutú* de ballet en color rosa, armado tan sólo de un trapeador y su buen corazón.

*Toxie*, como cariñosamente el público bautizó al personaje, se convirtió en el emblema de la productora y en la película económicamente más exitosa de ella hasta la fecha. Se han realizado cuatro secuelas con el personaje y una serie de dibujos animados, para la que se eliminaron las explosiones sangrientas del original, que las tiene y bastantes. A pesar de que la figura de *Toxie* representa la de un héroe preocupado por su mamá, respetuoso de su bella y escultural novia ciega, de las instituciones y de la ley – en general de los valores más conservadores de los Estados Unidos–, al momento de vengarse de los delincuentes –presentados siempre como la escoria del país– da rienda suelta a una brutalidad que se refleja en escenas sumamente gore, a pesar de tratarse de una comedia.

A sabiendas de eso, Kaufman declara:

*“Ninguna de las partes de El Vengador Tóxico es de terror, tienen gore, sexo y violencia, pero uno no se asusta”,*<sup>14</sup>

De hecho la parodia en que caen los excesos termina por provocar carcajadas. Nuevamente el productor y codirector insiste en que el filme también sirve de denuncia al mostrar a la ficticia ciudad de *Tromaville* como un hervidero de corrupción, con gente viciosa y ajena a cualquier tipo de valor, peligro que está latente en cualquier ciudad estadounidense. Por supuesto que al público jamás le interesado hacer una lectura de ese tipo a la película.

---

<sup>14</sup> *ibid*, p.p. 165

Esa actitud conservadora es la que algunos críticos se han empeñado en ver en *Class of the Nuke'em High* (Richard W. Haines y Samuel Weil, 1986), filme situado en el típico campus escolar adolescente de los Estados Unidos, aunque se trate de la ficticia ciudad de *Tromaville*. Ahí, unos revoltosos punks se convierten en mutantes caníbales por fumar marihuana contaminada de insecticidas tóxicos. Pareciera ser que se condena *per se* el consumo de drogas mostrando cual es el castigo merecido para quienes hacen uso de ellas, que en este caso son jóvenes socialmente rechazados, en tanto que la *beautiful people* se convierte en su ingenua víctima, sin asumir nunca el rol políticamente incorrecto. Esa ideología parece no afectar demasiado en la comprensión de las películas:

*"el cine de Troma lleva hasta la exasperación el absurdo de la vida moderna, así que nadie se extraña si acaba descubriendo moralejas un tanto conservadoras"*<sup>15</sup>

Es decir, al presentar el paroxismo de los hechos que pretendería condenar, termina por satirizarlos.

La misma excusa argumental sirve para dar vida a *Redneck Zombies* (1988), película filmada directamente en video por Pericles Lewnes, habitual responsable de los efectos especiales de otros filmes de la compañía, y que con esta hace su debut como director. En un pueblo de la América rural, desechos tóxicos son vertidos en su río. El agua es utilizada en una fabrica para destilar whisky, y los palurdos pobladores del lugar se convierten en un puñado de zombies hambrientos. Grabada con una torpeza solamente superada por las sangrientas viñetas y su retorcido humor, Pericles Lewnes y su cinta se erigieron como los "maestros" de toda una generación de jóvenes ávidos de ser "cineastas" que vieron en la cámara de video su nuevo juguete predilecto, influyendo sobre todo a los españoles y uno que otro alemán en la producción de gore extremo en formato magnético, como veremos más adelante.

No todo en Troma es sólo sangre. En 1984, Rufus Butler Seder se acerca a Herz y Kaufman con un proyecto bajo el brazo llamado *Screamplay*. Lo arriesgado de su propuesta dentro de los márgenes manejados por los neoyorquinos les hizo ver que tenían en sus manos un filme potencialmente distinto, al que decidieron financiar. Butler además de escribir el guión, dirige, actúa y edita el filme y para el resto de las funciones se hizo rodear de un grupo de amigos personales y no de los técnicos habituales de la factoría, incluyendo un grupo distinto de actores.

*Screamplay* es la historia de *Edgar*, un joven que llega a Hollywood con el afán de convertirse en guionista. De inicio, para sobrevivir se emplea como conserje de un edificio de departamentos donde viven todo tipo de seres extraños. Una estrella en decadencia, un rockero fracasado, una aspirante a actriz, un representante, etc., todos por demás excéntricos. Tomando como punto de partida a los inquilinos, *Edgar* desarrolla un guión de misterio donde cada uno es muerto de distinta manera. El guión desaparece y pronto los inquilinos van siendo asesinados tal y como éste los describe. La situación de Edgar se torna difícil, pues es considerado el principal sospechoso, aunque finalmente se descubre al culpable. El tono ácido viene con el epílogo: cuando *Edgar*, desilusionado planea volver a casa, el escándalo termina por beneficiarle, pues una *major* le compra el guión, logrando así su anhelo. Aunque el precio en vidas ha sido muy alto.

---

<sup>15</sup> Rafa Cervera, *Ciclo cine gore: ¿De tripas corazón?* Catálogo de la XII Mostra de Valencia, España, octubre 1991, p.p. 89 y 90,

La película se transforma en una ácida crítica a la fagocitación hollywoodense, donde día tras día varias personas ven pasar su vida amargados en los traspacios de las *majors*. La sensación desoladora se ve aumentada por el acierto de una fotografía en blanco y negro matizada por el uso de iluminaciones de contrastantes claroscuros, que sumada a una rigurosa planificación y el uso de maquillaje fuerte que subraya las facciones de los actores, da la sensación de ser deudora de la estética expresionista, punto de referencia que el director se encarga de subrayar cuando hace que el personaje de *Edgar* entre a un cine a ver *El Golem*, *El gabinete del Dr. Caligari* y el *Nosferatu* de Murnau en función triple.

Otro filme interesante y un tanto alejado de las constantes Troma es *Monster in the Closet*, (El monstruo del armario, 1987) de Bob Dahlin, homenaje a las clásicas *monsters movies* de la época clásica, haciendo uso de uno de los miedos primigenios infantiles: el temor a “eso” que se esconde en el clóset y que obliga a los niños a dormir con la luz encendida.

Las mutaciones tóxicas, siguen estando presentes. *Tromeo & Juliet* (Lloyd Kaufman, James Gunn, 1996), una de las mejores películas de Troma reincide en ése tema; además de multiplicar la acción, la comedia, el sexo y el gore, dando un claro ejemplo de que las producciones de Herz y Kaufman no se estancan nunca y mejoran con el tiempo, inclusive echando mano de los clásicos:

*“Tromeo & Juliet contiene todas las colisiones de coches, mutaciones, efectos especiales, sexo raro y otras cosas increíbles que Shakespeare siempre quiso contar.”<sup>16</sup>*

Casi tres décadas de continua lucha por permanecer vigente dentro de la industria cinematográfica más poderosa del mundo sin renunciar a esencia independiente y amparando a noveles directores y actores –de sus filas salió gente como Kevin Costner o Samuel L. Jackson– se ha visto recompensada por el reconocimiento aun del resto de sus competidores, quienes mayoritariamente la han tomado como un ejemplo a seguir. Incluso la crítica más reacia al género –incluidos *The New York Post* o el *Hollywood Reporter*– ha celebrado varios de sus títulos más tóxicos, haciendo de lado cualquier tipo de prejuicio, requisito necesario para disfrutar a plenitud cualquier cinta Troma.

La productora neoyorquina ha extendido lazos de cooperación con Gaga Communications, Namco Limited y Marubeni, fuertes empresas japonesas impulsoras de proyectos como *Class of Nuke’em High 2* o *Sgt. Kabukiman N.Y.P.D.*, además de distribuir sus productos –cómic, juguetes, películas en VHS o DVD y demás mercadotecnia– por Japón

Su prestigio se ha extendido a algunos festivales cinematográficos, que les han dedicado diversos homenajes, reconociendo su labor de abanderados del mal llamado cine basura y su notoriedad comercial, llegando a presentarse año con año dentro del mercado del Festival de Cannes donde realizan diversas transacciones de compra y venta de filmes independientes –siempre dentro de su estilo– para su explotación en el mercado internacional. Entre los reconocimientos oficiales a los que se han hecho merecedores, resaltan el *Salute to Troma* otorgado por el British Film Institute y el *Aroma du Troma – The Sweet Smell of Excess: 16 Years of Tromatic Movies* del American Film Institute, que

---

<sup>16</sup> Lisa Gaye en *Gotham*, n° 3, otoño, 1999

incluyó una retrospectiva de doce títulos presentadas en el Kennedy Center. Actualmente Troma Films Inc. Además de contar con su propio centro de producción en Nueva York, cuenta con oficinas en Los Angeles y Londres.

### 1.3 CANADÁ: El gore filosófico

*“Yo tengo que mostrar ciertas cosas  
porque veo cosas que la gente no puede ni imaginar”  
David Cronenberg*

El desarrollo del cine fantástico en Canadá se ha mantenido casi siempre bajo la sombra de su industria vecina. Pocos han sido los esfuerzos y menos aun los que se identifican dentro del gore, desarrollándolo como un estilo propio. De hecho el único cineasta consagrado mundialmente y que ha potenciado el género de la brutalidad gráfica es David Cronenberg, *auteur* que encontró en éste, el medio para expresar sus diversos puntos de vista, casi filosóficos, sobre la condición humana.

Su filosofía de “La Nueva Carne” se ha difundido ampliamente dentro y fuera del cine de género, imitado, pero nunca igualado. Detalles, estilo y obsesiones han sido trabajadas por varios directores faltos de una visión penetrante, crítica y reflexiva propias de Cronenberg, y se han dejado llevar por el fin más simplista del *shock* por medio de imágenes sanguinolentas, podría ser el caso de Brian Yuzna. Otros, con un *background* más amplio, han retomado los principios del maestro canadiense, añadiéndoles puntos de vista propios de sociedades y estados de conciencia diferentes, como Shinya Tsukamoto, centrado más en la *maquinización* del hombre.

Para hablar de este cineasta, hace falta detenerse con un poco más detalle dentro de un panorama general del reducido cine fantástico canadiense, pues a pesar de formar parte de éste, podemos aceptar como válida la afirmación del crítico José Manuel González-Fierro, quien afirma que con el personal sello del cineasta

*“estabamos asistiendo al nacimiento de una nueva catalogación  
cinematográfica, que podríamos denominar el <<género  
Cronenberg>>”<sup>17</sup>*

De David Cronenberg repasaremos su etapa durante los años setenta y primera mitad de los ochenta, antes de su salida de Canadá para trabajar momentáneamente en Estados Unidos. Gracias a sus seis primeros largometrajes (incluyendo *Fast Company*, sin relación con el cine de terror), el director originario de Toronto logró hacerse de un nombre de prestigio más allá de los restringidos límites del género, aun cuando con él nazca la denominación del “gore de autor”, como le califica el español Eduardo Guillot, quien agrega que

*“aunque sus intenciones van bastante más lejos, es indudable  
que [la] incorporación de elementos iconográficos restringidos a  
subgéneros despreciados por la crítica más sectaria y  
recalcitrante ha servido para que el splatter sea considerado  
como algo más que una exhibición impúdica de sangre y*

---

<sup>17</sup> José Manuel González-Fierro, D. Cronenberg, la estética de la carne, p.p. 26

*vísceras... para Cronenberg el gore es un medio de expresión a su alcance, y no el fin último de sus realizaciones”<sup>18</sup>*

El cine gore canadiense cuenta con una que otra obra perdida dentro de su historia, siendo pocos los ejemplos medianamente recordados, aun cuando sean significativos, como es el caso de *Deathdream*, dirigido por Bob Clark en 1972 como la historia de un sobreviviente de la guerra de Vietnam que vuelve a casa convertido en un vampiro sin voluntad, cuyos sangrientos ataques –efectos especiales de Tom Savini– son una metáfora de los efectos de la guerra sobre la conciencia colectiva de la sociedad norteamericana.

De esta etapa setentera surge un director de bastante éxito comercial en el *mainstream* hollywoodense, Ivan Reitman, famoso por *Ghostbusters* (Los cazafantasmas, 1983) y más recientemente, la comedia de ciencia ficción *Evolution* (Evolución, 2001). Reitman dirige con bastante buen sentido de la comedia *Cannibal Girls* en 1972, película sobre un trío de chicas que regentan un restaurante perdido, cuyos deliciosos platos están hechos de carne humana, proveniente de turistas misteriosamente desaparecidos.

En 1975 Dennis Heroux dirige una coproducción entre Canadá, Alemania, Francia e Italia, la película *Né pour l'enfer*, basada libremente en el caso real del asesino Richard Speck, que despachó a varias jóvenes de una casa para estudiantes paseándose recámara por recámara. En 1977, Reitman vuelve al gore de manera mucho más violenta pero en esta ocasión cumpliendo el papel de productor para *Death Weekend*, dirigida por William Fruet. La película es una salvajada de supervivencia, donde una bella chica debe sobrevivir a los ataques del grupo de psicóticos que asesinó a su novio. Esta cinta se estrenó en Estados Unidos como el complemento ideal para *The Last House on the Left*, de Craven, programadas en función doble, cambiando su título original canadiense, por el más conveniente de *The House by the Lake*

El mismo esquema de supervivencia en un páramo salvaje fue utilizado por Peter Carter para su *Rituals* (1978). El papel de la joven es sustituido por el de cinco médicos que acampan en el bosque, que se convierten en las presas de un grupo de cazadores dementes. Pero lo más representativo del gore de explotación durante la década de los setenta llegaría en la figura de un personaje femenino que se convirtió en el icono de todo tipo de experiencias salvajes y una franquicia que dejó buenos dividendos, su nombre: *Ilsa*, su profesión: *dominatrix* de lujo, su pasatiempo: los asesinatos sangrientos, su obsesión: el sexo.

En 1974 se estrena *Ilsa, She Wolf of the SS* (Ilsa, la loba nazi), dirigida por Don Edmonds, primera película de una trilogía del interesante personaje femenino, contraparte –o complemento, según se vea– de los más sanguinarios villanos del género. Su primer aventura se inserta en el subgénero *sadonazi*, con lo que ello implica: porno-soft y violencia explícita.

De la actriz Dyanne Thorne podemos decir que nació para encarnar a la *dominatrix* perfecta: un cuerpo voluptuoso y un rostro inmutable, seco, duro y con algunos tics que denotan su cinismo y desprecio por la vida humana, además de una personalidad calculadora y fría. El impacto instantáneo de *Ilsa*, se debe en gran medida al perfil del

---

<sup>18</sup> Eduardo Guillot, op. cit., p.p. 95



personaje, una mujer sexualmente liberada –o libertina– y moralmente imperturbable, capaz de cometer cualquier acto criminal sin el menor reparo, “virtudes” que le son celebradas por sus superiores, en este caso, altos oficiales del Reich, quienes a la vez de admirarla le temen sobremanera. Definitivamente, nada parecido a lo visto con anterioridad.

En su primer aventura, *Ilsa* es la guardiana de un campo de concentración donde los científicos nazis llevan a cabo bizarros experimentos genéticos con sus prisioneros, hombres y mujeres –desnudas, por supuesto–, mero pretexto para mostrar explícitamente castraciones, ahorcamientos y otras formas de tortura y muertes violentas, mientras “la loba nazi” se entrega lúbricamente a los placeres del sexo.

El éxito de un personaje tan disímulo dentro de los márgenes del gore, donde las mujeres únicamente funcionan en dos roles: como carne de cañón para las escenas más brutalmente misóginas, o como la virginal doncella superviviente, esta fuerza sexual sin freno, mereció de inmediato una secuela, *Ilsa. Harem Keeper of the Oil Sheiks* (*Ilsa*, guardiana del harem, 1976), dirigida por el mismo Edmonds a dos años del original.

Sin importar demasiado la congruencia cronológica y mucho menos la argumental, la exuberante *Ilsa* –en ajustados *hot pants*, cuando está vestida– ha pasado del campo de concentración en la Segunda Guerra Mundial a un harén árabe de los años setenta sin perder ápice de su voluptuosa personalidad ni sufrir un sólo rasguño. En su aventura por el Oriente Medio, la sádica *madame* se encuentra nuevamente como guardiana sanguinaria, esta vez bajo las órdenes de *Al Sharif*, un jeque petrolero preocupado únicamente en saciar sus instintos de sexo y sangre, elementos indispensables de cualquier *sexplotation* gore.

*Ilsa* se hace cargo de un negocio de trata de blancas por medio de una banda de secuestradores, siempre buscando las mejores chicas para su jefe. Ante él llega un diplomático de los Estados Unidos, buscando negociar una venta de petróleo. Con él viaja *Adam Thomas*, un agente secreto que investiga las desapariciones de las bellas mujeres. Apenas al llegar, *Thomas* se convierte en la obsesión sexual de *Ilsa*.

Aunque la película se inclina más hacia el lado erótico con un desfile de mujeres desnudas, muy de agradecer, el elemento gore, aunque poco, supera al de la cinta predecesora gracias a la sanguinaria imaginación de la guardiana, que buscando divertir al desquiciado jeque, inventa todo tipo de torturas sobre las desdichadas prisioneras. Desde los suplicios psicológicos, mostrándoles un cuerpo descuartizado como ejemplo de su suerte si pretenden escapar, hasta un asesinato, tan bizarro como sangriento: a una de las esclavas le colocan una especie de DIU explosivo, que se activará irremediabilmente al calor del ajeteo sexual, provocando, literalmente, un orgasmo atronador.

*Ilsa* pagará sus fechorías traicionada por su condición femenina, pues se enamora de *Thomas*, llegando a traicionar a *Al Sharif*, sólo para ser abandonada por el agente y encontrar una muerte por demás escatológica. Punto final que resulta un tanto decepcionante, al ver que la fiera resulta domada, perdiendo con ello todo su carácter transgresor.

En la tercer entrega de la serie, *Ilsa, Tigres of Siberia* (Ilsa, la tigresa de Siberia, 1976) –dirigida esta vez por Jean Lafleur–, su trabajo consiste nuevamente en ser celadora de lujo, ahora del temible Gulag 14, campo de concentración perdido entre las desoladas nieves de Siberia regido por ella de manera cruel, ayudada por su ejército personal de cosacos y un tigre de mascota, al que amorosamente alimenta con los prisioneros que se portan mal.

Hasta ese infierno son enviados los enemigos políticos de Stalin, donde deberán ser “reeducados” con los particulares métodos de la rubia que todos temen. Entre los nuevos presos se encuentra un libre pensador opositor del sistema llamado *Andrei Trigorin*, que además de filósofo es un Hércules sexual, por lo que *Ilsa* lo mantiene vivo como su juguete predilecto para las interminables orgías a las que se entrega. Nuevamente perdida por las pasiones, descuida sus deberes, lo que provoca que *Trigorin* escape. La posterior caída de Stalin provocará que la temible celadora huya sin rumbo fijo.

Veinte años después, *Ilsa* se encuentra en Canadá regenteando un burdel, tan fresca como la mañana, a pesar de ser buscada por agentes soviéticos. Hasta entonces volverá a encontrarse con *Trigorin*, único hombre que logró escapar del Gulag, y del que piensa vengarse por la humillación ocurrida en Siberia.

El punto final de la odisea oficial de *Ilsa* por el mundo y la historia, es el episodio más celebrado por los amantes del gore. Para ésta, Lafleur logró conjuntar de manera equilibrada las dos debilidades del personaje: sangre a borbotones y sexo en todas variedades, tan importantes la una como la otra, por lo que se dedica de manera rigurosa a crear escenas de fuertes contenidos en ambas direcciones, convirtiéndola en la más “redonda” de las películas que conforman la serie, aun cuando el presupuesto no era lo suficientemente vasto como para detallados efectos especiales. Sin embargo, por la rudeza en que son mostradas las escenas de despiadadas muertes, y el descaro de las sexuales, la película logra impactar en su conjunto, gracias al salvajismo y placer lúdico con que *Ilsa* las efectúa. La mujer se ve que en verdad disfruta de su trabajo y ahí esta la clave del éxito de la película.

El personaje conocería una nueva adaptación cinematográfica, la apócrifa *Greta, haus ohne manner*, de producción Suiza, dirigida en 1977 por el desfachatado rey español del oportunismo basura Jess Franco. La misma Dyanne Thorne encarna a la *Greta* del título, jefa de un penal femenino ubicado en plena selva, a donde llega una mujer en busca de su hermana desaparecida. Franco, como es habitual en él, se dedica a realizar un filme *soft porno*, carente casi por completo de gore, dedicándole mayor esmero a escenas de lesbianismo, fetichistas peleas en duchas, violaciones y sadismo. La película se estrenó en Estados Unidos con el título de *Ilsa, the Wicked Warden*.

Pero es durante la década de los sesenta que surge uno de los directores más importantes e influyentes de las dos últimas décadas del siglo XX, que aun naciendo del cine fantástico, ha superado cualquier tipo de etiquetas, afincándose como un completo *auteur*, David Cronenberg. Nacido en Toronto en 1943, en el seno familiar se vio rodeado de un intenso ambiente cultural, hijo de un hombre propietario de una librería y editor de la revista *Canadian Stories* y una pianista.



Durante esa etapa sucede algo que marcaría definitivamente al joven David, su padre enferma de colitis, que degenera en una extraña enfermedad que le consume el calcio del cuerpo, degenerando su cuerpo a estados lamentables, sin dañar su mente, siempre lúcida. Su hermana Denise –diseñadora de producción en sus posteriores filmes– ha declarado que la obsesión de David en retratar la enfermedad y la descomposición del cuerpo encuentra parte de sus bases en ese hecho.

También en esos años de adolescencia nace su gusto por las ciencias naturales, que lo lleva años después a inscribirse en la Universidad de Toronto en la rama de Ciencias, de la que se decepciona pronto por la incompetencia de sus profesores, por lo que cambia de carrera a Letras Inglesas, viéndose rodeado de un ambiente cultural que no le era desconocido.

En su nueva carrera conoce a David Secter, estudiante de último año que de forma independiente había dirigido y producido la película *Kept us Warm* en 1965, bien recibida por la crítica canadiense e invitada a la Semana de la Crítica del Festival de Cannes de ese año. Hasta entonces el cine no había formado parte de la vida de David, acostumbrado a los espectáculos hollywoodenses que veía en la cartelera canadiense y en Nueva York, ciudad que visitaba a menudo antes de la enfermedad de su padre. El verdadero impacto fue la posibilidad de acceder a un medio de expresión tan eficaz sin la necesidad de los complicados sistemas de producción de sus vecinos del sur.

De manera totalmente autodidacta y apoyado sólo en libros y revistas de técnica cinematográfica emprende la realización de su primer largometraje, *Transfer* (1966) de apenas 7 minutos de duración y con el ridículo presupuesto de 300 dólares, que presenta un diálogo entre un psicoanalista y su paciente, quien le confiesa no poder vivir sin él, pues es un ser completamente dependiente. Al año siguiente realiza *From the Drain*, de 14 minutos, volviendo a mostrar un diálogo entre dos personajes, aparentes veteranos de una guerra biológica, pues se puede ver que sus cuerpos presentan malformaciones. Dos trabajos rudimentarios que dan cuenta del completo desconocimiento de Cronenberg sobre el oficio cinematográfico, pero que a la vez ya dan muestra de un director instintivo y a la vez profundamente reflexivo.

Con dos interesantes trabajos rodando por el ambiente *underground*, e inmerso ya en el ambiente del cine independiente, funda junto con los también realizadores Bob Fotherhill, Iain Ewing e Ivan Reitman la Toronto Film Coop., y se alían a la Film Canada, compañía encargada de dar salida al material de jóvenes directores independientes no sólo al interior del país, sino también a circuitos de arte europeos.

Después de dirigir su segundo corto y graduarse de la universidad se dedica a viajar por un año en Inglaterra y Dinamarca y a su regreso emprende la realización de su primer mediometraje en 35 milímetros, *Stereo* (1969), que ya deja ver algunas de las obsesiones que desarrollará plenamente tiempo después. En *Stereo* nos encontramos con la *Academia Canadiense para la Investigación Erótica*, organismo que con base en experimentos ha logrado desarrollar las habilidades telepáticas de siete seres humanos, haciendo innecesario el uso del lenguaje hablado, en tanto que sus comportamientos sexuales se convierten en bizarros. Al final una ola de violencia se desatará en el centro de experimentación. El mediometraje es ampliamente celebrado por el sector de la crítica, dentro y fuera de Canadá, al grado de que una copia se incorporó a la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En 1970 filma otro medimetraje, *Crimes of the Future*, situada en un futuro cercano donde las mujeres son una especie en extinción. Todo se debe a un maquillaje creado por la *Casa de la Piel*, que inoculó un virus que ha acabado casi en su totalidad a las mujeres, mientras que los hombres han desarrollado nuevos órganos en sus cuerpos, producto de unas investigaciones neo-venéreas. En medio del caos, una niña ha sobrevivido, por lo que un grupo de pederastas pretende inseminarla.

Con dos cortos y dos medimetrajes, Cronenberg decide dejar el cine y volver a Europa, concretamente a Francia, donde se establece durante algún tiempo para escribir una novela, intento que vuelve a frustrarse por su falta de calidad narrativa. Durante su estancia visita el festival de Cannes, que de inicio le desagrada, pero ante su frustrado intento como escritor, recapacita en dedicarse profesionalmente al cine, por lo que esa visita le sirve para emprender una segunda etapa en su trabajo, que inicia de vuelta en Canadá para la televisora Canadian Broadcasting Corporation con una serie de cortometrajes que le ayudan a conocer mejor el oficio de director. Durante los años de estancia en la CBC comienza a escribir un proyecto titulado *Orgy of the Blood Parasites*, descubriendo que la hechura de un guión le es más amena y fácil que la de una novela.

En 1973 fallece su padre de una forma por demás traumática, que David recuerda bien:

*“Mi padre estaba resentido con mi madre por que él se estaba muriendo y ella no. Ella por su parte le reprochaba el tener que estar cuidando de él todo el tiempo. Me acuerdo cómo mi padre me decía que no entendía por qué él tenía que morir y yo no. Su cuerpo estaba enfermo y le gustaría tener el mío”*<sup>19</sup>

Una enfermedad extraña que destruyó dos cuerpos: el físico de su padre y el social, su familia.

Una vez listo su primer guión emprendió la búsqueda de financiamiento. Canadá, seccionada en dos, la angloparlante y la francoparlante, también encuentra que su industria filmica se rige de acuerdo a ese divisionismo. La parte anglo se dedica a facturar pobres remedos del cine de Hollywood, en tanto que la franco impulsa proyectos de carácter más arriesgado y vanguardista por su inquebrantable nexo con Europa. Cronenberg, consciente de lo arriesgado de su historia, decide acogerse a la sombra de Cinepix, productora establecida en Montreal, dentro de la región francoparlante de Quebec.

Cinepix acude al Canadian Film Development a fin de conseguir apoyo para una participación estatal, que le es negado. Cronenberg parte a Los Ángeles, convencido de que lo mejor es producirlo en Estados Unidos. Entre sus visitas a varios estudios conoce a un joven director llamado Jonathan Demme –director en 1990 de *El silencio de los inocentes* – quien le comenta, en plan de amigos, que Cinepix le ofreció dirigir el guión original de Cronenberg. Molesto, regresa a Canadá, encontrándose con la noticia de que el CFD autorizó de ultima hora el presupuesto a Cinepix, llevándolo a él como director.

En 1975 inicia la filmación de su ópera prima, cuyo título definitivo sería *Shivers* (Parásitos asesinos), donde cuenta con la producción de un viejo amigo suyo, Ivan

---

<sup>19</sup> José Manuel González-Fierro, op, cit, p.p. 33



Reitman. Un inicio documental elaborado a base de una sucesión de fotos fijas nos da a conocer el complejo habitacional Starliner, moderno conjunto de departamentos con todo lo que una comunidad necesita para no salir de ahí, incluyendo servicios médicos y comerciales.

Después del sobrio arranque continúa una soberbia muestra de montaje de escenas paralelas que elevan la tensión e introducen de lleno al espectador en el conflicto. Una pareja llega buscando informes; un hombre viejo ataca a una bella adolescente, la asesina, práctica una autopsia sobre la mesa y acto seguido se suicida; un hombre siente fuertes dolores en el vientre. Tres escenas aparentemente sin relación se engarzan para darnos un primer punto argumental y pie para la incursión del resto de los personajes.

El hombre viejo era en vida el eminente doctor *Emil Hobes*, que realizando investigaciones no muy éticas, sobre el comportamiento de la libido desarrolló en el cuerpo de *Annabelle* unos extraños parásitos que enloquecen el deseo sexual hasta grados superlativos, volviéndolos homicidas, por lo que decide acabar con su vida. *Nicholas Tudor*, amante de *Annabelle* ha sido infectado por contagio sexual, por lo que ahora es portador de los parásitos, que se desarrollan en su vientre. Pronto saldrán de su cuerpo y atacarán a los habitantes de Starliner.

Los parásitos provocan en sus víctimas un irrefrenable deseo sexual, al que se entregan con fruición y violencia sin distinguir edades ni sexos, y donde a los fluidos normales del acto, habremos de agregar la sangre. La única forma de detenerlos es con la muerte. El doctor *Roger St.Luc* y su enfermera son los únicos que luchan en contra de los mutantes durante toda una noche, pero todos sus esfuerzos son inútiles y sucumbirán ante el caos, de tintes apocalípticos, como bien lo demuestra la escena final, cuando al amanecer, los nuevos seres sexualmente liberados salgan de Starliner a propagar el virus, mientras que las noticias de radio alertan sobre una ola de sexo y violencia sin freno.

Cronenberg ya desde su ópera prima sienta las bases de su filmografía. El mal proviene de virus y enfermedades que llevan al cuerpo a nuevos estados. Pero esas enfermedades no son moralmente dibujadas como un castigo al ser humano, sino como una consecuencia de sus actos. La enfermedad es provocada por la propia ambición del hombre en modificarse a sí mismo, sin darse cuenta que consecuentemente, modifica su entorno, y no necesariamente para bien, pues lo torna en caótico. Así queda asentado también en su segundo largometraje, *Rabid* (Rabia, 1977).

*Shivers*, se convirtió en la película más taquillera en la historia de Canadá, rebasando la cifra de los tres millones de dólares canadienses de ingresos, vendiéndose además a 33 países, por lo que Cinepix aceptó patrocinar su siguiente filme, no así la gubernamental CFD, un tanto molesta por la violencia explícita de la película y las referencias al sexo bizarro. Aun así, en plan de lucro, pensaron que un segundo largometraje de Cronenberg sería redituable. David ya tenía casi listo *Mosquito*, que fue aceptado para producirse, y que cambió de título a *Rabia*, bajo la producción nuevamente de Reitman, quien propuso como estelar a la ex *porno star* Marilyn Chambers en el papel de *Rose*.

*Rose* y su novio sufren un accidente en motocicleta. Trasladados a la clínica Keloid, ella es sometida de emergencia a una operación quirúrgica, que hace necesario



un trasplante de piel. El doctor *Keloid* ha creado una nueva técnica, por lo que logra salvarla. Después de varios días en coma *Rose* despierta, pero en su axila ha desarrollado un nuevo órgano retráctil que debe alimentarse de sangre. Atacando para saciar su hambre *Rose* infecta de un extraño virus parecido a la rabia a sus víctimas, convirtiéndolas en seres salvajes, uno de ellos el propio *Keloid*. *Rose* escapa de la clínica y se dirige a Montreal esparciendo la enfermedad.

Cronenberg hace aquí una referencia al mito vampírico con la sed de sangre de *Rose*, que no puede alimentarse de ninguna otra cosa, pero va más allá de los esquemas clásicos al hacer que el origen sea nuevamente, el desarrollo de mutaciones orgánicas en el individuo, y no maldiciones religiosas. Los ingredientes sexuales también están presentes en los ataques de *Rose*, que comienzan siempre como escauceos sensuales, para culminar con la “penetración” del nuevo órgano (de forma fálica) en su víctima.

La mujer no es dueña de sus actos, el instinto es superior a su razón, de hecho ignora lo que sucede con sus víctimas, pues cree que mueren después del ataque, es su novio quien le informa que ella es la causante de la epidemia de rabia. Esa ignorancia la conduce a su propia muerte, al ser atacada por una de sus víctimas infectadas. La película está marcada de un tono desesperanzador y melancólico que se traduce en la compasión que crea el personaje de *Rose*, cuya verdadera posición es la de una víctima manipulada en contra de su voluntad, primero por un experimento científico, y después, por las consecuencias de éste. Nuevo éxito para Cronenberg que le hace merecedor a los premios a mejor guión y efectos especiales en Sitges.

En 1979 presenta *The Brood* (Engendro del Diablo), una de las cúspides de su carrera durante la primer etapa. En esta cinta Cronenberg hace una apología del odio y cómo alcanza su representación física en *Nola Carveth*, por medio de pequeños niños mutantes que asesinan a todo aquél que es odiado por ella. *Nola* se encuentra internada en un hospital psiquiátrico dirigido por el doctor *Ranglan*, que ha desarrollado una nueva técnica de psicoanálisis llamada psicoplásmica.

A través de ésta técnica logra desplazar las emociones de la mente a síntomas físicos, pudiéndolos curar después. Eso es lo que logró *Nola*, dar salida a sus traumas, que han devenido en odio, gestando órganos independientes en su vientre por medio de los cuales da a luz a los niños, manejándolos por medio de sus impulsos emocionales. El cuerpo ha alcanzado un nuevo estado de evolución, pudiendo generar vida por sí mismo y gracias al poder del mente, aunque siempre por medio de la manipulación científica. Tres obsesiones del canadiense perfectamente expuestas.

Será hasta la siguiente década que Cronenberg vuelva a las pantallas con *Scanners* (Telépatas, mentes destructoras), donde nuevamente el dominio de la mente es la parte fundamental de la cinta. *Cameron Vale* es un hombre perdido, que anda por el mundo sin saber quien es. Lo que sí sabe es que con la sola fuerza de su pensamiento puede manipular la mente de los demás. Después de un pequeño despliegue de su poder en un centro comercial, *Vale* es perseguido y finalmente atrapado por unos hombres que lo conducen ante el doctor *Ruth*, quien le explica que él es algo más que humano, es un *scanner*, un mutante con poderes telekinéticos.

*Darryl Revok* asiste a una conferencia sobre los *scanners*, donde se hará una prueba de los poderes de estos seres. Cuando se pide un voluntario para la prueba él accede. La mente del *scanner* choca con la del poderoso *Revok*, que termina por hacer

explotar la cabeza del conferencista. El voluntario es en realidad el *scanner* más poderoso que se haya conocido, y por soberbia y abuso de su poder se ha sublevado e intenta destruir a la humanidad. *Vale*, igualmente poderoso, es comisionado por *Ruth* para localizar y detener a *Revok*, quien es el director de Bicarbon Amalgamated, empresa que produce la droga llamada Ephermerol, que suministrada a mujeres embarazadas, logra la fecundación de bebés *scanners*. Pero antes habrá de descubrir el pasado del doctor *Ruth*, que confieza un secreto del pasado.

Ambos telépatas son hermanos, hijos del doctor *Ruth*, quien experimentó en su esposa embarazada la sustancia Ephermerol, afectando a los fetos con una mutación que les otorgó los poderes que los convirtieron en *scanners*. *Revok* intenta que *Vale* se una a su causa misantrópica, pero éste lo rechaza, por lo que se enfrentaron en un duelo mental, donde el poder de ambos alcanza niveles insospechados, enfrentamiento que termina cuando ambas fuerzas se fusionen en un cuerpo. La evolución última ha concluido, el nacimiento de una nueva especie se ha consumado.

En *Scanners*, a pesar de que evidentemente cuenta con los defectos propios de una pre-producción al vapor, muestra los rasgos propios de la filmografía en evolución de Cronenberg –que a cambio contó con una largo periodo de post-producción, más de nueve meses, en el que afinó detalles en el montaje y rodó escenas complementarias–, evidentemente iniciando con el dominio de la mente y su función sobre el cuerpo, pero sobre todo y muy claramente por el papel de la ciencia como causante de la evolución destructiva del organismo, además de la presencia de otro organismo “superior”, las instituciones dominantes y manipuladoras de los individuos.

La película estuvo terminada hasta 1981 y se estrenó primero en los Estados Unidos –y dos días después en Canadá– donde sorpresivamente logró colocarse en el número 1 de taquilla en su semana de estreno que le valió el reconocimiento unánime de la crítica. Con esa carta de presentación de inmediato le comenzaron a llegar proposiciones de Hollywood, interesados en producir su siguiente proyecto, del que Cronenberg declaró se trataba de una nueva versión de Frankenstein, a lo que algunas compañías productoras respondieron con un entusiasmado sí.

Cronenberg no se dejó impresionar por el éxito ni por las propuestas, por lo que volvió a Canadá a concluir un proyecto que tenía entre manos desde hacía varios años, *Network of Blood*, basado en sus vivencias infantiles, cuando a la media noche lograba captar extraños canales de televisión pirata en Toronto. Una vez concluido el guión, logró interesar sobremanera a la ex Vision 4, consiguiendo además un apoyo económico de la estadounidense Universal Pictures, conjuntando un capital de casi seis millones de dólares canadienses.

La película, de temática profundamente arriesgada y de un alto contenido analítico se convertiría en la piedra angular y obra maestra de su filmografía, declaración de principios y manifiesto filosófico de la llamada *Nueva Carne*, la fusión total de organismo y ciencia-tecnología para llevar al cuerpo humano a una nueva dimensión. El título definitivo del proyecto fue *Videodrome* (Cuerpos invadidos).

*Max Renn* es productor del canal 83, cadena de televisión especializada en material violento y pornográfico, que asegura es benéfico por representar una catarsis para el espectador. *Renn* pasa por la vida sin prestar mayor importancia a nada, ni siquiera al material que trafica, simplemente vive despreocupado de todo. En una visita a

su amigo *Harlan*, un pirata de señales de televisión, descubre Videodrome, una señal clandestina que programa un nuevo concepto de violencia: en un escenario son mostradas mujeres y hombres desnudos siendo sometidos a todo tipo de torturas reales.

*Renn* reacciona de modo inesperado ante eso, seducido y a la vez intrigado por ese tipo de material, que le muestra a su amiga *Nicki*, una locutora de radio de tendencias masoquistas. Entre ambos inician una relación que influenciada por las imágenes de Videodrome sumen a *Renn* en una serie de alucinaciones que difícilmente logra distinguir de la realidad. Investigando sobre la señal, entabla contacto con *Brian O'Blivion*, un intelectual que proclama un nuevo mundo virtual a través de la imagen de video. El científico descubre que la señal pirata está diseñada para desarrollar un cáncer en el cerebro de los espectadores que provoca alucinaciones, que modificarán la realidad del ser humano.

Cada vez más confundido por las alucinaciones y viviéndolas ya como parte de su vida cotidiana, *Renn* descubre una abertura de forma vaginal en medio de su pecho. Descubre también que la encargada de la señal es la multinacional Spectacular Optical, y que todo es un complot en su contra por parte del director de la empresa, llamado *Barry* quien ha estado en complicidad con *Harlan*, quienes graban las alucinaciones de *Renn*. Por la ranura del pecho le introducen –metáfora de una violación– videocasetes que lo programan para asesinar a *O'Blivion*, pero en un esfuerzo último, *Renn* vuelve al mundo real –o así lo cree– y acaba con *Barry* y *Harlan*. Refugiado en un barco escucha por la pantalla de televisión la voz de *Nicki*, quien le exhorta para que continúe su mutación, dejando aflorar su nueva carne, eliminando la vieja. Al grito de larga vida a la nueva carne, *Renn* se suicida.

Todas las obsesiones cárnicas, científicas y tecnológicas que Cronenberg había venido dibujando a lo largo de su carrera encuentran su punto más álgido en Videodrome y se sintetizan en lo que han llamado la filosofía de la Nueva Carne, situando al canadiense en la cima de los directores del cine fantástico de carácter intelectual. Rubén Lardín sintetiza lo siguiente:

*"Videodrome representa el advenimiento de la Nueva Carne, la pérdida de la propia identidad, para dar paso a la resurrección bio-tecnológica, en una sociedad, la nuestra, que establece parte de su ocio en la exaltación de la violencia y en los desordenes sexuales"*<sup>20</sup>

La película más personal y compleja del director se convirtió en su más estrepitoso fracaso. Después de una cinta de ciencia ficción fácilmente digerible como *Scanners*, una película pausada, de ritmo semilento, cuyos efectos especiales responden más a inquietudes dialécticas del director con el público, que al mero artificio, fue difícil de digerir en su totalidad del discurso, siendo minimizada a una denuncia a la violencia de los medios de comunicación como factor enajenante. La película, fechada en 1982 y después de malos comentarios en exhibiciones privadas, se estrena hasta 1983, durando poco tiempo en cartelera, tanto en Estados Unidos como en Canadá, sólo el paso del tiempo, y en retrospectiva, la situaría como un clásico del cine fantástico.

---

<sup>20</sup> Rubén Lardín, *Las diez caras del miedo*, p.p. 129.



Cuando *Videodrome* era medianamente exhibida, David Cronenberg ya se encontraba filmando su siguiente película, *The Dead Zone* (Zona muerta, 1983), basada en una novela de Stephen King, con la que inicia su aventura en las producciones estadounidenses, que se extendería a *The Fly*, (La mosca) de 1986, película de encargo *remake* del clásico de 1958 del mismo título dirigida por Kurt Neumann (*La mosca de la cabeza blanca*), que una vez rehecho el guión logra llevar a su muy particular mundo de mutaciones y descomposición progresiva del cuerpo, en tanto que la mente adquiere una nueva consciencia.

El cine de David Cronenberg descrito aquí, corresponde a su primer etapa canadiense, donde se abre paso como director de cine de terror, donde va más allá de la simple etiqueta, recurriendo de manera obsesiva –casi clínica– a temáticas que presentan sus puntos de vista sobre la enfermedad, el virus, la relación cuerpo-mente y las alteraciones psicológicas y sexuales.

Para él, el virus se presenta como un elemento liberador ajeno al organismo que le hace mutar física y psicológicamente, pues la relación entre cuerpo y mente es íntima e indisoluble. Los estados mentales alterados encuentran un reflejo directo en síntomas físicos que se traducen en malformaciones (*The Brood*) o viceversa, el mal provocado al cuerpo termina por afectar a la razón o sumirla en estados de inconsciencia (*Rabid*). La desestabilización de ambos es provocada siempre por el propio ser humano y su anhelo de rebasar a la naturaleza, forzando al cuerpo a más allá de lo naturalmente permitido.

Así, con tal de lograr ese propósito echa mano de la ciencia y la tecnología, creada como una herramienta para modificar el entorno ambiental, modificándose, consecuentemente, a sí mismo. La tecnología creada como extensión del ser humano termina por fusionarse con él, dominando cuerpo y mente por partes iguales (*Videodrome*) dando pie a una evolución donde el hombre máquina es el siguiente paso, es decir, el nacimiento de la Nueva Carne.

Aunque cabe aclarar que Cronenberg no utiliza la enfermedad como un castigo moral, sino como un agente desestabilizador de una sociedad alienada e institucionalmente reprimida, provocando una regresión a los instintos sexuales y violentos primitivos (*Shivers*), demostrando con ello la vulnerabilidad del ser humano, y por extensión, la de su edificio social, entendiendo Sociedad como otro “cuerpo”, un organismo donde cada ser humano es una célula que se revela ante él por su inoperancia, buscando un nuevo orden de poder para una raza humana evolucionada (*Scanners*).

Retomando el hilo cronológico y más allá de los escarceos sádico sexuales de *Ilsa* y el gore filosófico de Cronenberg, hay muy poco que reseñar dentro del panorama de cine de género canadiense, tan es así que resulta francamente desolador: copias al uso de productos serie B del cine de sus “vecinos de abajo”, con títulos y anécdotas bastante conocidas y nada sorprendidas, pero medianamente divertidas, como *Happy Birthday to Me* (Cumpleaños mortal, J. Lee Thompson, 1980), donde una hermosa chica después de un accidente, sufre de lagunas mentales, coincidentes con los salvajes ataques de un *serial killer*, que se sospecha podría ser ella misma. Otros filmes de la época se pierden en una serie de *tics* realmente malos, como en *Curtains* (Jonathan Stryker, 1982), que presenta – otra vez– la anécdota de que durante la filmación de una cinta de terror, el equipo y los actores irán siendo muertos uno a uno.



Algunas de estas películas son extrañas y hasta entrañables por motivos más allá del gore. Tal es el caso de *Incubus* (1982), de John Hough, donde un demoniaco íncubo se encarga de atacar sexualmente a las jóvenes de un pueblo, además de ser responsable de una que otra muerte grotesca. Conocida más por estar estelarizada por el maestro del cine independiente John Cassavettes –como el médico del lugar–, quien se alquilaba en filmes de esta calaña para cubrir los gastos de sus excelentes filmes autorales.

Ray Sager, productor del tío Herschell Gordon Lewis en algunos de sus filmes más emblemáticos, produce *Hello Mary Lou* (1987), película que retoma el divertido espíritu del género en su vertiente satírica, con la única intención de divertir a base de un excesivo gore mezclado con humor negro, para contar una historia de posesiones demoníacas. La bella joven declarada reina del baile de graduación es muerta accidentalmente por su novio y su espíritu regresa treinta años después para apoderarse del cuerpo de la nueva reina, con la sana y muy justa intención de vengarse de quien se deje.

En 1996 se presenta *Karmina*, una comedia inmersa en el género fantástico que es la historia de una joven vampira de apenas 140 años de no-vida, la Karmina del título, que en vísperas de la boda arreglada por sus padres deja plantado al novio y huye de Transilvania para instalarse en Canadá con una tía lejana y aprender a vivir como una mortal común.

Dirigida por Gabriel Pelletier, esta comedia se apoya en una exquisita fotografía de sabor gótico –cortesía de Éric Cayla– y tintes paródicos que no dejan de lado unos afortunados efectos especiales y divertidos diálogos, e incluso incursiones de comedia romántica, cuando *Karmina* parece encontrar a su verdadero amor.

El nulo cine gore en Canadá seguiría andando sin pena ni gloria, de hecho produciéndose cada vez menos, pues los cineastas canadienses se decantaron más por elaborar productos europeizados, más cercanos al arte y ensayo. Sería hasta los años de 1997 y 2000 que verían luz dos filmes atípicos en la concepción del género. Uno de ellos da muestras de una innovación creativa poco común, aun tratándose de una cinta independiente. El otro se escuda en la reelaboración de un mito del cine de terror clásico, el licántropo, actualizándolo de acuerdo a las perspectivas del nuevo milenio, alejadas ya de premisas místicas o religiosas, para insertarlo en el campo de las descomposiciones de carácter vírico que conllevan la degradación del cuerpo. Influencia del terror biológico cronenbergiano, sin lugar a dudas.

Aunque la primera de estas cintas no es propiamente gore, *Cube* (El Cubo), del debutante italoamericano radicado en Canadá Vincenzo Natali, el enfermizo tono claustrofóbico hace de ella una refinada pieza de sadismo fílmico, que desde su arranque deja perplejo al espectador, golpeándole directamente con una escena límite que le hace partícipe de la cada vez mayor angustia de los personajes.

Un hombre visiblemente aterrorizado se encuentra dentro de un cuarto cúbico que se encuentra cerrado. Las paredes cromáticas únicamente tienen una salida que conduce a otro cuarto de similares dimensiones que sólo varía en su color. Está encerrado en una trampa donde las puertas conducen a cubos idénticos, varios de los cuales son en realidad trampas mortales. El desdichado hombre cae en una de ellas: una filosa malla que se desprende del techo lo corta de pies a cabeza en cubitos en menos tiempo de lo



## Capítulo IV LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE GORE

que le lleva gritar. Gráficamente observamos como su cuerpo se desintegra en un rompecabezas macabro. Más gore, imposible.

Aun cuando se trata prácticamente de la única escena netamente gre –más adelante veremos un rostro desecho en ácido– la cinta va directamente a la violencia psicológica. Natali utiliza éste primer y brutal impacto para dejar en claro que en su película no habrá concesiones. Seis personajes despiertan apresados dentro del cubo, ninguno recuerda que fue de ellos, simplemente durmieron en sus casas y despertaron ahí. Primer gran acierto del guión –del propio Natali y Andre Bijelic– porque al no darle temporalidad ni espacio, hace del terror una perpetua atmósfera.

La desesperante situación de los internos –un policía, un ingeniero, un escapista, una psicóloga, una estudiante de matemáticas y un joven autista– les reduce a un estado de violencia que les llevará a destruirse mutuamente, al descubrir que las posibilidades de escapar de ese cubo son matemáticamente nulas.

El talentoso director ya había probado fortuna en la construcción de ambientes claustrofóbicos y la relación de personajes discordantes entre sí en situaciones límite con su multigalardonado cortometraje *Elevated* (1996), donde un hombre de aspecto turbio y una chica normal de oficina se encuentran en un elevador. Lo que de inicio sugiere una historia de acoso sexual vira sorpresivamente con la intrusión al ascensor de un hombre ensangrentado, visiblemente histérico que asegura que más allá del elevador se ha desatado una invasión alien.

Para su ópera prima desecha, como ya dijimos, cualquier atisbo lógico que explique la presencia de sus personajes dentro del cubo, partiendo directamente de la premisa de supervivencia. Natali sabe explotar al máximo el reducido set de filmación echando mano de angulaciones de cámara muy en deuda del expresionismo alemán y las consecuentes reminiscencias góticas, apoyándose no tanto en efectos especiales, sino en el discurso psicológico, que avanza mostrando el detritus del razonamiento de sus personajes, despojándolos paulatinamente de su condición de células sociales –dentro pierden valores, normas, estatus, e incluso sus ropas–, hasta convertirlos en energúmenos objetos de la violencia. Al final, pareciera que sólo la inocencia es digna de ser rescatada del caos y la locura.

Con la siguiente película a tratar, *Ginger Snaps* (Feroz), entramos al cine de género producido con mayor holgura y al amparo de estudios y mejor presupuesto, claro que sin compararse con las series A de Hollywood, ni en costos –*Ginger Snaps* es mucho más barata– ni en calidad argumental y de dirección –que en *Ginger Snaps* son mucho mejores–.

Realizado en el año 2000 por el joven John Fawcett, *Feroz*, apenas su segundo filme –director también de algunos episodios de la serie de culto *Xena, the Warrior Princess*–, es una película de terror que abre una nueva brecha en el camino de la licantropía, en esta caso en la figura de una mujer lobo en plena pubertad. Pero, lo que podría terminar siendo una película vacua al estilo de la ochentera *Travesuras de un lobo adolescente*, se convierte en un cuento perverso de inadaptación y sexualidad reprimida satinada de sangre fresca.

*Brigitte* y *Ginger Fitzgerald* son dos hermanas que atraviesan por el traumático cambio hormonal propio de la adolescencia, con la salvedad de que a *Ginger*, el periodo

menstrual sigue sin presentársele. Las dos son mal vistas y rechazadas en la escuela por “raras”, pues son dos niñas de apariencia *dark* que en nada gustan del ambiente *fresade* sus compañeros. Las hermanitas tienen como *hobby* fingir sus respectivos suicidios, haciendo todo un ritual necrófilo de puesta en escena y maquillajes brutalmente sangrientos, para después fotografiarlos como constancia de sus variados decesos. De entrada ya tenemos un retrato de la juventud postmoderna que rinde culto a la muerte, opción de escape a un mundo que no ofrece alternativas.

La misma noche en que *Ginger* tiene su primera regla, es atacada por un animal salvaje. Sus heridas sanan rápidamente, pero comienzan a cubrirse de pelo. Sospechan que fue atacada por un hombre lobo y que ahora es portadora de un virus que la enfrenta a una enfermedad desconocida. Al mismo tiempo que su cuerpo cambia, su temperamento aumenta, convirtiéndose en una joven sexualmente agresiva. *Brigitte*, ante la incomprensión y desinterés de sus padres, buscará a toda costa la cura de ese virus, recurriendo a *Sam* un distribuidor de drogas local experto en botánica, que dice conocer el remedio. Conforme pasa el tiempo *Ginger* se convierte en una mujer lobo cada vez más sedienta de sangre.

Fawcett nos adentra a una película inteligente que pone como origen del mal una enfermedad, al igual que el maestro Cronenberg, a quien dice admirar reconociendo que  
*“fuera del trabajo de Cronenberg, creo que no hay más obras de horror”* <sup>21</sup>

Aquí la luna llena o las balas de plata no surten ningún efecto y es que el director se adentra a un terror mucho más cercano al ser humano, uno que cualquiera puede llegar a sentir: el miedo a la descomposición del cuerpo por culpa de una enfermedad  
*“para mí, la idea del horror biológico o de que algo entre en tu cuerpo y te infecte se me figura algo monstruoso y realmente horrorizante.”* <sup>22</sup>

Lectura que también nos lleva a reflexionar sobre la paranoia del Sida, Ébola, o cualquier infame *rotavirus* capaz de aniquilarnos.

La idea es empatar como concepto único, la transformación del cuerpo, metamorfoseando los cambios hormonales y el fin de la pubertad en la mujer con la licantrópia, “*menstruación = maldición*” se queja *Ginger*. Por eso, al igual que el maestro del terror gótico de los cuarenta Jacques Tourneur, en su *Cat People* (La marca de la pantera), Fawcett descubre la alegoría del apetito sexual reprimido en la mujer y el miedo a aceptarlo y enfrentarlo, por medio de una transformación en animal salvaje, símbolo de la sensualidad desatada, una pantera el caso anterior, una erótica mujer lobo aquí.

Gran parte del éxito de la película se debe a que la historia esta bordada desde el punto de vista femenino, y nadie mejor que una mujer podía plasmar en el papel esas etapas de maduración. Karen Walton fue la encargada de escribir el guión exacto que cubriera dos niveles importantes: la historia de terror y la de problemas de inadaptación juvenil.

---

<sup>21</sup> Mauricio Matamoros “*John Fawcett, un obseso de la transformación*” en Uno más uno, 30 de mayo del 2001.

<sup>22</sup> idem



*“Ginger Snaps presentó la oportunidad para hacer algo más sofisticado, para crear personajes reales con problemas reales, personajes que son seres humanos cuyas luchas están basadas en relaciones. Encontré el elemento del terror en la pesadilla de tratar de descifrar quién eres y a quién amas. Eso era atractivo para mí, la oportunidad de darle un giro al tema”<sup>23</sup>*

La violencia de la cinta, es la violencia implícita en el despertar a la vida. Dejar de ser niños siempre resulta doloroso, cuando no traumático. Cinco años en la preparación del proyecto estuvieron a punto de venirse abajo cuando malas interpretaciones sobre la trama de la película se comenzaron a filtrar a los medios. Dos acontecimientos reales de desenlace sangriento entre jóvenes estudiantes en las ciudades de Columbine y Alberta pusieron en tela de juicio la violencia cotidiana a la que eran expuestos por vía del cine y la televisión.

Un artículo de muy mala entraña publicado en el diario Toronto Star, afirmaba, erróneamente, que *Ginger Snaps* no era más que un filme de matanzas entre jóvenes que atizaba el fuego de los lamentables incidentes anteriores. Los medios no hicieron esperar sus peticiones de cesar el proyecto, a lo que la empresa Telefilm Canadá, encargada de la producción, debió de responder por medio de una campaña que limpiara su nombre junto con el del director y la película, dando detalles sobre de ella.

En Canadá, como en México y en China, un poco de escándalo termina por resultar benéfico. La crítica celebró esta nueva vuelta de tuerca al mito de los licántropos, aquí en su versión femenina, coronándola en el año 2002 con el premio del jurado a la mejor película canadiense en el Festival Internacional de Cine de Toronto, así como el premio del *International Horror Guild*, con sede en los Estados Unidos, a la mejor película del año; y hasta obtuvo el premio al mejor lanzamiento en DVD de ese año, según la Academia de Cine de Ciencia Ficción, Fantasía y Horror de los Estados Unidos. En nuestro país se exhibió el 28 de mayo del 2002 dentro del marco del Festival de Cine Canadiense organizado por la Cineteca Nacional y la embajada de Canadá, posteriormente contó con un limitado estreno comercial, viéndose condenada a una muy efímera vida en las salas nacionales.

Sin importar que se trate de un filme de terror gore, *Ginger Snaps* resulta rica en interpretaciones sobre las conductas y traumas propios de cualquier adolescente, y que en perspectiva, los que ya atravesamos por la etapa –hombres y mujeres– comprendemos bien. Desgraciadamente, el imperio yanqui sigue devorando en las pantallas a joyas cinematográficas de otras latitudes, cuyo único pecado es intentar que el público reflexione un poco.

---

<sup>23</sup> Press Book de la película.

#### 1.4 MÉXICO: El gore mal parido

El cine de terror en México, como en casi todo el mundo ha sido denostado y condenado a ser un subproducto de explotación sin reconocimiento como obra de género. Los ejemplos fílmicos existentes en nuestro país que pueden ser considerados trascendentales se pueden contar con los dedos de las manos.

La primera muestra se fecha en abril de 1933 y se basa en una leyenda clásica de La Colonia, *La llorona*, dirigida por Ramón Peón, pero las cintas que ganarían el favor de la crítica —en su momento y aun hoy vistas en retrospectiva— son *Dos monjes*, dirigida por Juan Bustillo Oro y *El fantasma del convento*, de Fernando de Fuentes, ambas de 1934, y que giran en torno a las tétricas figuras de monjes, la primera con una fabulosa como aterradora estética expresionista que jamás volvería a verse en el cine mexicano y la segunda introduciendo los tópicos propios de casa encantada. Dos películas innovadoras que se adelantaron por muchos años a una corriente genérica que vería su esplendor en nuestro país hasta finales de la década de los cincuenta.

El director michoacano Fernando Méndez, con una extensa filmografía que se inicia en 1941, entre la que destacan comedias costumbristas, westerns a la mexicana y uno que otro *thriller* gangsteril de tintes *noir*, como *As negro* (1953), presenta en 1956 *Ladrón de cadáveres*, su primer acercamiento al cine de terror, género del que se convertirá en referencia obligada a partir del año siguiente, cuando su película *El vampiro* (1957) de la vuelta al mundo y se le considere de culto gracias a su lograda traslación del mito *Drácula* a la provincia mexicana, añadiéndole interesantes toques de sensualidad en la figura del monstruo —mención aparte para el excelente Germán Robles como el *Conde Lavud*— que se adelantan incluso a la Hammer Films.<sup>24</sup> Ya el propio François Truffaut le dedicó páginas celebratorias en la prestigiosa revista francesa *Cahiers du Cinema*. Ese mismo año Méndez reafirma su solvencia con *El ataúd del vampiro*, continuación de la historia del *Conde Lavud*.

También de 1957 es la trilogía de *La momia azteca*, *La maldición de la momia azteca* y *La momia azteca contra el robot humano*, dirigidas por Rafael Portillo, muestra del terror más *naïf* que sólo se puede comparar con las prodigiosas cintas que combinaron el género del terror con la inclusión de luchadores enmascarados, simbiosis de atletas del gusto popular y entidades deíficas, cuya representación máxima vendría con *Santo el enmascarado de plata*, mito extraído de la vida real y protagonista de todo un culto alrededor de su persona/personaje, dentro y fuera de los cuadriláteros, que se vería reforzado con su clásico *Santo vs las mujeres vampiro* (1962), de Alfonso Corona Blake, una de las películas mexicanas de mayor reconocimiento en el extranjero.

La década de los sesenta vería ir en picada al género de terror de la mano de la lucha libre en películas que rayaban el humor involuntario. Perdido entre la industria sesentera, un joven director y guionista llamado Carlos Enrique Taboada presenta su cuarto trabajo en 1967, *Hasta el viento tiene miedo*, perturbador filme de terror psicológico en el interior de un internado para señoritas donde la venganza más allá de lo terrenal y la sexualidad reprimida flotan en el siniestro ambiente.

---

<sup>24</sup> *Horror of Drácula* (Drácula) se realiza en 1958

En medio de filmes de otros géneros, el deambular de Taboada por el cine de terror encuentra momentos de gran inspiración, como queda de manifiesto en *El libro de piedra* (1968)

*“un relato fantástico metafísico con una de las escenas finales más bellas de nuestro cine”*<sup>25</sup>

... y en el filme de suspenso *Más negro que la noche* (1974), pero alcanzará su plena madurez creativa en 1984, con *Veneno para las hadas*,

*“considerada una de las cintas de terror mejor logradas del cine mexicano”*<sup>26</sup>

Afirmación respaldada por el hecho de haber sido la gran triunfadora de la entrega de los premios Ariel de 1986, consiguiendo los de mejor película, dirección, fotografía, edición y música. Después del éxito crítico y de taquilla de esta cinta, Taboada se retiró de la dirección hasta el momento de su muerte en 1996.

El reconocimiento del público y de la crítica nacional y extranjera para el cine de terror mexicano únicamente volvería a repetirse hasta 1993, cuando *Cronos*, de Guillermo del Toro, se levante con los Arieles a mejor película, mejor ópera prima, dirección, argumento original y guión, además del Premio del Jurado en la Semana de la Crítica en el Festival de Cannes de 1993.

Sería injusto dejar de mencionar casos especiales dentro del género de terror nacional, tales como René Cardona Jr., que aun siendo un francotirador del cine de explotación, legó bizarros ejemplos como *La noche de los mil gatos* (1970); o a eficaces artesanos que rozaron el género sólo por mero encargo, aunque de manera bastante digna, como fue el caso de Rafael Baledón con *El hombre y el monstruo* (1958) o *Museo del horror* (1963); incluso a las pretensiones de *auteur* de un Arturo Ripstein en *La tía Alejandra* (1978). Pero también sería más que injusto dejar de lado a un caso especial, el de Juan López Moctezuma, perteneciente al grupo de amigos de Alejandro Jodorowsky, inmersos todos en el movimiento pánico. Como productor, López Moctezuma es responsable de *Fando y Lis* (1967) y *El topo* (1969), dirigidas ambas por Jodorowsky.

Como director, se dedicó casi en exclusiva a la realización de películas de terror dentro del movimiento “esotérico” que enarbolaba junto con el propio Jodorowski, Rafael Corkidi y Gelsen Gas. Su ópera prima dirigida en 1971, *La mansión de la locura*, adapta *The System of Dr. Tarr and Professor Fether* de Edgar Allan Poe. Filmada en inglés y español buscando abarcar un mercado internacional amplio, obtiene un número importante de premios internacionales, algo ya bastante difícil de lograr por cualquier filme mexicano sin importar al género que pertenezca; por lo que siendo éste un filme de corte fantástico es doblemente meritorio: Premio por sus cualidades pictóricas y su rigor intelectual, otorgado por la Asociación de Críticos de París; Premio a la Mejor Dirección del Festival de Cine Neorrealista y de Vanguardia de Avellino, Italia; Mención Especial en el Festival de Locarno, Suiza; Mención Especial en el Festival Brave New World de

---

<sup>25</sup> Rafael Aviña, “*Terror a la Mexicana*”, en Primera fila, suplemento semanal del diario *Reforma*, 12 de octubre del 2001, p.p. 16.

<sup>26</sup> Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano*. CD-Rom, 2002

Belgrado, Yugoslavia y la Medalla de Oro del Festival Internacional de Cine Fantástico y Ciencia Ficción de París.<sup>27</sup>

Después de la interesante *Mary Mary, Bloody Mary* (1974), filme de erotizadas mujeres vampiro al uso de la moda europea, su siguiente filme, también de temática vampírica, *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1975), –con morbosas sugerencias literarias a la *Carmilla* de LeFanu y la *Justine* sadiana– obtiene en 1977 una Mención Especial en el Festival de Sitges<sup>28</sup> lo que le consolida como un director de renombre dentro del género – y uno de los pocos que ha abordado el gore en México–, como lo dejan ver los comentarios críticos aparecidos en el catálogo de esa edición de Sitges:

*“El mejor film de López Moctezuma y un fantastique muy considerable, inteligentemente construido sobre la oposición entre los colores cálidos y la placidez de la primera parte y las tétricas tinieblas y el histerismo de la segunda”* Carlos Aguilar

*“...una explosión de fenómenos satánicos, que llegan a su clímax en un festival de sangre, gemidos y fuego que incluye uno de los <<highlights>> del film: la repentina resurrección de Justine cuando se levanta de un ataúd relleno de sangre”* Phil Hardy

*“Una de las obras maestras del horror latinoamericano, Alucarda mezcla unos ambientes sofocantes que rezuman un erotismo a flor de piel”* Erico Costa.<sup>29</sup>

La obra de Juan López Moctezuma es singularmente interesante para el desarrollo del cine de terror nacional por dos aspectos: la incursión de una cargada pulsión erótica y el correcto uso de explosiones sanguinolentas, ambos recursos inéditos hasta ese momento en los filmes fantásticos realizados en México y, que de hecho, siguen sin volver a hacerse presentes con la fuerza provocadora de ellos.

Durante la década de los ochenta el cine de terror mexicano dio paso a esquemas repetitivos de los peores *tícs* del cine del género en Estados Unidos, intentando vanamente ponerse a su nivel y hacerse pasar como producciones de serie B de aquella industria. Ejemplos clave podrían ser *Vacaciones de terror* René Cardona III (1988) y *Pánico en la montaña* de Pedro Galindo III. Además, coproducciones como *Macabra, la mano del diablo* de Alfredo Zacarías (1980) con Estados Unidos y las italianas *Santa sangre* (1989), ejercicio a medio camino entre el *giallo* y las obsesiones puras de Jodorowski; y la cinta de aventuras fantástico-terroríficas *Conquest*, del mítico italiano Lucio Fulci (1983), ya sembraban en México el gusto por la sangre más explícita.

---

<sup>27</sup> Ernesto Román, MariCarmen Figueroa, Premios y distinciones otorgados al cine mexicano. Festivales internacionales 1938 – 1984, p.p. 58 – 59

<sup>28</sup> *ibid.*, p.p. 45

<sup>29</sup> Las tres notas son tomadas del catálogo del Festival de Sitges 1977





## Capítulo IV LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE GORE

Es precisamente Fulci a quien se puede encontrar como influencia directa de un joven director criado y educado en los Estados Unidos, miembro de una dinastía de tradición en el cine mexicano y que halló en el cine de terror el medio ideal para crearse un nombre, apoyado en el uso y abuso de una corriente ignorada hasta antes de él por los miembros de nuestra cinematografía, el gore. Me refiero a Rubén Galindo Jr.

Rubén Galindo Ubierna es nieto del productor Pedro Galindo Galarza e hijo del también director y líder sindical Rubén Galindo. Nace en la ciudad de México en mayo de 1962 y realiza parte de sus estudios en Canadá hasta 1981, año en que ingresa a la Universidad de Los Ángeles California (UCLA) donde cursa la carrera de Artes y Ciencias de Cine y Televisión, además de diversos cursos de efectos especiales.

El mismo año de su ingreso a la UCLA es su debut en la industria mexicana como productor de *La Mugrosita*, película dirigida por su padre. De regreso en México y concluidos sus estudios, escribe y comienza los preparativos para filmar su ópera prima, una historia de terror, que debido al limitado presupuesto no cubre los costos de arrendamiento del equipo técnico e instalaciones de los Estudios Churubusco, por lo que debe emigrar a la ciudad de Crownsville, Texas, donde según el novel director:

*“contamos con nuestro propio equipo técnico y foros”*<sup>30</sup>

En julio de 1984 inicia el rodaje de *Cementerio del terror*, llevando en el reparto a Hugo Stiglitz –presencia cotidiana del cine de explotación mexicano– como el doctor *Camilo Cardán*, acompañado por un grupo de jóvenes actores como Edna Bolkan, Andrés García Jr., Al Coster (futuro director de cine basura conocido como René Cardona III) y una debutante Erika Buenfil, además de los entonces niños Eduardo Capetillo, María Rebeca –famosa por ser *La niña de la mochila azul*– y Usi Velasco. Con todos ellos da inicio la descacharrante historia.

La película parte con un esquema –y puesta en escena– propio de los filmes de horror italianos. Una mujer es atacada en el interior de un elevador por una figura masculina de la que sólo se observa una mano agresora que baña en sangre el rostro de la chica. Un grupo de policías que persigue al agresor lo espera en la planta baja y cuando las puertas se abren, acribillan al asesino. Con la irrupción del doctor *Cardán* en la comandancia de policía nos enteramos que el criminal responde al nombre de *Devlon*, un asesino serial adorador de Satanás que amenazó con volver de la tumba. *Cardán* lo ha perseguido durante años y ahora que sabe que ha muerto insiste en incinerar el cuerpo.

Mientras, tres estudiantes de medicina llevan a sus respectivas novias a una mansión abandonada en un panteón para divertirse en la noche de Halloween, allí encuentran *El Libro Negro* que indica cómo reanimar un cuerpo. Con el fin de asustar a las chicas roban un cuerpo de la morgue y en el panteón realizan el ritual, justo al iniciar una tormenta, por lo que huyen a guarecerse a la mansión, sin darse cuenta que el cadáver ha revivido. El inspector, de mala gana, lleva a *Cardán* a la morgue para destruir el cuerpo de *Devlon*. Al llegar se dan cuenta que éste ha sido robado. En tanto, un grupo de niños se adentra al panteón para jugar una prueba de valor entre las tumbas.

Del inicio medianamente eficaz pasamos a un desconcertante *slasher* film calcado de subproductos estadounidenses: los jóvenes serán asesinados dentro de la mansión

---

<sup>30</sup> Oscar Serrano, “*¡Increíble! Resulta más barato filmar en Texas que en Churubusco*” en *El Nacional*, 29 de abril de 1984.

deshabitada en pleno encuentro amoroso de contenido erótico *light*, todos de forma gráficamente sangrienta. En un segundo giro argumental pasamos a una película de zombies, cuando una legión de muertos se levanten de sus tumbas para perseguir a los niños, pero sin alcanzarlos ni matarlos.

Presumir de que el film puede contener un mensaje moralino porque los jóvenes, “presos de sus deseos carnales” son ejecutados y los niños “todos ternura e inocencia” sobreviven, sería tan tonto como inútil. La fuerte carga de represión sexual que emana de los productos hollywoodenses de terror de finales de los setenta, y que se extiende durante los ochenta, se pierde en *Cementerio del terror* por culpa de las acartonadas figuras juveniles –provenientes de Televisa, con todos los defectos que eso implica– y por la nula dirección artística, además de que los heroicos infantes resultan insoportables en medio de interminables persecuciones y estridentes gritos.

Seis semanas de rodaje y un presupuesto que fluctuó entre los 45 y 65 millones de aquellos viejos pesos, fueron suficientes para traer al mundo

*“la primera cinta medio splatter mexicana (vísceras volando hacia la cámara, sangre y muchos crímenes)”*<sup>31</sup>

...tan fallida en su premisa y ejecución, que el objetivo de esta película, supuestamente de terror, se diluye casi desde el inicio, provocando momentos hilarantes donde se supone debería haber miedo. El espontáneo tono autoparódico hace que la película...

*“resulte de humor involuntario, mal hecha de principio a fin y burda en todos los sentidos, con lo cual se provoca desganadas risas entre la concurrencia”*<sup>32</sup>

Un filme gore que pasaría inadvertido en filmografías expertas en el género, como la italiana, obtuvo buena aceptación por parte del público mexicano, siendo estrenada en 25 salas, mientras que las críticas no se cansaban de hacerla pedazos, como la de Andrés de Luna:

*“esa pesadilla inclasificable que es Cementerio del Terror... es una labor de indignidades, porque el realizador es incapaz de filmar un solo plano que sea medianamente lúcido”*<sup>33</sup>

El mismo De Luna hace hincapié en los momentos incoherentes de la trama:

*“Stiglitz rescata a unos niños antipáticos, pero es herido por los difuntos con un árbol de utilería. Entonces, en el momento justo, sacará de la nada un crucifijo de bolsillo de unos 30 centímetros de arista, como para basílica. Luego hará huir a los espantajos con el artefacto divino. Lo único malo del asunto es que el Cementerio del Terror está poblado de cruces que los inofensivos monstruos ignoran”*<sup>34</sup>

<sup>31</sup> *Dicine*, N° 17, octubre de 1986, p.p. 11

<sup>32</sup> Ezequiel Barriga Chávez, “*Cementerio del Terror*” en *Excélsior*, 14 de enero de 1986

<sup>33</sup> Andrés de Luna, “*Cementerio del Terror*” en *Uno más Uno*, 9 de enero de 1986.

<sup>34</sup> *idem*.



Después de semejantes críticas, las palabras del director debutante previas al estreno de su ópera prima, parecían poco menos que dementes:

*“Este es sólo el arranque de lo mucho que voy a lograr hacer por mi país, de quien quiero rescatar el prestigio cinematográfico que perdió por el mal uso de la pantalla que se le ha dado.”*<sup>35</sup>

La película obtuvo los premios Águila Azteca de la Asociación de Exhibidores y Distribuidores de Películas Mexicanas en Estados Unidos; el Heraldo a Mejor Director Debutante, y la Diosa de Plata a Mejor Ópera Prima, otorgada por PECIME (Periodistas Cinematográficos), lo que no es de extrañar, ya que se trataban todas de entidades cercanas a Televisa, por lo que sus críticas estaban más cercanas a la payola que a la objetividad. Premios de cartón que huelen a chapuza, igual que la película.

Después de su segunda película, *Enemigos a Muerte* (1985) –de rutinaria trama policiaca de asaltos, amantes y venganzas entre mafiosos– retoma el género de terror con salpicaduras gore en *Dimensiones ocultas / Don't Panic*, filmada en dos versiones, una de ellas en inglés con miras a su explotación internacional. En noviembre de 1986 inicia su rodaje en las instalaciones de la Universidad Intercontinental, pretendiendo darle un aire de *high school* gringa. Estamos nuevamente ante una película de adolescentes para adolescentes, esta vez dejando de lado a los putrefactos zombies, dando paso a posesiones demoníacas.

*Michael* es un joven cuya holgazana vida se ha desarrollado en Beverly Hills, pero que debe trasladarse con su madre alcohólica a la ciudad de México, donde radicarán a causa del divorcio de sus padres. En su fiesta de cumpleaños sus amigos le muestran una ouija, con la que accede a jugar de mala de gana ante el reto de *Tony*, su mejor amigo.

Esa noche *Michael* comienza a tener pesadillas donde sus amigos son brutalmente asesinados. Al descubrir que las visiones se convierten en realidad intenta ayudarlos, dándose cuenta que los crímenes son cometidos por su amigo *Tony*, poseído por el demonio *Virgil*, escapado de la ouija. Tomado por loco debe enfrentarse a *Virgil* sólo, pues éste ya ha dado cuenta de todos sus amigos, excepto *Alexandra*, su novia. Sacrificando su amor por ella, *Michael* decide enfrentar al demonio sin importar las consecuencias.

A pesar de que la tercer película del junior cuenta con mayor presupuesto sigue presentando serias fallas en la progresión dramática. Galindo no se decide a tiempo en explotar los recursos que el gore impone, perdiendo el tiempo en largas escenas de amor entre *Michael* y *Alexandra* que no tendrían por que estar allí, pues únicamente estorban al desarrollo de la cinta.

Si algunos detalles como el espíritu de *Tony* que se comunica pidiendo auxilio por medio de la pantalla del televisor son bien resueltos, otros como las muertes en puntos de vista subjetivos del asesino, recuerdan la pobreza de oficio que ya se evidenciaba desde su ópera prima, aunque ésta se aleje en el resultado de conjunto.

---

<sup>35</sup> “El Cementerio del Terror. Una nueva pauta para el cine mexicano: Rubén Galindo Jr.” en *Ovaciones*, 7 de septiembre de 1985

*Dimensiones Ocultas* intenta presentar un propuesta de terror serio y cargado de violencia, que si bien no logra espantar en ningún momento, por lo menos sí resulta entretenida, aunque para ser sinceros lo es más por su incoherencia. Pero a pesar de lo obvio de los resultados, Rubén Galindo Jr., siempre propenso a aventurar declaraciones rimbombantes, llegó a aseverar durante el rodaje

*“que esta película impactará al cinéfilo. Por ser la clase de historias que desean ver en la pantalla grande, sin importar lo cruel y violenta que sea.”*<sup>36</sup>

La película tuvo corrida comercial en 20 salas del sur de los Estados Unidos y 25 de la ciudad de México (5 de ellas con la versión en inglés), y logró venderse y exhibirse de manera regular en Japón, Inglaterra, Alemania y España –con el título de *El secreto de la ouija*–,<sup>37</sup> Brasil, Rumania, Grecia y Turquía<sup>38</sup>

Después de otra película bilingüe, esta vez de acción, titulada *Summer Eagle* (1987), emprende lo que es hasta la fecha su último filme realizado en 35 milímetros, *Ladrones de tumbas* (1989), un nuevo pastiche de horror y gore con muchachos sacrificables, nuevamente con su estrella recurrente Edna Bolkan, además de Ernesto Laguardia, Andrea Legarreta, Erika Buenfil, un histérico Fernando Almada como el comisario de un tranquilo pueblo y un divertido Roberto Cañedo como el cultísimo sacerdote local.

Un prólogo nos sitúa en tiempos de la Colonia, cuando un grupo inquisitorial condena a la muerte a un hereje renegado. En la era actual una pandilla de jóvenes – hombres y mujeres– se dedican a robar las joyas con las que los muertos han sido enterrados. Sin saberlo abren el ataúd del hereje, del que roban una hacha, desatando una maldición que lo traerá de vuelta a la vida zombificado en busca de venganza. Los jóvenes son apresados por el comisario, mientras la hija de este se encuentra de excursión con sus amigas, primeras víctimas del zombie.

Uno a uno los ladrones mueren de manera grotesca, y cuando el monstruo recuerde en la figura del comisario a uno de los inquisidores, rapta a su hija para hacer un sacrificio en medio de una misa negra. Una pareja de novios del grupo de ladrones que sobrevivió al ataque se unirá al comisario para liberar a su hija y terminar con la maldición, ayudados por el sacerdote del pueblo, quien ha traducido de un viejo libro en latín, el conjuro contra el hereje.

Nuevamente la ingenuidad, audacia o descaro de Galindo Jr., le lleva a declarar que le va tan bien con este género que con *Ladrones de Tumbas*

*“consideramos que nos adelantamos al Plan de Reestructuración del Cine Mexicano”*<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Nick Noguerón, “Hará Rubén Galindo Jr. un filme lleno de efectos especiales” en El Nacional, 12 de noviembre de 1986

<sup>37</sup> “Con espectaculares efectos especiales, nuestro cine, a la altura de Hollywood”, en Novedades, 2 de febrero de 1989

<sup>38</sup> Columba Villaseñor, “Rubén Galindo empieza a penetrar en el mercado europeo y asiático” en Ovaciones, 4 de marzo de 1989.

<sup>39</sup> María Luisa Vélez, “El cine de horror gusta al público para desahogarse” en Novedades, 30 de marzo de 1989.

En tanto que el crítico Tomás Pérez Turrent se limita a calificarlo de ser un simple *“Chilaquil-Gore con todos los ingredientes del género”*.<sup>40</sup>

Con esta película y a fuerza de labrarse él mismo un oficio como director, ha logrado darle cierto ímpetu a los resortes del género, consiguiendo lo que podría decirse es su película más redonda y mejor ejecutada, aunque al sostenerla básicamente en el recurso de los efectos especiales, dejó muy endeble el argumento, que tropieza con los lugares comunes de otros productos similares hechos en los Estados Unidos.

El desfile de imágenes *shock* ciertamente se encuentran bien logradas y surtidas: mutilaciones, degollamientos, evisceraciones y demás escenas gore muy raras –casi inexistentes– en el cine mexicano, y que sin embargo Galindo se ha atrevido a mostrar. Es innegable que conoce a los maestros italianos del género, y es que aquí, más que en ninguna otra de sus películas donde se nota la influencia, por ejemplo, de un Lucio Fulci, aunque no logra alcanzar, como el maestro italiano, una cohesión de obsesiones o constantes que sean identificables a lo largo de su filmografía gore.

Es decir, con Galindo el género se minimiza a su baza más simple: realiza el ejercicio del cine sanguinolento por el mero gusto de mostrar las escenas lo mejor y más gráficamente posible, tanto como se lo permitan los presupuestos, pero sin la pericia de otros realizadores, que vieron en el gore el medio para presentar puntos de vista personales. La violencia como forma de mensaje extremo, se ve reducida a simple espectáculo de barraca, arrancándole cualquier posibilidad expresiva.

El crítico Ezequiel Barriga Chávez así lo comprende y lo escribe *“el acierto logrado en el aspecto visual de trucajes, de maquillajes y de esa minuciosa descripción de cuerpos cercenados, ensangrentados y agredidos de múltiples maneras es una espectacularidad vacía debido a que los argumentos y las adaptaciones de los mismos siguen sufriendo el mal endémico del cine nacional: una pueril concepción y una todavía más ingenua adaptación”*<sup>41</sup>

Galindo continuó dentro del filón del gore como simple medio de explotación, olvidándose por completo, al parecer, de proponer algo innovador en un género rico en posibilidades.

Su filmografía en 35 mm. Cierra, como ya dijimos con *Ladrones de tumbas*, y apertir de aquí se avoca a la maquilación de errados videohomes dentro del género, como *Resucitaré para matarlos* (1991), cinta que basa toda su fuerza en unos bien logrados efectos especiales, que contrastan con un guión endeble de venganza más allá de la muerte de un chico *nerd* en medio de un campus universitario, pues no se cansa de plagar sus historias de lugares comunes.

---

<sup>40</sup> Tomás Pérez Turrent, *Universal* 11 de noviembre de 1990

<sup>41</sup> “*Profanadores de tumbas*”, en *Excelsior*, 18 de septiembre de 1989

Esta video película resulta ser una tomadura de pelo –como toda su filmografía– por un final donde se descubre que todo ha sido parte de un sueño, y es que la inconsistencia de sus guiones parece ser la piedra en el zapato de Rubén. En 1992 se atreve a inmiscuirse en los terrenos de la ciencia ficción con *Mutantes del año 2000*, videohome de mensaje ecológico donde

*“el director hace buen uso de la cámara y del suspenso para sacarle mayor provecho posible a los pocos sets de que dispuso”*

42

Lo que nos da una idea de que ha logrado cierto manejo del oficio técnico con el paso de los años, esfuerzo que se viene abajo cuando su idea naufraga no por la falta de recursos económicos, sino por las fallas de un guión que no se atreve a plasmar ideas originales o medianamente coherentes.

El deambular de Rubén Galindo Jr., único realizador en México en intentar darle seguimiento al género gore de manera reiterada, parece haberse detenido en 1993 con el videohome *El psicópata asesino*, que me ha sido imposible visionar. Posterior a éste, se dedicó a la dirección de videos musicales para figuras del pop mexicano y algunos cortometrajes didácticos para Papalote, Museo del Niño, además de spots publicitarios y telenovelas para Televisión Azteca. Su filmografía indudablemente no habrá de considerarse entre lo mejor de la historia del cine nacional, pero sí habremos de decir que es importante tomarse en cuenta por darle auge y mercado al gore *made in México*, tristemente mal parido y peor alimentado.

Nota final: con ánimo patrioteramente completista, además de la ya reseñada filmografía del único *gore maker* mexicano, Rubén Galindo Jr., van los nombres de cuatro trabajos para quienes gusten de la sangre azteca.

Primero, y al más puro estilo de Televisión, *Trampa Infernal*, dirigida en 1989 por Pedro Galindo III (primo hermano de Rubén Galindo Jr.), director también de algunas joyitas del cine psicotrónico mexicano como el díptico ultraviolento *Siete en la mira I y II* (1984 y 1987), la ya citada *Pánico en la montaña* (1988) y hasta *Pelo Suelto* (1990), debut fílmico de la super estrella, hoy en desgracia, Gloria Trevi.

*Trampa Infernal* es una historia de terror de supervivencia donde un grupo de amigos encabezados por Pedro Fernández y Edith González deben sobrevivir en la montaña a los ataques asesinos de un loco veterano de guerra que les dará cacería. El psicópata en cuestión porta una máscara estilo *Michael Meyers* y un guante de navajas como el de *Freddy Krueger*, armas con las que dará gusto a los aficionados al gore sin prejuicios.

Segundo, un cortometraje en 16 mm. de Ulises Guzmán Reyes, estudiante de tercer año del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en 1991, año de producción de *Corazones de terciopelo*. La sinopsis es la siguiente:

*“Gore sobre la relación edípica llevada al extremo. Un asesino anda suelto en la ciudad: saca los ojos y los corazones de sus*

---

<sup>42</sup> Marco González Ambriz, “*Mutantes del Año 2000*”, publicada en la revista digital [El Inframundo](http://El-Inframundo.members.fortunecity.com/scarbo).

*víctimas. Ante la incapacidad de cumplir su máximo deseo de ser asesinado, acaba por arrancarse los ojos”* <sup>43</sup>

Tercero, *Carroñeros, el trailer*, dirigido por Agustín Oso Tapia, proyecto sobre el tráfico clandestino de órganos. El propio director lo calificó de ser un filme “chilangore”. El trailer se llegó a exhibir en la Cineteca Nacional en el año 2002 durante un ciclo de conferencias y mesas redondas sobre futuros proyectos de directores mexicanos. Hasta el momento no se ha concluido el largometraje y, en cambio, el Oso Tapia a fines del año 2003 inicia la producción del filme *Club eutanasia*, que al parecer dejará entrever algunos motivos gore en clave de humor negro.

---

<sup>43</sup> Publicada en el catálogo de producción fílmica del CUEC de ese año.

## 2. LA VISIÓN EUROPEA

En contraparte y como balance del gore en los países de Norteamérica, Europa se decantó por otro punto de vista del género de la sangre, principalmente en Italia, donde siempre se pretendió ir un paso más allá de la truculencia, tanto que el gore italiano se convirtió, paradójicamente en el posterior modelo a seguir de los Estados Unidos.

La siempre flemática Gran Bretaña optó por un cine sangriento políticamente correcto y más en consonancia con lo realizado en Hollywood, por lo que es difícil distinguir sus productos de los cientos que se fabricaron en Estados Unidos. Por su parte, el cine galo también incursionó, aunque muy poco en el gore, pues de hecho el cine fantástico francés ha sido una minoría. Aun así, algunas de sus películas retoman discursos propios añadiéndoles dosis de sangre, sin perder nunca su encantadora *francesidad*.

España, en sus años de apertura cinematográfica posteriores a la dictadura militar, descubre las bondades del cine de género, aunque las agota rápidamente, anquilosándose durante varios años.

### 2.1 ITALIA: Giallo, caníbales y zombies.

*“No puedo concebir el cielo,  
quizá porque Dios me ha abandonado.  
En venganza, visualizo mis películas en el infierno”  
Lucio Fulci*

El camino por el gore italiano es largo y muy diverso, tanto como cada director haya pretendido darle su punto de vista. Aquí solamente se tomaron en cuenta nombres propios y películas representativas de estilos y subgéneros cuya proyección hacia el interior de Italia y más allá de sus fronteras hayan logrado sentar precedentes y pautas a seguir. Si bien individualmente pueden haber sido ejemplificados de manera breve, se ha tratado, una vez puestos en conjunto, de cubrir en la medida de lo posible, un amplio margen histórico.

El cine de terror en Italia nació demasiado tarde. Las películas de este género fueron prácticamente inexistentes a lo largo de su historia, y formalmente, nace hasta el año de 1956 con la filmación de *I Vampiri*. Varios historiadores se han puesto de acuerdo en señalar que la escasez se debe a una falta de tradición literaria de tendencia gótica, principal fuente de inspiración en países más adelantados en el género, como Inglaterra o Estados Unidos.

Después de su estreno, *I Vampiri*, se convirtió casi de inmediato en filme de culto. Dirigido por Riccardo Freda, gran parte del mérito se debe en realidad a su director de fotografía, el ya veterano Mario Bava, activo en la industria desde 1939 y con un prestigio de talla internacional, que ya lo había llevado a trabajar al lado de directores como





Jacques Tourneur, Roberto Rossellini y Raoul Walsh. Bava supo dotar a la cinta de un ambiente gótico espeluznante muy alejado del naturalismo propio de la escuela inglesa.

Al contrario de los espacios simétricos, ordenados y pulcros de los recintos presentados por la Hammer –como el castillo de *Drácula*–, los presentados en el filme italiano a partir de aquí se verían sucios, polvosos y llenos de telarañas, nada que ver con el mal seductor, sino con motivos sintomáticos de un mal desquiciante y tenebroso. En 1959 la misma pareja es la responsable de *Caltiki, il mostro immortale*, basado en Lovecraft y que fue la primer película italiana de terror en ser exportada. Es sabido que en realidad la dirección corrió a cargo de Bava a pesar de que el crédito fue el de Freda.

Mario Bava debutaría formalmente como director al año siguiente con *La maschera del demonio*, ofreciendo no únicamente una simple película de terror, sino toda una declaración de principios de lo que debía de ser el cine del género en su país. Con las siguientes palabras lo saluda José de la Colina en su estreno en México, sorprendido de la magistral e innovadora propuesta, donde se puede apreciar:

*“no ese elemental horror físico, puramente biológico, que es el fin primordial de todas esas materias viscosas. De todos esos organismos amorfos, de todas esas apariencias repulsivas que ahora han encontrado refugio en las películas de marcianos y monstruos extraterrestres, sino de algo que participa de lo intelectual como de lo instintivo, de horror que toca en las profundidades mismas del ser y que origina tanto las fiebres religiosas como los afanes racionalistas del hombre. El horror de Bava llega por lo sensorial y por lo intelectual”.*<sup>44</sup>

En su ópera prima, Bava deja de manifiesto su capacidad imaginativa además de su cimentado pulso para crear ambientes pesadillescos y figuras de impacto, como el de la vampiresa interpretada por Barbara Steele, figura mucho más fuerte y sexualizada que sus símiles inglesas y aun con mayor delicadeza.

Los buenos logros en taquilla y el unánime reconocimiento de la crítica dieron espesor a un género aun en ciernes, que se vería redondeado en su primer etapa –la gótica– por *L’orribile segreto del dottore Hichcock* (El terrible secreto del Dr. Hichcock), dirigida en 1962 por Freda, considerada hasta la fecha no sólo su mejor película, sino una de las mejores de toda la historia del cine de terror en Italia. La historia presenta un tema bastante incómodo para esa época –y para cualquier época–, la necrofilia. *Bernardo Hichcock* es un brillante cirujano cuya pasión secreta es el amor sexual hacia los muertos. Debe de suministrar a su esposa una droga que la sumerge en estado cataléptico para poder tener contacto con ella, además de que es asiduo visitante de la morgue estatal.

El cine de terror hasta entonces despreciado por la industria y por demás instancias italianas pasó inmediatamente al primer plano cuando la oficina de censura de la prensa católica y ciertos grupos de la burguesía, secuestraron la copia de la película y censuraron las partes que consideraron demasiado impropias. Con ésta controvertida película de Riccardo Freda el cine de terror de aires góticos alcanzaba su máxima expresión y, paradójicamente, tocaba a su fin dentro de este primer periodo histórico del

---

<sup>44</sup> José de la Colina, “*La máscara del demonio*”, en *Nuevo Cine* N° 6, marzo de 1962, p.p. 15 – 17

género, aunque sería retomado a mediados de la década de los setenta y en algunos cintas de los ochenta, sólo que esta vez los realizadores prefirieron darle un énfasis en las dosis de sangre explícita.

El siguiente año, 1963 el maestro Mario Bava cambiaba de rumbos con *La ragazza che sapeva troppo*, película de suspenso que ya evidenciaba los rasgos que definirían al subgénero del *giallo*, y que quedan plenamente establecidos en *Sei donne per l'assassino*, también de Bava, con tramas por lo regular de tintes policíacos, y cuya mayor virtud es la presentación de asesinatos con lujo de detalle, obra de un asesino desconocido, algunas veces con motivaciones de tipo sexual que el espectador presencia en un verdadero coctel de tintes voyeuristas.

El término cinematográfico del *giallo* surge a manera de homenaje hacia las novelas policíacas de tergiversada trama que daban cuenta de siniestros crímenes y que eran publicadas por la editorial Mondadori, que las distinguía por presentar invariablemente portadas de color amarillo, *giallo* en italiano. Plagados de un esteticismo plástico, Bava continua por el sendero del *giallo* con títulos como *Il rosso segno della follia* (Una hacha para la luna de miel, 1969), y *Ecologia del delitto* (Bahía de sangre, 1971), esta última influencia innegable para Sean S. Cunningham en la realización de *Viernes 13*, cuya segunda parte, dirigida por Steve Minner en 1981, resulta un *remake* no oficial de la película del italiano.

De hecho Mario Bava se ha convertido en uno de los cineastas más influyentes para todo aquel que alguna vez se haya acercado al género de terror, como bien puede apreciarse en ciertos filmes de Brian de Palma. Aunque hay quienes sí lo admiten, como Ridley Scott, que acepta que *Terrore nello spazio* (El planeta de los vampiros, 1965) fue el modelo a seguir para su *Alien*. Pero sin lugar a dudas es un italiano su máximo heredero, el romano Dario Argento.

Nacido en septiembre de 1940 e hijo del productor Salvatore Argento, era casi imposible que el chaval no se dedicara al negocio del cine, aunque sus primeros acercamientos a éste fueron en el terreno de la crítica para la revista *L'Araldo dello spettacolo* y *Paese Sera*, ambos medio de su ciudad natal. La oportunidad de inmiscuirse dentro de la industria se la brinda el director Sergio Leone en calidad de guionista. El resultado de esta primera colaboración es *C'era una volta il West* (Hasta que llegó su hora / Érase una vez en el oeste, 1968) uno de los mejores *spaghetti western* de Leone.

Además de su labor como guionista, piensa en dirigir su primer película, influenciado fuertemente, como así lo reconoce, por *La ragazza...* de Bava, filma en 1969 *L'uccello dalle piume di cristallo* (El pájaro de las plumas de cristal), película que terminaría por afianzar el estilo del *giallo* gracias a formas técnicas y estéticas innovadoras, como el preciosista manejo de

*"la visión subjetiva del asesino, técnica que llegará a ser un verdadero sello del género de intriga",*<sup>45</sup>

La ópera prima de Dario Argento le haría ganar los premios de la industria cinematográfica italiana en el año de 1969 en los rubros de mejor película y mejor director debutante.

---

<sup>45</sup> Loris Cursi, "¡Giallo! Los maestros del thriller italiano", en Del giallo al gore. cine fantástico y de terror italiano, p.p. 17

Argento concluye con el esquema del filme de suspenso clásico, añadiendo además de las tomas subjetivas, una conjunción de temas violentos y macabros con los sexuales, pues en sus películas también permea el erotismo. De ahí que Ángel Sala observe acerca del cine de género italiano que:

*“sus productos se han marcado por la desmesura, el delirio, por una forma de hacer cine próxima a los viejos espectáculos de los circos romanos, es decir, una conjunción salvaje de sangre, pasión y espectáculo”* <sup>46</sup>

Dario, “el romano feo”, continuaría por el sendero del *giallo* con *Il gatto a nove code* (El gato de la nueve colas) en 1970, complicada historia que presenta la teoría de que el crimen es innato en el ser humano. Un exitoso científico ha descubierto un gen que predispone a la agresión homicida, pero en medio de las pruebas se da cuenta que él mismo es portador de ese gen. Alguien más lo sabe, por lo que comienza a ser chantajeado. Para evitar que descubran su potencial condición criminal, comienza a asesinar. Amarga paradoja que pone de manifiesto lo inmutable del destino.

Después de *Quattro mosche di velluto grigio* (Cuatro moscas sobre terciopelo gris) de 1971, alcanza el grado de perfección con *Profondo rosso* (Rojo profundo, 1975), el *giallo* más exitoso de la historia, de marcada sordidez psicológica y con un gusto por la brutalidad del crimen que hasta entonces apenas esbozaba. Tras de *Rojo profundo* – ganador del premio a mejor película en el IX Festival de Sitges– deja momentáneamente este sub-género, que continuaría siendo abordado por otros realizadores, aunque ninguno con el grado de trascendencia del romano. Ahora se inmiscuye en filmes ya netamente de terror fantástico y con excesivo uso del gore, pero siempre con un sentido estético cuidado hasta límites obsesivos, creando escenas de muerte que resultan bellas en su ejecución. El asesinato considerado como una de las bellas artes, diría Thomas De Quincey.

Es precisamente de la obra *Suspiria de profundis* de De Quincey que Argento retoma el mito de las tres madres que guardan las entradas del infierno, *Mater Superiorum*, *Mater Tenebrarum* y *Mater Lacrimarum*, para realizar una trilogía hasta hoy inconclusa. El primer episodio es el que corresponde a *Superiorum*, dando paso a la película que es considerada la obra cumbre del director, *Suspiria* (Alarido).

*“Suspiria presenta la muerte más atroz del cine argentino”,* <sup>47</sup>

...que es al mismo tiempo una de las elaboradas y preciosistas de las que se tengan memoria. Una chica es acuchillada por una mano enguantada –resabios del *giallo*– y en primerísimo plano nos es mostrado su corazón latiendo traspasado por la hoja del cuchillo. La desdichada víctima tambaleante se sujeta de un cable y cae de espaldas en un vitral que se estrella dejándola caer al vacío, pero no logra tocar el piso, pues el cable se enreda en su cuello dejándola como un macabro péndulo. Una amiga de la joven que es testigo, muere cuando un vidrio se incrusta en su cráneo. Apenas han transcurrido quince minutos del filme.

---

<sup>46</sup> Ángel Sala, “El fantástico, un género a la italiana, en *Del giallo al gore. cine fantástico y de terror italiano*”, p.p. 37

<sup>47</sup> Maurizio Colombo, Antonio Tentori, *Lo schermo insanguinato*, p.p. 79

Realizada en 1977, es la película que consagra a Argento como director de culto en todo el orbe. Situada en Friburgo, la prestigiada Academia de Danza Tanz es el destino de *Suzy Banyon*, estudiante estadounidense. Desde la llegada a Alemania el clima se impone como estado de ánimo y premonición de los hechos: es recibida por una inclemente tormenta.

Lo que *Suzy* desconoce es que la academia fue fundada a fines del siglo XIX por Helena Markos, una poderosa bruja conocida como la Reina Negra. Con el paso de los días la chica nota que el comportamiento de sus profesores es bastante extraño y que en el ánimo de las internas priva un miedo que raya lo irracional. Sin prestarle mucha atención en un principio, ella misma experimentará algunos hechos extraños, hasta que finalmente se manifieste por completo el espíritu de la bruja, a la que *Suzy* deberá enfrentar dentro de su propio territorio.

Argento recurre a una estética de matices góticos, pero haciendo uso de la policromía que se convertirá en elemento recurrente en su filmografía. La ambientación de la academia echa mano de brillantes tapices, muebles *art déco* y colores fuertes, que hacen más evidente la sensación de pesadilla, pero siempre desde un punto de vista bello, la belleza del mal. Aquella que esconde temores que se materializan en signos inequívocos –como una lluvia de gusanos, por ejemplo– de que pronto se desatará algo funesto de manera irreversible. La composición de los planos que juegan con la simetría y una sucesión de líneas paralelas y perpendiculares, dan la sensación de encierro dentro de un universo regido por el dominio total de fuerzas ocultas que terminan por exterminar a quienes ya no son útiles a sus fines, como el personaje del maestro ciego.

*Suspiria* es la primer cinta de Argento donde el mal y los crímenes son producto de lo sobrenatural y no de desviaciones psíquicas. El gore se hace presente de la forma más brutal que se tenga memoria en Italia y la segunda parte era más que obligada, así llega, *Inferno* (Infierno, 1980), digna secuela situada esta vez en Nueva York y bajo los dominios de *Mater Tenebrarum*. Filme de sentido apocalíptico con un compendio de muertes visualmente elaboradas y cada vez más siniestras, asesoradas con el oficio impecable del maestro Mario Bava, para una fotografía de Romano Albani,

Si bien se esperaba que su siguiente filme continuara con la vena sobrenatural y concluyera la trilogía de las madres, Argento sorprende con una vuelta al *giallo* convencional con *Tenebrae* (El placer del miedo, 1982), filme más bien regular, que supone un serio estancamiento en su carrera, y del que sólo son rescatables ciertos preciosismos técnicos. El *romano feo* se mantiene aun vigente gracias a títulos indudablemente interesantes, aunque no tan prestigiosos como los de su primeras dos etapas, tales pueden ser los casos de *Opera* (Terror en la ópera, 1987) y el excelente medimetraje *El gato negro*, adaptación de Poe para el filme *Due Occhi diabolici* (Dos ojos diabólicos, 1989).

Por otro lado cuenta también con severos descalabros como las fallidísimas *Trauma* (1993), única incursión en el sistema de producción de los Estados Unidos, con efectos especiales de Tom Savini e *Il Fantasma dell'opera* (El fantasma de la ópera, 1998) innecesaria versión al clásico de Leroux. En medio de ellas, un policíaco sorprendente que recupera lo mejor del Argento clásico y lo conjuga con las nuevas propuestas estilísticas que ha comprendido y logra evolucionar en *La sindrome di Stendhal* (1995) y la policíaca *Non ho sonno* (2001), que:

*“gira en torno a los brutales crímenes de un asesino en serie, apodado <<Il Nano>>, que a raíz del homicidio de una prostituta en un tren empieza a cubrir de cadáveres la ciudad de Turín”* <sup>48</sup>

...filme que según el propio director es:

*“el retorno a los giallos tenebrosos, fuertes, sin pudor, como los cuentos sanguinarios que tanto nos gustaban de pequeños”* <sup>49</sup>

Dario Argento, además de director, ha producido filmes del género que en particular le interesen o bien que se traten de proyectos de amigos suyos. La primera razón fue la causa de que decidiera llevar a la pantalla en 1978 *Dawn of the Dead* de Romero, continuación de la mítica *Noche de los muertos vivientes*. Independientemente de la carga ideológica y repercusión de la obra de Romero, el cine italiano, siempre atento a explotar los filmes de éxito, ve nacer una oleada de filmes de temática zombie, exentas claro está, de alegoría o mensaje, ya fuera social, político o de cualquier tipo, decantándose por mostrar las escenas de gore más crudas –y gratuitas– que los propios americanos. De este tipo de filmes gore, Lucio Fulci sería el abanderado, aunque no el único ni mucho menos el peor de sus directores.

Fulci, el más salvaje de los cineastas de terror italianos debido a su cine directo, sin rodeos, anticlimático y esforzado siempre por lograr el detalle escabroso y malsano, más que por coartadas argumentales, era en realidad un tímido joven dedicado a la crítica de arte que por deslumbrar a una mujer se inscribe en el Centro de Cine Experimental de Roma, donde tuvo como maestros a gente como Visconti o Antonioni. Nace en la ciudad de Roma en 1927, lo que le hace pertenecer a una generación completamente diferente a sus congéneres genéricos.

Desde principios de los años cincuenta se inicia en la industria como guionista y su debut como director se fecha en 1959 con *I Ladri*, comedia protagonizada por el legendario cómico Totó. Si bien se inicia en la dirección de cine de manera temprana, pasaría veinte años realizando películas pertenecientes a la gran escuela de la comedia italiana –para el lucimiento de figuras como Lando Buzzanca o la pareja de Franchi e Ingrassia–, filmes que jamás dejaron ver a un Fulci amante del cine de terror, aunque con la fiebre del *giallo* y siendo un artesano competente –como a sí mismo se define–, no es de extrañar que le haya sido asignada la dirección de algunos de estos filmes.

En 1969 tiene su primer acercamiento al género con *Una sull' altra*, filme policiaco que aunque no cumple con los lineamientos temáticos y estéticos del género, ya perfila ciertas obsesiones posteriores de Fulci, tales como el inevitable *destino fatal* y una sensualidad emparentada con éste. Su primer *giallo* puro es del año 1971 y se titula *Una lucertola con la pelle di donna* (Un reptil con piel de mujer), película que logra construir una truculenta historia de asesinatos cometidos de incógnito y que mezcla secuencias oníricas con las motivaciones del personaje central, una acomodada mujer en medio de un tedioso matrimonio y con secretas inclinaciones lésbicas.

Son de hecho los intentos por mantener ocultas sus verdaderas inclinaciones lo que la llevan a asesinar: asesinatos que no harán otra cosa más que dejarla al

---

<sup>48</sup> Dario Argento ultima “*Non ho sonno*”, en *Dirigido*, febrero 2001 p.p. 8

<sup>49</sup> idem

descubierto. El *destino fatal* se cierra de manera inexorable sobre la protagonista por mucho que intente escapar a su cumplimiento, rasgo siempre presente en los mejores giallos italianos, y aun en los peores.

*Una lucertola...* cumple también como primer escalón en la obra de género de Fulci, en ella

*“se reconocen muchos de los elementos imprescindibles para entender y disfrutar de su cine fantástico: la fusión y confusión entre sueño y realidad, la gráfica recreación de las cámara en las escenas terroríficas... pero, lo más importante, seguimos atrapados en la envolvente locura trágica del cine según Fulci, un universo privado que se cierra sobre sí y del que es imposible escapar”*<sup>50</sup>

A lo que habría de añadirse un feroz anticlericalismo, que volvería a verse en filmes posteriores.

Continuando con la habitual dirección de comedias, sería hasta 1977, año en que dirige *Sette note in nero* que vuelve al género del *giallo*, coincidiendo con el último periodo de popularidad de éste, al que agrega sobradas dosis de truculento gore, en medio de un siniestro ambiente que sorprendió y cautivó al productor Fabrizio De Angelis, que ve en Fulci al director idóneo para la secuela apócrifa del filme de Romero *El día de los muertos vivientes*.

El resultado es la película *Zombi 2* (1979), primer filme de zombies filmado en Italia y que se convertiría en un suceso de taquilla iniciando un productivo filón de filmes sobre muertos caníbales con filmes de dudosa calidad, e instaure a un Fulci de 52 años de edad como un director de culto para los fanáticos del gore de primera división. *Zombi 2* marca un antes y un después en la carrera de Fulci y por ello es considerada como pieza fundamental de su filmografía, aunque el propio realizador la considera la más impersonal de sus películas de género.

Afirma también que su película en nada se parece a Romero, puesto que se trata de una auténtica película de zombies y no de una alegoría política ni recriminación social y que se encuentra más cercana en espíritu a Tourneur, pues da como excusa al origen de la zombificación los rituales vudú del caribe. La hija del doctor *Menard*, acompañada de un periodista y dos amigos se trasladan a una isla caribeña –se filmó en Santo Domingo– con el fin de investigar que ha sido de su padre. *Menard* en realidad y gracias a sus experimentos ha conseguido reanimar a los muertos, convirtiendo a la isla en un infierno y habrá de pagarlo siendo devorado por sus propias criaturas.

A pesar de que el propio Fulci la considere impersonal, en ella se pueden apreciar *“muchas de las personales señas de identidad del cine según Fulci... las detalladas escenas gore mostradas con un ritmo lento y torturante”*<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Jesús Palacios, “*El enigma Fulci*”, en *El fantástico, un género a la italiana*, en *Del giallo al gore. cine fantástico y de terror italiano*, p.p. 183

<sup>51</sup> *ibid* p.p. 189

Para poder comprobar la anterior cita del crítico Jesús Palacios, baste ver el exasperante y sádico goce por mostrar escenas de seca brutalidad como el empalamiento del ojo de la esposa del científico y como es devorada muy lentamente. Cierran el círculo un pesimismo irrevocable, el de *Menard*, dándose por vencido de enfrentar a sus monstruos y un destino apocalíptico, desesperanzador, cuando una horda de zombies cruzan el puente de Brooklyn dejando en claro que esparcirán la peste y que la humanidad no tiene esperanza alguna.

En 1980 dirige *Paura nella città dei morti viventi* (La ciudad de los muertos vivientes), inicio, ahora sí, de su cine más personal, bordado de aires de locura y extrañeza, irreductible a la lógica de la técnica cinematográfica, pues la historia y su realización carecen de coherencia narrativa, está llena de escenas anticlimáticas debido a que el ritmo es irregular, situación que se acentúa por los bruscos cortes directos que nos llevan a escenas dislocadas entre sí. Dicho con esas palabras pareciera que estamos ante el peor de los aficionados que ha tomado una cámara sin conocimiento de causa.

Pero en Fulci esos aparentes errores dimensionan el filme a otro nivel al despojarlas de cualquier efecto preciosista –como en Argento– para, en su lugar, mostrar historia y elementos gore de la manera más descarnada posible. Basada libremente en Lovecraft, sitúa en el pueblo de Dunwich la historia de un sacerdote renegado que busca la vida eterna, en el sentido literal y no religioso –nuevamente el brutal anticlericalismo– intentando abrir una puerta al infierno con su propio suicidio en medio de un ritual blasfemo, trayendo a la vida a los muertos.

*“Es evidente que no estamos ante una película convencional de cine de terror, sino ante una pesadilla, un sueño cuya sucesión de imágenes e ideas resulta perturbadoramente lógica”*<sup>52</sup>

Efectivamente, de la misma forma que un sueño de inconexo, sus películas son simplemente imágenes, que despojadas de los manierismos o alardes propios de la técnica cinematográfica academicista –que la conocía, y bien, no olvidemos sus antecedentes– se elevan a cine en estado puro y que alcanzarían su máxima (im)perfección en *L’Aldila* (Las siete puertas del infierno / El más allá), de 1981, año particularmente activo para Fulci.

Nuevamente tomando como pretexto a Lovecraft y un poco más cercano al Argento esotérico, *L’Aldila* cuenta como el brujo *Schyle* es ajusticiado por una turba enardecida en Louisiana en 1927. En nuestra época, la antigua casa del brujo funciona como hotel y la nueva heredera llega a tomar posesión del lugar, sólo para descubrir que ahí existe una puerta al infierno por la que pronto volverán los muertos hambrientos de carne humana. El gore más descarnado y sus constantes temáticas llevadas a niveles ya incapaces de superar, aun por él mismo, se conjugan en la que es considerada por muchos su obra mejor lograda dentro de sus *spaguetti zombies*.

En ese mismo año también filmaría *Quella villa accanto al cimitero* (La mansión cerca del cementerio), cuento infantil de tono perverso y sangriento que narra la historia del doctor *Freudstein*, quien ha encontrado la fórmula para la vida eterna, a cambio de comer la carne de otros y que es descubierto por un niño que se introduce en su vieja

---

<sup>52</sup> idem p.p. 193



mansión. Mientras, con *Il gatto nero* (El gato negro), filme que realiza apoyándose en la obra original de Edgar Allan Poe, vuelve al *giallo* convencional de destino trágico.

La más brillante etapa de Lucio Fulci se cierra en 1982, ahora ya alejado completamente de las tendencias del terror fantástico para inmiscuirse como nadie en el *giallo* con *Lo squartatore di New York* (El asesino de Nueva York / El descuartizador de Nueva York), uno de los *giallos* más brutales que jamás se han filmado, mezcla perfecta entre el sexo *softcore* y el gore salvaje, presenta la venganza de un psicópata cuya hija se encuentra internada en un hospital con las extremidades amputadas y que asesina a bellas mujeres como escape de saber que su hija nunca será como ellas. De antología las escenas donde las ajusticia con lujo de detalle y sadismo, lo que ha hecho que sea acusada de excesiva misoginia.

Posterior a esta película, Fulci sería incapaz de superarse a sí mismo. Sus siguientes filmes decaen de manera alarmante, quizá provocado por su precario estado de salud. Un *giallo* casi sin sangre derramada como *Manhattan Baby* (1982), filmes de fantasía heroica como *Conquest* (El bárbaro, 1983) –coproducción con México estelarizada por Jorge Rivero–, son el preámbulo a un infarto cardíaco que lo aleja de los foros durante algún tiempo, para regresar hasta 1986 con un efectivo drama erótico titulado *Il miele del diavolo* (La miel del Diablo). Es hasta 1988 que retoma el cine fantástico con la infame *Zombi 3* película de la que él mismo renegó abandonándola a media filmación, por lo que es terminada por Bruno Mattei, aunque no logró que su nombre fuera borrado de los créditos.

Se dice que *I fantasma di Sodoma*, filme realizado para televisión en 1988, recupera el pulso de sus mejores obras, sin embargo nunca llegó a estrenarse pues el magnate televisivo Silvio Berlusconi –posterior presidente de Italia– se negó a transmitirla por su elevado contenido de violencia. De regreso al cine filma *Aenigma* en 1988 y *Demonia* en 1989, películas que pasan casi desapercibidas, y en 1990 realiza lo que puede considerarse su testamento de tintes autobiográficos, *Un gatto nel cervello*.

Además de la dirección, Fulci se reserva el papel estelar: el de un director de cine de terror aquejado de diversos problemas de salud y maltratado por una decadente industria italiana de cine, que además es víctima de su psiquiatra, quién lo inculpa de sus crímenes. Olvidado, en la pobreza económica y físicamente acabado es objeto de un homenaje en el Festival de Sitges en 1995, donde se presentó una retrospectiva de su obra. Tristemente Fulci

*“espera en vano la llegada de periodistas y fans... nadie se ha dado por enterado de que una leyenda viviente del cine italiano se pasea por las playas de la pequeña ciudad costera”*<sup>53</sup>

El propio Fulci, terriblemente amargado por la vida, sabía de su condición de cineasta marginal y marginado, y así lo hacía saber en una entrevista citada por Carlos Aguilar:

---

<sup>53</sup> idem, p.p. 173



*Pienso que estoy infravalorado, lo cual me honra, porque esto mismo le ocurrió al gran Mario Bava. Espero que como a él por lo menos me descubran después de muerto.* <sup>54</sup>

Así ha sido, pues su nombre es ahora colocado como pieza clave en el desarrollo del cine fantástico italiano, reconocimiento del que nunca gozó en vida

Al año siguiente de su decepción en Sitges, Fulci es “rescatado” por Dario Argento, que presencié el lamentable estado físico y económico en que se encontraba. Le brinda la ayuda médica y económica que necesitaba, y lo mejor, le ofrece producirle una película con las facilidades de las que nunca dispuso en su larga carrera, y...

*“Fulci pareció rejuvenecer... se mostraba feliz... pero tres semanas antes de empezar el rodaje, murió [13 de marzo de 1996]. Este ha sido uno de los grandes fracasos personales de mi vida, pues llegué tarde...”. <sup>55</sup>*

El filme, dedicado a su memoria, se tituló *La maschera di cera* y fue dirigida por Sergio Stivaletti. En los créditos Fulci aparece como coguionista con Argento y Daniele Stroppa.

La explotación más descarada del cine gore no puede estar completa si hacemos de lado dos extraños fenómenos, el del director Aristide Massaccesi y el del subgénero del canibalismo.

Massaccesi, conocido mundialmente por su regular seudónimo de Joe D’Amato – entre muchos otros utilizados–

*“posee una de las filmografías más pestilentes del planeta, trufada de títulos tan deleznable como prescindibles” <sup>56</sup>*

...que aproximadamente cuenta con unos 120 títulos, entre los que se encuentran bastardas uniones del *softcore* con zombies, como *Las noches eróticas de los muertos vivientes*, las más descaradas *exploitation* como su saga de la *Emanuelle Negra*, o su nada sorprendente incursión en el porno duro. Con su paso por la serie Z más descarada no era extraño que abordara también el cine gore.

Dos son las películas que lo llevaron a conocer cierto culto entre los aficionados. La muy predecible, aburrida y extremadamente salvaje *Gomia* (o *Antropophagus*, Antropófagos, 1980) filmada en las islas griegas y que sin ningún tipo de interés al nivel de historia consiguió cierta repercusión. La trama es rutinaria: un grupo de jóvenes llega a una isla solitaria, donde deberán enfrentarse a un hombre que enloqueció al haberse comido a su familia (¿?) y que ahora habituado a la carne humana les dará cacería.

---

<sup>54</sup> Citado por Carlos Aguilar en “Fulci desde Fulci” en Del giallo al gore. Cine fantástico y de terror italiano, p.p. 220

<sup>55</sup> Entrevista con Dario Argento realizada por Ramón Freixas y Antonio José Navarro publicada en Dirigido, enero 2000, p.p. 58 – 61.

<sup>56</sup> Manuel Valencia y Eduardo Guillot, op. cit., p.p. 146



## Capítulo IV LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE GORE

La película contiene algunas de las escenas más enfermas del cine gore, como por ejemplo el extraer a una mujer embarazada el feto y comérselo ante la mirada impávida de ella, que muere desangrada, o bien cuando el loco en cuestión devora sus propios intestinos que cuelgan del vientre después de ser traspasado por un pico.

La otra cinta es *Buio Omega* (Demencia), de 1979, superior a *Gomia* a pesar de haber sido filmada antes. Parte de ser un melodrama ambientado en la campiña, donde un muchacho locamente enamorado pierde la noción de la realidad cuando muere su pareja, por lo que conserva su cadáver embalsamado para dar rienda suelta a una pasión necrofílica perturbadora, en medio de un ambiente sórdido en el que se desarrollan sangrientos asesinatos. La película se vio beneficiada por el escándalo provocado por las acusaciones en contra del director de haber utilizado para ciertas escenas, cadáveres reales, aunque jamás se comprobó eso.

*Buio Omega* es quizá la mejor película de D'Amato, quien da muestras de un sentido del terror de lo más inquietante y perturbador, aciertos que jamás volvería a alcanzar. Su muerte, ocurrida en enero de 1999, pasó desapercibida incluso para la prensa de espectáculos italiana, denostado por dedicarse en definitiva a la pornografía explícita.

Por lo que respecta al canibalismo, esta es una herencia directa del llamado género *mondo* desarrollado a partir de *Mondo Cane* (Perro mundo), pero esta vez brincando de los terrenos del documental morboso a la ficción exótica que ve en las supuestas costumbres antropófagas de tribus africanas o amazónicas, el pretexto para exaltar el morbo y las escenas gore. También en este caso son dos las películas insignia de este filón, *Holocausto Cannibali* (Holocausto caníbal, 1979) de Ruggero Deodato y *Cannibal Ferox* (Horror Canibal, 1981) de Umberto Lenzi.

Deodato, ya había emprendido el camino del exotismo salvaje con la cinta *Ultimo mondo cannibale* en 1976, película sin mayor repercusión. Sería en 1979 cuando legó a la historia del cine uno de los filmes más escandalosos en toda su historia, *Holocausto Cannibali*, que se presentó en su momento como un documental verídico que daba fe de uno de los crímenes más salvajes cometido sobre cuatro periodistas por una tribu de antropófagos. El desconcierto fue más allá de Italia, propagándose la nota de que el filme recogía escenas reales de esa expedición, e incluso, en España, la revista semanal *Interviú* publicó fotogramas e hizo un amplio reportaje sobre este supuesto *snuff movie*.

La historia es de lo más simple, una expedición se ha extraviado en la jungla amazónica y el profesor *Monroe* organiza otra para buscar rastros de los desaparecidos. En su viaje es testigo de las costumbres salvajes de los nativos, hasta que descubren los rollos de película que registran la excursión anterior. De regreso en Nueva York, *Monroe* revela los rollos. La película filmada da cuenta de la violencia en que incurrieron los primeros exploradores. Después una tribu tomará venganza sobre ellos asesinandolos de manera gráfica y comiéndolos después, mientras el camarógrafo sigue filmando hasta el momento de ser atacado. La cámara cae al piso y registra hasta el último momento la masacre.

Si la historia de unos rollos encontrados en medio de la nada que demuestran al mundo unos asesinatos inexplicables parece conocida, es porque el más grande éxito de los filmes de terror independiente, *The Blair Witch Project* (El proyecto de la bruja de Blair, Mayrick y Sánchez, 1999) sigue la misma fórmula.

*“Hay un par de elementos que valen mucho la pena rescatar de este filme de Ruggero: es clara la influencia que esta película tuvo sobre The Blair Witch Project, debido al registro en cámara de toda una serie de eventos a los que el espectador está obligado a ver”* <sup>57</sup>

Además de copiar el estilo técnico y el pretexto argumental, los directores y productores de *The Blair Witch...*, también recurrieron al mismo truco comercial de vender su filme como un documental real, apoyándose, como Deodato, en actores por completo desconocidos, para dar la impresión de ser en verdad víctimas de los macabros acontecimientos.

Las falsas escenas de tortura, mutilación y canibalismo están elaboradas con un cuidado malsano y se entrelazan con tomas reales de violencia animal y otras como el descuartizamiento de una tortuga, todas ellas producto del periodo misantrópico por el que atravesaba su director. El propio Deodato afirma que su disgusto por la falta de respeto que noticieros y reporteros amarillistas de televisión mostraban ante la tragedia humana y el mal momento anímico que atravesaba (el fallecimiento de su esposa) lo llevó a verter su odio a la humanidad en esta película, que se convierte también en *“una condena a los periodistas que hacen lo indecible por conseguir una noticia”* <sup>58</sup>

Ruggero Deodato fue llevado ante las cortes italianas acusado de depravación, juicios que logró librar sin mayores complicaciones. La película consiguió un digno estreno, se descubrió que fue un ardid y alcanzó un éxito sin precedentes dentro y fuera de Italia, vendiéndose a decenas de países, donde el morbo le garantizó millonarias ganancias, además de una malsana fiebre por este tipo de filmes, que de inmediato se comenzaron a realizar sin mayor gracia, todos una verdadera calamidad, excepto uno, *Cannibal feroz* (Horror caníbal, 1981), aun más explícito, salvaje y nauseabundo que su precedente.

Umberto Lenzi realiza una historia que en poco cambia. Un grupo de antropólogos en el Amazonas es capturado por un grupo de traficantes, que los arrastran selva adentro. Los traficantes se contentan con destrozando villas nativas y torturar y aniquilar a sus habitantes. La venganza será doblemente brutal, una explosión de violencia se apropia de la pantalla para mostrar todo tipo de crueldades, pero como los nativos no distinguen entre buenos y malos, terminan tanto con los traficantes como con los científicos.

De antología las escenas gore, muy en especial aquellas que destilan una fuerte carga misógina. Si en *Holocausto Cannibali* es bien recordado el cuerpo femenino empalado desde el recto hasta la boca, en *Cannibal feroz* es la imagen de una mujer colgada por los pechos hasta la muerte la que se lleva la postal principal que dio la vuelta al mundo.

Para finalizar este apartado dedicado a la escena del terror y gore italiano presentamos a Michele Soavi, el más joven de todos los mencionados, que es de hecho

---

<sup>57</sup> Julian Langley, publicado el 28 de septiembre del 2000 en [todoelcine.com](http://todoelcine.com)

<sup>58</sup> citado por Manuel Valencia y Eduardo Guillot, op. cit., p.p. 142



el último de esta generación y que se alza por méritos propios por poseer un innato sentido de la poética macabra y que se hermana con los realizadores de toda una nueva ola de cineastas del género surgidos por su propio amor a éste y la admiración a los maestros.

Nacido en Milán el 3 de julio de 1957, es desde pequeño admirador de los filmes de terror de serie b americanos, pero en especial de figuras latinas como Bava, Freda, Fulci y en especial de Argento. En 1976 se inscribe en los Fersen Studios, famosos por sus reconocidas clases de arte dramático, donde conoce a un grupo aficionado al cine. Con ellos comienza como actor en filmes experimentales, la mayoría realizados en formato de super 8.

Su carrera como actor lo lleva a conocer y trabajar en 1980 para uno de sus ídolos, Lucio Fulci, en *Paura nella città dei morti viventi* (La ciudad de los muertos vivientes), haciendo realidad su sueño de participar en filmes del género que tanto ama. Al año siguiente conoce al polémico Joe D'Amato, para quien actúa en *Rosso sangue*, y del que se convertirá en gran amigo y actor habitual.

Su paso por la actuación deja de convencerlo al descubrir que no está haciendo lo que realmente quisiera, por lo que busca trabajo de ayudante de producción en varios rodajes, hasta que el productor Carlo Tuzzi le ofrece las primeras oportunidades en varios puestos. Su primer intervención verdaderamente importante es al lado de su admirado Dario Argento, al colocarse como su segundo asistente en *Tenebrae* (El placer del miedo). En 1983 también entabla relaciones de trabajo y amistad con Lamberto Bava (hijo de Mario) gracias a su participación en *La casa con la scala nel buio* y la posterior *Demoni* (Demonios, 1985), hasta ahora combinando las facetas de actor y ayudante de dirección.

En 1985 consigue actuar y ser el primer asistente de dirección en *Phenomena*, lo que le sitúa a los ojos de los distribuidores japoneses de Argento como la persona indicada para montar un documental sobre el director romano, de creciente culto en Asia. El resultado es *Dario Argento's World of Horror* (1985), largometraje para el que Soavi tuvo que revisar toda su filmografía, montando un largometraje con lo mejor del cine de Argento, dejando ampliamente satisfecho al maestro y a los orientales.

Con esa carta de presentación, su viejo amigo Joe D'Amato decide producir su ópera prima en 1986, *Deliria*. Un grupo de actores de teatro experimental se encuentran trabajando en un recinto abandonado inspirándose en una serie de asesinatos reales. Un hombre escapa del manicomio y se refugia en el teatro sin que los jóvenes se den cuenta, durante los ensayos, escudado en disfraces, asesina uno a uno de los estudiantes.

*Deliria* es un *giallo* muy en deuda con sus viejos maestros, pero a la vez sumamente personal, que le hace recordar sus tiempos de estudiante de teatro, y para el que gozó de completa libertad de realización, por lo que consigue demostrar

*“un talento visual poco común, rastreable en planos de singular belleza ... y en la estilización con que están filmados algunos asesinatos”.*<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Eduardo Guillot, op. cit., p.p. 185

La película se convirtió en un suceso, dándole a ganar al debutante el primer premio del festival de Avoriaz de 1987, año en el que es contratado por Argento como director de la segunda unidad de *Opera* (Terror en la ópera), mismo puesto que le es confiado por el director británico Terry Gilliam para su superproducción *The adventures of Baron Munchausen* (Las aventuras del Barón de Munchausen).

El éxito de taquilla del díptico de los carnívoros *Demoni I y II* (Demonios 1 y 2, Lamberto Bava, 1985 y 1986) hizo inminente una tercer película en 1988, sin embargo, las constantes fricciones entre director y productor desembocaron en la partida del primero. Argento confió la dirección a Soavi, a quien toma como su nuevo protegido. Descontento con el guión original, lo modifica tomando ahora como base argumental *El misterio de las catedrales* de Fulcanelli. Poco queda del proyecto *Demoni*, por lo que terminará titulándolo *La chiesa* (Pandemonium, 1988).

El segundo largometraje de Soavi es todo un referente del nuevo gore italiano. Sobre el suelo en que fueron asesinados varios brujos en la edad media se construyó una iglesia, derruida en esta época y que se convierte en el paso de esos demonios a este mundo. Buscando venganza, darán cuenta de un grupo de restauradores y escolares atrapados por unos mecanismos que descuidadamente han puesto a funcionar. Estética sobresaliente a todo lo propuesto hasta entonces

*“directamente inspirada en El Bosco y un ambiente de horror gótico puramente apocalíptico, todo ello retratado con un muy personal y virtuoso empleo de la steadycam y el travelling”*<sup>60</sup>

Afianzado Soavi como un nombre valioso del fantástico italiano, redituable además en taquilla, nuevamente Argento le produce y co-guioniza su tercer cinta, *La setta* (La secta, 1991), signo de madurez en el cineasta, que más allá del sangriento gore, muestra una película aterradora que funciona como maquinaria de reloj. Es la historia de una joven que siguiendo los pasos de su hermana desaparecida se ve acosada por una secta que busca hacer de ella la madre de un antídoto.

Elaborado a manera de elegante *giallo* mezclado con dosis de satanismo y rituales paganos, merece con unanimidad los mejores comentarios de la crítica italiana más allá del cualquier etiqueta de género. Para sorpresa de productor y director, el público hace caso omiso de ella. El fracaso es poco menos que estrepitoso y se convierte en su primer gran descalabro, único hasta la fecha.

Habrían de pasar tres años para que Michele Soavi volviera a dirigir. Durante ese tiempo conoció y se hizo fan de una famosa historieta italiana que ya había adquirido el estatus de culto, *Dylan Dog*, investigador de lo paranormal creado por el artista Tiziano Sclavi. Soavi intenta comprar los derechos del personaje, pero no los consigue, así que presta atención a uno de los personajes que allí aparecen: *Francesco DellAmorte DellAmore*, guardián del cementerio de una villa italiana.

*DellAmorte DellAmore* (o *Cemetery Man* en su versión en inglés), dirigida en 1994 cuenta la trágica historia de este hombre, cuyo trabajo no sería nada extraordinario de no ser porque los muertos de su cementerio regresan a la vida después de unos días de enterrados con un hambre insaciable. Lo peor del trabajo de *Francesco* no es enfrentarse

---

<sup>60</sup> Jesús Palacios, *Goremanía* p.p. 86

a los zombies, sino a las autoridades de la villa, que hacen caso omiso de las solicitudes de ayuda del sepulturero. Por si fuera poco, debe lidiar con los habitantes de la villa, que aun a sabiendas de lo que allí acontece, únicamente se preocupan por guardar las apariencias.

El joven no comprende como personas tan deleznable pueden continuar vivas, mientras personas honorables sufren el destino de morir y regresar convertidos en monstruos, sólo para recibir un balazo en la cabeza y volver a ser enterrados. En medio de su rutina *Francesca*, del que se rumora que es impotente, conoce a una joven y bella viuda que visita la tumba de su marido, entre ellos surge un amor que se tornará en tragedia cuando ella muera por una confusión. Vuelta de entre los muertos, *Francesca* resiste a perderla nuevamente.

Preocupado no sólo por las dosis de gore, Soavi seduce al público con la desgarradora historia de amor de dos seres marcados por la muerte

*"Su idilio, con una saludable dosis de atractivo, estilizados desnudos de ambos, termina mal cuando su marido resurja de la muerte y la muerda..."*<sup>61</sup>

*DellaMorte DellAmore* está construida con una belleza visual y una calidez romántica que la ha convertido en pieza de culto y

*"obra maestra del fantástico continental, bien diferenciada del cine anglosajón, llena de humor e ironía, sátira política... a la vez de fábula nihilista y esotérica sobre el absurdo existencial de nuestra era, metáfora pesimista de un fin de siglo en el que los muertos y los vivos intercambian sus papeles"*<sup>62</sup>

...y donde la búsqueda del amor ideal está condenada al fracaso. Al final, la película deja en el espectador un terrible dejo de tristeza.

Después de levantarse con el premio *Silver Scream* en el festival de cine fantástico de Amsterdam y los premios de la audiencia y del Jurado en el festival de Gérardmer, Soavi parece haber abandonado al género dejando su nombre en lo más alto de la cima.

Apartado de la dirección hasta 1999, volvería a ella con películas destinadas únicamente al mercado televisivo, ninguna de ellas dentro del cine fantástico. La primera de ellas es *Ultimo 2*, drama de acción sobre la mafia de las drogas y un grupo de honorables Carabinieri que lucha por desarticular a los distribuidores del sur italiano.

En el 2001 dirige *Uno bianca*, filme de tres horas con una premisa argumental propia de John Woo: un policía es asignado a la investigación de unos violentos robos bancarios y asesinatos de policías. Cuando su compañero recibe un balazo en la cabeza, emprende una cruzada personal con el fin de descubrir al líder de la organización criminal culpable de los hechos. Transmitida como serie, fue muy alabada en los medios, recordando a Soavi como un director aun joven y de mucho talento, cumplidos que reafirma con la miniserie *Il testimone*, otro thriller policiaco del mismo año.

---

<sup>61</sup> Deborah Young, "Film Reviews", *Variety Weekly*, marzo 28-abril 3, p.p. 70

<sup>62</sup> Jesús Palacios, *Planeta Zombi*, p.p. 25

Un giro radical su carrera en el año 2002, pues para sorpresa de quienes siguen su carrera dirige *San Francesco*, biografía sobre el santo de Asís. Desconozco como fue recibida esa biografía sacra, pero tan pronto la terminó, regresa al thriller con *L'ultima pallottola*. Miniserie basada en una historia real, da fe de las acciones llevadas a cabo por el detective de la policía Giulio Scarpati para la captura del asesino serial genovés Donato Bilancia, en un caso que conmovió a la sociedad italiana.

Al parecer, la última carta fuerte de la fructífera escuela de terror italiana se ha alejado indefinidamente de ella, pues a fines del 2002 inició la filmación de su regreso a la gran pantalla, se trata de *Arrivederci amore, ciao*. A pesar del título, no se trata de una historia romántica, sino de un thriller –lo que parece ser su nueva especialidad–, cuyo guión, del propio Soavi, está basado en la novela homónima del escritor Massimo Carlotto.

Coproducida con Francia, cuenta la historia de un criminal que para lograr que su condena tras las rejas sea más corta, delata a su amante ante las autoridades. Salido de la cárcel en poco tiempo gracias a su vil acción, continúa cometiendo terribles actos sin ningún cargo de conciencia.

## 2.2 EL FLEMÁTICO GORE BRITÁNICO

Dejemos que sea el crítico español Antonio José Navarro quien abra este apartado con una atinada descripción el cine de terror inglés:

*“Gran Bretaña es, casi por tradición, el país de los horrores más espantosos ocultos tras una fachada de immaculada respetabilidad... Bajo la pompa y circunstancia del imperio, existe un mundo de sordidez y sadismo, de feroces deseos inconfesables luchando por manifestarse”*<sup>63</sup>

Cuna mitos literarios que incluyen desde *Drácula*, *Jekyll and Hyde* y *Jack el destripador*, entre otros monstruos deseosos de sangre, también lo es de científicos racionalistas, como el *Barón Frankenstein*, *Van Helsing* y *Sherlock Holmes*, en los que tampoco es difícil encontrar rasgos obsesivamente tenebrosos. Pero en todos ellos es de notarse una marcada vena racionalista que se haría extensiva de la literatura al cine de terror, principalmente al de la productora Hammer Films.

Pero es justo señalar que posterior a la época dorada que significó la Hammer Films, la caída no se hizo esperar. Pronto los subsecuentes filmes del género perdieron la flema británica y el gusto por la ambientación gótica y los retorcidos argumentos que supieron mezclar el terror más puro con la sensualidad implícita, siempre a punto de estallar, convirtiéndose en pálidos remedos de lo que acontecía en Hollywood, que ya invadía el mercado inglés ganando el favor del público.

Para muestra, *Tales from the Crypt* (1972), por Freddie Francis y *Vault of Horror* (1973), de Roy Ward Baker, producidas por la Amicus Films, principal competidora de la

---

<sup>63</sup> “¿El Apocalipsis a la hora del té?”, en *Nosferatu. Ciencia Ficción Europea*, enero 2001, p.p. 62



## Capítulo IV LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE GORE

empresa de los Hinds y Carreras. Ambas películas son la adaptación de los famosos cómics de la editorial EC, o el thriller *Tower of Evil* (Jim O'Connelly, 1972), sucesión de asesinatos sin mucha imaginación. Aunque también se pueden encontrar en esta época apreciables filmes que parecen perdidos entre el alud de bodrios, son los casos de las estimables *The Flesh and Blood Show* (1973) de Pete Walker y *Death Line* (1973), dirigida por Gary Sherman.

Calificado en su momento como el equivalente británico de Herschell Gordon Lewis, Pete Walker se encarga de contar la historia de un productor de teatro que intenta montar un espectáculo de *Grand Guignol*, para lo que hace audiciones. Los postulantes caerán sádicamente asesinados por él, que esconde un rencor malsano hacia los actores. Por su parte, *Death Line*, además de contar con el prestigio de Donald Pleasence y Christopher Lee como cabezas de cartel, presenta la historia de un grupo de supervivientes de un accidente del metro de Londres en 1895. Viviendo entre las líneas del metro desde entonces, sobreviven devorando a sus muertos y cazando personas a lo largo del subterráneo. Dos piezas de un terror bien llevado y con sobradas muestras de gore ingenioso.

En 1973 se da a conocer una obra de culto del cine de terror británico contemporáneo, *Theatre of Blood* (Teatro sangriento), ópera prima de un posterior director por demás eficaz, Douglas Hickox. Comedia negra interpretada por el gran Vincent Price, narra la descocada venganza de Edward Lionheart, un actor de teatro clásico destruido por la crítica ante su nuevo trabajo. La afrenta se la cobrará asesinando a los que cree sus enemigos en medio de representaciones de Shakespeare en claves sangrientas. Gore de primer nivel escudado en las letras del propio bardo, en una película divertida que se alza como una de las mejores de toda la filmografía de Price.

La misma premisa de un hombre viejo enloquecido por llegar al declive de su carrera profesional, la lleva a la pantalla Pete Walker en *House of Whipcord* (1974), esta vez en la piel de un juez jubilado y una celadora de prisión expulsada por aplicar la violencia de manera innecesaria. Ambos se dedican a partir de entonces a crear un tribunal privado en el que enjuician a quienes creen violan la ley. Los ejecutados, previo a su ejecución, son sometidos a las peores torturas, que raro en Waker, se encuentran fuera de cuadro.

Otra curiosidad del terror británico de los años setenta es *Killer's Moon* (Alan Birkinshaw, 1978), semidesconocida película que sitúa a un grupo de adolescentes en la campiña británica, solamente para ser masacrados por cuatro asesinos desquiciados por el uso del LSD. Resulta interesante por que se adelanta dos años a la fiebre de jóvenes masacrados que desatará *Viernes 13* en los Estados Unidos, y que se convertiría en ejemplo a seguir por las cinematografías de terror en varios países.

Uno de los directores que se dedicó a fomentar el cine gore en la Bretaña con regularidad y con estimables resultados fue Norman J. Warren. Descubierta a raíz de *Prey* (1977), donde un extraterrestre se esconde en una casa habitada por dos mujeres tomando aspecto humano. El alien, de costumbres caníbales, se dedica a juntar sus provisiones allí, hasta que es descubierto por los habitantes, a quienes también se despachará.

En 1978 dirige *Terror*, inteligente cinta donde un director de cine filma la película que revive la maldición de su propia familia, que siglos atrás condeno a una bruja a la





hoguera. El espíritu de la ejecutada se hará presente en las filmaciones para realizar su sangrienta venganza. En el año siguiente vuelve al tema del extraterrestre de apariencia humana en *Alien Prey*, agregándole buenas dosis de sexo *soft*, en un triángulo amoroso formado por dos lesbianas y el extraterrestre, lo que desembocara en celos y violencia. También de 1979 es *Satan's Slave*, película derivada de la fiebre satanista, donde el líder de una secta pretende revivir a su maestro con base en sacrificios rituales.

La carrera de Norman J. Warren, singular dentro de la casi nula experiencia terrorífica –ya no digamos gore– de Gran Bretaña, se extiende hasta la década de los ochenta con *Inseminod* (1980), especie de *Alien* de bajo presupuesto, donde una joven es inusualmente violada por un extraterrestre, que la dejará preñada. La falta de medios desemboca en falta de producción, donde las escenas gore, aun así, son bien concluidas.

Adelantándonos un poco en el recorrido cronológico, pero para despedir a Warren, diremos que *Bloody New Year*, de 1987, presenta a cinco jóvenes perdidos en una isla que es una puerta temporal que revive los sangrientos hechos de 1959, cuando el gobernador del lugar abrió con fatídicos resultados dicho portal.

Volviendo al orden, en 1982 Harry Bromley Davenport realiza *Xtro*, una correcta *monster movie* aun dentro de la calentura alienígena, en su vertiente de hombre infectado mutando paulatinamente en un extraterrestre de apariencia monstruosa, que se carga a varios infortunados de manera poco cortés. Este entretenido filme derivará en una penosa secuela coproducción con Estados Unidos titulada *Xtro II: The Second Encounter*, dirigida por el mismo Bromley en 1991.

La vieja gloria del gore británico Pete Walker, dirige una película poco sangrienta según sus estándares, pero muy apreciable por retomar el ya olvidado ambiente gótico, tan propio de los ingleses. Si a eso aunamos que para *House of The Long Shadows* (1983) contó con las actuaciones de las leyendas Vincent Price, Christopher Lee, Peter Cushing y John Carradine, no queda más que decir que estamos ante un filme de culto... o casi. Pero si he de incluir filmes de culto con poco derroche de sangre, es indiscutible mencionar al irlandés Neil Jordan con *The Company of Wolves* (Lobos, criaturas de la noche / En compañía de lobos, 1984), perversión de la *Caperucita Roja* de Perrault, en un relato tan terrorífico como poético, ganador de los premios a mejor película, mejores efectos especiales y el premio de la crítica de Sitges.

Ahora que también existen los filmes de culto con mucha, muchísima sangre, producto de la prolífica mente de una figura fundamental para la literatura y el cine de terror modernos: Clive Barker. Un chico ensimismado en su mundo plagado de demonios y no en las fantasías propias de los once años, sorprende tanto a su familia como a sus maestros al dibujar espantosos seres en sus libretas. Pero el dibujo no era la salida correcta a sus visiones, por lo que decide darles cauce por medio del teatro, montando *Salomé*, en la que pasó varios días planificando la forma de sorprender al público en la parte de la decapitación, construyendo él mismo los efectos especiales.

Dedicando parte de su tiempo al teatro experimental, funda la compañía Dog Company, con actores independientes, entre ellos su buen amigo Doug Bradley. Con esa compañía presenta obras escritas por él, siempre rondando los límites de lo concebible y el terror. Después de varias presentaciones en Inglaterra y otros países de Europa, piensa que si puede hacer teatro casi sin dinero, también es factible hacer cine. Sus primeros intentos son nuevamente *Salomé* y una versión de *Fausto* realizada en negativo en 1974,



presentando una escena de desollamiento con lujo de detalle, pero de lo que sólo se ve un cuerpo sin piel en sombras blancas.

Varios de sus cuentos, que él mismo dice haber escrito como mero pasatiempo, son compilados en 1984 y publicados en seis tomos bajo el título de *Books of Blood*, convirtiéndose en un fenómeno de las nuevas letras inglesas, al grado de que el mismo Stephen King rindió honores al escritor en ciernes. El fenómeno Barker pronto llegó a las pantallas de cine por vía del director George Pavlou, que realizó *Underworld* (1985) y *Rawhead Rex* (1986) con resultados tan lamentables que el escritor renegó de ellos al ver su obra banalizada por los tópicos más pueriles del cine de terror.

Teniendo ya cierta experiencia como director de cine y sobre todo de teatro, y para evitarse mayores disgustos, piensa en dirigir sus propias adaptaciones. La primera sería un escrito inédito llamado *The Hellbound Heart* sobre una extraña dimensión habitada por seres llamados cenobitas. El resultado es *Hellraiser* (*Puerta al Infierno*, 1987).

A manera de prólogo, el inicio de la cinta remite a un lugar misterioso, donde *Frank* compra un extraño cubo rompecabezas, que es en realidad una llave que abre la puerta a otra dimensión. Al abrir el cubo se transporta de manera dolorosa al universo de los cenobitas, seres que se encargan de administrar dolor y placer a los que traspasan a su dimensión, *ángeles para unos, demonios para otros*, reza *Pinhead*, líder de los cenobitas.

En una especie de calabozo *Frank* experimenta todo tipo de dolores hasta morir despedazado. Sus restos quedan esparcidos a los pies de *Pinhead*. Con esa sola escena *Pinhead*, un humanoide con la cabeza forrada de clavos, ganó su lugar como uno de los últimos mitos del terror contemporáneo, hermanado con nombres como los de *Freddy Krueger* o *Jason Voorhes*.

*Larry*, hermano mayor de *Frank*, se muda con *Julia*, su nueva esposa, a la casa que el hermano dejó abandonada. El estar allí despierta en ella el recuerdo del amasiato que tuvo con *Frank*. *Kirsty*, hija de *Larry*, prefiere vivir sola, pues la relación con su madrastra no es buena. *Julia* se refugia en el ático de la casa, el mismo sitio donde *Frank* abrió el cubo. Un accidente hace que *Larry* se corté la mano. Al tocar su sangre el suelo, *Frank* vuelve a la vida, pero incompleto, pues solo es un amasijo de huesos, nervios y músculos sin piel.

Cuando *Julia* lo descubre decide ayudarlo proporcionándole las víctimas necesarias para que se alimente y recobre todo su cuerpo. Cuando *Kirsty* descubre los crímenes y a su monstruoso tío, roba el cubo atrayendo a los cenobitas, que acceden a dejarla libre si les entrega al que escapó. Barker demuestra su inteligencia al invertir los papeles clásicos del cine de terror. Para empezar, los monstruosos cenobitas no son quienes traen el mal, sino que éste parte de la propia condición humana, del odio –de *Frank* hacia su hermano– y el desprecio –de *Julia* hacia una monótona vida marital.

Los cenobitas se rigen por un código: proporcionan dolor a quien así lo desee, nunca por simple gusto, es decir, siguen una lógica de comportamiento. La pareja de adúlteros pierde toda moral, traicionándose incluso entre ellos. El mal en estado puro es condicionado por las circunstancias en que el hombre –como género– se encuentre y de las decisiones que tome, nace de él y nunca de elementos externos.

La primera parte del filme se desarrolla en el malsano ambiente de la reconstrucción de *Frank*, mostrada con lujo de detalle gracias a escenas gore que

incomodan más por la naturaleza del acto –la nueva existencia proveniente de la muerte, surgida del infierno–, siguiendo el deseo de Barker de molestar, de provocar asco, evitando a toda costa el terror sugerido, pues el nauseabundo proceso debía ser mostrado en toda su maldad.

Hacia el final, el enfrentamiento entre *Kirsty* y *Frank* es resuelto por los cenobitas, que capturan al forajido, llevándolo nuevamente a su dimensión en medio de los dolores más abominables, dejando que ella se vaya. *Kirsty* intenta destruir el cubo, pero un demonio lo rescata. El cubo está nuevamente en el lugar del principio, otro hombre se apresta a comprarlo.

La exitosa opera prima de Clive Barker le abrió de inmediato las puertas de la realización cinematográfica con mayores presupuestos, pero antes se vería inmiscuido en la secuela de su obra, *Hellbound (Puerta al infierno 2, 1988)*, esta vez dirigida por Tony Randel, que no alcanza los niveles de perfección de la original y no pasa de ser un entretenido filme de terror, eso sí, con mayores dosis de truculento gore.

Apenas han transcurrido una cuantas horas del incidente final entre *Kirsty* y los cenobitas. Ella se encuentra en un hospital psiquiátrico, en espera de responder ante a las autoridades por los cadáveres que se encontraron en casa de su padre. Nadie cree su historia, excepto el desquiciado doctor *Channard*, director del hospital, quien lleva años estudiando el origen de los cubos, por lo que sabe que las palabras de la joven son ciertas.

En el hospital se encuentra *Tiffany*, una adolescente que resuelve obsesivamente todo tipo de rompecabezas, cubos de madera incluidos. *Kirsty* le comenta a *Kyle*, médico asistente, que lo que hace *Tiffany* es abrir puertas. *Kyle* descubre a *Channard* resucitando un cuerpo incompleto, el de *Julia*. *Channard* sacrifica a sus pacientes como alimento para ella. *Kyle* saca a *Kirsty* del hospital para terminar con eso, pero es muerto por *Julia*. *Kirsty* se enfrenta nuevamente a su madrastra, pero *Channard* obliga a *Tiffany* a abrir el cubo. Al estar la dimensión abierta, *Julia*, *Channard*, *Kirsty* y *Tiffany* entran en ella, *Channard* se convierte en una entidad más poderosa que los mismos cenobitas. Ahora él es el demonio que rige al cubo.

Las consecuentes correrías a lo largo de la dimensión, representada por laberínticos pasillos pierden la fuerza de la maldad natural que Barker desarrolló, incluso cae en el error de darle un origen al metafísico personaje de *Pinhead*, que finalmente será quien destruye al *Channard* cenobita, para que todo se resuelva satisfactoriamente cuando *Tiffany* logre cerrar el cubo y escape de esa dimensión junto con *Kirsty*. A pesar de ello, secuencias como la irrupción del apocalíptico *Channard* en los pasillos del hospital convertido en un demonio sediento de sangre, cumplen elevando la categoría del filme por encima de lo esperado.

*Pinhead* y su tropa de cenobitas volverían a la carga en filmes producidos ya en Estados Unidos y sin injerencia de Barker. Pero si *Hellbound* es entretenida y digna secuela directa del original; *Hellraiser III: Hell on Earth (1993)* dirigida por Anthony Hickox –hijo del director de la mencionada *Theatre of Blood*–, es poco menos que una

autoparodia de explotación, que a pesar de tener un despliegue visual bastante aceptable, sólo tienen como punto en común la presencia de los ángeles del dolor.<sup>64</sup>

Volviendo a la Gran Bretaña de los últimos ochenta, en 1989 se comenzó a distribuir un filme rodado en super 8 titulado *Ozone*, dirigido por un desconocido Matt Devlen, cercano en espíritu a los experimentos ultra gore que se realizaban en Alemania. *Ozone* es, de hecho, un filme que bajo la excusa de la invasión de zombies caníbales presenta una sobrada dosis del gore más extremo. Suceso raro en la cinematografía británica, alejada siempre de tales excesos.

Antes de iniciar su aventura americana –produciendo *Candyman II* (*Candyman 2*, 1994) y dirigiendo *Lord of Illusions* (*El amo del terror*, 1995) ambas surgidas de historias suyas–, Clive Barker vuelve a sorprender en su natal Inglaterra con *Nightbreed* (*Raza infernal*, 1989), película de fantasía *dark* más que de terror adaptada por él mismo de su relato *Kabal*. La película se desarrolla en un oscuro mundo habitado seres mutantes, monstruos que viven bajo sus propias leyes en lo que llaman *Midian*. Allí renace un joven muerto por la policía acusado de varios homicidios, cometidos en realidad por su diabólico psiquiatra, un mutante renegado, espléndidamente interpretado ni más ni menos que por David Cronenberg –admirador declarado de Barker–, por lo que la cinta huele a la filosofía de la nueva carne propia del canadiense, pero en clave de leyenda fantástica que no desprecia al gore.

A la mini moda de robots o maquinas asesinas, los británicos contribuyen con dos cintas diferentes entre sí. La primera, en clave de comedia paródica tan irreverente, que más parece ser un producto Troma que de Inglaterra, desde el título se dejan ver sus intenciones: *I Bought a Vampire Motorcycle* (1989), obra de Dirk Campbell, protagonizada por una Harley Davidson poseída por un demonio adicto a la sangre.

La otra, por el contrario, es una seria pieza *cyberpunk* de tintes marcadamente apocalípticos. *Hardware* (*Hardware: el exterminador*, 1990), de Richard Stanley, consigue mezclar de manera afortunada, las secuencias más paranoicas de un futuro donde el adelanto científico acabó con el planeta y la raza humana. Los contados sobrevivientes están condenados a deambular miserablemente en ambientes de desolación. Allí un robot programado para aniquilar, es reanimado casi por accidente. De vuelta a la circulación, se encargará de cumplir con su programa primario de las maneras más expeditivas, grabando en su memoria el momento de las sangrientas muertes de sus víctimas. Detalle tan sádico, que hasta parece humano.

Irlanda del Norte hace su aportación al gore del Imperio con una producción independiente titulada *The Eliminator*, ópera prima de Enda Hughes producida en 1996, cuando apenas contaba con 23 años de edad. Realizada en colaboración con su hermano Michael (productor e intérprete) y su primo Denis O'Hare (también productor), Enda produce, dirige, escribe, fotografía y edita este gore familiar de apenas 8 mil libras de presupuesto, cuya trama narra el espionaje alrededor de los planos de una letal arma secreta.

---

<sup>64</sup> Las continuaciones seguirían maquilándose con mayor o menor gracia. Las siguientes son las secuelas, todas basadas en los personajes de Clive Barker. *Hellraiser IV: Bloodline* (Kevin Yagher con el seudónimo de Alan Smithee y sin crédito Joe Chappelle 1996), la quinta parte llamada *Hellraiser V: Inferno* (Scott Derrickson, 2000), *Hellraiser VI: Hellseeker* (Rick Bota, 2002) y se prepara para el 2004 *Hellraiser VII: Deader*, coproducción Entre Estados Unidos y Rumania, dirigida por Rick Botas, donde *Pinhead* aterroriza a un grupo de jóvenes que juegan en la computadora un video juego llamado [hellworld.com](http://hellworld.com)



La trama da un festivo e inesperado giro cuando una horda de zombies se levantan para acabar con los espías. La irreverencia de Enda alcanza momentos hilarantes cuando hace que la mismísima figura de San Patricio –santo patrono de los católicos irlandeses– se aparezca como un putrefacto zombie ansioso de comer.

A pesar del buen sabor de boca de los filmes ya mencionados, en general, el gore en la Gran Bretaña no conocería mas que remedos de filmes al estilo Hollywood, ya de por sí desgastados. Es necesario dar un salto en el tiempo para llegar a una muestra del gore independiente mejor elaborado técnica y argumentalmente de los últimos años. *I Zombie (Zombie, la crónica del miedo, 1999)*, escrita, dirigida, editada y musicalizada por Andrew Parkinson, es la primer producción cinematográfica de la revista especializada Fangoria, y ya desde su subtítulo original, *Chronicles of Pain*, da muestra del interés en presentar un punto de vista variado al común de los filmes de zombies.

En realidad a lo que asistimos es a una crónica del dolor y la desesperación de *Mark*, un joven científico que después de un altercado con su novia, por motivos intrascendentes, se marcha al bosque en busca de muestras botánicas. Ahí se topa con una cabaña abandonada, donde una mujer esta agonizando. Pretendiendo ayudarla la saca de ahí, pero ella le ataca mordiéndole salvajemente.

A continuación presenciaremos la descomposición física y moral de *Mark*, que infectado por un virus a causa del mordisco, paulatinamente se convierte en un zombie hambriento de carne humana, impulso que logra dominar en un principio, pero que después se vuelve irrefrenable, por lo que decide abandonar a su pareja yéndose a vivir solo. El filme se convierte en una parábola de la perdida de identidad y la soledad humana, asolado cada día por un Apocalipsis de nuevas enfermedades que ponen en peligro la supervivencia de la humanidad.

*“Zombie es un acercamiento serio a la paranoia de las enfermedades y a la descomposición mental del individuo en su fase crónica... se aborda la enfermedad como un pasaje previo a la demencia y a la destrucción de la conciencia y el cuerpo”* <sup>65</sup>

La extensa filmografía sobre el mito de la zombificación presentó hasta antes de la irrupción de *La noche de los muertos vivientes*, la carencia de voluntad en el ser humano como el resultado de ritos vudú o por la “fabricación” de esclavos proveniente del ingenio de algún científico loco. La ópera prima de George A. Romero pone distancia respecto de esos parámetros haciendo resurgir a los muertos de sus tumbas con un hambre canibal insaciable, argumento que sirvió para que los críticos teorizaran –muy a pesar de lo dicho por el director– alrededor de componentes sociales como la guerra de Vietnam. Sin embargo, ambas formas de presentar a la figura del zombie, coinciden en un punto: la trama gira en torno del punto de vista de los atacados, y no de los propios monstruos, ciñendo la acción a la supervivencia y/o la erradicación del mal.

Andrew Parkinson plantea su película, de modo sorprendente, desde la perspectiva de la verdadera víctima, el hombre que es afectado por una enfermedad que lo convierte en zombie, haciendo que toda su estabilidad social, física y psicológica se tambalee en el momento más imprevisto. Aun consciente de sus actos y sabiendo que lo

---

<sup>65</sup> Rafael Aviña “*Zombie*” Suplemento Primera Fila del diario Reforma, 6 de septiembre del 2002.



que obra en él es una enfermedad terminal e irreversible decide dejar constancia de su paso por el mundo. Buscando la trascendencia que no logró en lo profesional ni en lo sentimental, por lo que inicia un diario audiograbado donde da fe de su progresiva descomposición. Sobra decir que se hace evidente la influencia del gore filosófico de David Cronenberg, tanto en la conjunción de cuerpo y mente en declive, como en el detalle anecdótico de plasmar un testimonio de la descomposición progresiva, por parte del infectado, algo similar a lo que realiza el también científico *Seth Brundle* de *La mosca*.

Desgarradoras, más que terroríficas, resultan las secuencias de soledad del nuevo ser, filmadas de una manera sobria y claustrofóbica dentro de un cuarto opaco y miserable, reflejo de su propio estado mental, incapaz de entablar ya contacto con otro ser humano, pues ahora sólo se sirve de ellos como alimento. El instinto va derrotando a la razón, y ésta se pierde por completo cuando la única luz que le ata al mundo en que vivió, se apague por completo: aferrado a la fotografía de la mujer que aun ama, se masturba con dolorosa amargura, pero el estado de descomposición de su cuerpo le hace arrancarse el sexo. Su identidad ha quedado perdida por completo, el cuerpo que alguna vez fue humano, ahora sólo es un amasijo de carne pútrida.

Podríamos decir que *I Zombie*, no tiene final, lo que reafirma la sensación de incertidumbre. El último plano nos muestra al nuevo ser recostado sobre la cama, esperando no sabemos qué, si el desenlace de una vida o el inicio de un nuevo estado de conciencia.

*“El gore nunca fue tan nihilista”* <sup>66</sup>

...ni tan devastadoramente triste a su alrededor. La interesante premisa argumental y la solvente realización le valió a esta cinta el premio *Commendation* al mejor filme independiente, otorgado por el Festival de Cine Fantástico de Gran Bretaña, con sede en Manchester, Inglaterra.

Si una primera obra es justamente valorada, un segundo filme igualmente inspirado, es digno de maravillarse, sobre todo cuando no se deja impresionar por los requerimientos de la industria. Así, en el 2001, Andrew Parkinson, vuelve a atacar con un filme cargado de pesimismo filosófico, donde el elemento gore vuelve a servir como el medio para expresar inquietudes mucho más serias que la simple explosión cárnica.

Nuevamente desde las trincheras del cine independiente, Parkinson cumple actividades plurifuncionales en su segunda cinta, *Dead Creatures*, presentada en Sitges 2001. Un grupo mixto de amigos son infectados por un extraño virus que les obliga a permanecer encerrados, mientras paulatinamente se convierten en zombies hambrientos, que deben alimentarse mutuamente de sus propias carnes.

Haciendo uso de la deprimente figura del zombie, Parkinson crea nuevamente una alegoría de la humanidad, esta vez ya no en el plano individual, como en su ópera prima, sino extendiéndola a lo social, descubriendo los roces entre los cautivos y la necesidad de alimentarse. Como lo dice el propio director

*“El terror siempre ha tenido su jerarquía social... Drácula es de clase alta, el hombre lobo es de clase media y los zombis están en el último peldaño del escalafón”* <sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> idem

Pérdida la brújula del terror británico industrial durante casi una década de filmes poco convincentes –con las películas de Parkinson nos ubicamos dentro del cine completamente autoral, elaboradas con presupuestos reducidos al mínimo–, Christopher Figg, productor de la original *Hellraiser*, vuelve a la carga produciendo la sorprendente *Dog Soldiers* (Luna llena), escrita, dirigida y editada por Neil Marshall en el 2002. La película se adentra de manera bastante atinada al universo de la licantropía en una mezcla de filme de supervivencia bélica y una grata influencia de *La noche de los muertos vivientes*.

Altas montañas de Escocia, dos campistas son salvajemente asesinados. A kilómetros de allí, el capitán *Ryan* humilla y rechaza al soldado *Cooper* de su unidad de fuerzas especiales, cuando éste demuestra ser no sólo valiente, sino también consciente, al desobedecer las absurdas y sádicas ordenes de *Ryan*. Confinado a la unidad de campo, se encuentra en las montañas en ejercicio de reconocimiento. Aquí el director comienza dando un ejemplo de montaje propio de un filme bélico a la altura de cualquiera en Hollywood, con la primer incursión de la unidad en los parajes montañosos, realizado cámara en mano y a toda velocidad, con una sincronía de planos cortos y diálogos que presentan de manera sencilla los perfiles de los personajes.

Más adelante, cambiando de registro y en una escena de mayor quietud, inserta el elemento de la leyenda macabra que pesa sobre esos territorios, donde decenas de personas han desaparecido, dejando tras de ellos sólo una estela de sangre. Esa misma noche, una vaca destrozada, al parecer a dentelladas, cae en su campamento, desatando la inquietud entre los soldados. Haciendo un reconocimiento descubren otra unidad que fue masacrada, *Cooper* se reencuentra con *Ryan*, único superviviente de la masacre.

Hasta aquí, el filme va construyendo un ambiente de tensión que crece a cada momento, sobre todo cuando los soldados son atacados uno a uno de manera salvaje, aunque el espectador no logra ver exactamente por qué o quién, pues la presencia del monstruo es inteligentemente dosificada, y sólo nos damos cuenta de su presencia por medio de tomas subjetivas, registradas con filtros blancos, lo que nos permite *ver* como lo hace el monstruo en la obscuridad. Para el momento del ataque definitivo, la presencia de los hombres lobo es aplastante, pues al saber de antemano lo que son capaces de hacer, potencia de forma inconsciente el miedo del espectador a su sola presencia.

En la huida encontrarán a una chica que conduce a toda velocidad, *Megan*, una zoóloga que investiga la veracidad del mito, con ella se dirigen a una cabaña perdida en medio de ese paraje, donde se guarecen hasta el amanecer. A partir de aquí bebe de la opera prima de George A. Romero – piedra angular del cine de terror moderno, como nos hemos dado cuenta – pues el grupo de supervivientes se atrincheran allí resguardándose del ataque del mal exterior, zombies con romero, licántropos con Marshall, tapiando las puertas y ventanas. Una referencia más clara, al intentar escapar en el auto de *Megan*, un accidente lo hace explotar, perdiendo así cualquier medio de escape. Lo único que pueden hacer es resistir y defenderse hasta la llegada del día.

En adelante la cinta se resuelve en secuencias de acción sumamente atractivas, donde la adrenalina va en aumento, junto con vueltas de tuerca entre las motivaciones de los personajes, en una creciente atmósfera de histeria y claustrofobia, donde las escenas

---

<sup>67</sup> Andrew Parkinson, en el catálogo *on-line* del Festival de Cine de Sitges 2001, en [terra.es/cine/sitges01](http://terra.es/cine/sitges01)



gore, además de hacerse necesarias, son perfectamente dosificadas para los momentos clímax de la batalla contra los licántropos.

La tensión y el buen cine de género no cesan hasta el desenlace de *Dog Soldiers*, cuya principal virtud radica en evitarse la molestia de dar una justificación a la licantropía. Los monstruos existen, tienen hambre y los soldados tienen que luchar por su vida. Neil Marshall conoce el género y sabe como evitar las lagunas propias de éste, y al mezclarlo con la avasalladora acción bélica, obtiene como resultado una grata sorpresa dentro de la moribunda industria del terror británico. Esperemos que como Parkinson, logre hilvanar un siguiente filme que no desmerezca en resultados.

### 2.3 EL COMIENZO ESPAÑOL

El cine de terror en España surge de manera demasiado tardía, prácticamente hasta los años sesenta. Desfasado con respecto a las escuelas de terror de otros países, viene casi de la mano con el resurgimiento del género en Italia y México. El crítico e historiador español Carlos Aguilar atribuye el nacimiento tardío a:

*“La dictadura católico militar impuesta por el general Franco, tras levantarse en armas contra el gobierno republicano legalmente establecido y provocar una sangrienta guerra civil, determinó que, nuevamente, todo lo que se apartara del realismo, prosaico o sofisticado, quedase fuera de lo que consentía una industria fílmica incapaz de valerse por sí misma y sometida a un férreo control estatal”*<sup>68</sup>

Con algunos devaneos entre el cine fantástico y el de humor desde la época del cine silente y dos obras realmente fuera del contexto de la represiva industria española que son *La torre de los siete jorobados* (1944) de Edgar Neville, adaptación de la novela homónima y *Tenemos 18 años* (1959) ópera prima de Jesús Jess Franco, podemos decir que es *L’horrible Dr. Orloff / Gritos en la noche*, dirigida por el mismo Franco en 1961 la primera película ibérica cien por ciento perteneciente al género de terror, lo que supuso un shock tanto para la convencional y avinagrada crítica como para un estupefacto público.

Despertando de inmediato una gran expectación alrededor del joven director, éste no se durmió en sus laureles, presentando casi de inmediato *La sádico baron Von Klaus / La mano de un hombre muerto* (1962), *Les maîtresses du Dr. Jeckyll / El secreto del Dr. Orloff* (1964) y *Dans les griffes du maniaque / Miss Muerte* (1965). Mientras otros filmes iban surgiendo al calor de la aceptación popular como, *Horror* (1963) de Alberto de Martino y *La maldición de los Karnstein* (1964), de Camilo Mastrocinque. Ambos directores, de origen italiano, retoman bases literarias para los argumentos de sus filmes, Poe en el primer caso y la *Carmilla* de Le Fanu en el segundo.

Si prestamos un poco de atención, se tratan, todas, de coproducciones, lo que se sustenta en la política estatal promovida por las Nuevas Normas para el Desarrollo de la

---

<sup>68</sup> “Fantasía española: negra sangre caliente”, en El cine fantástico y de terror español 1900–1983, p.p. 15



Cinematografía, que no sólo permiten, sino que alientan el proceso de la coproducción. Esas normas:

*“surgen al abrigo del primer Plan de Desarrollo Económico, disposición con la cual la dictadura franquista pretendía mejorar la imagen de España, en todos los aspectos y tanto dentro del país como ante el extranjero”*<sup>69</sup>

Es precisamente esa nueva relación de la industria cinematográfica española con las del resto de Europa la que le permite acercarse a géneros y formas temáticas ajenas hasta entonces para ella, entre las cuales, el terror era uno de los que permanecían en boga. Gracias a este periodo de aprendizaje de otras formas de terror, España se introduce en la adaptación del *giallo* italiano a sus anchas, en *Una lucertola con la pele di donna* (1970), coproducción con Italia dirigida por un Lucio Fulci aun lejano de sus brutales películas gore. Otros ejemplos del *giallo ibérico* de cierta repercusión son *La cola del escorpión* de Sergio Martino, el díptico de Luciano Ercoli *La muerte acaricia la medianoche* y *La muerte camina con tacón alto*, los tres de 1971.

El auge y la consolidación definitiva del terror netamente español se deben gracias al éxito de taquilla de los filmes *La residencia* (1969), debut de Narciso Ibáñez Serrador – ver capítulo II– y *La noche de Walpurgis* (1970) de León Klimovsky. La opera prima de Ibáñez Serrador se levanta del resto de las cintas de terror por ser la primera superproducción del género, contando con un amplio presupuesto y la presencia de figuras internacionales de la época como la austriaca Lili Palmer y los ingleses John Moulder Brown y Mary Maude.

*La noche de Walpurgis*, viene a consolidar el mito del licántropo netamente español surgido de la imaginería de Jacinto Molina, alias *Paul Naschy* para el mercado extranjero. Naschy, además de interpretar al personaje, también es responsable del guión, y tiempo después accedería a la dirección de nuevos filmes del personaje.

Otros éxitos no sólo dentro del país, sino de los primeros grandes éxitos internacionales y hoy obra de culto es *Vampyros lesbos. Erbin des Dracula* (1970) de Jess Franco en una breve etapa de trabajo en coproducción con Alemania, que había iniciado el año anterior con *El conde Drácula / Nachts, wenn Dracula Erwacht*, con la actuación de Klaus Kinski. También en coproducción, ahora con Inglaterra, *Pánico en el transiberiano* de Eugenio Martín (1972), filmada en inglés y protagonizadas por las leyendas del género Christopher Lee y Peter Cushing, consiguió una explotación mundial, para un filme de terror clásico, donde una bestia se encuentra suelta en el tren del título.

Aunque la verdad sea dicha, el repunte del género en la cinematografía española no se debe únicamente a su buena aceptación, ni mucho menos a valores intrínsecos al filme, que en realidad resultaban fallidos en conjunto, sino más bien a que:

*“el cine de terror español surge como una necesidad de abrirse paso en el mercado exterior, motivada esencialmente por una situación de crisis... [acentuada por] la abultada deuda estatal de los productores que se hace patente en 1970... [por lo que] se busca un cine barato, de fácil consumo interno... pero que*

---

<sup>69</sup> ibid, p.p. 19 – 20.

*tenga asegurada la distribución en circuitos especializados internacionales”<sup>70</sup>*

Ese nacimiento tardío del género tuvo como consecuencia que los mitos clásicos extranjeros no fueran retomados más que en muy contadas ocasiones, lo que propició que el cine español creara sus propias figuras, que alcanzarían el *status* de mitos autóctonos, siendo los primeros los ya mencionados *Dr. Orloff* y el licántropo polaco *Waldemar Daninsky* de Naschy. Cabe hacer mención que la aun poderosa censura española evitaba que las figuras monstruosas u otras representaciones del mal o de lo pecaminoso –el catolicismo más recalcitrante– fuesen de nacionalidad española, por lo que a tales figuras se les creaba una procedencia centroeuropea.

Hubo un tercer mito netamente español, se trata de los lúgubres y esqueléticos caballeros templarios vueltos de la tumba vía *La noche del terror ciego* (1972) dirigida por Amando de Ossorio, periodista y pintor aficionado oriundo de La Coruña, pionero en España del uso del cinemascope. Filme de cuidadísima composición de la imagen, algo inusitado en otros filmes de la época, la primera parte de la saga inicia cuando una pareja que hace el amor en un cementerio despierta con su blasfemia a los espectros de unos sanguinarios caballeros templarios, que siglos atrás fueron capturados y torturados por sacrificar doncellas en oscuros rituales y que juraron al momento de su ejecución, volver de la muerte para cobrar venganza.

En palabras de Rubén Lardín, ese punto de arranque:

*“puede verse también como inconsciente metáfora del eterno puritanismo y reaccionarismo hipócritamente provinciano, característico del pueblo español”<sup>71</sup>*

No demos olvidar la intrínseca moralina de la época.

El equilibrio entre los elementos legendarios –las de caballeros fantasmas británicos–, las raíces literarias –principalmente *Miserere* y *El monte de las ánimas* de Bécquer–, el ya mencionado cuidado técnico que recuerda ciertos...

*“aspectos visuales del cine mejicano (sic.) del género [como] los seres momificados... una constante en las películas mejicanas (sic.)... o la saga iniciada con <<La momia azteca>> (Rafael Portillo, 1957)”<sup>72</sup>*

ayudaron al director a crear toda una mitología exótica al mercado extranjero, que de inmediato le llevaron a realizar la segunda parte de los templarios, titulada simplemente *El ataque de los muertos sin ojos* (1973). Ya en la anterior película se informa que los ojos les fueron arrancados por cuervos mientras eran torturados.

Si en la primera parte son los amantes los que se introducen en el territorio maldito de los templarios, es decir, invaden su espacio, provocando su ira y volviéndolos a la vida,

---

<sup>70</sup> Juan M. Compay, “El rito y la sangre. Aproximaciones al subterror hispano”, en Cine español. cine de subgéneros, p.p. 49

<sup>71</sup> Jesús Palacios, Planeta zombi, p.p. 59

<sup>72</sup> Ángel Sala, “*Las pulp-legends de Amando de Ossorio*”, en El cine fantástico y de terror español 1900 – 1983, p.p. 314



## Capítulo IV LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE GORE

en la secuela serán los muertos los que invadan las villas de los mortales. En *El buque maldito* (1974), tercer episodio de los Templarios, son ubicados en un nuevo contexto mitológico, el de un barco fantasma.

Será en el último episodio de la serie, *La noche de las gaviotas* (1975), producida, según el propio director, totalmente por Alemania –país donde la tetralogía conoció mayor éxito, aun por encima de España–, donde Ossorio intente renovar a sus caballeros espectrales incluyendo ciertas reminiscencias lovecraftianas. En un *flashback* se descubre que los templarios rendían culto a un primigenio dios de origen submarino, al que sacrifican doncellas.

Hasta antes de la saga de los templarios, cuyos ataques a sus víctimas, principalmente jovencillas, resultaban particularmente sádicos y cargados de sangre; el gore, obviamente resultaba casi imperceptible, sin embargo dentro de esta etapa podemos señalar a *No profanar el sueño de los muertos*, como uno de los mejores y más sólido filmes del primer gore español.

Dirigida en 1974 por Jorge Grau en coproducción con Italia, que le permitió contar con la participación de Giannetto de Rossi –habitual de Lucio Fulci– en la elaboración de los muy logrados efectos especiales, la cinta es en realidad una variante –¿plagio?– de la opera prima de George A. Romero, agregándole un básico contenido de denuncia ecológica. Situada en Manchester, pues no debemos olvidar que el mal o “lo malo” jamás se daría lugar en España, el Ministerio de Agricultura experimenta con ondas ultrasónicas para combatir las plagas de los sembradíos. Los primeros resultados son que los insectos de la región se tornen sumamente salvajes y se ataquen entre sí, a lo que no prestan demasiada atención. El siguiente paso es que los muertos del cementerio y de una morgue cercana se levanten con hambre enloquecida.

Dos jóvenes, retratos de la juventud contestataria, *Edna* y *George*, deberán enfrentar no sólo a los zombies con los que se topan en su estancia en la provincia inglesa, sino también a la figura del inspector *McCormick*, representación obvia de la autoridad castrense de la época. Cuando las muertes se comienzan suceder, iniciando por el cuñado de *Edna*, el inspector creerá que son los jóvenes los homicidas, tan sólo al juzgarlos por la facha. Hombre viejo y con fuero *McCormick* se cree superior por el simple hecho de pertenecer a otra generación, que supone fue mejor. A la juventud la considera perdida entre el sexo, la droga, la corrupción y un odio a la autoridad, sin entender que actitudes como la suya son las que provocan esa ira – nihilismo juvenil.

En medio la correría con zombies de por medio, la película se lee más como ese enfrentamiento entre dos mundos distintos, donde George –junto con toda una generación– es acusada de satanista, gracias a un significativo plano de una cruz destrozada –símbolo de Grau del decadente catolicismo español. A pesar de incluir nuevos tópicos, como el hecho de que los *sistemas nerviosos poco desarrollados* también son afectados por la maquinaria de ondas ultrasónicas –y que se ejemplifica con los bebés recién nacidos, que comienzan a atacar sanguinariamente–, la historia continua bebiendo del original romeriano, como se aprecia hacia el final de la cinta.

A diferencia de *La noche de los muertos vivientes*, donde todo el mundo era testigo del infierno zombie, una serie de pistas falsas, señalan a George culpable. Nuestro héroe cae abatido por los disparos del detective, al creerlo el homicida, que ahora ataca el hospital, donde la verdadera masacre zombi ha tenido lugar. Aunque, se permea que la

verdadera causa es el rencor y desprecio hacia el joven de una nueva generación contestataria. Pero dándole un giro, el zombificado George dará cuenta del siniestro detective. A su pesar, la juventud se impone, destruyendo sistemas caducos, pareciera decir el director.

Pero más allá del ingenuo mensaje sociológico de Grau –además del enfrentamiento generacional, a cada momento se hace énfasis en el deterioro ecológico del planeta–, la cinta se convierte en un acertado filme de terror, cuyas muestras de gore son directas, sin ambigüedades, atinadas e innovadoras para la industria española. Crudas escenas de evisceración, canibalismo y terror puro...

*“que se adelanta no sólo a las imitaciones de Fulci y cia., sino al propio Romero... en resumen, y sin más coartadas, uno de los más dignos films de zombis en la tradición del ghoul postmoderno”*<sup>73</sup>

Aseveración basada en las fechas: la secuela de Romero a su *Noche de los muertos vivientes* vendría hasta 1979, mismo año de *ZOMBI 2*, entrada de Fulci, al universo zombie.

*No profanar el sueño de los muertos*, de exhibición mundial con una grata variedad de títulos, siendo los más o menos oficiales *Let the Sleeping Corpses Lie* y *The Living Dead at the Manchester Morgue*, tuvo su repercusión en festivales especializados, presentándose en el de París y en Sitges, donde recibió los galardones a mejor película, mejores efectos especiales, mejor actriz (Cristina Galbó, *Edna*) y el premio de la crítica. El gore español comenzaba a abrirse camino, y sin embargo, se quedó en un primer esfuerzo carente de continuidad.

Después de la irrupción mundial de la obra de Grau y el éxito de taquilla de *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), del celebrado Ibáñez Serrador –más por sus seriales de televisión *Historias para no dormir* y *Mañana puede ser verdad*– en la cual una pareja de vacaciones por el Mediterráneo, descubre una isla donde los niños han asesinado a todos los adultos, y ahora intentan acabar con ellos; el breve periodo de auge del terror (y casi inexistente gore) entró en plena decadencia.

Con la caída de la dictadura, el cine español en general y el de terror en particular sufrió la irrupción de elevados contenidos sexuales, soterrados durante toda su historia. Así lo explica el crítico Carlos Águilar:

*“el erotismo, y hasta la pornografía soft clasificada “S”, estallan en el Terror español, como reflejo, particular, del protagonismo que adquiere el sexo, en general, dentro de la globalidad del cine español, tras derogarse en 1977 el código franquista de censura”*<sup>74</sup>

Dicha derogación que permite el inicio de la etapa del “destape” en la cinematografía ibérica, se da por:

---

<sup>73</sup> Rubén Lardín, op. cit. p.p. 60

<sup>74</sup> Carlos Águilar, op. cit., p.p. 42

*“la supresión de la censura por el Real Decreto de 11/11/77 [a partir del cual] se percibe el fantástico por mediación de la sexualización de las historias, de la evidenciación del desnudo...entre 1976 y 1983 se agudiza el imparable deterioro de la producción”*<sup>75</sup>

El señuelo de la piel femenina como único gancho de atracción de endeble historias argumentales, sazonadas con muy poca sangre, significan un retroceso al cine *gore-nudie* de los años sesenta estadounidenses.

La última figura de este periodo del cine de terror a la española es la del director Juan Piquer Simón. Productor durante su primer etapa dentro de la industria cinematográfica, debuta en 1977 con la cinta *Viaje al centro de la Tierra*, adaptación de Verne. Su cine se incrusta en la más pura serie B, sin ningún tipo de aspiraciones artísticas, pero sí enfocándolo directamente al mercado de exportación disfrazándolo como productos (anglo) sajones, ayudándose de figuras de primer nivel como Terence Stamp o Peter Cushing.

Su tardía incrustación al género le ha valido cierta displicencia por parte del público, que ya había elevado a figuras de culto a Franco, Naschy u Osorio; mientras que la crítica también lo menospreció en su momento por su afición al cine estilo americano, alejándose por completo de tópicos netamente españoles, como bien lo demuestra con la creación de *Supersonic Man* (1979) superhéroe al estilo del cómic estadounidense.

El desarrollo de su obra tiene su momento más productivo durante la década de los ochenta –periodo de mayor abundancia gore en los Estados Unidos– y de hecho es su filmografía la única en España –hasta ese periodo– que se abocó a la realización de películas de terror netamente sangrientas. Dos de sus películas, *Mil gritos tiene la noche* (*Pieces*) de 1982 y *Slugs – muerte viscosa* de 1988, son consideradas de lo mejor en su trabajo y del cine terrorífico español, según un merecido redescubrimiento a últimas fechas.

Coproducción con Estados Unidos vía Steve Minician, productor de *Friday the 13<sup>th</sup>* (Viernes 13, 1980), es precisamente a este original al que acude Piquer para su película. Típico *slasher* con un asesino suelto en un campus universitario estadounidense, donde da cuenta de varias chicas en un coctel de desnudos y sangre.

*“A pesar de lo manido del guión, repleto de trampas y personajes insustanciales, el filme es uno de los contados gores hispanos que se salvan de la medida debido, sobre todo, a sus contundentes efectos especiales [muy competentes y sangrientos, obra de Basilio Cortijo]... , a un ritmo tosco pero eficaz y a una atmósfera enrarecida y macabra”*<sup>76</sup>

Con el título de *Pieces* se distribuyó en los Estados Unidos, donde logró recaudar 25 millones de dólares en taquilla, lo que le facilitó a Piquer una jugosa oferta para instalarse en Boston e iniciar carrera en los Estados Unidos, invitación que finalmente

<sup>75</sup> Ramón Freixas, “*Terror a la española*”, en *Dirigido*, junio 2000, p.p. 88

<sup>76</sup> Manuel Valencia y Eduardo Guillot, op. cit., p.p. 150

rechazó, para vivir casi en el anonimato de España, concretándose a dirigir en 1983 *Los nuevos extraterrestres* y en 1984 *Guerra sucia*, dirigida bajo el seudónimo de Alfredo Casado.

Sería hasta 1987 que dirige su segunda gran obra del terror gore hispano, *Slugs – muerte viscosa*, donde algo parecido a unos tlaconetes dentados atacan a un pueblecito americano. Filmada en las afueras de Nueva York, evoca el espíritu de las *monsters movies* del cine estadounidense de los años 50, pero con una fuerte dosis de efectos gore, que sumados a subidas escenas de sexo le valió la clasificación X para su distribución en Estados Unidos.

A partir de entonces, el trabajo de Juan Piquer Simón iría en decadencia con filmes simplemente entretenidos como *La Grieta* (1989), surgida de la moda de terror por el mar profundo, desatada por *Abyss* (El secreto del abismo), de James Cameron, hasta otros plenamente fallidos como *La mansión de Cthulhu* (1991), sin embargo, es indudable la importancia de Piquer para el género. Más allá de su persistencia en una industria poco complaciente y de ser autor de dos películas de proyección internacional, es su condición como puente generacional, la que le infunde mayor importancia a su trabajo. Películas de transición entre la vieja guardia del terror español a una nueva ola de cineastas sumergidos en el fantástico más irreverente, abanderados por Álex de la Iglesia y Santiago Segura, que destaparán la llave de un gore mucho más sangriento, descarado, divertido y netamente español.

#### 2.4 LE BON GOÛT: Gore francés

Si hacemos a un lado los tan fascinantes como minimalistas mundos futuristas que la *Nouvelle Vague* creó a mediados de los sesenta, podemos decir que el cine fantástico-terrorífico y más aun el gore, ha estado ausente de la cinematografía gala. El cine de ciencia ficción desarrollado por los cineastas de la nueva ola es propenso a la cita culta, como todo el movimiento, permitiendo plasmar en esos filmes sus inquietudes filosóficas.

*Alphaville* (1965) de Godard hace de la carencia de medios un estilo, presentando un mundo futuro lejano al nuestro, y a la vez poco distinto en su esencia. Las aventuras del agente *Lemmy Caution* contra la calculadora *Alpha 60*, gobernadora absoluta de *Alphaville*, se convierte en un filme *noir* sobre la deshumanización. En *Je t'aime, je t'aime* (1968), Resnais presenta el viaje a través de una máquina del tiempo como una metáfora del individuo enfrentando sus fantasmas pasados de cara a la muerte. Ni que decir de *Fahrenheit 451* (1966) para el que Truffaut retoma el texto literario de Bradbury, donde el estado represor sume a la sociedad en la ignorancia total por medio de quema de libros –la ignorancia es la fuerza como en el 1984 orwelliano–. Una sociedad desmovilizada, donde *Montag*, uno de los oficiales encargados de inceniar los libros comienza a cuestionar al Estado cuando descubre el poder de la lectura por mera curiosidad.

La afirmación sobre la sequía de sangre en el cine francés se extiende a la década de los setenta, cuando el cine de terror sirvió de excusa para engrosar la filmografía vampírica de marcados rasgoslésbicos iniciada por la Hammer Films británica. Erotismo mezcla de gustos sádicos en ambientes góticos y el consabido *amour fou* francés tuvo en Jean Rollin a su máximo exponente.

Director de títulos como *Requiem pour un vampire* (1971), centrada en las relaciones sexuales entre dos chicas que se han fugado de un reformatorio, en cuya huida conocerán a una sacerdotisa de una secta de vampiros y *Fascination* (1978), actualización del personaje de la condesa Elizabeth Bathory, ambos con la figura de la vampiresa sedienta de sexo y sangre, o bien, la menos conocida, *Les raisins del amort* (1978), donde la protagonista femenina es acechada por algo o alguien que ya ha matado a su amiga dentro del ferrocarril en el que viajan, junto con siniestros pasajeros. Películas que ya son clásicos del cine de terror mezclado con sexo *light* y gore de bajo de tono.

Será precisamente en la década de los ochenta que el cine gore se incrustará en el cine francés, aunque con pocas muestras y, salvo contadas excepciones, sin llegar a los paroxismos del mal gusto. En 1981 el polaco de origen Andrei Zulawski, dirige a Isabelle Adjani en una sorprendente película de locura, sexo y muerte, *Posesión* (Posesión). Al año siguiente Jean Rollin regresa con una variación de sus propias obsesiones con *La morte vivante*, donde el *soft core* viene acompañado no de vampiresas, sino de la versión femenina del zombie.

Una joven que acaba de morir, se ve devuelta a la vida al ser bañada accidentalmente por un gas tóxico. Su despertar viene acompañado de una hambre insaciable, que debe mitigar con carne humana. Su deambular la lleva a su antigua casa, donde se encuentra con su mejor amiga –amante–, poco a poco toma conciencia de su nuevo estado por lo que intentará morir por segunda vez. Pero ahora será su amiga quien se lo impida, decidida a no perderla ahora que le ha sido devuelta de entre los muertos.

En tono de tragedia lésbica, la joven le proporcionará alimento, tratando de mantenerla a su lado para siempre. Cuando esto ya no es posible, entregará su propia carne como un sacrificio, prueba última de su amor.

*“Metáfora romántica y desesperada de la propia naturaleza posesiva y antropófaga de las relaciones sexuales y sentimentales... una película que fascina por su <<francesidad>>, su tono de <<amor fou>> y tragedia clásica”<sup>77</sup>*

Canibalismo, sexo *soft* y gore, tres elementos que veinte años después volverían a las pantallas francesas en clave de arte y ensayo de la mano de Claire Denis. Pero no nos adelantemos.

El genio de Boston, Edgar Allan Poe también fue objeto de adaptaciones por parte de cineastas franceses, aunque en filmes realizados directo para t. v., donde México tuvo alguna participación:

*“Se trata de una serie producida en 1980 por varias compañías francesas y la Corporación Mexicana de Radio y Televisión: [Alexandre] Astruc repitió en el medio y con el novelista realizando <<La chute de la maison Usher>>, su amigo Maurice Ronet dirigió <<Ligeia>> y Chabrol se aventuró por*

---

<sup>77</sup> Jesús Palacios, *Planeta zombi*, p.p. 50

*una de las historias menos adaptadas del temario de Poe, <<Le système du docteur Goudron et du professeur Plume>>"<sup>78</sup>*

Los últimos años de la década traerían nuevas sorpresas al género. En 1988 se estrena una rareza llamada *36-15 Code Père Noël*, dirigida por René Manzor, variación sangrienta de *Home Alone* (Mi pobre angelito, Chris Columbus, 1990), donde un niño solo en su casa en épocas navideñas debe enfrentar a un psicópata que se ha introducido en ella. Un año después surge el primero de los filmes gore franceses –coproducción con Bélgica y Holanda– de brutalidad explícita y cierto “prestigio” entre los amantes del género.

*Rabid Grannies* (Abuelitas sangrientas, 1989), dirigido por Emmanuel Kervyn es una muestra del gore más brutal en un filme sin sentido. La historia: un par de dulces abuelitas festejarán un cumpleaños en su casa de campo, por lo que reúnen a toda la familia. Uno de los regalos, enviado por la “oveja negra” desheredada, desata una maldición que las transforma en demonios caníbales, que se alimentarán de sus invitados. La película aunque presenta una gama de efectos especiales que satisface a los goremaníacos más exigentes, es en su tono de comedia donde no funciona, pues el guión tropieza en la elaboración de los detalles que pretenden dotarlo de humor negro. Aun así, o quizá por eso, Troma Films adquiere sus derechos de explotación y edición en video, por lo que algunas fuentes citan erróneamente a los Estados Unidos como país de producción.

Caso contrario es *Adrenaline, le film* (1989), muestra de creatividad e inteligencia, producto de trece directores de una nueva generación alimentada del cine serie B. La película está compuesta por trece cortometrajes que viajan en todas direcciones, siempre dentro de los márgenes del género. Desde aquellos que beben del surrealismo, del arte y ensayo, de la aventura de acción y hasta del gore más desatado. El conglomerado se convirtió en una muestra de lo que el nuevo fantástico francés podría lograr, prueba de ello es el largometraje *Baby Blood* (1989), dirigido por Alain Roback, uno de los directores de *Adrenaline, le film*.

La bella Emmanuelle Escourrou, da vida a la inexpresiva ayudante de un domador. En el circo donde viven, las bestias comienzan a aparecer salvajemente destrozadas sin ninguna explicación. La joven es atacada por una entidad demoníaca que se incuba en su vientre, esperando gestarse y salir a la vida. Ella debe alimentarla con sangre fresca, por lo que se ve obligada por la criatura –que se comunica directamente con ella hablándole desde su interior– a asesinar y cometer canibalismo.

*Baby Blood* podría decirse es la actualización en clave gore de *Rosemary's Baby*, de Polanski (La semilla del diablo / El bebé de Rosemary, 1968), pero a diferencia de aquella, podemos observar una

*“visión negra y escalofriante de la maternidad, en la que el instinto femenino de la protagonista, de conservación y defensa del fruto de su vientre, llega a vencer al horror y la repugnancia de saber que se trata de un ser inhumano y monstruoso”<sup>79</sup>*

<sup>78</sup> Quim Casas, “Los mundos futuros de la Nouvelle Vague”, en Nosferatu. Ciencia ficción europea, enero 2001.

<sup>79</sup> Jesús Palacios, Goremanía, p.p. 26



por lo que acepta su destino y se entrega a la tarea de buscar el sustento alimenticio de su criatura, a pesar de que tenga que matar para lograrlo.

No obstante la premisa, más allá del festín gore nos enfrentamos a un filme, que ante todo, cuida su sello de producto europeo, guardando la distancia con los productos – estadounidenses en su mayoría– que se escudan en la serie B. Más allá de un *feísmo* propio de las cintas *basura*, la puesta en escena no carece de ciertos detalles de elegancia en el manejo técnico y estético, gracias a la pausada puesta en escena, que con un ritmo en ocasiones semi lento, se aleja por completo de cualquier intento de acelerada estética videoclipera propia de realizadores de Hollywood.

El propio Robak así lo ratifica.

*“... no me gusta que me comparen con algunos directores americanos por mucho que me gusten. Yo soy europeo y me interesa más una situación dada que una forma de dirigir pura hacia los efectos especiales. Ellos tampoco prestan mucha atención a las mujeres, y eso me parece un error imperdonable... mi película es cien por cien europea; si hubiese sido americana el bebé no habría hablado nunca...”*<sup>80</sup>

El desarrollo de la película confirma las palabras del director. Si hay algo que independientemente de las explosiones sangrientas eleva la sensación de inquietud, es precisamente la relación madre–hijo, a la que dedica escenas de desasosegantes diálogos con cierta ambición intelectual, ajenos por completo a planos gore. Poseedora de una belleza “lánguida”, por calificarla de alguna manera, Escourrou logra darle un hábito de indiferencia y “frialdad” al personaje ante su situación.

La aparente indiferencia encuentra su contrapunto exacto cuando explota en desesperación ante lo inminente de sus crímenes. A partir de ese momento acudimos a su desmoronamiento vía la posesión y el dominio del ente que lleva en su vientre, al que a pesar de todo, acepta como su hijo y luchará por mantenerlo vivo hasta su nacimiento. La fuerza del personaje femenino define la cinta, no sólo por ser el vehículo por el que nacerá el mal, sino por ser ella el sujeto activo en la trama.

*Carne*, dirigida en 1991 por el joven argentino radicado en Francia Gaspar Noé – varios años antes de sus brutales largometrajes *Sólo contra todos* (1998) e *Irreversible* (2002)– , utiliza el gore para presentar con humor negro la historia de un carnicero, que mata a un inocente pensando que es quien abusó de su hija, e irá a parar a la cárcel, mientras como *leift motiv* un caballo es sacrificado y descuartizado en el matadero. Mediometraje

*“neorrealista y pasional que enfrenta al espectador con una visión cruel de la vida y la realidad, no exenta de ácida crítica social”*<sup>81</sup>

...que a momentos recuerda el clásico *Le sang des bêtes* (La sangre de las bestias) de Franju.

<sup>80</sup> Manuel Valencia y Eduardo Guillot, op. cit., p.p. 207

<sup>81</sup> Jesús Palacios, *Goremania*, p.p. 47

Con *Carne*, prácticamente se retiraba el gore de la pantallas francesas. El camino del fantástico en ese país fue poco cultivado, aunque las contadas muestras del género fueron bien recibidas. Películas como *La Machine* (Máquina, 1994), entretenimiento *pulp* realizado por François Dupeyron con la habitual soberbia actoral de Gerard Depardieu o los filmes del tándem Jeunet y Caro, *Delicatessen* y *La cité des enfants perdus* (La ciudad de los niños perdidos), obtuvieron además del gusto popular, una excelente acogida de la siempre reacia crítica ante filmes de género, aun fuera de las fronteras francesas, y más recientemente, la explosiva cinta *Dobermann* (Doberman), del expublicista Jan Kounen, más cercana al *thriller* policiaco ultraviolento que al cine netamente fantástico, aunque la sangre está ahí.

Pendiente de revisar la aun inédita en México *Bloody Mallory*, de producción 2002, que se dice es la primer *monster movie* producida en Francia, debemos cerrar el apartado con la brillante *Trouble Every Day* (Sangre caníbal, 2002), de la cineasta Claire Denis. Película que exuda “francesidad” por todos lados, incrustando el gore dentro de las constantes del cine francés de los últimos años: la problemática de la pareja moderna, el amor maldito por las circunstancias y la soledad del individuo.

El problema diario al que se refiere el título original, es el que sufren *Shane* y *Coré*, infectados de un virus que les provoca una insaciable hambre de sangre humana. Dicho en un renglón pareciera una simple película de zombies o caníbales al más puro estilo *mondo*, pero no es así.

*Shane* es un exitoso científico que trabaja para una poderosa firma de laboratorios en los Estados Unidos, pero años atrás trabajó con el doctor *Leo Semeneau* en un proyecto sobre la libido humana. Ambiciosamente traiciona a su amigo y roba el experimento, probándolo en sí mismo y en *Coré*, amiga suya esposa de *Leo* y también científica. En ambos el resultado es desastroso, pues eleva su excitación a grados brutales que exigen a la par del orgasmo, el irrefrenable deseo de sangre humana, por lo que en pleno acto sexual matan con sus propias manos y dientes a su pareja en turno para comer de ellos.

Ahora *Shane* vuelve a París de luna de miel, viaje que sirve de pretexto para que busque desesperadamente a su viejo amigo, expulsado de la comunidad científica por sus teorías, quien ahora vive un infierno cotidiano al cuidar de su esposa, quien a cada momento escapa para dar rienda suelta a sus instintos. Mientras *Shane* es incapaz de tocar siquiera a su esposa, sabiendo que por muy grande que sea su amor la condena a la muerte con tan solo tocarla, viviendo una frustración sexual tan grande como su sed de sangre.

Esos son los problemas de todos los días de los cuatro protagonistas: la impotencia de poder consumir su amor. La directora pone en escena una película de amor maldito de manera delicada, con lentos movimientos de cámara y planos largos donde el uso del tiempo muerto transmite la pesadez de los personajes hastiados de soportar una maldición más allá de sus límites, baste observar la expresión frustrada y frustrante de *Shane* al tener ocasionales roces con mujeres en el metro o las escaleras, sediento de poseerlas, pero incapaz de alcanzarlas, más aun cuando al tener escarceos con su esposa debe encerrarse en el baño para masturbarse y evitar hacerle daño. Él logra, a su pesar, controlar su instinto, mientras que *Coré* da rienda suelta a él, aun en su propia casa, cuando asesina a un amante ocasional que se ha introducido a su mansión.

Pero lo que más puede helar la sangre del espectador es la forma impersonal de la directora de mostrar los hechos sin tomar partido por ninguna situación, ni siquiera permitiendo que el espectador sienta algún tipo de identificación con los personajes. Lo anterior se logra gracias a que introduce en medio de las ya de por sí sobrias secuencias, escenas de carácter documental de distintas pruebas efectuadas en los laboratorios, que sumadas a la utilización de la cámara en mano, refuerzan la sensación de inquietud. Se apoya básicamente en el uso de esas neutras imágenes, que son las que dan continuidad y ritmo semilento a la película, cuyos diálogos se han reducido al mínimo necesario, para dar paso a ruidos ambientales y una minimalista pieza de piano.

Aun las brutales secuencias de gore son filmadas con una crudeza que, paradójicamente, las exenta de cualquier tremendismo, pues lo que vemos en pantalla más que una acción premeditada de un vulgar asesino, es el síntoma de una enfermedad patológica que deviene en trauma psicológico e inestabilidad social – la auto segregación de Shane, la reclusión de Coré – donde sólo existen dos opciones a seguir: la tomada por ella es la muerte voluntaria.

Él, por su parte, acepta su mal cuando al no poder reprimirlo más, seduzca, viole y mate a la atractiva recamarera del hotel donde se hospeda. Escena que va *in crescendo*, desde los besos y gemidos de placer de ella, hasta los más aterradores gritos de desesperación y muerte, cuando él beba la sangre directamente de su vagina, en un perversa y mortal muestra de sexo oral. El horror en estado puro. Mismo horror que experimenta *June*, en el último plano de la cinta, claramente revelador, con ella mirando hacia fuera del espacio de la pantalla mientras abraza comprensivamente a su desdichado marido –que pide tristemente volver a casa–, desnudo en la regadera acabando de limpiar las huellas de sangre de su cuerpo y del baño, que ambos observan. Sabe que su amor será inconsumado y que lo peor aun está por venir, y sin embargo, lo acepta.

Claire Denis ha utilizado el gore para hacer una película aparentemente de terror. Pero si leemos con más atención, se trata de una reelaboración sobre la soledad, pero sobre todo de la pérdida de la afectividad humana –y sobre el riesgo del sexo sin control, si se quiere caer en un reduccionismo moralista. *Trouble Every Day*, se trata, pues, de una de las últimas vueltas de tuerca en el escaso gore francés como vehículo de expresión filosófica, utilizando la carne y la sangre como medios para la deconstrucción del individuo perdido social y emocionalmente, tal y como lo haría otra mujer, Marina de Van, directora, guionista y actriz protagonista de *Dans ma peau* (Dentro de la piel, 2002), nueva muestra de que el gore no solamente está inmerso dentro de los límites del cine fantástico y que sirve para ir mucho más allá del entreteimiento vacuo, en una historia de autodescubrimiento físico y emocional.

*Dentro de la piel* es toda una muestra de la evolución del gore a niveles de discurso y que merece una análisis más detallado en el apartado que más adelante dedicamos a la renovación del cine gore.

# **CAPÍTULO V**

**EL GORE**  
**FINISECULAR**

Durante la última década del siglo veinte nuevas tendencias de cine sangriento tiñeron de un rojo muy profundo la pantalla. Los nuevos realizadores de esta finisecular camada vieron en los héroes del gore ochentero un ejemplo y modelo a seguir, retomándolos y adaptándolos a los nuevos tiempos de la cinematografía reinterpretándolos con mixturas de diversos géneros.

De esta manera, el anquilosamiento en el que se sumergió el cine gore parecía llegar a su fin después de que se perdió completamente el espíritu transgresor de los realizadores de la 2ª generación de directores gore de la que hablamos páginas atrás, y que legaron joyas de culto durante la fructíferas décadas de los setenta y ochenta.

Pero si de nuevos espíritus transgresores dentro del gore se trata, es referencia obligada un director surgido todavía a mediados de los ochenta, proveniente de exóticas tierras, hasta antes de él poco frecuentadas dentro de los márgenes del cine fantástico, Nueva Zelanda, que rápidamente pasó estar en la mira de los gore *fans* gracias a la pericia y el desparpajo de un hombre llamado Peter Jackson.

Más adelante dedicaremos algunas páginas al gore que va más allá de todo lo imaginable y hasta lo sanamente permisible. Verdaderos infiernos mentales de jóvenes realizadores que encontraron en el género el caldo de cultivo para escupir al mundo su odio interior. De hecho, desde las etiquetas utilizadas para referirse a esos selectos grupos de filmes se pueden vislumbrar sus intenciones: Ultragore Alemán, Hipergore Oriental y el Gore Castizo o Nuevo Gore Español.

Curiosa o sintomáticamente, la cuna del cine gore, los Estados Unidos, se mantendría prácticamente al margen, siendo respetables únicamente algunos ejemplos del cine independiente. Mientras, la gran industria hollywoodense se decantaba por el gore políticamente correcto en dos vertientes: el renacimiento del *slasher film* gracias al maestro Wes Craven y su séquito de imitadores o bien el renacimiento de la *monster movie*, en especial con una estimable cinta de tiburones mutantes que bastante debe al clásico de Spielberg, en donde abunda el gore del nuevo milenio, donde las vísceras de cerdo y la sangre *theatrical* son sustituidas por apantallantes secuencias por computadora. Sin más preámbulos, iniciemos.

## 1. PETER JACKSON: EL DESCARO NEOZELANDÉS.

*“¡Un filme gore para toda la familia!”  
Peter Jackson acerca de  
<<Braindead>>*

Justo es abrir el apartado correspondiente a este simpático hombrecillo de apariencia montañesa con una cita textual de los investigadores Valencia y Guillot, en la que se refieren a él como

*“uno de los nombres imprescindibles dentro del panorama del gore más rabiosamente moderno... todas sus películas son auténticas cult movies, contundentes cartuchos de dinamita que*

*han hecho añicos el género a base de alegría [e] ingenio... más teniendo en cuenta su país de procedencia, Nueva Zelanda, no precisamente caracterizado por los excesos filmográficos" <sup>1</sup>*

Con tan contundente descripción, poco queda por decir... y a la vez mucho. Peter Jackson ha alcanzado el reconocimiento mundial como un cineasta de innegable talento y visión fuera de lo común, tanto para el público en general como la prensa mundial más reacia. Sus obras son sinónimo de calidad y así lo hizo entender con la poéticamente hermosa *Heavenly Creatures* (Criaturas celestiales), filme de 1994 que le hizo ganar en el Festival de Venecia el León de Plata y la pleitesía de la crítica. Pero es en este nuevo siglo, que su nombre ha alcanzado los niveles de un director fuera de serie, un gurú, al tener el valor, la entrega e imaginación necesaria para llevar a la pantalla de la manera más espectacular una empresa que parecía imposible: adaptar la mitología épica *El Señor de los Anillos*, de J.R.R. Tolkein, convirtiéndola en una soberbia muestra fílmica, erigida instantáneamente en el *non plus ultra* del cine fantástico moderno.

Con esta trilogía, Jackson hereda al mundo cinéfilo una saga que al parecer se volverá en un icono de la cinematografía comparable a la mítica tríada original de *La guerra de las galaxias* (quizás habiéndola ya superado), venida a menos por un infame intento de George Lucas por crear una nueva trilogía con los episodio uno al tres de la serie. Pero volviendo a Peter Jackson, poca gente es la que conoce sus trabajos primigenios, aquellos donde la falta de presupuesto era la preocupación diaria. De hecho, si a uno de sus nuevos *fans* le fuera mostrada alguna de sus primeras cintas, quizás pensaría que se trata de una broma de *Mal gusto*...

Peter Jackson tuvo a bien nacer un día antes de las fiestas de Halloween, el 31 de octubre de 1961 en una pequeña población de Nueva Zelanda llamada Pukerua Bay. El pequeño niño, desde muy temprana edad daba síntomas de tener algo mal en la cabeza: en lugar de jugar como cualquier chico de ocho años, prefería experimentar con una cámara de cine de ocho milímetros que había en casa. Las horas de sana diversión veían nacer experimentos de animación cuadro por cuadro donde pequeñas naves espaciales se apoderaban del planeta.

Sus juegos infantiles cada vez fueron adquiriendo mayor importancia en su vida, al grado que para la adolescencia ya había filmado con sus amigos como actores, un largometraje de trama vampírica llamado *Curse of the Gravewalker*, que a pesar de su empeño jamás llegó a concluir. Después de botar un trabajo como empleado del departamento de fotografía en el diario *Evening Post* de Nueva Zelanda, donde nada más perdía el tiempo, pero que le dio la suficiente plata para comprar una cámara Bolex de 16 mm., comenzó a rodar un cortometraje titulado *Roast of the Day*.

La filmación solamente podía llevarse a cabo los fines de semana, pues al estar realizado en calidad de cooperaciones amistosas, no podía más que acoplarse a los horarios de todos los involucrados, quienes tenían cargos tanto de equipo técnico como artístico, e incluso el propio director se veía obligado a actuar en dos papeles distintos. Los constantes cambios en el guión fueron anexando ideas, por lo que el proyecto rápidamente adquirió tintes de convertirse en largometraje, cambiando su título por el de *Giles Big Day*.

---

<sup>1</sup> Manuel Valencia y Eduardo Guillot, Sangre, sudor y vísceras, p.p. 97

El proyecto, desde que inició su primer día de filmación, hasta que estuvo listo, tardó cuatro años en consumarse, siendo fechado oficialmente en 1987 y nuevamente rebautizado, esta vez con el definitivo título de *Bad Taste* (Mal gusto / Picadillo) y del que se dice terminó costando menos de 500 mil dólares. Jackson siempre había tenido en mente la comercialización de esta cinta de alienígenas asesinos por medio del mercado del video casero, sin embargo, durante la etapa final de la producción se unió a ellos en calidad de productor asociado un tipo de nombre Tony Hiles, quien puso a Peter en contacto con la Film Commission de Nueva Zelanda logrando su apoyo para una distribución normal, una vez realizado un *blow up* a los 35 mm. de rigor.

La trama es tan desequilibrada como simple. Un grupo de extraterrestres, dueños de una cadenas de hamburguesas espaciales quieren acabar con la cadena rival ofreciendo una especialidad preparada con carne humana, por lo que viajan a la Tierra para hacerla una especie de bodega de materia prima. Un grupo de cazadores de *aliens* le hará frente utilizando todo tipo de excesos para expulsarlos del planeta. Peter supo sacar provecho de la escasez de medios dándole a la película un aire de comedia negra por encima del terror que se suponía debió de abordar.

He allí la explicación del inusitado éxito de esta serie Z alrededor de todo el mundo. Los excesos sangrientos eran algo poco visto hasta entonces, bastante grotescos de hecho, evidenciando como nadie antes –salvo los italianos más descarados–, tripas, masas encefálicas, vómitos y todo tipo de desmembramientos, pero con una frescura que en lugar de mover al espectador a la nausea lo llevaba directamente a una risa desbocada. Así pues, el primero en evitar tomarse en serio la película fue el propio director. Fue precisamente esa unión del gore más brutal con las más gruesas cotas de humor negro lo que le evitó a *Bad Taste* las represalias de la censura, logrando, para sorpresa del realizador, que su peliculita dominguera se presentara con gran éxito en el Festival de Cine Fantástico de París y en el célebre Fantasporto de Portugal. Su opera prima obtuvo el premio de la audiencia en el Fantafestival de Roma e incluso se exhibió en el Mercado del Film del Festival de Cannes.

Como amuleto de buena suerte, su opera prima le dio el primero de varios reconocimientos internacionales que Peter Jackson ha ido cosechando, convirtiéndose en un hecho común para él, pues es uno de los muy pocos directores –de hecho no conozco otro caso, aunque tal vez lo haya– en que todas, sí, *todas*, sus películas han recibido algún premio internacional, como veremos más adelante.

Durante una de las presentaciones de *Bad Taste*, los guionistas Stephan Sinclair y Frances Walsh reconocieron un espíritu afín, tanto que no dudaron en ponerse en contacto con él, iniciando una estrecha relación, sobre todo con Frances, quien a la larga se convertiría su esposa. Juntos comenzaron a trabajar una historia sobre una invasión zombie, muy en el estilo de la saga de George A. Romero, pero aderezado con la dosis de humor que había hecho de su primer cinta un éxito. La búsqueda de inversionistas los llevó hasta España, donde Fernando Trueba y Andrés Vicente Gómez, a quienes conociera en Cannes, se mostraron interesados en producirla, a cambio de que algún personaje principal fuese español.

Arreglados los detalles, la mala suerte se cebó en ellos cuando una recesión económica en Nueva Zelanda hizo que los inversionistas locales retiraran su porcentaje de inversión, con lo que el proyecto se volvía imposible de filmar por los altos costos, viéndose orillado a la cancelación. Las vacaciones forzadas no dejaron quieto a Jackson,

que en vía de mientras decidió retomar una idea que le daba vueltas en la cabeza desde hacia meses atrás, la de filmar un cortometraje con marionetas desquiciadas, una suerte de perversión de los *Muppets* de Jim Henson.

Con un boceto del guión bajo el brazo, nuevamente acudió a la Film Comission de Nueva Zelanda, que lo apoya con el financiamiento necesario para rodar *Meet the Feebles* (1989), con 96 marionetas en escena, cuyos roles principales son interpretados por una hipopótamo despechada, alcohólica y con severos problemas de autoestima, un conejo enfermo de SIDA, una rana atascada de todo tipo de drogas y una vaca sadomasoquista, entre otros peculiares especímenes, todos ellos compañeros de una *troupe* de artistas de un exitoso programa de televisión donde

*"el plantel de caracteres puede serlo todo menos poco sugerente, y demuestra la intención crítica de los autores. Las condiciones humanas más dramáticas y las conductas más desfasadas adquieren en sus formas de felpa y peluche una categoría humorística y feroz... es el Jackson más sarcástico, más cáustico, más ácido y más respondón..."*<sup>2</sup>

Los reconocimientos, nuevamente tocaron a la puerta, esta vez con el premio a la mejor contribución en el diseño de producción de la Academia Neozelandesa de Cine y TV, la nominación al premio por mejor película en el Festival Fantasporto y los premios a mejor actriz (para la hipopótamo *Heidy*, aunque usted no lo crea), mejores efectos especiales y mejor dirección en el Fantafestival.

Justo al término del recorrido mundial de *Meet the Feebles*, algunos estudios de Hollywood comenzaban a ver en Peter Jackson una inversión rentable. Uno de los primeros en ofrecerle trabajo en América fueron los New Line Cinema, quienes le encargaron el guión para la última aventura de *Freddy Krueger*, que habría de llamarse *Freddy's Dead, The Last Nightmare*. Peter, junto con su esposa, desarrollaron una historia donde el siniestro mago de los sueños vive atrapado ya sin provocar mayor susto a nadie, hasta que un par de asesinatos le devuelven todo su poder. El guión considerado demasiado oscuro y poco apto para un personaje bien definido en la imaginería popular se fue directo al cajón de proyectos rechazados.

Sin importarle demasiado ese rechazo, 1992 fue un buen año para nuestro amigo, pues por fin vería cristalizado su anterior proyecto sobre muertos vivientes. El guión original había sido retocado en varias ocasiones, llegando a tener hasta cuatro tratamientos distintos. Del trabajo que le fue presentado a Trueba y Gómez únicamente se decidió conservar el personaje femenino de *Paquita*, una inmigrante española novia del personaje central, pues le añadía cierto exotismo a la historia, titulada finalmente *Braindead* (conocida también por el estrambótico título de exhibición en España de *Tu madre se ha comido a mi perro*), que sería realizada con el apoyo de la Film Comission y la sociedad japonesa JAC.

Al igual que sus anteriores filmes, éste basaba el desarrollo de su historia en una premisa bastante simple. En el poblado de Wellington en los años cincuenta, el apocado jovencuelo *Lionel* vive bajo la férrea vigilancia de su posesiva madre, una mujer que no le ha dejado hacer su vida en paz. Al barrio ha llegado la joven española *Paquita*, de la que

---

<sup>2</sup> Rubén Lardín, *Las diez caras del miedo*, p.p. 179



pronto se enamora siendo correspondido. Una tarde en que la pareja pasea por el zoológico, su madre, que los espía inquisitivamente, es mordida por una exótico mono rata de Sumatra. La mordida del animal le provoca una extraña enfermedad que convierte a la mujer en una insaciable zombie hambrienta de carne humana. Pronto comenzará a atacar contagiando a quien se ponga enfrente, convirtiendo el apacible villorrio en un infierno sobre la tierra, en el que lucharán *Paquita* y *Lionel* por salvar sus vidas y su amor destrozando a cuanto monstruo se cruce en su camino de la forma más contundente.

Para planificar esta cinta Jackson decidió desde el primer momento mantenerse alejado de los usos y costumbres de los filmes de terror zombie, en especial de los de Romero. La clave en la que el neozelandés quería mostrarlos era en una comedia trepidante. Jamás película alguna había alcanzado las dosis de brutalidad, violencia y sangre que el director mostró con malsano regodeo en *Braindead*, pero tampoco jamás ningún filme gore pudo presumir de un sentido del humor tan negro como agudo. Imposible mantenerse alejado o por lo menos indiferente al ver esta cinta, que en principio resulta menos desagradable de lo que parece, por el contrario,

*“...para Peter Jackson el gore y el terror son sobre todo vehículos humorísticos cuyo exceso es precisamente el mejor antídoto contra su supuesta violencia y repugnancia”<sup>3</sup>*

Esa extraña mezcla de comedia y vísceras que tan buenos resultados le había brindado en *Bad Taste*, alcanza los máximos niveles de paroxismo en *Braindead*. Bebés zombies reducidos a papilla en licuadora, evisceraciones, mutilaciones, y en general, cualquier forma de violencia que se pudiera ejercer sobre un cuerpo que alguna vez fue humano, aparece en esta película, en cuyo clímax los cuerpos –o partes de ellos– de los monstruos se apilan en inmensas montañas, mientras nuestros héroes aparecen bañados completamente en sangre, liberados de la maldición y dispuestos a realizar su amor.

*“Con <<Braindead>>, el director neozelandés... cerró uno de los más importantes capítulos de la historia del gore. Puede considerarse, sin temor a caer en la equivocación, que su tercera película es el catálogo sanguinolento más excesivo desde que existe el cine”<sup>4</sup>.*

Efectivamente, esta película puede considerarse la suma de toda la historia del gore, aun cuando después de él viniesen filmes desbordantes de vísceras, ninguno estuvo planteado como lo que en realidad es el cine: un espectáculo de diversión. Jackson así lo entendió y supo sacar partido de ello dándole una vuelta de tuerca al gore que ningún otro director anteriormente –salvo Sam Raimi– se había atrevido. Mientras otros buscaban escandalizar, intimidar, provocar terror o repugnancia por medio del gore, Jackson lo único que buscaba era divertir a quienes asistieran a la sala.

Al momento de tener lista la primer copia y verla exhibida, la única preocupación del realizador era la de librar a los censores, pues sabía que si buscaban eliminar las escenas por su contenido de violencia y sangre, prácticamente no quedaría nada. Apoyada por la Comisión Filmica de Nueva Zelanda la cinta se estrenó sin un solo corte y

---

<sup>3</sup> Jesús Palacios, *Planeta zombi*, p.p. 15

<sup>4</sup> Manuel Valencia y Eduardo Guillot, op. cit., p.p.211

fue enviada a diversos festivales de cine, siendo premiada en los de Cine Fantástico de Amsterdam, Avoriaz, Sitges, el Fantastique de Montreal, el Fantafestival y Fantasporto, además de ser presentada nuevamente en el prestigioso Mercado del Filme de Cannes, donde logró ser vendido a varios países, incluida la Gran Bretaña, donde los censores son reconocidos por su delicadeza, pero que en este caso pasaron por alto cualquier objeción, permitiendo un estreno comercial íntegro de la cinta, a lo que Jackson, sorprendido comentó:

*“Alguien me comentó que el censor inglés dijo que no iba a cortar mi película porque se negaba a tomársela en serio”<sup>5</sup>*

El reconocimiento a la mente maestra del neozelandés no se hizo esperar, todo mundo sabía que dentro de él había un genio y que su siguiente filme daría de que hablar, aun cuando no sabían de que trataría, pues parecía imposible ir más allá de *Braindead*. La sorpresa fue mayúscula cuando presentó en 1994 *Heavenly Creatures* (Criaturas celestiales), un poético filme basado en el caso real de Pauline Parker y Juliet Hulme, dos amigas adolescentes, almas gemelas que compartían el gusto por la fantasía, el cine y la música del tenor Mario Lanza. Ambas vivieron en un universo privado donde nada ni nadie las separaría. La exaltada pasión que creció entre ellas alcanzó tintes dramáticos cuando planearon el asesinato de la madre de la primera para evitar ser separadas. Por ser menores de edad no fueron ejecutadas, pero recibieron el peor de los castigos: al cumplir unos años en prisión debían mantenerse separadas por una orden judicial durante el resto de sus vidas.

Frances Walsh, obsesionada con la historia emprendió una exhaustiva investigación, para después volcar los resultados en un magnífico guión rebozado de los ingredientes que poblaron la vida de las chicas: ternura, fantasía, amor, obsesión y mutua dependencia, guión que en manos de Peter resultó oro molido, pues

*“...lo que podía convertirse en un drama sensacionalista con tintes gore... se convirtió en un fascinante relato que explota las fantasías adolescentes. Jackson explora el erotismo y la sicopatía como un estado mental, en lugar de atenerse a la descripción burda del caso...”<sup>6</sup>*

Los fans más entusiastas de Peter Jackson, estancados en la fase sangrienta del director no supieron como responder a este nuevo filme, sin embargo es perceptible que ya daba muestras de haber madurado las características innatas en él: un preciso manejo del ritmo, un temple que le lleva siempre a dar un paso más adelante del simple emplazamiento del encuadre, la madurez narrativa, pero sobre todo la gran capacidad de imaginar universos poblados de fantasía y plasmarlos con una belleza sin igual. Los goremaníacos pensaron que habían perdido a su héroe, que se había convertido en un traidor de la causa, sobre todo cuando se alzó con los primeros premios en los festivales de Gérardmer en Francia; en Toronto; el León de Plata de Venecia; el premio del Círculo de Críticos de Londres; la mayoría de los premios de la Academia Neozelandesa y, por si fuera poco, resultara nominada en Hollywood al Oscar por mejor guión.

---

<sup>5</sup> Rubén Lardín, op. cit., p.p. 181

<sup>6</sup> Rafael Aviña, El cine oscuro, p.p. 35

Mientras continuaba recogiendo premios a diestra y siniestra, un oscuro filme se daba a conocer en el continente australiano en 1995, un documental de apenas 53 minutos de duración titulado *Forgotten Silver*, que contaba la historia de Colin McKenzie, uno de los grandes pioneros del cine neozelandés, capaz de hacer el mejor cine de su época, para el que dispuso de los más grandes medios a su alcance. Su obra permaneció desconocida hasta que no hace muchos años se encontró parte de ella abandonada en una barraca.

Una profunda labor de investigación y de reconstrucción por parte de los cineastas Costa Botes y Peter Jackson muestra los inventos de McKenzie, sus grandes innovaciones técnicas, pues fue el primero en usar el sonido en 1908 y el color en 1911, sus filmes de época, la grandeza de su obra a la altura –o más allá– de la de Griffith y todo lo que pudo haber sido si su carrera no se hubiera truncado durante la Guerra Civil Española, en la que murió en pleno combate, y cuyo fallecimiento rodó él mismo... o eso parece, porque toda la película es una gran mentira repleta de falsedades y engaños que incluyen fotos, *rushes* de las supuestas cintas de McKenzie, e inclusive, testimoniales de autores y críticos, que llegan al delirio final de manera asombrosa. Sin duda, un gran falso documental, una ficción capaz de engañar a cualquiera. Filme digno de una imaginación maravillosa como la de Peter Jackson y que fue recompensado con el premio de la audiencia en el festival Fantasporto y con el de mejor director de la Academia Neozelandesa de Cine y TV.

Esta vez su incursión en el cine de Hollywood se hacía inminente y vino de la mano del productor y director Robert Zemeckis para la Universal Pictures. Zemeckis había leído un bosquejo de unas cuantas paginas escrito por Walsh y Jackson sobre la historia de un *medium* investigador de lo paranormal que se la pasa lidiando con unos fantasmas amigos suyos, que le ayudan a contactar a otros fantasmas para ganarse la vida. Lo que originalmente debió ser un episodio televisivo dirigido por cualquier artesano, interesó tanto a Zemeckis que decidió llevarlo a largometraje cinematográfico dirigido por el propio Jackson, cuya única condición fue el rodarlo en Nueva Zelanda, a lo que el productor accedió siempre y cuando diera la impresión de estar filmado en los Estados Unidos.

La historia del investigador *Frank Bannister* que lucha ayudado por sus amigos fantasmas contra un espíritu del mal que asesina utilizando sus poderes de ultratumba, estuvo protagonizado por Michael J. Fox como *Bannister* y el inigualable Jeffrey Combs (el doctor *Herbert West* de *Re-animator*), como un sicótico agente de policía obsesionado con aniquilarlo, suponiendo que es él el verdadero asesino en serie. En el desarrollo de la historia es fácil distinguir al Jackson capaz de hacer reír con su retorcido humor macabro en medio de explosiones de sangre, aunque el gore en ésta no fuera tan explícito como en sus filmes iniciales, pues podríamos decir que se trató de un producto para el consumo estándar de las pantallas estadounidenses. La película de 35 millones de dólares de presupuesto se estrenó con el título de *The Frighteners* (Muertos de miedo) en 1996 y también obtuvo un galardón en el Festival de Sitges, por sus atinados efectos especiales.

Tras de esta película Jackson se encerró en su natal Nueva Zelanda, donde decía estar preparando los proyectos de un *remake* de King Kong y una fantasía llamada *Bublerhead*. Así pasaron los años, aparentemente el genio se había dormido en sus laureles, hasta que con bombo y platillo anunció la filmación de un proyecto sin parangón alguno en las historia del cine –pésele a quien le pese– la filmación completa de la épica literaria *The Lord of the Rings*, uno de los libros más importantes del siglo XX, obra de la pluma del semiólogo sudafricano J. R. R. Tolkien.

Hubo quien lo tacho de demente, otros de iluso, nadie apostaba un dólar por tan descabellada idea, sin embargo poco a poco cobró vida. Filmada en la paz absoluta de Nueva Zelanda, lo que le permitió estar alejado de cualquier tipo de molestias y producida por su propia compañía, lo que le brindó total libertad creativa, poco a poco se fueron conociendo detalles de la producción, notas esparcidas con cuenta gotas que no hacían otra cosa que aumentar las expectativas.

La decisión final fue la de filmar tres películas, correspondientes una a cada tomo literario, de manera simultánea, para ser presentadas una por año durante las Navidades. Correspondió al año 2001 con el estreno de *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (El Señor de los Anillos: La Comunidad del Anillo) romper con la larga espera, erigiéndose instantáneamente en un filme de culto –sería ocioso enumerar los premios obtenidos, baste decir que entre muchos otros se llevó a casa cuatro Oscars. Es pues el primer escalón de una trilogía considerada ya una obra maestra, afirmación ampliamente corroborada en el 2002 tras ver *The Lord of the Rings: The Two Towers* (El Señor de los Anillos: Las dos Torres), filme de una épica que alcanza los niveles de gloriosa y que solamente se ve superada por la magnificencia de *The Lord of the Rings: The return of the King* (El Señor de los Anillos: El retorno del Rey), estrenada en la navidad del 2003 y que cierra de manera sorprendente una de las obras cinematográficas más importantes de todos los tiempos y más allá de cualquier género.

Un análisis de la trilogía *jakson-tolkeniana* no cabe en este volumen, ni por extensión ni por objetivo de estudio –aunque aquellos conocedores del cine primigenio de Peter Jackson bien pueden encontrar ciertos guiños *cinépagos*– ; no obstante, ello no es impedimento para confirmar que es uno de los directores clave del cine fantástico en el nuevo siglo, cuyas raíces están sembradas en el pasto más viscoso y han sido regadas con la hemoglobina del gore más brutal, descarado y divertido.

## 2. OTRA VUELTA DE TUERCA

Los vastos campos de cultivo existentes para el género del gore se han extendido demasiado en los últimos veinte años. Nuevas formas de asaltar el sentido del buen gusto buscaron en el más brutal de los géneros cinematográficos la manera más (in)adecuada para dinamitarlo.

Cualquiera que fuese el verdadero motivo para retomar el género y moldearlo no importaba. Toda una nueva generación de amantes del cine fantástico que de alguna manera crecieron como concurrentes asiduos de salas cinematográficas de barriada – aquellas donde los programas dobles presentaban las mas variadas cintas de la serie B a la Z-, de momento se encontraron con una cámara entre manos, sin importar que fuera de formato pequeño, o más recientemente de vídeo, pronto comenzaron a experimentar en la creación de historias que reflejaran su propio gusto por el género de su preferencia.

Lo que podría ser un ejemplo aislado de un joven con aspiraciones a realizar cine, se convirtió en los casos de Alemania y España en todo un movimiento perfectamente homogéneo en cada país y con un grupo fijo de directores que se especializaron en crear sorprendentes piezas gore. Pero no de *simple* gore.

La repercusión de estos movimientos ha tenido alcance mundial. Aun cuando se mantienen ceñidos a un público específico, han logrado salir de sus países de origen, para beneplácito de los gore *fans* de prácticamente todo el planeta, que sin importar la nacionalidad conocen y celebran los alcances de los nuevos *gore makers*. La desventaja que podría adjudicárseles es que en busca del reconocimiento se han etiquetado dentro de nuevos lineamientos genéricos y no personales, por eso es que se distinguen geográficamente. Alemania ha enarbolado la bandera del *ultra gore* y por su parte, en España, aun cuando no tiene un nombre específico, la corriente comúnmente se conoce como *gore castizo*.

Como bien podemos intuir por lo específico de sus nombres, las nuevas tendencias van más allá de lo que en décadas pasadas se solía presentar en pantalla. Los momentos de explosiones sanguinolentas no dejan nada a la imaginación, además de buscar los ángulos más repulsivos para hacerlos parecer *naturales*. Es decir, la cotidianidad de la violencia es la principal excusa para presentar las atrocidades más retorcidas. Ya no se trata de buscar la coartada fantástica, terrorífica o sobrenatural que provoque el desaguisado, sino que se extrae de seres humanos en apariencia normales en los momentos más inesperados o enfrentados a situaciones límite.

El uso de la violencia mostrada en su máxima expresión, en cualquier tipo de género cinematográfico más allá del terror, pero casi siempre dentro de los límites del fantástico, llegó del Oriente. La cinematografía oriental siempre ha echado mano de la violencia, aun en grandes clásicos de la cinematografía mundial es fácil encontrarla. Pero a finales del siglo XX, el llamado *hiper gore* alcanzó cotas de brutalidad gráfica, que ha provocado que varias de sus cintas –al igual que las alemanas– se encuentren prohibidas en varios países del mundo.

## 2.1 ULTRA GORE ALEMÁN: Jörg Buttgereit y los otros.

“<<Nekromantik>> es la primer película  
erótica para necrófilos”  
John Waters

La historia del cine de terror alemán es poco nutrida si exceptuamos los gloriosos años de esplendor del expresionismo, que como ya nos dimos cuenta fueron más bien pocos. Posterior a ellos, las cintas de género escasearon, y de las existentes, salvo algunas coproducciones y una breve etapa germana del español Jess Franco, sólo lograron una repercusión importante como semillero del gore teutón el ya también mencionado díptico de *Hexen Bis Aufs Blut Gequält* (Torturas de la Inquisición). Un género que se creía perdido retoma inesperada fuerza a finales de los años ochenta cuando un grupo de jóvenes realizadores alemanes tomaron por asalto las pantallas de circuitos *underground* de su país, principalmente las berlinesas para presentar al público, obras *shock* dirigidas por ellos mismos.

Dentro de esta nueva ola de cine de género alemán sobresale la figura de Jörg Buttgereit. Nacido en Berlín en diciembre de 1963 cuenta que desde muy pequeño disfrutó una extensa variedad de títulos de *monsters movies*, que después quiso hacer él mismo auxiliado de una cámara de súper 8 apoyándose en la técnica de la animación cuadro por cuadro.

Su primer cinta oficial data del año de 1982. Contra cualquier pronóstico que se pudiera suponer, el debut no tiene que ver en nada con sus obsesiones posteriores. Se trata de *Der trend-punkrocker erzählen aus ihrem leben*, documental sobre el movimiento *punk* alemán de boga en los inicios de la década y que tanto atraía Jörg, al grado de dedicarle un nuevo documental en 1985, *So war das S036*.

Entre ambos trabajos documentales se dio gusto y tiempo para comenzar a hurgar en los terrenos del cine fantástico de manera bastante prolífica. De esos años valdría la pena destacar *Der Golleb* (1983), corto que actualizaba en tono de parodia el clásico pre-expresionista *Der Golem*, esta vez con un monstruoso hombre pizza como protagonista, así como la serie de cortometrajes a la que bautizó como *Horror Heaven*. Filmados en su mayoría en 1984, representan un sentido homenaje a los clásicos de la Universal de los años treinta, de los que retoma los mitos de *Frankenstein* y *La Momia* que tanto alegraron su infancia, para figurar en ellos. En otros cortos de ese conjunto aparecen también *Godzilla*, su otro monstruo favorito y un personaje inventado por él llamado *Capitan Berlín*.

Pero su verdadero camino inicia al año siguiente, con un medimetraje filmado ya en 16 mm. titulado *Hot Love*, que narra una historia eminentemente terrorífica y en la que ya se apuntan rasgos de sus principales obsesiones fílmicas: amor, sexo y muerte. En esta cinta, que el propio director declara fue la primera que tomo en serio, un joven engañado por su novia se suicida después de violarla brutalmente. La joven, que ha quedado embarazada, vive ahora con el otro hombre. Después del parto, el bebé se cubre de vómito y demás secreciones y de ellas surge el espíritu zombificado del novio engañado, que asesina a la pareja de adúlteros y eviscera el cuerpo de la mujer llevándose su corazón a las tinieblas.

Con esta película comenzaron también los eternos problemas de Jörg Buttgerit con la censura dentro y fuera de Alemania. Grupos de feministas atacaron al director y evitaron a toda costa las exhibiciones en varios circuitos alternos donde estaba programado, acusándolo de ser un mediometraje misógino, provocador y denigrante de la mujer. Pero si de provocaciones se trata, su siguiente trabajo también levantó agudos comentarios, se trataba de un cortometraje que formó parte de un largo grupal producido y coordinado por Michael Bryntrup, un conocido y respetado artista visual de la escena underground en ambas Alemanias (todavía no unificadas).

Su proyecto trataba sobre Jesucristo y la representación de su vida y muerte en clave de género. El resultado es *Jesus-der film* (1985), en el que Bryntrup dirige una Última Cena, donde Jesús transforma el vino en sangre, y con ésta realiza la Comunión de sus apóstoles. Buttgerit, por su parte, realiza la escena de la Crucifixión, mostrando al Mesías con colmillos de vampiro muriendo en la cruz no por una lanza en el costado, sino por una estaca en el corazón. Del filme de Bryntrup se realizó un *blow up* de los 8 mm. en que fue realizado a 16 mm. para poder darle cierta explotación comercial. Existen dos versiones de la película, una de 125 minutos y otra recortada a tan solo 84.

Posterior a *Jesus-der film*, siguieron dos años de aparente inactividad, los que sirvieron para redondear un proyecto que vendría a significar su primer largometraje, presentado finalmente en 1987 para conmoción del mundo cinematográfico más allá de toda etiqueta. El resultado de su unión con Manfred Jelinski en la producción y su viejo amigo Daktari Lorenz en la actuación dio como resultado *Nekromantik*. Calificada por el maestro John Waters como una película erótica para necrófilos, y por alguna parte de la crítica como obra cumbre del romanticismo negro alemán <sup>7</sup> lo cierto es que presenta ya completamente redondeadas y sin concesiones, las principales obsesiones que comenzó a plantear en algunos cortos anteriores. En *Nekromantik*, el amor y el sexo comparten la misma fuerza de atracción-repulsión que la misma muerte.

Mezcla de cine pornográfico con el gore más brutal y directo, la historia cuenta la extraña relación de amor dependiente entre *Rob* y *Betty*, una pareja de novios que gustan de hacer el amor acompañados de los más grotescos fetiches: partes de cadáveres humanos. *Rob* trabaja en una agencia que se encarga de levantar los cuerpos mutilados por accidentes automovilísticos, lo que siempre es de agradecer por su mujer. La estantería de su casa es un muestrario de vísceras y retazos humanos debidamente guardados en frascos de formol. Sin embargo, ella cada día está más apática, lejana, aburrida. Con tal de no perderla *Rob* será capaz de cualquier cosa... hasta de robarse un cadáver completo.

Con el nuevo invitado, el sexo se convierte en un tétrico *menage a trois*. *Betty* hace el amor con un romanticismo tal al putrefacto cadáver –cuando pierde el pene ella lo sustituye con un tubo– que *Rob* es desplazado. Cuando el faltante es descubierto, *Rob* es despedido de su trabajo, situación que lo desespera, no por él, sino por ella ¿Ahora cómo podrá complacerla? Sucede lo inevitable, al saberlo desempleado *Betty* lo abandona, llevándose con ella al amante perfecto: el cuerpo, cada día más pútrido. La violencia se adueña de *Rob*, descuartiza a su gato y toma un baño de tina con sus entrañas, después se masturba y en medio del frenesí se apuñala en el estómago, alcanzando la muerte mientras eyacula semen y sangre.

---

<sup>7</sup> Jesús Palacios, *Goremanía*, p.p. 173

El filme, estrenado en el Sputnik Cinema de la Alemania Democrática, levantó instantáneamente todo tipo de reacciones. Hubo quien de inmediato la erigió como una obra de arte y ensayo de culto, atreviéndose a hurgar en las más recónditas grietas de las perversiones humanas. Hubo quien sólo lo tildó de un oportunista en busca del reconocimiento por medio del escándalo, otros ni siquiera le hicieron caso. Prohibida en decenas de países, las copias piratas no tardaron en circular, convirtiendo al director en una figura de culto, por lo menos entre los degustadores del gore más radical, aun cuando el propio Jörg ha buscado distanciarse de la etiqueta de *gore maker*.

*Nekromantik* podemos decir es una introspección en la vida desencantada de los jóvenes de los ochenta, nihilismo permanente en busca de atracciones fuertes que le den ánimos para continuar en medio de una existencia gris y miserable, aun en el primer mundo. La cinta, descrita suena de lo más brutal y vulgar, viéndola en pantalla podemos apreciar que se trata de una pieza lenta, de encuadre y planos básicos que hacen hincapié en lo estático y gris de la vida de la pareja. Las únicas secuencias desarrolladas con cierto preciosismo fotográfico, haciendo uso del ralentí y elegantes disolvencias, son aquellas de sexo con el cadáver, simbolismo inequívoco del deseo de escapar de su miserable situación por medio de experiencias sin freno. Implicaciones filosóficas de parte de Jörg Buttgerreit algo ramplonas, pero funcionales a fin de cuentas.

Paralelo al surgimiento de *Nekromantik*, otros cineastas comenzaban a zanjar la zanja con provocaciones arteras a las buenas costumbres, cocinando lo que ya comenzaba a llamarse como el ultra gore teutón. Un nombre se colocaba casi a la par del de Buttgerreit, se trataba de Andreas Schnaas, éste proveniente de Hamburgo.

Nacido en 1968, al igual que su predecesor desde pequeño gozó en las salas de cine de los más variados programas de horror, a los cuales les añadió por gusto propio innumerables escenas de kung-fu, principalmente de las sangrientísimas películas hongkonesas provenientes de la Shaw Brothers. Pero la primer cinta que en verdad logró estremecerlo dice haber sido *Horror of the Zombies* que junto con algunas cintas de asesinos de cuchillo estilo *Viernes 13*, conformaron su particular gusto cinéfilo, para espanto de sus padres, que no tenían idea del porqué su hijo experimentaba con jarabe de cereza, buscando conseguir una solución similar a la sangre humana.

Lo que traía entre manos era la realización de sus sanguinolentos sueños, dirigir su primer cortometraje de 15 minutos de duración titulado *Hunted*. Apoyado por su padre en el manejo de la cámara (de video), el adolescente Andreas Schnaas y un amigo interpretaban a un par de mercenarios que una vez capturada su víctima —el propio abuelo de Andreas—, la torturaban hasta morir. El corto era un surtido muestrario de gore amateur: cabezas cortadas, cuchilladas en el estómago y una que otra sierra mutiladora.

Después de varios divertimentos —*Bloody Full Moon*, *Horror Game* o *Running Man*— que le sirvieron para afinar detalles tanto técnicos como de rudimentarios efectos especiales, en 1989 presenta su primer largometraje (también en video), *Violent Shit*. Contando con un presupuesto de cinco mil marcos la película es la historia de *Karl Berger*, un asesino de masas poseído desde su infancia por un demonio. Tras de asesinar a su familia entera, escapa del manicomio donde está recluido cuando es transferido a otro. Su incontrolable violencia le motiva a asesinar a cuanta persona se cruza en su camino, utilizando cualquier cosa que esté a la mano. Las visiones sangrientas lo irán consumiendo poco a poco y el dolor de su atormentada alma solamente podrá ser liberado con el nacimiento de su hijo.



*Violent Shit* resultó una obra molesta para la mayoría del público. Gore descarado sin ningún tipo de coartada argumental, simple catálogo de vísceras que se torna tremendamente aburrido por su falta de cohesión en algo parecido a un guión. Aun así, en el mundo de las exhibiciones *underground* resultó un *hit* sin precedentes. Hordas de goremaniacos se daban cita para verla y de inmediato le asociaron sin mayor remilgo con la obra de Buttgereit, lo que molestó terriblemente a éste, que de inmediato negó cualquier tipo de asociación al ultra gore de la mas baja calaña como lo era *Violent Shit*, lo cual no desmotivó a Schnaas para continuar con su pestilente filmografía.

En ese mismo año de 1989, dos viejos amigos presentaban sus respectivas segundas películas, muy alejadas en concepto y estética al bodrio de Schnaas. El primero es Michael Bryntrup, con el medimetraje *Totentanz 1 – 8*, formado por ocho capítulos donde se exploran las diversas visiones que la figura de la calavera genera como fetiche romántico–necrófilo. Entre otras cosas podemos observar gente bebiendo sangre de un cráneo invertido a manera de copa, cráneos incendiados y hasta al propio Bryntrup haciendo el amor de manera sensual a una calavera.

*Totentanz 1 – 8*, representa

*“El ultra romanticismo alemán, heredero de la tradición más negra y necrófila de Goethe, Novalis, Hoffman y demás, [que] sigue presente entre los jóvenes, potenciado por la tradición expresionista, el nihilismo filonazi y el cine de terror moderno”<sup>8</sup>*

...y es de allí precisamente donde se explica que el termino “ultra gore” no es más que una paráfrasis de aquél “ultra romanticismo” literario.

La otra cinta a mencionar es *Der Todesking* (El rey de la muerte), dirigida por Jörg Buttgereit. En su segundo largometraje, el berlinés hace mayor énfasis en la relación que el ser humano tiene con la muerte. La película abre con una aplastante frase: “*Dios creo el mundo en seis días. Al séptimo se suicidó*” y de esa premisa parte para mostrarnos los siete días de la semana y un suicidio por cada uno de ellos. De los siete capítulos sobresale el correspondiente al día martes, donde un joven cinéfilo se cuelga del techo tras ver su filme favorito. El capítulo esta repleto de citas cinéfilas del director. Cuando el personaje entra al videoclub, lo primero que se ve en el mostrador es el póster de *Nekromantik* y cuando se dirige a la estantería, el video de ésta, se encuentra colocado junto a la *Belle de Jour* (Bella de Día, 1968), de Luis Buñuel. A fin de cuentas, salvando las distancias, las dos obras tratan sobre el amor perverso.

El capítulo del martes es también el único con algo de gore, pues la película que el joven a rentado es una película *sado-nazi*. Nuevos guiños cinéfilos: la portada del video es la de *Ilsa, She Wolf of the S. S.*, aunque en los créditos –falsos– que aparecen en la televisión del muchacho, se lea “*un film dirigido por Jorgi Butti*” que no es otro que el propio Jörg Buttgereit, que también dirigió en blanco y negro la escena que se supone ve el personaje: la castración de un prisionero ejecutada por una mujer nazi con unas tijeras.

A lo largo de la cinta y entre cada capítulo observamos un cuerpo masculino que se va descomponiendo hasta ser una masa informe de carroña. La cinta, casi sin diálogos utiliza nuevamente una puesta en escena semi fija. Acentuando nuevamente la inutilidad

---

<sup>8</sup> idem, p.p. 257

de las vidas que están a punto de finalizar voluntariamente. El cuerpo en descomposición no es más que la representación de una sociedad alemana en decadencia, cada vez más cercana a su extinción, mientras que sus miembros encuentran en el suicidio la única forma de liberarse.

Arte y ensayo que decepcionó a los buscadores de experiencias fuertes. Buttgerit se decantó más por ofrecer su visión al entorno alemán que por un simple puñado de tripas, de ahí su voluntario alejamiento de la etiqueta ultra gore, algo que sus primeros y más neófitos seguidores no le pudieron perdonar, por lo que nuevamente volvieron sus ojos a Andreas Schnaas y a una curiosidad que de pronto apareció en la pantallas germanas bajo el nombre de *Das Deutsche Kettensägen Massaker*.

Conocida internacionalmente por la traducción literal de *German Chainsaw Massacre*, ésta significó la entrada por la puerta grande de Christoph Schlingensiefel al mundillo de los realizadores del ultra gore. Nacido en octubre de 1960 en Oberhausen, su oscura filmografía inicia a mediados de la década de los ochenta, con diversos cortos, entre los que se cuentan *Tunguska* en el 84, *Die Schlacht der Idioten* y *Menú total* –así, en español– ambos en 1986 y *Mutters Maske* en 1988. Pero su consagración llegaría en el año de 1990 con su “*masacre germana de la sierra eléctrica*”.

Se trata en realidad de una parodia homenaje al clásico de Tobe Hooper, icono del nuevo cine de terror, capaz de hacer gritar al espectador por medio de inquietantes escenas. En este caso, Christoph escoge perder un poco del impacto dramático, ganando a cambio sentido crítico. La anarquía es inherente en la forma y la estructura de la película.

*Clara* asesina a su pareja antes de escapar cruzando la frontera que divide a las dos Alemanias. Ya del otro lado se ve envuelta de manera por demás masoquista con una familia incestuosa y caníbal. Clara se encuentra en medio de su posición como asesina fugitiva y como el objeto de lujuria de la familia, quien la ve a la vez como alimento y compañía. A pesar de estar estructurado en sentido de comedia a lo largo de toda la cinta se deja ver una puya que hace

“*analogía de la reunificación alemana y el desenfrenado  
desmembramiento de lo individual*”<sup>9</sup>

La *masacre germana* resultó ser una sorprendente pieza del cine independiente, que aun cuando se escuda en los márgenes del gore, se encuentra a años luz de burdas piezas como *Zombie 90: Extreme Pestilence*, dirigida por Schnaas. Aunque el revuelo alcanzaría dimensiones inesperadas en 1991, con la grandemente esperada *Nekromantik 2. die Rückkehr der Liebenden Toten*, de Jörg Buttgerit.

La película inicia justo donde termina la anterior. El cadáver de *Rob* es desenterrado por *Monika*, una bella chica cuyas inclinaciones sexuales son las mismas a las del difunto. Ella mantiene un noviazgo con un chico normal, e incluso tiene sexo con él, pero de manera poco gozosa para el chico, pues no deja que él se mueva en pleno acto, situación que lo intriga. Ella se ha desecho del cuerpo de *Rob*, de quien solo conserva la cabeza. Pronto se da cuenta de las inclinaciones de *Monika*, sobre todo cuando descubre en la nevera partes de un cuerpo humano. Cuando se sabe descubierta, *Monika* hace el amor con su novio, a quien decapita en pleno acto ligando rápidamente su

---

<sup>9</sup> Ed Cooper en [talkingpix.co.uk/reviews](http://talkingpix.co.uk/reviews)

pene para mantener la erección y sustituye la cabeza del chico por la putrefacta de *Rob*. A manera de epílogo se nos muestra a *Monika* en una visita médica, en donde se entera que ha quedado embarazada. Vida después de la muerte, literalmente.

En *Nekromantik 2* Jörg buscó la otra cara no explorada en la original, dándole a la mujer el papel central de la trama y a través de la cual podemos asistir a otra cara del romanticismo necrófilo. La mujer se alza con un dominante papel que no era común en las cintas convencionales del género. La polémica del contenido fue aun mayor a las de sus anteriores películas. Herbert Freud, fiscal de la ciudad de Munich, la calificó de ser propagadora de la violencia y carecer de cualquier valor artístico, lo que desembocó en que:

*“El 19 de junio del 91, un local de ambiente retro y underground llamado Werkstattkino, donde se proyectaba la película, fue asaltado por la policía, que mantuvo a la audiencia paralizada durante una hora mientras secuestraban la copia y requisitaban todo el material publicitario.”*<sup>10</sup>

El dictamen final fue la destrucción de los negativos y cualquier material vinculado al filme. La policía se presentó de manera violenta en la casa de Manfred Jelinski, amigo y productor de Jörg, la búsqueda fue infructuosa, pues el negativo original se encontraba debidamente escondido. Jelinski organizó una rueda de prensa donde de manera clandestina proyectó el filme ganando publicidad gratuita en las páginas de los diarios más importantes y seguidamente se entabló un juicio donde un abogado y un historiador cinematográfico dieron fe de la calidad artística de la cinta y el derecho del director a expresarse.

El historiador calificó a la cinta como una metáfora de la unificación de Alemania y que el arte justificaba la violencia. Finalmente se levantó la sentencia, el negativo jamás fue destruido, aunque la película se encuentra prohibida en docenas de países, donde las exhibiciones siguen siendo clandestinas. A fines de los noventa Chas Balun, crítico gringo del cine más violento, descubrió a Buttgereit para los Estados Unidos y sus filmes se distribuyen legalmente en video.

Tal vez ese desaguisado jurídico y escándalo que ocupó todo un año de prensa, opacó en 1992 el estreno de otra pieza clave del ultra gore llamada *Burning Moon*. En 1969, nace en la pequeña población de Fürstenfeldbruck, Olaf Ittenbach, que al igual que sus colegas se inicia desde la adolescencia en el mundo del cine gore independiente, aunque dedicándole más atención al campo de los efectos especiales y la elaboración de maniqués y miembros artificiales. A los trece años de edad se asocia con Michael Müller, quien pronto se convirtió en su director de fotografía y co-productor. Juntos producen en 1988 su primera obra, *Black Past*, en formato de video y simplemente como mera diversión, pues no pensaron de momento darle exhibición pública.

Las cosas cambiaron drásticamente cuando la revista especializada *Splating Image* se hizo de una copia del video y deliró con ella dedicándole algunas páginas. Con esa publicidad finalmente *Black Past* encontró distribuidor y se comercializó, recuperando el presupuesto invertido para su realización e incluso permitiéndole ver al tándem de creativos una discreta ganancia. Lo principal fue que Ittenbach estableció una rápida

---

<sup>10</sup> Rubén Lardín, op. cit., p.p. 60

reputación como la nueva esperanza del ultra gore independiente alemán. El éxito financiero los llevó a planear con cuidado lo que sería su segunda pieza, que llegaría hasta el 92, *Burning Moon*.

Conformada por dos historias *imaginarias* hiladas por una *real*, presenta a un joven yonqui que debe cuidar a su pequeña hermana durante una noche. Para hacerlo le cuenta dos sangrientos cuentos, uno de ellos correspondiente al de un sacerdote violador y asesino. Al final, presa de un frenesí diabólico producto de las alucinaciones de la droga que le hacen ver una luna en llamas, el joven asesinara a la niña con lujo de sadismo. Producida nuevamente en formato de video, la cinta causó un terrible impacto por el verismo de los efectos especiales, no olvidemos que Olaf se especializó en esas técnicas. Las fuerzas legales se cebaron en ella casi tanto como en la obra de Buttgereit. La cinta fue prohibida en Alemania y solamente pudo ser comercializada una versión recortada.

En 1992 también se presentó otra obra a revalorizar dentro del ultra gore, producto del joven Schlingensiefel titulada *Terror 2000*. Volviendo al estilo de parodia nihilista, presenta nuevamente una visión sarcástica cruel y escatológica de la nueva Alemania unificada, que tanto había cuestionado en su anárquica *masacre germana*. Esta vez por medio de un grupo de fanáticos neonazis que persiguen, humillan y asesinan a inmigrantes, bajo pretexto de limpiar su pueblo y su raza. Mientras eso acontecía con Ittenbach, Schlingensiefel y Andreas Schnaas estrenaba la todavía más pestilente *Violent Shit 2. Mother Hold My Hand* (en la que obviamente se cuentan las tropelías de *Karl Jr.*); Jörg Buttgereit se veía obligado por las circunstancias legales a cambiar su nombre por el de "Josef K." y así poder filmar sin complicaciones su siguiente filme, *Schramm*, que estaría listo hasta 1993.

La absurda muerte del asesino *Lothar Schramm* da pie al desarrollo de la trama, que se encargará de contarnos los últimos momentos en su vida. De nueva cuenta Jörg hace de lado el gore más insípido y da paso con su característico estilo pausado y claustrofóbico a una historia de frustraciones por parte de un miserable alemán sin esperanzas en plena etapa de cambio. Su frustración personal y sexual que lo tiene sumido en un inexorable sentimiento de culpa lo lleva a castigarse a sí mismo clavando su pene sobre una mesa, en una interminable escena que pone al espectador los pelos de punta. Menos sangre de lo esperado, pero mayor carga crítica a una sociedad con sus valores en decadencia.

El periodo fructífero del ultra gore alemán parece circunscribirse únicamente al de la década de los noventa, más allá pareciera ser que los mismos realizadores han optado por seguir otro camino, la última carta de este movimiento viene representada por un semi desconocido Andreas Bethmann, que además de ser crítico de cine gore y autor del libro *Jess Franco Chronicles*, decidió abrirse camino en la dirección. Su filmografía arranca en 1996 con *Tanz der Kürbisköpfe* y continúa hasta 1998 con *Insel der Dämonen*, pero sería con la película *Der Todesengel. (Angel of Death: Fuck or Die)*, también de 1998 que su nombre rebasaría las fronteras de Alemania.

Considerado como el "Joe D'Amato alemán" (no se si es insulto o halago), en esa cinta cuenta con la actuación estelar de la estrella porno alemana Manila May, quien interpreta a una modelo que toma una muy sangrienta venganza después de haber sido violada. Esta pieza de bajo presupuesto epleta de sexo y sangre, contó con severos cortes de censura, que para alegría del director y los más avezados goremaniacos, la

tecnología se encargó de salvar, pues al comercializarse ya en formato de DVD, está disponible en un *Director's cut* de increíbles 161 minutos de enferma duración.

En los estertores de la década de los noventa, nuevamente se hace presente Olaf Ittenbach con *Premutos – der Gefallene engel* (1997), considerada hasta la fecha como su obra más redonda y entretenida, alcanzando la cifra de cuatro mil copias en video vendidas tan sólo en Alemania, logrando con ello ser distribuida comercialmente a nivel internacional. Por si fuera poco se presentó con bombo y platillo en el festival de cine de Sitges, Catalunya en 1998.

La película comienza en la India en el año 1231 A. C., donde unos guerreros se enfrentan a criaturas nunca antes vistas. En medio de la reyerta, surge de entre los muertos *Premutos*, un anti-Dios. En el presente, un joven de 18 años vive con una familia de costumbres extrañas, el chico tiene extrañas visiones de mundos y épocas distintas que lo llevan desde la muerte de Jesucristo. Pronto se entera que *Premutos* volverá a reencarnar y quiere su cuerpo. Por vez primera Olaf trabajó con un equipo semi profesional de filmación, dejando atrás los tiempos del video para utilizar el celuloide, aunque en formato de 16 mm., lo que no impidió su corrida comercial en las salas germanas.

La nueva década traería cambios sustanciales para el ultra gore alemán. Solamente tres nombres de los anteriormente citados se mantienen vigentes hasta nuestros días. Andreas Bethmann que en el año 2000 estrena *Dämonenbrut*, donde un par de ladrones después de atracar un banco deciden refugiarse en una isla, que creen desierta, pero que en realidad es el vórtice donde se desatan fuerzas demoníacas. Los efectos especiales entregan un nuevo festín de carne, sangre y sexo, pues somos testigos de cómo un demonio con tentáculos –que debe mucho a la imaginaria *hentai* japonesa– viola brutalmente a sus víctimas. *Dämonenbrut* rápidamente se elevó, según las críticas especializadas, a la altura de uno de los mejores filmes independientes del género en Alemania.

Nuevamente Olaf Ittenbach hace acto de presencia con *Le666ion of the Dead*, producida entre 2001 y 2002. En ella Olaf abandona por completo el gore para centrarse en una historia de terror demoníaco (coproducido con los Estados Unidos) para la que filma por vez primera en 35 mm. y en idioma inglés. Un demonio llamado *Togaio* se encuentra atrapado en esta dimensión. Busca afanosamente a la bella *Geena*, un demonio de su misma especie que a través de los siglos ha escapado de él y a la que quiere por pareja. Ella no busca herir a los mortales, por el contrario, encuentra el amor en la persona de *William*, un vagabundo a quien ayudará a sobrevivir del demonio y su legión de muertos, hombres y mujeres sin beneficio en esta vida y que son ejecutados para servir al maligno.

Interesante propuesta de terror clásico que desgraciadamente recuerda en muchas partes al *From Dusk Till Dawn* (Del crepúsculo al amanecer) de Robert Rodríguez, sobre todo por estar situada la acción en su parte climática en el interior de un bar, con un grupo de humanos luchando contra la amenaza exterior, en este caso demonios, en el de Rodríguez vampiros, además que la bellísima reina del congal es uno de esos mismos seres, tal y como Salma Hayek era una de aquellos vampiros. Aun así, este efectivo y bien realizado filme podría ser el que permitiera a Olaf acceder a la industria norteamericana con proyectos de mayor envergadura, lo que tal vez signifique su adiós

definitivo al ultra gore. Por lo pronto ya enfrentó su primer prueba de fuego en el Fanta Festival de Roma, de donde salió bien librado.

Pero es el vilipendiado Andreas Schnaas el encargado de cerrar el apartado del ultra gore por ser él quien continua enarbolando una estandarte al parecer ya caducado. En el 2001 estrenó *Demonium*. En un lóbrego castillo, un anciano es brutalmente asesinado. Sus familiares y amigos son rápidamente citados ahí para la lectura del testamento, ignorando que el sádico asesino se encuentra aun dentro del castillo y dará cuenta de cada uno de los allí reunidos. Típica historia de asesino suelto, cuyo mayor mérito radica en los sangrientos efectos, que por lo demás no da señas de mayor innovación, algo común en Schnaas, siempre fascinado más por el gore gratuito que por el sustento argumental.

No obstante, pareciera ser que con su más reciente filme, *Niklos the Impaler* de producción 2002 (en conjunto con los Estados Unidos), endereza por fin el camino. La sinopsis del hasta el momento inédito filme habla de *Niklos*, un bárbaro del norte de Europa que fue muerto por una chusma enardecida y que al momento de expirar juró que ni aun con la muerte podrían detenerlo. Cientos de años después su venganza se verá materializada, cuando en la inauguración de una exhibición de arte en pleno Manhattan el monstruo vuelva a la vida sediento de sangre. La publicidad del filme asegura, para tranquilidad de los *fans* de Schnaas (que los tiene y bastantes), que pueden confiar en que *Niklos* será la más sangrienta producción del año y el nuevo nombre del terror.

Como dato al margen, se encuentra en etapa de producción el proyecto llamado *Barcelona Babylon*, que se pretende debería estar listo a fines del año 2003. Se trata de un largometraje conformado por tres historias, que reúnen a los directores más representativos del ultra gore germano: Olaf Ittenbach, Andreas Schnaas y Jörg Buttgerit, quien finalmente accede a formar parte del movimiento al que siempre ha dicho no pertenecer.

Por lo que podemos ver en los últimos ejemplos, el ultra gore tocó a su fin. Los directores germanos que surgieron con él han decidido echar mano a formas clásicas del cine de terror para dar nuevo cauce a sus filmografías. Si bien todavía hacen uso de los efectos más sangrientos en ciertas escenas, éstas ya no se pueden comparar con el gore más puramente provocativo, por su aparente sinrazón. Las claves genéricas clásicas al darle una explicación al momento sanguinolento, lo legitiman como el fin –la búsqueda del impacto– y no como medio de expresión o denuncia.

Como ya vimos, las primeras muestras ultra gore mostraban entre líneas un espíritu crítico a una sociedad en pleno cambio, afectada psicológicamente por la reunificación. Tal vez sea demasiado aventurado el comparar este momento con el de el terror expresionista, aunque de raíz, ambas motivaciones partan de la misma idea: hacer uso de la provocación inherente en un género maldito como medio para exponer ideas y frustraciones de una sociedad decadente dañada por momentos históricos. En un primer momento la guerra mundial, ahora la caída del muro de Berlín.

## 2.2 HIPER GORE ORIENTAL

“...una efectiva meditación de bajo perfil sobre la acumulativa deshumanización que la violencia causa en agresores y víctimas, y que sin duda alguna deja brutalizado al espectador...”  
Jorge Grajales sobre la saga <<Guinea Pig>>

El gusto por lo fantástico y lo terrorífico en las culturas orientales se une con sus raíces más ancestrales. Mitos de fantasmas, historias de encantamientos y mitología forman parte de su más valorado bagaje cultural. En el cine, desde sus inicios en la época silente algunas de esas costumbres y tradiciones ya se encontraban presentes. Para elaborar ya no una historia del cine de terror oriental, sino un simple esbozo sería necesario elaborar un libro entero y aunque mucho me gustaría hacerlo, en estas páginas me veo obligado a circunscribirme al objetivo planteado dentro de los márgenes del gore.

La explosión de sangre en los filmes asiáticos, principalmente hongkoneses y japoneses data igualmente de varios lustros atrás. De los primeros baste recordar las producciones de la *Shaw Brohters*, cintas donde las coreografías de peleas imposibles daban paso a sangrientos duelos de espada, al igual que en el cine de samurais japoneses del universo Kurosawa, que ya dejaba ver el gusto por la violencia, que alcanzaría niveles de culto con la cinta *Shogun Assassin* (1972) de Kozure Ohkami, que trasladando las formas propias del western, pone en pantalla la historia de *Lobo Solitario*, un samurai traicionado, que al perder a su familia asesinada, debe de escapar con el bebé sobreviviente de la masacre. Su recorrido se vera interrumpido constantemente por violentas peleas donde los chorros de sangre teñirían de rojo –literalmente– la pantalla, todo con tal de salvar la integridad de su ahora único hijo.

En 1986 un director eficaz caído en desgracia llamado John Woo, recurrió a su viejo amigo, el productor Tsui Hark, para poner en marcha un proyecto largamente acariciado: *Ying hung boon sik / A Better Tomorrow* (Un mejor mañana). Con ésta cinta, el cine de acción de la isla de Hong Kong se revolucionó y a partir de entonces se le conoce como el genérico *Heroic Bloodshed*. Woo alcanzó la fama internacional al realizar obras maestras de la violencia viril, manejando un universo personal regido por tres máximas: plomo, honor y sangre. Mucha sangre de hecho, pues las series de tiroteos que inundan la pantalla renuevan el gore en los filmes de acción, uniéndolo con una belleza plástica calculada plano por plano, ignorada desde los tiempos de Sam Peckinpah. El *heroic bloodshed* influyó a partir de entonces al cine de acción de occidente, agregando cada vez mayores dosis de violencia y explosiones sanguinolentas gracias a otros directores de renombrado calibre como Ringo Lam y el propio Tsui Hark.

Antecedentes del cine de violencia y sangre desparramada en el oriente puede haber muchos, demasiados para reseñarlos, así que entremos de lleno con sólo unos pocos de los fenómenos de esta otra vuelta de tuerca llamada “hiper gore oriental”. Comencemos por Hong Kong.

El gore siempre ha estado presente en las cintas de Hong Kong, las famosas películas de espadachines entre las que destacan las dirigidas por Wang Yu siempre destacaron por las sangrientas secuencias de peleas donde los luchadores acababan con los miembros amputados o los intestinos colgando, prueba de ello son *The One – Armed Swordsman* de Chang Cheh. Con ésta la impresión en el público fue algo inusitada:

*“todo el mundo esperaba un espadachín manco, que bien claro lo dejaba el título. Lo que nadie esperaba era que al hombre le arrancaran el brazo en directo, que las peleas estuvieran rodadas con una crudeza extraordinaria y que el celuloide quedara inundado en sangre”<sup>11</sup>*

Producida por la Shaw Brothers se convirtió en la primer película en la historia de Hong Kong en superar el millón de dólares en taquilla. De hecho el *swordplay*, o cine de espadachines siempre se ha distinguido por sus excesivos derroches hemoglobínicos, más aun con la renovación del género a mediados de los noventa con cintas como *Swordman* y la bellísima *Bride of White Hair*, mezcla de horror violencia y una dramática leyenda de amor.

Es claro que el cine de terror es el que conlleva casi por necesidad el uso y abuso del gore. En Hong Kong el cine de terror en su mayoría se sostiene de fantasmas y algunos de ellos con marcada línea cómica, aunque a últimas fechas han gustado de llevar a la pantalla numerosas películas basadas en asesinos seriales, ficticios o reales como *Human Skin Lattern* y su secuela *All new Human Skin Latterns*, donde la gracia está en que un asesino serial se dedica a fabricar farolitos chinos con la piel de sus víctimas femeninas u *Horrible High Heels*, donde el asesino desuella a las víctimas para fabricar zapatos que después pondrá a la venta.

La estructura de los filmes de psicópatas en la ex colonia británica difiere mucho de los occidentales. En éstas el psicópata es el verdadero protagonista, es decir, la historia esta contada desde su punto de vista, él es el que roba cámara y quien aparece al principio y al final, a diferencia del cine estadounidense, donde los protagonistas son los adolescentes amenazados o los policías encargados de la captura del malhechor. En sus guiones las historias suelen contarse hacia atrás, es decir comienza casi siempre con la captura del asesino y a través de *flashbacks* vemos su historia y los asesinatos, que son mostrados con lujo de detalles, haciendo gala del más enfermo gore que se pudiera esperar.

Otro título representativo en el cine de psicópatas y uno de los primeros en gozar de éxito mundial es *Dr. Lamb* (1992), un clásico dirigido escrito y protagonizado por Danny Lee. El asesino del título se especializa en destrozando mujeres, pero su torpeza no tuvo límites al ser atrapado cuando mandó revelar las fotografías que tomó a los cadáveres. Otra historia de psicópatas y venganza posterior es *Run and Kill* (1993), donde un pobre gordo debe de escapar de un violento asesino que después de acabar con su familia va tras él. Pero es quizá *The Untold Story* (1992) dirigida por Herman Yau la película sobre asesinos más conocida de esta ola de cine gore de Hong Kong.

Nacido en Chiuchow, Guangzhou, pequeña población de China en 1961, Herman Yau estudió comunicaciones en la Universidad Baptist, de Hong Kong, carrera que lo llevó a escribir algunos artículos sobre cine en algunas revistas y diarios locales, además de que ocasionalmente participó en diversas producciones cinematográficas, para después comenzar él mismo a producir comerciales, programas musicales de televisión y videos de algunos artistas de la isla.

---

<sup>11</sup> Pedro J. Berruezo, [John Woo y el cine de acción de Hong Kong](#), p.p. 41.



Dentro de las casi cincuenta producciones en las que participó, la mayoría de las veces ocupó el puesto de cámara y después director de fotografía. Accedió a la dirección en 1987 con *No Regret* y después de algunos discretos éxitos con *Don't Fool Me* (1991) y *No More Love, No More Death* (1993), el reconocimiento llegó en 1993 con *The Untold Story*, donde el camaleónico actor Anthony Wong interpreta a un asesino que se apropia de un restaurante una vez que asesina al dueño y toda su familia previas humillaciones, violaciones y cualquier tipo de salvajada, para finalmente descuartizar los cuerpos, cocinarlos y servirlos en el menú como bollos de barbacoa, que se convierten en la sensación del restaurante. El éxito de la premisa provocó un par más de secuelas que poco tiene que ver con el original. El mismo tándem de Yau y Wong presentarían *Ebola Syndrome* (1996), en la que Wong es un violento trabajador de un restaurante que por violar a una nativa contrae el virus del ébola, que se encarga de contagiar a quien se ponga por delante.

Ambos filmes así como la mayoría de los realizados en este estilo son denominados Categoría III, una verdadera delicia para todos los cinéfilos ávidos de emociones fuertes. La Categoría III engloba no únicamente los productos de violencia explícita, sino también los de contenido erótico sexual, la otra gran veta del cine de explotación hongkonés, aunque en ocasiones logran unir ambas obsesiones en títulos como *Holy Virgin vs. The Evil Dead* (Choy Fat, 1990) y la mítica *Naked Killer* (Clarence Ford, 1992).

Una saga que también alcanzó gran popularidad de público y que cimentó gran fama dentro del hiper gore oriental, corresponde a la recreación de un hecho histórico que raspa la llaga del pueblo chino: la Segunda Guerra Mundial. En 1988 el director taiwanés T. F. Mous recibió el encargo de realizar *Men Behind the Sun*, película que narra la historia sobre las aberraciones cometidas por los japoneses durante la guerra, y como prisioneros chinos servían de conejillos de indias en los más sanguinarios experimentos que los científicos llevaban a cabo en sus clandestinos campos de concentración disfrazados del laboratorio 731.

La película está narrada en tono semi documental, sensación que se refuerza al presentar en pantalla subtítulos que describen la situación y dan fecha de cuando sucedió. Así vemos desfilar en la pantalla todo tipo de experimentos inhumanos, desde operaciones a corazón abierto, despellejamiento de personas vivas, congelación de miembros y su posterior despedazamiento en prisioneros aun conscientes y una cámara de descompresión, donde un recluso es puesto a diferentes presiones, hasta que finalmente muere cuando sus entrañas salen despedidas por el ano.

Todo es puesto con un morbo que raya lo obsceno, aunque los chinos pretendieron hacerlo parecer un filme de denuncia bastante respetuoso –carece por completo del humor negro propio de varias cintas hiper gore–, en el que es posible hasta encontrar una retorcida moraleja. Cualquier dejo de dignidad reivindicatoria quedó olvidado en la secuela, *Men Behind the Sun 2: Laboratory of Evil* (1992), dirigida ésta por Godfrey Ho, un director habitual del cine de ninjas, que precisamente añadió a la trama algunas peleas de kung fu y una subtrama amorosa que en nada se relacionaba. El filme dejaba mal parada a la burocracia japonesa, evidenciando una supuesta falta de escrúpulos; alegato que llegó en un momento poco propicio por encontrarse Japón en tratos diplomáticos y acuerdos económicos con Hong Kong, situaciones políticas que desembocaron en severos cortes de censura al material filmado.

Los cortes no significaron mucho teniendo en cuenta que toda la trama es un pretexto para mostrar nuevas y más refinadas formas de tortura. La leyenda negra de la película cuenta que las escenas de una autopsia que allí aparece son pietaje real, al igual que los fetos que aparecen en frascos de formol. El colmo de la explotación continuaría en las muy inferiores, aunque sangrientas *Men Behind The Sun 3: Narrow Escape* (1993), también dirigida por Ho y *Men Behind the Sun 4: Confort Women* (1993) de Loy Siu Lung. La serie se cerraría –por lo menos de momento– cuando el verdadero autor de la serie, T. F. Mous, volviese por sus fueros con una cinta que se supone revalorizaría el verdadero espíritu de la original más allá de cualquier explosión vulgar de gore sin sentido. El resultado fue *Men Behind the Sun 5: The Nanking Massacre* (1995).

Un caso excepcional y verdaderamente celebrado donde quiera que se proyecte es *Riki – oh / The Story of Ricky* (1991), dirigido por Nam Nai Choi. Lo que hace fabuloso a este filme es que se trata de la acción viva de una violentísima historieta de culto en toda Asia. En principio, la poderosa productora hongkonesa Golden Harvest (responsable de las primeras cintas de leyendas como Bruce Lee y Jackie Chan) no tenía la intención de producir una cinta gore, sino simplemente una película de acción penitenciaria con mucho de kung fu.

Al ver los resultados se dieron cuenta que se alejaba bastante del espíritu de la historieta original y que con ello perdían a un potencial público de *fans*, y que aun así no lograrían librar el estigma de la clasificación de la Categoría III, por lo que finalmente decidieron arriesgarlo todo y llenar la cinta de las más brutales secuencias de gore que se puedan recordar, baste con mencionar los poderosos puñetazos de Ricky, capaces de destrozarse cráneos o traspasar un cuerpo humano para sacar con la manos los intestinos del oponente, o el final del enemigo mutante, a cargo de una máquina para moler carne. Gran parte del culto ha *Riki – oh*, independientemente de su buena calidad técnica y temática como cinta de entretenimiento, es que no existen secuelas de ella, por lo que se mantiene como pieza única en su género.

Por lo que respecta al Japón, la cosa tampoco está sencilla. Como se dijo anteriormente, desde Kurosawa el uso de la violencia se justifica con bellas obras del arte cinematográfico que más deslumbran por su contenido ético filosófico que por la violencia explícita que existe en ellos, para muestra nada mejor que el contemporáneo Takeshi Kitano, director de culto donde se presente, que casi en todas sus cintas como director hace uso de la violencia como medio para desarrollar una trama que muestra las introspecciones de sus personajes y sus dilemas morales.

Sin embargo, como en todo, existe una variada gama de productos del más descarado hipergore que se han convertido por méritos propios en los objetivos de los cazadores de los filmes de la ficción más extrema. Ello se debe al

*“efecto de la coetánea cultura del Apocalipsis americano, dentro de la cual coexisten el gore y el splatter, el trash y el slasher, el cyberpunk y el cyberpulp, las más diversas parafilias eróticas, el armamento sofisticado, toda índole de arte siniestro, la estética postindustrial, las religiones anticristianas y las sectas oscurantistas, los psychokillers, el afterpunk, el gothic, los*

*cómics macabros, la nueva carne, el nuevo metal... , todo ello a la sombra, materialmente, de lo bizarre... "*<sup>12</sup>

En el párrafo anterior queda definido todo el sentido, las bases y obsesiones del hiper gore nipón. Pero habrá que ejemplificar. El fantástico japonés que se conoce en occidente es por lo regular el llamado *Kaiju eiga*, popular subgénero que se refiere al cine de monstruos gigantes, que encontró en *Gojira*, o *Godzilla* para los occidentales, y en *Gamera*, una tortuga gigante, a sus principales exponentes. Además, por supuesto las historias de fantasmas y demonios tan propios de la cultura del Sol naciente. Pero la primera muestra formal, por decirlo así, de gore en una película de fantasía es *Shyro no wana* (1988) de Toshiharu Ikeda, absurda mezcla de Cronenberg y Argento salpicada de zombis. Su relativo éxito dio luz a una secuela *Shyro no wana 2*, ahora en clave de thriller con asesino suelto, dirigida por Izou Hashimoto.

Es sin embargo con la obra prima de un joven llamado Shinya Tsukamoto que los verdaderos alcances del hiper gore estarían por llegar. Tsukamoto al igual que varios de los directores mencionados en estas páginas, sin importar su nacionalidad, comienza a filmar cintas experimentales en 8 mm., en las cuales vierte su amor por el cine de terror, aderezándolo con sobradas dosis de estética *punk*, literatura *cyber*, y música *noise*. Licenciado en el departamento de Bellas Artes por parte de la Universidad de Japón, comienza a ganarse cierta fama en el mundo del *underground*. Forma un grupo de teatro conocido como *Kaijyu Theatre*, con el que representa diversas obras, algunas escritas por él. El siguiente paso lógico era el de llevar a la pantalla algunas de sus historias ayudado por su grupo de actores, así *Denchu Kozou no Bouken* (La aventura del chico del poste eléctrico, 1987) es la adaptación en 8mm. de una de sus obras teatrales.

Mediometraje de 45 minutos filmado con el estilo hiperquinético que se convertiría en marca de la casa Tsukamoto, la historia es la de un chico que tiene un poste eléctrico creciéndole en la espalda y que le hace ser transportado por una extraña máquina a un mundo paralelo, donde debe combatir a un grupo de vampiros motorizados ayudado por una joven con un libro unido a su cabeza.

Sería con su obra prima, *Tetsuo* (1989) con la que estremecería al mundo gracias a su singular mezcla de gore, sexo, terror, maquinismo, nueva carne cronenbergiana y una rabiosa crítica filmada en blanco y negro a la deshumanización del hombre en una sociedad primermundista como lo es la japonesa. El comienzo es una adaptación al modo moderno de la amenaza de la licantrópía, es decir, se adquiere un virus por medio del contagio directo: un apacible hombre espera el metro, junto a él una chica con un brazo mecánico le ataca inesperadamente. La chica en medio del ataque de locura muere. El hombre a partir de entonces contempla como su propio cuerpo se convierte paulatina e irremediabilmente en una máquina.

La mezcla de estética cyberpunk, encuadres imposibles y una edición sincopada al ritmo de música atronadora, da como resultado, según el director un filme erótico.

*"La tradicional idea de erotismo está estrechamente asociada con la carne humana, pero yo quise contrastar esa carne humana, que es frágil y cálida, con el metal, que es duro y frío. Lo que a mí me parece realmente excitante es ese encuentro*

---

<sup>12</sup> Carlos Aguilar et. al, El cine fantástico y de terror japonés. 1899 – 2001, p.p.181

*entre la carne y el metal: la mutación, por tanto, es aquí sumamente sugerente”*<sup>13</sup>

De ahí que por esas obsesiones cárnicas donde el cuerpo humano no se descompone, sino que da paso a instancias superiores, se le haya rebautizado como el Cronenberg japonés. Tsukamoto agrega a la filosofía del canadiense, un componente psicológico que sólo podría obtenerse viviendo en una sociedad robotizada como la japonesa, cada día más cerca de la maquinización total, vida sexual incluida. No en vano en una de las escenas más brutalmente sangrienta, el pene del hombre se convierte en un taladro que despedaza a su compañera al penetrarla.

Después de su segunda película, *Yokai hantaa. Hiruoko* (1990), filme de horror al más puro estilo japonés de escuela encantada, arremete con furia con *Tetsuo 2. Body Hammer* en 1991, que se trata de una especie de *remake* de su opera prima, esta vez filmado en color y con mayor despliegue técnico al contar con un presupuesto holgado. Responsabilizándose del guión, dirección y fotografía, Shinya da rienda suelta a su imaginario post-industrial donde las relaciones de poder devienen sanguinarias, partiendo desde el seno mismo de la sociedad moderna: la familia. Un desdichado hombre habrá de acabar con la suya para dar paso a un nuevo orden.

*“En Tetsuo 2 intento explicar cómo al mismo tiempo que amas algo puedes sentir el impulso de destruirlo. Ese es el conflicto central, pero también es importante la visión que intento ofrecer de la vida en las grandes ciudades, a las que amo pero a la vez siento el impulso de destruirlas”*<sup>14</sup>

*Tetsuo 2* terminó de lanzar al mundo internacional a su director, que recorrió diversos festivales de cine fantástico del orbe, haciéndose de galardones en Sitges, Fantasporto y el de Cine Fantástico y de Aventuras de Yubari. Tras del díptico de pesadillas *cyber* emprendió distintos proyectos que no tocarían más el tema, pero si rescatarían lo mejor de la estética y ritmo de ellas, ejemplos son *Tokyo Fist* (1995), una sangrienta cinta sobre el mundo del boxeo, para la cual realiza una sorprendente mezcla de erotismo y violencia. Posteriormente vendrían *Bullet Ballet* (1998) filme *noir* donde vuelve a utilizar la fotografía en blanco y negro, *Soseiji* (1999), donde pone sus inquietudes temáticas al servicio de un género que no había explotado, el terror gótico.

El cine gore japonés continuó su camino por distintos derroteros, a veces incluyéndose en películas de marcado tono fantástico. Algunas de ellas son simple copia de filmes de suspenso *a la americana*, como *Chigireta ai no satsujin* (1993) de Ikeda, película que debe mucho a las obsesiones propias de Brian de Palma. Aun así resulta particularmente difícil distinguir el cine propiamente gore en la filmografía japonesa de los últimos años.

Películas horror puro como *Tomie* (1999) de Ataru Oikawa, filmes de yakuza como *Fudoh* del nuevo genio japonés Takashi Miike y la incomparable *Battoru Rowaiaru / Battle Royale* (2000) del veterano Kinji Fukasaku –que presenta una sociedad apocalíptica en un futuro inmediato, cuyo sistema escolar se basa en la lucha entre los

---

<sup>13</sup> Manuel Valencia y Eduardo Guillot, op. cit., p.p. 201

<sup>14</sup> Citado por Manuel Valencia y Eduardo Guillot, op. cit. p.p. 202

alumnos, encerrados en una isla, que deben asesinarsse entre ellos para que solamente deba sobrevivir uno—,<sup>15</sup> rebozan explosiones de violencia, que sin embargo, no se mantienen a lo largo de la trama, pues de hecho, no son el fin último de la cinta, sino un vehículo de continuidad en la historia.

El gore extremo llegaría asociado con el sexo. Primero en los llamados *pinku eigas*, filmes de elevado contenido sexual (sin llegar a la pornografía *hard core*) en títulos como *Bijo no Harawata/ Guts of a Beauty* (1986) dirigida por Kazuo Komizu, alias *Gaira*. En un almacén abandonado, refugio de una pandilla de yakuza, *Yoshimi* es violada salvajemente. Después le inyectan una poderosa droga llamada *lluvia de ángel*. La chica escapa y es encontrada por una psicóloga que le ofrece ayuda, aunque finalmente no logra sobrevivir. La psicóloga se hace pasar por *Yoshimi* para ejecutar su venganza sobre los yakuza. El plan fracasa y corre la misma suerte, sólo que ésta vez la droga la hace mutar. Transformada en un monstruoso mutante hipersexuado, dará cuenta de los pandilleros, además de violar a una de sus mujeres matándola con su gigantesco miembro, que le traspasa el vientre.

Producida por la compañía Nikkatsu, que desde mediados de los setenta producía filmes de contenido erótico, inauguró a mediados de los años ochenta una serie de horror erótico llamada *splatter eros*. *Gaira*, director de numerosos *pinkus*, continuó su camino alternando su carrera de director entre películas *soft* y estos *splatter eros*, con títulos como *Shojo no Harawata/ Guts of a Virgin* (1986) y *Gomon Kifujin*

*“cintas que detonaron el inicio de una nueva clase de cine gore y splatter en el Japón y que fueron seguidas por las brutales y nihilistas series de <<All Night Long>> y <<Guinea Pig>>”<sup>16</sup>*

El mercado japonés no deja de sorprender con filmes de contenido de violencia extrema en filmes tan disímolos entre sí como lo pueden ser *Organ* (1996), escrito dirigido y protagonizado por Ken Fujiwara, que disfrazada como una cinta de denuncia sobre el tráfico clandestino de órganos, se regodea en clave de horror sucio en las más escabrosas escenas de vísceras al descubierto, o bien, *Naked Blood* (1995) de Toshiyasu Sato, interesante ensayo de cómo el dolor que experimenta el cuerpo es directamente proporcional al dolor que sobre él se infringe.

En *Naked Blood*, delicia para cinéfilos sadomasoquistas, un joven hijo de médicos ha desarrollado una droga que inhibe el dolor y lo convierte en placer sexual. A hurtadillas le administra la droga a tres mujeres pacientes de su madre. Pronto, a la menor señal de dolor experimentan placer, que las llevará a flagelarse y mutilarse hasta la muerte, una de ellas comiéndose a sí misma en pequeñas rebanadas. Sangrienta como pocas, pero filmada con la frialdad propia de los encuadres inmóviles y primeros planos.

Pero la verdad acerca del hiper gore japonés no estaría completa sin mencionar dos series que se dedican con extremo descaro a la violencia sin coartada de ningún tipo. Filmadas en video, la primera en mencionar es *Ôru naito Rongu / All Night Long* (1992) y sus secuelas *All Night Long 2: Atrocity* (1995) y *All Nigh Long 3: The Final Chapter* (1996), todas producto de la enferma mente de Katsuya Matsumura. En la original, todo tipo de

---

<sup>15</sup> Película prohibida en varios países, incluyendo los Estados Unidos, que bastantes matanzas reales ha tenido en sus *high schools* como para darles nuevas ideas a sus tiernos educandos.

<sup>16</sup> Jorge Grajales, “Tokio Schok. Cine japonés de fin de siglo” Programa de mano del Centro Cultural José Martí, 16 de junio del 2000

violencia se desarrolla en medio de una historia de humillaciones y supervivencia de un grupo de jóvenes cercados por una pandilla de maleantes. A la tercer entrega se suman actos de necrofilia y voyeurismo que dan un toque de perversión sin límites.

La histeria cundió en el Japón a fines de los ochenta cuando un video comenzó a circular de manera clandestina. En éste se veía como una mujer era brutalmente torturada durante varios días por unos hombres enmascarados, hasta asesinarla, dejando sus restos colgados de una red de cacería, en lo que parece ser un bosque. Al inicio de la cinta aparece una leyenda que anticipa que el video fue conseguido gracias a una fuente anónima, desconociéndose sus realizadores. Inmediatamente se difundió el rumor de que se trataba de una auténtica cinta *snuff*. Por supuesto que no lo era. En realidad se trataba de *Akuma no Jikken* (1988) película dirigida por Satoru Ogura y que daba inicio a la más despiadada serie de hiper gore hasta ahora conocida: *Za Ginnipigu* mejor conocida por su nombre de exportación, *Guinea Pig*.

El primer episodio de *Guinea Pig* es una brutal mezcla del cine gore con la pornografía nipona, especialmente aquella que hace énfasis en el *bondage*, preferencia que se especializa en someter a la mujer por medio de cuerdas y cadenas atadas alrededor del cuerpo para después golpearla, si se desea. Sin embargo es *Chiniku no hana / Flowers of Flesh and Blood* (1989), el segundo episodio de la serie, el de mayor impacto por ser la más grande muestra de crudeza gore que se haya mostrado jamás. En este episodio no hay coartada argumental de ninguna especie. Su premisa es destruir la belleza: destrozarse a una mujer.

El filme está compuesto de casi sesenta minutos de brutalidad. Una cámara en mano presenta algunas calles del Japón nocturno mientras escuchamos una voz masculina en *off*. La cámara sigue a una joven quien al darse cuenta que es perseguida trata inútilmente de huir. Corte. Ahora vemos a la mujer acostada en una cama en medio de un cuarto abandonado, un hombre disfrazado de samurai muestra una charola de cuchillos. Droga a la mujer para mantenerla consciente mientras inicia su cruel trabajo. El resto de tiempo lo pasamos observando de manera enfermizamente detallada, como la mujer es cortada pedazo a pedazo, hasta ser desmembrada, eviscerada y decapitada. Cuando el asesino termina su obra descubre varios recipientes con restos de cuerpos femeninos. Ella no ha sido la primer víctima, y seguramente tampoco será la última.

El resumirla en papel no le quita la sorpresa, por que no la tiene. Únicamente se trata de mostrar las escenas más brutales, sanguinarias y amorales de la historia del cine gore. A pesar de ello, a diferencia de la primer entrega, ésta no buscó hacerse pasar como una cinta *snuff*. Ya desde la carátula del video se presenta como la ópera prima de Hideshi Hino, un reputado artista plástico japonés, dedicado a la elaboración de historietas, conocido en el occidente por ser el creador de los violentos mangas *Jigokuhen* (*Panorama of Hell*) y *Kyofu Zigoku-shoujo* (*Hell Baby*), traducidas al inglés para su exportación

“... y que junto con Suehiro Maruo, es el principal exponente de la corriente “atrocidad” dentro del manga”.<sup>17</sup>

La saga de *Guinea Pig* se conforma en total de nueve capítulos más uno de *making off* de los episodios. Los siguientes se instalan ya dentro del género fantástico y de terror, destacando el episodio número cuatro, *Mermaid in a Manhole* (1991), que

---

<sup>17</sup> Jorge Grajales, op. cit.

presenta la enferma relación entre un pintor y una sirena que encuentra abandonada en un cloaca y a la que da alojamiento en su bañera. Infectada, la sirena comienza a pudrirse en vida, convirtiéndose en una masa informe de llagas, fluidos viscosos y gusanos, mientras el artista, enamorado de ella, la retrata en todas sus etapas logrando pintar cuadros grotescos, mezcla de su amor y el horror más puro.

Con esta serie de medimétrajes, el hiper gore llegó al paroxismo más abstracto, mostrando la violencia *per se*. Desde el lejano oriente, como ya vimos, las más patológicas muestras del gore alcanzaron también su punto más álgido. Después de las cotas de sangre y tripas mostradas en esta última vuelta de tuerca del género, parece imposible llegar más allá. Aun cuando se continúan produciendo filmes en Japón y Hong Kong –la mayoría directamente en video– que explotan el gore más radical, ninguno ha alcanzado la fama mundial de los mencionados.

Una renovación en el fantástico japonés ha reabierto los caminos del terror clásico, que sin hacer uso de sangre ni violencia ponen los pelos de punta, además de ganarse un respeto por la crítica más reacia al género, donde quiera que se presenten, tal es el caso de *Ringu* (1997), espléndida cinta de terror y punta de lanza del *boom* internacional por el género nipón, dirigida por Hideo Nakata, autor también de la superior *Dark Water* (2002).

Otros ejemplos del buen quehacer en el horror japonés son la adaptación del *manga* –cómic– *Uzumaki* (Higuchinsky, 2000) y otras obras que se unen al culto internacional que poco a poco van cimentando las filmografías de nuevos directores como Kiyoshi Kurosawa (sin relación con Akira) con *Kyua / The Cure* (1997), *Karisuma / Carisma* (1999) o *Kairo / Pulse* (2000) o el ya mencionado y multigenérico Takashi Miike, autor entre otras de *Odishon / Audition* (1999), *Hanzaisha / Dead or Alive* (1999), *Hyoryu Gai / City of Lost Souls* (2000) con la buena actuación de la mexicana Patricia Manterola – ¡sí, la ex Garibaldi! –, o la simplemente magistral *Koroshiya 1 / Ichi the Killer* (2001), todas ellas sin desperdicio alguno, convirtiéndose en el director de culto por excelencia de la nueva generación de realizadores japoneses.

Por lo que respecta a Hong Kong, las cintas de horror se vieron desplazadas del gusto mayoritario por el resurgimiento de las películas *wuxia*, cintas de guerreros míticos provenientes de pasajes literarios o de la historia de la China antigua, como el médico y luchador social Wong Fei Hung –cuya figura ha inspirado más de un centenar de filmes desde la época del cine silente– que resurgió gracias a Tsui Hark, en la saga de *Érase una vez en China*, donde el quintuple campeón chino de kung fu Jet Li, se encargó de personificarlo.

El mismo Li llevó a la pantalla a otro héroe real, Fong Sai Yuk, en el díptico homónimo de películas de kung fu fantástico, además de encabezar repartos en varias películas del estilo. El éxito internacional de taquilla y crítica de *Wo Hu Zang Long* (El Tigre y el Dragón, 2000), vino a reforzar la creación de éstas cintas, esta vez con claras vistas a conquistar a la crítica seria en todo el orbe más que al público popular. Nuevo ejemplo de ello es *Hero* (2002), de Zhang Yimou, célebre autor de arte gracias a películas como *Dahong Denglong Gaogao Gua* (Sorgo rojo, 1991), *Yige Dou Buneng Shao* (Ni uno menos, 1999) o *Wo De Fuqin Muqin* (El camino a casa, 2000).

Dejando de lado filmes de arte mostrados en festivales internacionales de cine, donde la inclusión del *nuevo cine chino* es más que obligatoria, el género fantástico de la ex colonia, además del *wuxia* y el terror de fantasmas y vampiros chinos en clave de

comedia, continúa con la producción del *heroic bloodshed*. Aunque el mejor cine de acción del mundo carece ahora de nombres clave como los directores John Woo, Tsui Hark, Corey Yuen o Ringo Lam, y de actores como Jet Li, Chow Yun Fat o Michelle Yeo, quienes ya emigraron a la conquista de Hollywood. Punto y aparte es el director, productor y actor Jackie Chan, llamado en su patria “el hombre de lo imposible”, que sin lugar a dudas debe de tratarse siempre por separado, convirtiéndose en un género propio en sí mismo.

### 2.3 Gore Castizo Español

*“Hijomoto es algo así como la  
encarnación valenciana de Mad Max,  
pero bajo la advocación de la Virgen del Pilar”  
Jesús Palacios sobre  
<<Hijomoto contra los zombies radioactivos>>*

Como rápidamente observamos, el género fantástico terrorífico en la Península Ibérica nunca alcanzó a despegar completamente y establecerse como una opción de mercado que definiera tendencias. Por si fuera poco, el decreto 3304, conocido como la *Ley Miró* decretado en diciembre de 1983, propuso como objetivo “limpiar al cine español de películas baratas y malas”, terminando por enterrar un género prácticamente muerto. Aun así algunas producciones se arriesgaron por continuar cultivando el cine de terror sin ceñirse a las políticas estatales, prueba de ello son títulos como *El Fraile* (1990), de Paco Lara y un fallido intento de trasladar el universo de Lovecraft a la pantalla por parte de Juan Piquer Simón con *La mansión de Cthulhu* (1991).

Sin embargo y como siempre suele suceder, en el mundillo del cine *underground* semi profesional ya se cocinaban algunos planes. En 1990 se estrena un cortometraje que presenta a un asesino inclemente que hará todo por conseguir una Mirinda, el director de semejante cosa es un joven veinteañero nacido en Bilbao en 1965 y que responde al nombre de Álex de la Iglesia. La repercusión de *Mirindas asesinas* le abrió las puertas de la industria bajo el patrocinio de Pedro Almodóvar quien de inmediato decidió producir la ópera prima de semejante palurdo.

El resultado es una sátira como jamás ninguna otra producida en la madre patria, *Acción Mutante* (1992), que cuenta la tragicómica historia de un grupo de perdedores que quieren adueñarse del mundo. En el año 2010 el mundo es gobernado por los niños bonitos del planeta, situación que no está dispuesto a seguir soportando el comando *Acción Mutante*, conformado por lisiados, feos y perdedores natos. El plan de *Yarritu*, su líder, es montar diversos atentados y secuestrar a la hermosa *Patricia*, hija de un industrial millonario. El punto donde se habrá de entregar el rescate es el Planeta Asturias, hogar de los *freaks*, pero la envidia y la traición desatará una lucha entre ellos, desatando una carnicería de la que sólo sobrevivirán los más fuertes.

Sátira social en tono de comedia negra con gore desafortunado este largometraje se convirtió en la punta de la madeja del renacer del cine fantástico ibérico, acompañado por una serie de cortometrajes dirigidos, escritos y protagonizados por un gran amigo –y actor fetiche– de Álex de la Iglesia llamado Santiago Segura. Madrileño hasta el tuétano, a Segura se le debe el haber dado al cine español de género –y aun más allá de etiquetas– el último de sus iconos, un *psycho killer* tan torpe como grotesco y divertido: *Evilio*. Es precisamente con su primer cortometraje *Evilio* (1992), parodia del cine de terror y gore



que da a conocer al asesino de niñas malas haciendo uso de un humor negro que se verá amplificado en su siguiente experimento cinematográfico.

*Perturbado*, realizado al año siguiente de *Evilio*, es “una brutal parábola sobre la omnipresencia del sexo como agresión en la sociedad y los media, a través de un personaje tan repulsivo como patético”.<sup>18</sup>

El cortometraje satisfizo tanto al público como a la crítica y la misma Academia Española, que le otorga el premio Goya al mejor cortometraje de ese año. En 1994 Segura ataca más furioso que nunca con *Evilio vuelve. El purificador*, para dar cuenta de toda una familia de buenas costumbres, de esas que tanto detesta.

Las carreras de ambos directores supondrán un punto muy alto en la historia cinematográfica de España. El primero por terminar de redefinir e impulsar una nueva ola de cine de terror con *El día de la bestia* (1995), “comedia de acción satánica”, según las palabras del propio director, que presenta una imposible lucha contra el propio Satanás encabezada por Ángel, un sacerdote que ha estudiado el Apocalipsis de San Juan, donde descubrió la fecha de la llegada del anticristo. Para vencer al maligno se hará ayudar por el Profesor Cavan, un ocultista fraudulento que dirige un *reality* televisivo, y por José María –Santiago Segura– un heavy metalero atrofiado por una madre posesiva y que a toda costa desea enfrentar al mal. Un trío que despierta simpatía y ternura por igual, mientras pasan por todo tipo de penurias para lograr su objetivo.

*“La química entre estos tres personajes da por resultado una película única e irrepetible, que no se puede encasillar en ninguno de los estándares existentes, tal vez porque en ella se encuentra lo que le falta al cine actual: la mirada de los desesperados”*<sup>19</sup>

Elevada a filme de culto casi desde su mismo estreno, la película es más de lo que representa, gracias a un guión casi perfecto y a la atinada puesta en escena de Álex, que ganó seis estatuillas Goya. Su filmografía continuó con *Perdita Durango* (1997), coproducida con México y que dejó un mal sabor de boca, que se quitaría en seguida tras de ver *Muertos de Risa* (1999), aguda crítica a los programas de televisión de entretenimiento con dos patéticos cómicos que se odian y terminan asesinándose mutuamente en vivo y en directo. Su *status* como director de culto se ratifica con *La comunidad* (2000) película en la que amalgama el humor negro, el suspenso y el terror para desembocar en la acción más descerebrada. Por el momento su filmografía se detiene en *800 balas* (2003) filme homenaje al eurowestern, donde nuevamente es un grupo de inadaptados los que llevan la batuta de la historia, y que al igual que las dos anteriores no se han estrenado comercialmente en México.

Por su parte Santiago Segura marcó su nombre con letras de oro con su ópera prima *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998), que en su momento se colocó como la película más taquillera de toda la historia en España y que fue premiada con el Goya por mejor director novel. Pero su récord sería abatido poco tiempo después por... su segundo

<sup>18</sup> Jesús Palacios, *Goremanía*, p.p. 191

<sup>19</sup> Silvia Schwarzböck en *El amante* N° 56, octubre 1996, p.p. 15, Argentina.

filme, *Torrente 2, Misión Marbella* (2001). El nombre de Santiago Segura ya ha sido incluido en el diccionario de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, que a la letra dice: “...es ante todo el creador de un personaje tan inclasificable como personal: él mismo”. Nada más cierto.

Ambas figuras abrieron la puerta a una nueva generación de realizadores instalados en el fantástico y que poco a poco se harían de un sólido nombre en la industria española con visas al mercado extranjero, caso específico Alejandro Amenábar, chileno de origen, pero radicado en España, que con su ópera prima *Tesis* (1995) destapó nuevamente la duda sobre el cine *snuff*, no porque su película lo pareciera, sino por la bien urdida trama, que sin lugar a dudas impacta, al igual que su *Abre los Ojos* (1997), filme de angustiante paranoia. El talento de Amenábar fue rápidamente valorado en la Meca del cine, que lo llevó a otras tierras para rodar la magnífica historia de fantasmas *The Others* (Los otros, 2001), al servicio del Tom Cruise productor y su entonces esposa Nicole Kidman.

Alumnos aventajados del chileno son Mateo Gil con su *Nadie conoce a nadie* (1999), thriller donde nada es lo que parece, en medio de un ambiente de pesada carga religiosa, y Jaume Balagueró director de *Los sin nombre* (La secta, 1999), excelente filme satanista con esencia lovecraftiana que hace uso de un terror atmosférico sin tacha.

A la sombra de ellos no dejaron de aparecer subproductos como la divertida *La lengua asesina* (Alberto Sciamma, 1995), cóctel de *aliens*, mutaciones y *drag queens* con el mítico Robert Englund (*Freddy Krueger*) y la bellísima Mindy Clarke (*Julie* de *La revancha de los muertos vivientes 3*) como una mujer que por comer accidentalmente un meteorito, ve a su lengua adquirir vida propia para asesinar a quien se pueda. Hay que mencionar también a *Killer Barbys* (1996), del veterano Jess Franco, pastiche de rock aderezado por asesino misterioso. La nueva década trae filmes de mayor presupuesto buscando competir con el cine fantástico proveniente, en su mayoría, de Estados Unidos. Entre estos últimos se mencionan *School Killer* (2001), ópera prima de Carlos Gil; *Tuno Negro* (2001), de Pedro L. Barbero y Víctor J. Martín, y *Darkness* (2002), segunda película de Balagueró, proyecto que contó con holgado presupuesto y la actuación de Ana Paquin en una historia de fantasmas en busca de venganza. Las tres aun inéditas en México, pero de las que existen buenos comentarios en la prensa extranjera.

El nuevo filón de cine de terror español, no es español. El productor y director Brian Yuzna decidió a mediados de 1999 establecerse definitivamente en Barcelona para fundar allí Fantastic Factory, empresa filial de la productora española Filmmax, que se dedicará exclusivamente a la producción de cine de terror de buena calidad técnica – equipo estadounidense– con uso de mano de obra y talento artístico español <sup>20</sup>. La empresa se inaugura con *Faust. La venganza esta en la sangre* (2000). Dirigida por Yuzna, la cinta pretende modernizar el mito de Fausto, pero naufraga por todos lados, y si se salva, es gracias a las sobradas dosis de sangrientos efectos especiales obra del siempre sorprendente Screaming Mad George.

---

<sup>20</sup> Cabe mencionar que la primer opción de Yuzna para situar su empresa fue México, debido a su cercanía con Hollywood, al buen nivel técnico y a los bajos costos de producción que supondría filmar aquí. Por alguna circunstancia no cuajo esta alternativa, que sin embargo ha utilizado, pues para su segunda producción, ARACHNID, traslado desde España hasta las selvas del sur de México a todo su equipo.

La segunda producción de la Fantasy Factory –con mejor recepción– es *Arachnid* (2002), dirigida por el estadounidense Jack Sholder. En ella una expedición científica se traslada a una isla del Pacífico buscando la causa de un virus mortal que ha afectado a los habitantes de una pequeña localidad. El origen es una nave alienígena que ha convertido a la fauna de la selva en criaturas monstruosas, destacando gigantescas arañas carnívoras.

La empresa de Yuzna parece ir de menos a más, pues su tercer producción le ha valido buenos comentarios de crítica y éxito en taquilla, se trata de la inquietante *Dagon* (2002), dirigida por su viejo amigo Stuart Gordon (director de *Re-animator*), quien pone en escena lo que sin tapujos podría ser considerada la mejor aproximación al terrorífico universo de Lovecraft, para la que contó con la actuación póstuma del gran actor español Paco Rabal. La ya mencionada *Darkness*, de Balagueró, es la cuarta producción de Fantasy, primera realizada por un español y que abre las puertas a dos noveles cineastas de la nueva ola de directores del género ibérico: Tinieblas González y Elio Quiroga, en la mira de Brian Yuzna para hacerse cargo de los siguientes proyectos de Fantasy Factory, a venir después de *Beyond Re-animator* (2003), resurrección del mito gore de los años ochenta y resurrección también del Brian Yuzna director, en una cinta redonda, divertida y sangrienta.

Si ponemos atención en el breve recorrido del cine fantástico español de los noventa, podremos observar que falta algo básico para nuestros intereses: el gore. En pocos de los filmes mencionados se han podido observar explosiones hemoglobínicas que pudieran ser semejantes a las alemanas u orientales como para incluir al llamado gore castizo en este capítulo. La razón es la siguiente: mientras que la industria establecida se preocupa en competir lo mejor que se pueda con sus limitados recursos contra Hollywood, un grupo de francotiradores parapetados en el cine *underground* independiente y armados con cámaras de video, han desatado una corriente de gore extremo que nada tiene que ver con las *mainstream* españolas.

Para comprender este cine independiente situado completamente al margen de los medios regulares de producción y distribución, era necesario exponer primero el “auge” del fantástico de estudio y exponer de manera frontal a éste a las pequeñas producciones verdaderamente gore. Si bien Álex de la Iglesia y Santiago Segura nacieron del circuito *underground* y brincaron a la industria –lo que no es criticable–, no fueron los únicos en salir de ella, aunque otros directores han preferido mantenerse en ese inframundo.

Tras de *Acción Mutante* vendrían varias aportaciones independientes, la mayoría de ellos cortometrajes autofinanciados y hechos directamente en video. Los realizadores se agruparon en la autodenominada generación CASP (Casposos Aunque Sobradamente Preparados), foco de infección del que surgiría el gore castizo, mezcla del terror más extremo y guarro con el humor propio de los chistes de gallegos, cuya primer gran campanada la dan con *Hijomoto vs los zombies radioactivos*, dirigida en 1993 por Manuel Romo.

Periodista de profesión y goremaníaco por convicción, Manuel Romo dirige esta versión doble Z de *Mad Max*, en la que *Hijomoto*, armado con su escopeta, enfundado en cuero negro y trepado en su motocicleta, se enfrentará a un pueblo convertido en zombie por beber cerveza radioactiva. Poco más de diez minutos de pura diversión regodeada en efectos sanguinolentos de muy buena calidad para un producto filmado en condiciones de pobreza extrema que sorprendió no sólo en España, sino incluso en Alemania, donde fue

celebrado aun más que el *Zombie 90* de Andreas Schnaas. El mismo año de *Hijomoto* otros cortometrajes gore verían luz, entre ellos *Photomaton* de Koldo Serra e *Ignotus*, dirigido por Covadonga Icaza.

Llamado el “corto *punk* rural”, *Ignotus* se trata efectivamente de un cortometraje realizado por un grupo *punk* en donde dos *punks* se encuentran perdidos en un pueblo de la más remota provincia ibérica. Uno de ellos se convierte en un objeto de culto, desatando consecuencias no muy agradables. Los responsables aseguran que se trata de una metáfora *punk* sobre la ignorancia y la superstición. El otro cortometraje de apenas cinco minutos de duración es verdaderamente impactante, adelantándose por mucho al filme *Tesis* de Amenábar. Se trata de *Play-back macabro*, de Juan G. Datri, en éste, un hombre encarga el retrato de su hija. Tiempo después recibe un video que le muestra a la chica muerta tras de ser brutalmente torturada. El máximo cuidado en la producción del corto y el marcado aire *snuff* que le imprime el realizador, aunado a un trabajo de maquillaje obra de la experta francesa Silby, hacen de este corto una pieza muy por encima de la media del gore castizo.

En ese mismo 1993 se presenta en sociedad el primer largometraje netamente gore de la nueva generación, bajo el absurdo título de *La matanza caníbal de los gárrulos lisérgicos*, dirigido a dúo por Antonio Blanco y Ricardo Llovo.

*“Un grupo de adolescentes llega a la casa de los Machado, una familia de ganaderos arruinados por la entrada en el Mercado Común y bastante dañada por una sobredosis de LSD. El resultado es una orgía de sangre, canibalismo, humillaciones y chistes bestias, que esconde una amarga reflexión sobre la España de hoy y de siempre”*<sup>21</sup>.

Si la sinopsis de Jesús Palacios suena conocida, es porque se trata de una versión gallega de la *Masacre de Texas*, en clave de humor negro y aceda crítica social.

*La matanza caníbal..* se convirtió en el verdadero detonante para que el movimiento del gore castizo adquiriera fuerza y continuidad, su codirector, Antonio Blanco, se convirtió en una suerte de figura central del movimiento, hasta el momento de su muerte prematura. Antes de morir definió en palabras sencillas las inquietudes que motivaron a la generación CASP:

*“No somos creadores ni genios, sólo somos esponjas que absorbemos todo lo que tenemos a tiro, y además del whisky nos tragamos mucho cine barato de terror, cómics, televisión basura... John Waters y Russ Meyer son imprescindibles para entender nuestro cine, o sea, películas hechas con cuatro chavos que cuentan historias duras pero tomadas en coña”*<sup>22</sup>

El siguiente año, 1994, sería especialmente benéfico para el gore castizo, que además de colocarse en el gusto del público saliendo de los circuitos *under*, con los lanzamientos de copias en video casero, obtuvo el reconocimiento de la crítica

---

<sup>21</sup> Jesús Palacios, *Goremania*, p.p. 158 – 159.

<sup>22</sup> Citado por Manuel Valencia y Eduardo Guillot, op. cit., p.p. 55 – 56

especializada del género, gracias a dos filmes, diametralmente opuestos, cuyo único denominador común es el profesionalismo con el que se realizaron, más allá de las chabacanas amigueras.

El primero de ellos es un largometraje llamado *Justino. Un asesino de la tercera edad*, escrito y dirigido por La Cuadrilla (Luis Guridi y Santiago Aguilar), que presenta la historia del *Justino* del título, puntillero de una cuadrilla de toreo que al ver llegar su retiro no puede dejar de pensar en su vocación y se dedica a dar la puntilla a quienes pretendan molestarlo en su vejez. Película que en modo de tragicomedia mordaz presenta una seria reflexión sobre los ancianos y el infame olvido al que una sociedad cada vez más insensible los orilla, a pesar de que sus largos años de trabajo y experiencia ayudaron a formarla. La fotografía en blanco y sepia y la dirección artística de los incomparables Arri y Biafra, par de incondicionales de Álex de la Iglesia, redondean una película que da seriedad al gore castizo español.

La segunda gran sorpresa que el género presenta en 1994 y que ya es un filme de culto apreciado –y prohibido– en varios países, es el medimetraje *Aftermath* (realizado en 1993) escrito, producido y dirigido por Nacho Cerdá. El filme carece de diálogos, y no los necesita, pues la historia narrada en imágenes frías y planos espeluznantemente precisos es más que evidente. Nos encontramos en los fríos y claustrofóbicos pasillos de una morgue y asistimos a diferentes autopsias que son mostradas de manera gélida, a fin de cuentas se trata de un trabajo cualquiera...

Uno de los forenses se encargará de realizar el trabajo al cadáver de una bella adolescente recién fallecida en un accidente automovilístico. La belleza del cuerpo, la piel aun suave y la soledad del médico le lleva a desnudarlo, a violarlo y no conforme, presa de un enfermo éxtasis, lo disecciona, juega con sus entrañas y lo penetra nuevamente acostándose sobre él y bañándose de su sangre. Finalmente recogerá las vísceras –excepto el corazón, que se lleva a su casa, como alimento para su perro–, cose el cuerpo e indiferentemente entrega a los padres de la víctima un crucifijo que pendía del pecho de la chica. Dios no quiso ayudarla, ni al momento de morir, ni tampoco después.

Emparentado a las obsesiones necrófilas de Buttgereit, pero muy superior a ellas en la realización, Cerdá entrega el *non plus ultra* del gore castizo español. Un ejercicio de puesta en escena que sobrepasa al resto de los filmes del género, ayudado por una descarnada actuación de Pep Tosar, que enfundado en su uniforme de forense con tapabocas, solamente recurre a la expresividad de su mirada para mostrar el grado de desquiciamiento del personaje. Mención aparte el aspecto técnico, fotografía del internacional Christopher Baffa en tonos azules que acentúan la frialdad del espacio y lo crudo de las acciones, que son captadas en un perfecto balance de primeros planos –para mostrar el gore– y *full shots* –que describen la desolación en que se desenvuelve el forense y que le ayuda a dar rienda suelta a sus pasiones–, que en conjunto crean el malsano y repulsivo ambiente de la morgue.

La degradación de la carne se lleva a cabo gracias a impresionantes efectos especiales del colectivo DDT, que experimentaron con nuevas formas de látex muy similares en textura a la piel humana. El horror se complementa con una banda sonora impecable, donde el sonido vivo de los metales quirúrgicos hielan el alma, al igual que los más opacos de las texturas orgánicas, complementados con relojes, goteos de agua y demás incidentales, que al carecer el filme de diálogos, alcanzan un protagonismo absoluto.

*Aftermath*, gracias al apoyo de Santiago Segura, quien se preocupó por difundirlo, levantó muy buenos comentarios en los festivales de Sitges en 1994 y L'etrange Festival de París en 1995, además de ganar los premios del público en la Semana de Cine Fantástico de Sevilla 1995 y el premio a mejor cortometraje en el festival de Fant-Asia, en Canadá 1997. El gore castizo español pagaba el derecho de piso y adquiría carta de naturalización.

Como complemento habría que mencionar cortometrajes como *Txarriboda* de Manuel Lorenzo Villar con la colaboración artística de Arri y Biaffra, y *Special Happening Film Gore... and More*, conjunto de cortometrajes en Betacam producidos por las independientes Por la Kara y La Iguana, que presentan entre otros *La caputxeta groca* y *El refranyer*, muestras de gore cómico dirigidos ambos por Quim Cruselles; *Iesus*, de Jorge Rodríguez que retoma a Jesucristo en clave caníbal –corto condenado por blasfemo– o adaptaciones literarias como *La casa del juez*, de Bram Stoker, dirigida por Slink, todos ellos realizados en 1994 y *Mondo Bizarro* (1995) de Tony Guarch, parodia a los *reality shows* televisivos, en la que una ama de casa fastidiada de su vida, ve la oportunidad de ponerle fin a su matrimonio de forma sangrienta, en vivo y en directo gracias a uno de esos programas.

Hacia finales de los años noventa dos nuevos nombres aparecieron en el mundillo del gore castizo, pero ambos añadiendo un elemento que hasta ahora no había aparecido de forma abierta, el sexo. Uno de ellos es Sergio Blasco, realizador de los filmes ultra sangrientos *Burrrp!* homenaje a los zombies de George A. Romero y *Más carnaza* (1998). Ambos se caracterizaban por la intensidad de sus imágenes, y por el obvio interés del director por los efectos especiales y de maquillaje, de los que él mismo se encarga en sus películas, afición que desde niño le ha gustado y que practicó diseñando sus propias máscaras. Lo que empezó, siendo un *hobbie* infantil, se convirtió en su profesión preferida, que devino en la dirección al no poder ver en pantalla lo que él quería.

Blasco ha declarado su abierta antipatía por la censura:

*“El dicho de <<Hay que dejarlo a la imaginación>> pienso que es una frase inventada por la censura. En la imaginación se pueden dejar muchos puntos, ¿pero por qué siempre se intenta dejar a la imaginación el sexo y la violencia?... en mi cabeza quedaban demasiadas cosas dejadas a la imaginación que yo quería mostrar”<sup>23</sup>.*

Así fue como decidió dirigir películas que unieran ambas obsesiones.

A mediados del año 2001 finalizó *Belcebú*, su primer largometraje dentro del fantástico español, aderezado con algo de sangre, pero no tan extremo como sus anteriores cortometrajes. La película cuenta las andanzas de un músico de rock y una admiradora suya. Él es deslumbrado por la fama y olvida todo tipo de valores humanos; ella al verse olvidada y en la calle tras el éxito del rockero, caerá en el oscuro mundo de las drogas y la prostitución. Sus vidas se volverán a juntar y no precisamente para bien. Mientras llega el estreno de su opera prima, Blasco aceptó dirigir por encargo, una cinta pornográfica, *“uno también tiene que comer”*, asegura, y no hay nada más cierto.

---

<sup>23</sup> Entrevista publicada *on line* en [cinefantastico.com](http://cinefantastico.com) en abril 2001

La otra figura en mezclar el gore con el sexo, es Ángel Mora, con su película *Gorex* (1996), inaugurando así un peculiar estilo en el que mezcla con desparpajo terror de serie B con sexo explícito. *Gorex* es, en esencia, una película porno, en la que el terror gore es parte fundamental, baste checar su gusto cinéfilo con los nombres de los personajes. *Raimi*, un joven excursionista, encuentra un cadáver decapitado en el bosque. Horrorizado por el macabro hallazgo huye en busca de ayuda. En ese instante un extraño le ataca y le deja inconsciente. Despierta maniatado en el laboratorio del profesor *Quentin*, un científico loco que experimenta con un suero que elimina el dolor. *Raimi* será descuartizado vivo para probar la droga, pero los efectos secundarios no son los esperados. Dos años después, tres chicas se quedan tiradas en medio de una noche de tormenta al averiarse su auto, y se encuentran con un amable doctor que les ofrece ayuda. Mejor sería que no la hubiesen aceptado.

Ángel Mora ha continuado con la dirección de filmes porno gore, producido por Imagen D.E.A.T.H. que con apenas media docena de producciones propias, pretenden convertirse en una sólida productora independiente, emulando los pasos de la estadounidense Troma. Imagen D.E.A.T.H. nació como continuación a las actividades de Xacatraz, asociación cultural fundada en Toledo por Javier Perea. Tras la formación de la nueva empresa, Perea pasó a la dirección de ésta. Actualmente, la compañía tiene entre sus actividades además de la producción de sus propios títulos, la distribución a escala mundial de ellos en formatos VHS y DVD, gracias a las infinitas posibilidades que ofrece Internet.

Además de *Gorex*, títulos como *Snuff Game* y *Vampira*, han alcanzado gran difusión abarcando dos públicos, los amantes del porno y del gore. Sin duda uno de los mayores éxitos de la productora es *Vampira* (Mora, 1998), una de las pocas películas españolas del género estrenada comercialmente fuera de sus fronteras, siendo distribuida en Europa por el prestigioso director y distribuidor de cine porno Mario Salieri. La historia, llena de clichés básicos, no deja de estar bien narrada y cuenta con efectos especiales por encima de la media, además de tratarse de una cinta porno de cierta calidad.

Álex, un joven fotógrafo aficionado trabaja cerca de un lago con un nuevo objetivo luminoso, pero un grito llama su atención. Investigando encuentra el cadáver de un hombre y junto a él, una bella joven de aspecto demoniaco a la que toma una foto, antes de que escape. Otros dos jóvenes son atacados por unas sensuales vampiras. Álex en compañía de su incrédulo amigo Víctor revelan las fotografías pero no aparece rastro de la asesina. Sin embargo unos extraños hechos relacionan lo sucedido con la existencia de una estirpe de vampiras que se alimentan de sangre y esperma de sus víctimas. Con la ayuda de un profesor experto en fenómenos extraños, Álex y Víctor se disponen a destruirlas.

Pese a lo que pudiera pensarse, *Vampira* cosechó buen recibimiento por parte de la prensa, gracias principalmente a su participación en el Festival de Cinema Erótico de Barcelona '98, donde ganó los premios a mejor película española, mejor director español, mejor actor europeo (Nacho Vidal) y mejor actriz española (Eva Morales). Por si fuese poco también ganó los premios de mejor película española y mejor director español en los European Awards de Bruselas, en 1999 y se exhibió en la Semana de Cine Independiente y Fantástico de Toledo 1998 y en Sitges 2000.

Como último bastión –hasta el momento– del deschavetado gore castizo, señalemos la cinta *Mucha sangre*, comedia que inició filmaciones en mayo del 2002, y que al momento de escribir estas líneas, se encontraba presta a su estreno en la Madre Patria. La cinta, escrita y dirigida por Pepe de las Heras, significa el regreso a las pantallas del actor de culto *Paul Naschy*. A falta de haberla visto, conformémonos con la siguiente sinopsis promocional:

*“Cortaojos y Choro se fugan de la prisión. Por el camino secuestran a Icár, mientras planean como acabar con el malísimo Vicuña, culpable de que Cortaojos acabase en la cárcel y de quedarse con su dinero. Para sorpresa de todos, Vicuña está al frente de una invasión de aliens aficionados a la carne humana, especialmente femenina que pretenden invadir la tierra al más sangriento estilo zombi”* <sup>24</sup>

Para finalizar el apartado, solamente baste puntualizar que el panorama del gore castizo, que se espera haber dejado en claro, no tiene que ver en nada con el cine de terror establecido en una raquítica industria española de cine fantástico, que buscando competir contra Hollywood, aun no termina por definir un estilo. En tanto, los realizadores gore, van al grano. Ya sea en clave de comedia negra –en su mayoría–, o mezclándolo con el género porno, mantienen su objetivo bien firme: dar rienda suelta al espíritu festivo que es el alma de la generación CASP.

---

<sup>24</sup> todocine.com, diciembre 2002



### 3. LA NUEVA SANGRE

Después de viajar por lejanas tierras regadas con sangre, es necesario volver a la industria de Hollywood. Ya desglosamos las nuevas tendencias del gore más extremo que se ha desatado tanto en Europa como en el Oriente. En ambos casos el ímpetu renovador del género parte de grupos de jóvenes amantes del cine de terror, que antes que tener conocimientos formales de técnica, teoría o historia de la cinematografía, poseen un bagaje videográfico que nutrieron desde temprana edad, mayormente con filmes del terror y gore más psicotrónico.

Cuando los goremaniacos cambiaron de ser espectadores pasivos a realizadores activos, se formaron compactos movimientos representativos de las nuevas tendencias del cine gore, que alcanzaron notoriedad internacional durante la década de los noventa. La cuestión es ¿Qué estaba pasando en los estudios de los Estados Unidos? Porque no debemos de olvidar que esa es la cuna del gore.

Pues bien, tras perderse el género de terror puro mezclándose con comedias de adolescentes calenturientos perseguidos por un asesino carente de originalidad y dar al traste con los nuevos mitos que representaron *Freddy Krueger*, *Jason Voorhes*, *Michael Myers*, con secuelas innecesarias, pedestres y vergonzosas, una sorpresa irrumpiría del seno mismo de la industria. Producto no de un joven con hambre de intentar nuevas fórmulas, sino de un hombre experimentado y con más de veinticinco años trabajando y puliendo un estilo, que siempre al servicio del género de terror, ha entregado piezas que son obras de culto de las últimas tres décadas, su nombre es ampliamente conocido: Wes Craven.

#### 3.1 SCREAM: La nueva punta del iceberg

*“El filme podría ser visto como una receta infalible sobre cómo asesinar”  
Rafael Aviña sobre <<Scream>>*

Wes Craven nos ha acostumbrado a esperar una o dos obras de culto por cada cuatro películas verdaderamente olvidables. Para demostrarlo, vayamos páginas atrás y recordemos *The Last House on the Left* (La última casa a la izquierda) y *The Hills Have Eyes* (Las colinas del terror / Las colinas tienen ojos) en la década de los setenta; *Nightmare on Elm Street* (Pesadilla en la calle del infierno) y *The Serpent and the Rainbow* (La serpiente y el arco iris) en los ochenta, cada una de ellas impulsoras del género, estableciendo en su caso, modelos a seguir. Pero hacía falta la obra que redondeara su filmografía en los alicaídos noventa, donde sobresale *The People Under the Stairs* (La gente detrás de las paredes, 1991), pero que está marcada sobre todo por las decepcionantes *Wes Craven's New Nightmare* (La última pesadilla, 1994), hasta ese momento punto final –exceptuando una miserable serie de televisión– de las andanzas de *Freddy Krueger* y *Vampire in Brooklyn* (Un vampiro en Nueva York, 1995) donde el cómico de color Eddie Murphy encarna al vampiro del título sin aplomo ni gracia.

El año de 1996 sería el predestinado para su resurgimiento cuando llevó a la pantalla un guión de Kevin Williamson –autor de la exitosa serie de televisión *Dawson's Creek*– bajo el título de *Scream* (Grita antes de morir), una historia con un engranaje que funciona de maravilla, pero que no propone innovaciones. El gran mérito del maestro Craven es el de retomar los clichés básicos del cine de terror adolescente y ponerlos al día con una serie de códigos tomados de las películas clásicas, por lo que *Scream* se convierte al mismo tiempo en un producto aparentemente nuevo y una película que homenajea al cine de terror que él mismo junto con Carpenter, Hooper, Cunningham y otros compañeros de generación elevaron hasta la cima del gusto popular.

Desde el inicio mismo de la película sabemos lo que como público vamos a enfrentar y Craven demuestra el dominio que como director del género ha alcanzado. La primer secuencia es una obra maestra en sí misma que se desarrolla en un espacio cerrado, y con sólo una actriz en escena, Drew Barrymore en el papel de Casey. Ella se enfrentara al terror puro en el momento menos esperado y de la forma más banal, en tanto que la situación es por demás común en la vida de cualquier chica preparatoriana: hablando por teléfono mientras prepara palomitas para sentarse a ver una película.

Craven desata los resortes de tensión de manera paulatina y en forma ascendente, atrapando al espectador en una vorágine de violencia. Mientras Casey realiza el ritual común para disfrutar de un videocasete de terror en compañía de su novio –que aun no llega– recibe una llamada telefónica que al parecer está equivocada. La insistencia de la llamada se convierte en un juego para la chica, dispuesta a coquetear inocentemente con quien se encuentra en el otro lado de la línea, mientras Craven se regodea siguiendo a la chica en cadenciosos planos secuencia por la sala, la cocina, la estancia y demás espacios de la residencia, mientras ella sostiene el teléfono inalámbrico, movimientos descriptivos que en realidad muestran que la casa se encuentra cerrada, sin ruta de escape. Casey se encuentra en una ratonera y la claustrofóbica angustia crece a cada minuto.

Los nervios se apoderan de la chica cuando a la pregunta de *¿para qué quieres saber mi nombre?* obtiene una lapidaria *“quiero saber a quien estoy mirando”*. A partir de ese momento, la voz inidentificable que surge del teléfono, como del mismo infierno, se convierte en la voz de un mal primigenio, sin género, sin edad, sin motivos, simplemente el mal que busca la destrucción. Acto seguido comienza una escalofriante trivía sobre películas de terror que ella debe responder a cambio de la vida de su novio, que le es mostrado sangrante y amarrado a una silla en las puertas de su casa. Presa del pánico, Casey debe acertar, o morir. Por supuesto sabemos en que termina el juego del misterioso asesino enfundado en una grotesca máscara de fantasma. Una figura del *psycho killer* a la vieja usanza, desconocido para el público, pero conocido para los chicos de la trama, pues conoce sus vidas y miedos.

El director ha dado a la mitología del cine de terror moderno un nuevo icono del mal, una figura fantasmagórica, vórtice de la maldad humana que ha encarnado nuevamente para acabar con ella de la manera más sangrienta, no sin antes hacerlos sufrir un poco al escupirles sus paranoias personales. Secuencia inicial de apenas diez o doce minutos que merece estar entre las mejores secuencias del cine de terror moderno por ser la muestra exacta de la evolución del género en los albores de un nuevo siglo.

El resto de la película gira en torno de *Sidney Prescott*–Neve Campbell– la virginal chica del condado de Woodsboro, que hace justo un año perdió a su madre, víctima de

una salvaje violación y asesinato. Alrededor de ella giran personajes característicos de las *teenagers horror*: *Tatum*, su exuberante amiga rubia, *Randy*, el típico sabelotodo –en este caso, una enciclopedia de las películas de terror– que se convierte en sospechoso, *Billy*, el novio rebelde sin causa, *Stu*, el simpático de la escuela –el muy histriónico Matthew Lillard, ya de por sí con ademanes de desquiciado– y el director neurótico del plantel, complementados por las oportunas personificaciones de instituciones servidoras de la verdad: la policía, con el torpe novato *Dewey* y la intrusión de los *mass media* con la reportera *Gael Weathers*. Atinadamente Craven se evita cualquier apunte moral o religioso en la película al no incluir algún representante de la iglesia, tan de moda en las cintas de décadas anteriores, pero que han dejado de tener valor significativo para la juventud del nuevo milenio.

Todos ellos se convierten en sospechosos y víctimas sacrificables al mismo tiempo. Las pistas falsas saltan aquí y allá, para finalmente descubrir las motivaciones: resentimiento sumado al mero gusto de divertirse ejerciendo el crimen por placer. Búsqueda de una afirmación personal al demostrar ser más inteligente que cualquiera. Misanropía resultado de una desintegración del hogar en una sociedad estadounidense moderna, donde la institución Familia a nadie le importa ya.

Pero más allá del fondo está la forma. Wes Craven sitúa las escenas climáticas en ambientes cálidos, aparentemente seguros como el propio hogar en el caso de la primer secuencia o en medio de una reunión de amigos en el clímax. Ambientes comunes recorridos despreocupadamente por las víctimas cientos de veces, pero que ahora se tornan opresores, inseguros, demostrando una vez más que el mal brota de los lugares más inesperados –como un tranquilo bosque en *Las colinas...* o el propio inconsciente en *Pesadilla...*–, inseguridad que golpea directamente a los nervios del espectador al saberse vulnerable aun dentro de su propio espacio vital.

Destroza además los resobados clichés básicos de cualquier película de terror. El ejemplo más claro: justo cuando *Randy*, el experto en filmes de terror, anuncia que las chicas vírgenes siempre sobreviven, *Sidney* pierde su condición de doncella –antítesis de Jamie Lee Curtis, a quien los chicos observan en vídeo– en el piso de arriba. El miedo de la protagonista no es más el miedo al sexo, aun cuando la metáfora que vincula una cuchillada con una penetración sexual –rotura de la piel/himen– continúe siendo explícita. *Sidney*, cabalmente decidida, hace caso a su pulsión erótica como cualquier joven de los noventa, y con ello rompe con el estereotipo de la heroína de los ochenta sexualmente inhibida y cuyos gritos más que de terror, parecen producto de la neurosis.

El veterano Wes Craven reconstruye en *Scream* el terror protagonizado por adolescentes, pero dirigido también a los adultos proponiendo un *slasher film* de historia inteligente, implantando un nuevo modelo a seguir. Pero como suele suceder en el mercado hollywoodense, las películas que se comienzan a manejar en producciones facturadas en serie, se decantan por la forma y nunca por el contenido, obteniendo como resultado huecos filmes que sustentan las dos horas de metraje en vistosos asesinatos de chicas guapas.

Es por ello que el mismo par de Williamson y Craven realizan en 1997 la secuela directa, *Scream 2* (Grita y vuelve a gritar), todo un festín de referencias cinematográficas que el director se encarga de plasmar de manera jocosa en medio de nuevos crímenes, obra del mismo fantasmagórico asesino. Ojo, cabe hacer la siguiente aclaración: para efectos de guión es obvio que se trata de un nuevo asesino, para efectos de

interpretación no interesa quien se enfunde en el disfraz, ya que éste sigue representando un mal omnipresente.

Si en el original la primer secuencia es la maravilla que reconstruye el terror gringo del nuevo milenio, en la secuela es la primer secuencia la que lo *deconstruye*. Craven sabe que juega con fuego al dirigir él mismo una secuela, pero además de aceptar el reto, lo entiende. Ante el estreno de *Stab*, película de serie B que lleva a la pantalla el libro *Los crímenes de Woodsboro*, escrito por la reportera *Gale Weathers*, una horda de fanáticos ataviados con el disfraz del asesino, se dan cita en la sala de cine. Una pareja de novios discute, pues ella –Jada Pinkett Smith en un papel especial como el de la Barrymore– no entiende como funciona el morbo ante una historia que banaliza la tragedia donde han muerto personas.

Pronto los muertos serán su novio (en el baño) y ella, muerta en plena sala por un asesino que se pierde entre la multitud de incrédulos espectadores que visten igual que el personaje, mientras que la pantalla exhibe la ridícula reinterpretación de la *Scream* original. Craven logra matar dos pájaros de un tiro. Primero, reafirma su teoría de que el mal surge en el momento y lugar menos esperado. Más claramente, el *serial killer* moderno encuentra el mejor escondite entre la propia gente que atacará, pues en la sociedad contemporánea nada los distingue del grueso de la población. Ya no son más los seres que reflejan la monstruosidad interior con el defecto físico. La anomalía yace latente en la mente del individuo, sin que nadie lo note.

Segundo: Craven deja en claro que los subproductos surgidos a la sombra de un éxito comercial caen en el error de tomarse en serio, obteniendo resultados penosos – como la ficticia *Stab*–, y que él dirige la secuela desde la perspectiva de la autoparodia, llevando su película al interior de otra película para desmitificarla en contenido, logrando con ello que la secuela se presente libre de estigmas y se vuelva disfrutable, a pesar de la repetición de un mismo esquema, aun en las soluciones finales al conflicto.

El resto del filme es un divertido “corre que te alcanzo” sobre *Sid*, que ya en la Universidad de Windsor debe soportar nuevamente el acoso del asesino fantasma, que de paso se echará al costal a su novio y amigos, incluido el cinéfilo *Randy*, sobreviviente junto con ella de la masacre original, a pesar de contar con la ayuda de *Dewey* y *Gale*. Inteligentes son los comentarios que Williamson introduce a lo largo del guión entre los alumnos estudiantes de cine acerca de la mediocre vacuidad de las secuelas de filmes exitosos, reafirmando también con el discurso, la condición autoparódica de *Scream 2*.

Inteligente también resulta la crítica a los medios de comunicación modernos, que en busca de *rating* subliman la violencia real –televisando linchamientos, persecuciones o ensalzando asesinatos–, en tanto que condenan historias de ficción cinematográfica, siendo que el verdadero cáncer surge de la sociedad misma y no del cine. Éste no hace más que retomar esa realidad inmediata, y lo deja en claro en la escena donde uno de los asesinos asegura que será juzgado y declarado inocente cuando culpe a la violencia de las películas de trastornar su mente, acusándolas de dictar patrones de conducta. El cine tiene la culpa. Pero antes, es abatido por su compañero, quien asegura que culpar al cine o la televisión es una tontería, pues el verdadero motivo es el más antiguo: la venganza pura y cruda. El instinto por encima de las instituciones.

Algunos rumores afirmaron que *Scream* estaba planeada originalmente como una trilogía, lo que podría dudarse si nos atenemos al hecho de que el guión de *Scream 3*

(*Scream 3. La máscara de la muerte*, 2000) está firmado por Ehren Kruger (¿primo de *Freddy*?) y no por Williamson, quien sin embargo, aparece como productor de la cinta. Tal vez el hecho de que los protagonistas y la figura del asesino cayeran en el ridículo de secuelas interminables convenció a Craven de ser él quien diera cerrojazo a la historia, para la que se recuperan personajes de la primera parte, ya sea de manera incidental como el padre de *Sidney*, para hacer girar alrededor de ellos parte de la trama, como la figura de su madre muerta, o bien insertar otros que aparecen de manera inexplicable y descontextualizada, como *Jay* y *Silent Bob*, personajes de culto creados por el cineasta independiente Kevin Smith, dándole un distanciamiento que sirve para reafirmar la condición autoparódica ya iniciada en *Scream 2*.

Nuevamente desde la trinchera de la parodia más desatada, Craven retoma la premisa del cine dentro del cine, ahora en su máxima expresión, trasladando la matanza a los estudios de Hollywood donde se filma *Stab 3*. En el *set* las muertes se van sucediendo de manera similar a lo que describe el guión, pero en esta ocasión el asesino deja una fotografía de la madre de *Sid*. Cuando *Dewey*, *Gale* y la propia *Sid* llegan a los estudios para investigar los asesinatos, se encuentran con los actores que los personifican en *Stab 3*. De repente nos vemos ante dos de cada uno, dando inicio a un juego de representaciones donde los sospechosos se multiplican por dos, pues cada *actor* desdobra una personalidad complementaria al personaje *real* que vivió los hechos de *Woodsboro* y *Windsor*.

Incluso el cinéfilo *Randy* vuelve a la pantalla –literalmente– por medio de un videocasete que dejó como legado para los sobrevivientes: “*si están viendo, este video es que no sobreviví y ustedes sí...*” y que les servirá como guía de supervivencia para las terceras partes, asegurando que si eso se convierte en una trilogía se puede esperar que suceda cualquier cosa, existiendo además nuevas reglas. Palabras de Craven en boca de uno de sus personajes que delatan sus intenciones.

La fuerza de toda la cinta recae nuevamente en *Sid*, a pesar de contar con menos apariciones. La probable causa es que el público ya sabe que el asesino la quiere a ella y que finalmente habrán de enfrentarse, por lo que la mayoría del metraje gira en torno a las investigaciones de *Dewey* y *Gale* –con su doble que la sigue a todas partes–, sobre el pasado de la madre de *Sid*, verdadero detonante de los crímenes.

No obstante, el personaje de *Sid* ha sufrido cambios importantes. Ya no es más la chica que a pesar de los eventos se mantenía con la ilusión de una vida normal y estable. Ahora es casi una ermitaña que vive en una solitaria casa perdida en quien sabe donde y que trabaja desde su computadora con un nombre falso. Se ha convertido en una joven asexuada y taciturna que rechaza el cortejo de un policía, quizás por que sus anteriores parejas han acabado mal, al igual que sus amigos. Ella es la causante de las muertes a su alrededor, por lo que su aislamiento significa, según ella, proteger a los demás.

Durante su enfrentamiento último con la máscara de la muerte, *Sid* es salvajemente golpeada y casi muerta por el asesino, situación que no había ocurrido en las otras dos entregas, además de dar fin a la serie con un detalle por demás significativo: si ella fue quien mató a su agresor en las dos ocasiones anteriores cerrando el círculo de correspondencia agresor/víctima –respondiendo al crimen con otro crimen–, ese círculo se rompe aquí cuando *Dewey* sea quien acabe con el asesino. De esta forma la maldición se desvanece al estilo de los clásicos de cine de terror: el más noble de los personajes, aquél de corazón virtuoso –enamorado de *Gale* a pesar de todo– y sobreviviente sin tener

que mancharse las manos matando a nadie –a diferencia de *Sid*– es el único que puede exorcizar el mal de la tierra, esta vez para siempre. Fin de la historia.

### 3.2 LA RENOVACIÓN DEL GORE HOLLYWOODENSE

*“Un verdadero clásico nunca pasa de moda”  
Chucky, en la <<Novia de Chucky>>*

El cine gore en los Estados Unidos de la década de los noventa no alcanzó los niveles de locura del realizado en otras latitudes por los mismos años. La sentencia queda demostrada al hacer de *Scream* un estandarte de algo que bien podemos calificar de *gore light*. Pero una industria como la hollywoodense, que indiscutiblemente domina la realización de cualquier género, ha sabido explotar las dosis de sangre necesarias en filmes que son, antes que nada, mercancía de consumo popular y nunca vehículos de expresión autoral.

En medio de la mar de películas que caen en lo que Craven criticó en su trilogía, la vacuidad genérica de los clones, todas al calor de la moda de un “nuevo” *teenager horror*, surgen algunas obras dignas de mención, que hacen uso del gore en dosis necesarias y que sin quererlo le renuevan, introduciendo aportes de frescura a historias aparentemente bien sabidas.

Laborioso, extenso e inútil resultaría mencionar todas las “tendencias” que podrían surgir para este apartado, por lo que nos limitaremos al cine de terror y en concreto a las siguientes tres películas y por los siguientes motivos. *Bride of Chucky* (La novia de Chucky, 1998), cuyo atractivo radica en ser una secuela, tratándose de hecho de una cuarta parte, que sorprendentemente viene a levantar la alicaída serie del muñeco diabólico, esa “suerte de *Terminator en miniatura*”,<sup>25</sup> inyectándole sobradas dosis de humor grotesco y sangre perversa.

La segunda –presentadas en orden cronológico de producción– es *John Carpenter’s Vampires* (Vampiros, 1998), por ser obra de un director de culto, cuya carrera se ha dedicado casi exclusivamente al cine de terror, además de que en ésta retoma un mito clásico del género: el vampiro. *Last but not least* y dentro de la mini-moda del terror animal, *Deep Blue Sea* (Alerta en lo profundo, 1999), trayendo de vuelta el pánico al mar y al tiburón que Spielberg ya había montado en 1975, agregándole una malsana paranoia científica. Tres cintas cuyas raíces se encuentran sembradas en tópicos clásicos del terror americano, pero que a la luz del nuevo siglo era necesario ser restauradas. Restauración que se basa en una sola característica que quedará clara al finalizar la lectura de las tres cintas y que les da un común denominador que ya se mencionará. Comencemos.

*Child’s Play* (Chucky, el muñeco diabólico), filme de Tom Holland realizado en 1988 lleva a la pantalla uno de los miedos más primigenios, cuando siendo niño se le tiene miedo a la oscuridad y se cree que los juguetes cobran vida, lo que en realidad sucede cuando el asesino serial *Charles Lee Ray*, aficionado al vudú, transfiere su alma al cuerpo de un muñeco para después renacer en el cuerpo del niño que obtiene el juguete, al que perseguirá hasta la adolescencia a lo largo de *Child’s Play 2* (John Laffia, 1990) y *Child’s Play 3* (Jack Bender, 1991), sin obtener éxito finalmente.

---

<sup>25</sup> Rafael Aviña, El cine de la paranoia, p.p. 20

Al final de la tercer entrega el muñeco es destrozado por unas aspas. Con ello se supone que la serie llegaba a su fin. Sin embargo, aun faltaría la cuarta película, esta vez cargada como nunca del humor más negro y retorcido, además de varias citas cinefílicas que hacen homenaje a los clásicos del cine de terror, desde el título, dedicado a Whale y su *Bride of Frankenstein*, hasta una serie de viñetas que se dibujan desde el inicio, cuando en una comisaria se encuentran las máscaras de *Jason* y *Michael Myers*, el guante de *Freddy Krueger* y la motosierra de *Leatherface*, y junto a ellas, una bolsa de basura que contiene los restos del *Chucky* y que son robados por un policía corrupto.

Lo que se había convertido en una franquicia cuesta abajo, adquirió matices renovadores cuando la dirección le fue encargada al hongkonés Ronny Yu, realizador en su país del díptico de culto *The Bride with White Hair*. Lo de las novias se le da bastante bien, al parecer.

*"Yu resuelve el encargo con la desenvoltura y el desparpajo característico de los realizadores de la antigua colonia británica. Carga las tintas en los detalles humorísticos... satura hasta más allá de toda lógica narrativa las escenas <<fuertes>> ..."* <sup>26</sup>

Es el hecho de que sea un director ajeno a los manidos procedimientos en la realización de secuelas hollywoodenses, lo que se convierte en la clave de la frescura del filme. Yu dota a los personajes de características que jamás se vieron en bs filmes anteriores, principalmente al enanete asesino, poseedor de un sentido lúdico de la matanza que potencia mucho más lo bizarro del crimen, yendo un paso más allá de la mera venganza. Pero sin lugar a dudas, el más grande acierto es el presentar un personaje nuevo e igualmente desquiciado, *Tiffany*, la novia del título.

La despampanantemente sensual *Tiff* –Jennifer Tilly–, hace que un policía robe para ella los restos de *Chucky*. Ya en su casa –un desvencijado remolque– remienda el muñeco, que termina convertido en una masa de costuras y grapas que vuelven su rostro en algo monstruoso, dejando atrás la imagen del tierno muñeco de las entregas anteriores. Ahora, desde el primer vistazo sabemos de que se trata. *Tiff* lo vuelve a la vida siguiendo los pasos indicados en el manual "Voodoo for Dummies", con la esperanza de casarse con él, pues descubrimos que fue la mujer de *Charles Lee Ray* antes de que se convirtiera en el muñeco diabólico.

Vuelto a la vida, *Chucky* se burla de las intenciones de *Tiff*, que para vengarse lo encierra en un corral de bebé junto con una muñeca vestida de novia. El muñeco escapa, asesina a la chica en su bañera –mientras ella, todo romanticismo, llora al ver en televisión *Bride of Frankenstein*– y transfiere su alma a la de la muñeca. Está por iniciar la verdadera diversión. Los dos muñecos tienen que viajar a la tumba de *Charles Lee Ray*, conseguir un amuleto con el que fue enterrado y hacer el conjuro que los devolverá a cuerpos humanos, para lo que utilizaran a *Jesse*, vecino de *Tiffany*, y a su novia *Jade*, sobrina del comisario del pueblo, quien odia al chico.

Durante el desarrollo de la trama, Yu juega desfachatadamente con el género, haciendo un filme disfrutable a cada momento. Primero, y sin dejar de lado el buen humor, hace que los muñecos den muerte al tío de *Jade* incrustándole clavos en la cara. *Chucky*

---

<sup>26</sup> Tomás Fernández Valentí, "La novia de Chucky. Muñequitos infernales", en *Dirigido*, mayo 1999.

se pregunta por que ese rostro le parece conocido, y es que se refiere al *Pinhead* de *Hellraiser* (Puerta al infierno), homenajeado en esta escena. Después rematará al desdichado con un cuchillo cebollero similar al del *Norman Bates* de *Psycho* (Psicosis), dejando con el ojo cuadrado a su enamorada en miniatura.

Yu sabe que tiene en sus manos una película de explotación que puede convertirse en una simple basura si la toma con seriedad, por lo que no busca innovar nada, sabiendo que en el mejor de los casos, realizándola en tono de sorna alrededor de ella misma y del género, puede conseguir mucho más sin aburrir al espectador, que a fin de cuentas ya conoce el argumento. Lo que desconoce son los detalles, las filigranas alrededor de éste.

La pareja de jóvenes enamorados –contrapunto ideal de la pareja de mini asesinos– ven disolver su amor en medio de las confusiones. Los asesinatos se siembran en torno de ellos, los noticieros los culpan, mientras que las sospechan crecen de manera mutua, mientras los verdaderos culpables se divierten de lo lindo. La locura máxima llega cuando en un hotel de paso dan muerte a una pareja de esposos ladrones que retozan en una cama de agua. La resolución formal llevada a cabo a través de un juego de espejos y ángulos de cámara invierten a los muñecos con la pareja –fotografía del hongkonés Peter Pau, ganador del Oscar por *El tigre y el dragón*.

La muerte vendrá cuando el espejo del techo sea roto por *Tiff* y los vidrios, como guillotinas, acaben con ellos en una explosión de agua y sangre. Acto seguido *Chucky*, maravillado, le ofrece a su compañera matrimonio, dándole el anillo del dedo cercenado de la muerta, y pleno de romanticismo, desnuda a la muñequita para hacer el amor. Una escena transgresora e hilarante como pocas por su desfachatez y el humor del diálogo con que se finaliza, cuando ella le pregunta si lleva condones: “¿condones? por Dios *Tiff*, ¡si soy todo de hule!” a lo que ella se disculpa diciendo “perdón, pero pensé que eras de plástico”. ¿La última vuelta de tuerca al humor negro? No, aun no.

Aunque el resto del camino hacia el desenlace decae un poco, aun se pueden ver algunos detalles interesantes, como los problemas maritales de cualquier pareja trasladados a la boca de los muñecos, pero sobre todo el clímax en el panteón, que retoma la verdadera esencia el muñeco diabólico: despiadado, sediento de volver a la vida y marcadamente misógino –más aun que en la primer secuela– burlándose y dejando caer a *Tiff*, que se da cuenta del mal que pretende hacer a la pareja de novios –reconciliados al saber que los muñecos son los asesinos y no ellos– por lo que se enfrenta a *Chucky* buscando salvarlos, encontrando su propia muerte. La oportuna llegada del jefe de policía para atestiguar que el muñeco es el responsable de todo exonera a *Jesse* y *Jade*, que dispara al muñeco hasta matarlo sobre la tumba donde yace su cuerpo humano.

He aquí la verdadera cima del desquiciado humor de Don Mancini, guionista, y Ronny Yu: con el último aliento de vida, la muñeca *Tiff* da a luz al hijo que engendró ante la mirada atónita del detective, convirtiéndose en la última cita para cinéfilos del género: el hijo de *Chucky* es el mismo bebé monstruo creado por Larry Cohen para su clásico *It's Alive* (El monstruo está vivo), e incluso ataca al policía de la misma manera en que lo hacían los bebés mutantes de la trilogía de Cohen.

Pero si *Bride of Chucky* se levanta por encima del resto de las películas secuelas, es gracias a la desfachatez e inteligencia en el planteamiento: hacer de lado las falsas



pretensiones de asustar a un público que de antemano sabe la historia –error de guionistas y directores de las nuevas *Halloween* y *Viernes 13*–, y que al no encontrar nada nuevo antes de la primer media hora, caen presas del tedio. En cambio, aquí se retoma a la figura del psicópata y se presenta con un aura de diversión, que no olvida los momentos gore inherentes a él, pero aderezados con cargas de humor dignas de agradecimiento, burlándose de sí mismo y dándole al género nuevos márgenes de acción.

Pero no todas las nuevas cintas renovadores del gore en los Estados Unidos recurren a la mezcla de humor, terror y gore. Esos son los casos que veremos a continuación. El segundo corresponde a John Carpenter, cineasta curtido en el género por casi tres décadas en que se ha mantenido estable. Para sus películas anteriores a la que nos ocupa, *In the Mouth of Madness* (En la boca del miedo, 1994) y *Village of Damned* (El pueblo de los malditos, 1995), *remake* del clásico de Wolf Rilla de 1960, apenas recurrió al uso necesario de la sangre en historias que se decantaban más por el terror psicológico. *Escape from L.A.* (Escape de Los Ángeles, 1996), es la puesta al día de *Escape from N.Y.* (1981), esta vez con mejor presupuesto y recursos técnicos y de efectos especiales para un filme de acción en el que Kurt Russell retoma su personaje del mercenario *Snake Plissken*, capaz de salvar al mundo en tan sólo diez horas.

Será hasta 1998 que Carpenter retome el gore en su vena más clásica de la mano de uno de los mitos que definen por antonomasia al cine de terror: el vampiro. En *John Carpenter's Vampires* (Vampiros), esperar el más mínimo atisbo de humor es impensable.

*"<<Vampiros>> rebasa la simple parodia sanguinolenta en un relato donde permea una clara intención irónica que muestra un gran respeto por las fórmulas genéricas... el vampirismo es visto como metáfora del asesinato en serie, sin descuidar el relato gótico que rompe con ese relamido cine de vampiros demodé como lo demuestra la maravillosa secuencia del motel lynchiano; una orgía de sangre digna del mejor Herschell Gordon Lewis"<sup>27</sup>*

Al igual que los mejores relatos fílmicos sobre vampiros, esta película encuentra su punto de origen en la literatura, el guión de Don Jakoby se basa en la novela *Vampires* de John Steackley. Ya desde los inicios de la película podemos ver que se trata de una agradable mixtura del relato clásico de vampiros con el implemento necesario para hacerlo vistoso a una nueva generación de espectadores que como bien señala Aviña, ya no se creen la figura del vampiro andrógino de finos modales. De inicio estamos ante un *western*, cuando un grupo con pinta de pistoleros se acercan a una cabaña perdida en el desierto de Nuevo México para dar cuenta de los forajidos con los que allí se guarecen. Pareciera que estamos ante *The Wild Bunch* (La pandilla salvaje, 1971) de Sam Peckinpah a punto de iniciar el intercambio de balas.

Sólo que la verdadera historia inicia con un grupo cazadores de vampiros que llegan ante un nido para exterminarlo. No sólo es el argumento el que se permite esta licencia genérica, sino también la estética planteada por Carpenter, que más que acercarse al universo oscuro y tenebroso de la casona maldita nos lleva a una árida cabaña fotografiada en tonos amarillentos que refuerzan la imagen desolada que presenta

---

<sup>27</sup> Rafael Aviña, op. cit., p.p. 105

hacia el exterior. En medio de esas paredes de madera desvencijada el primer enfrentamiento deja como saldo nueve vampiros destruidos. Vampiros de segunda, pues el amo del nido no fue encontrado.

Durante esta primer batalla podemos encontrar nuevos elementos que alejan este filme del romanticismo manido de anteriores cintas vampíricas, pues el ritual previo a la cacería no es el místico, sino el práctico, ataviándose todos los miembros de modernas armas que incluyen desde ballestas hasta ametralladoras. Ya no es más el científico naturalista *Van Helsing* dominado por el choque de sensaciones fascinación/odio contrapuestas frente a la figura del vampiro, ahora es un *Jack Crow*—James Woods— cuya misión de exterminarlos es primero una cruzada personal tanto como un encargo de instancias superiores.

*Jack Crow* es hijo de un matrimonio convertido en vampiros. Él mismo, siendo niño, tuvo que asesinar a su padre para sobrevivir, desde entonces la iglesia lo adoptó e instruyó para que se convirtiera en el verdugo de los monstruos como líder de un grupo de cazadores formado y patrocinado por el Vaticano. Después de acabar con el nido y ya en un hotel de paso, mientras celebran una orgía para celebrar, hasta sus puertas se presenta *Valek*, el amo vampiro para hacer una carnicería —la referida por *Aviña*— y acabar con todo el grupo, incluido el sacerdote *Giovanni*, amigo y guía espiritual de *Crow* y del grupo. A ese ataque sobreviven *Katrina*, una de las prostitutas y *Tony Montoya*, fiel amigo de *Crow*, quien no es atacado por *Valek*, pues lo ha reconocido.

De aquí se desprenden dos rasgos interesantes: uno, que devuelve al vampiro su imagen de seductor y animal sexual —que se había perdido— cuando vampiriza a *Katrina*, primero mordiendo su muslo y después haciéndole un *cunilingus* que le proporciona a la chica tremendo orgasmo, según se ve en la escena. El segundo, da fuerza al personaje de *Montoya*, el amigo que aun sin estar de acuerdo con los procedimientos del líder, vive para cubrirle sus espaldas, aun cuando esté condenado a morir, rasgo también característico de los *westerns* crepusculares, clásicos por su derramamiento de sangre y la amistad viril.

Así, con los elementos propios de un universo fílmico que Carpenter no desconoce —recordemos que *Assault on Precinct 13*, *Escape from New York*, e incluso, *Big Trouble in Little China* son, de hecho, estilizaciones de *westerns* en clave de cine fantástico, como también lo será su posterior *Ghosts of Mars* (Fantasmas de Marte) del 2001— sumados a nuevos conceptos acerca del vampirismo, el director resuelve la trama de manera fluida e inteligente, plagada de secuencias gore por demás extremas que en nada desmerecen a la historia, que también incluye nuevos tópicos a la filmografía vampírica.

Entre los nuevos logros cabe mencionar la sugerente escena donde los vampiros surgen de la tierra y no de ataúdes, adquiriendo con ese simple rasgo la fuerza de un mal natural, superior en antigüedad y poder a la raza humana, una de las pocas escenas nocturnas, pues varias de las escenas clave se dan a la luz del sofocante sol, incluidos ocasos y amaneceres. Se justifica además la presencia de *Valek* culpando de ello a la iglesia, pues se descubre que fue un sacerdote renegado acusado de herejía, que el ser víctima de un mal exorcismo se convirtió en un vampiro condenado contra su voluntad a vagar por siempre.

La religión católica fue quien desató la peste. Los todopoderosos crucifijos, letales para Bela Lugosi, Christopher Lee, Germán Robles y las piernudas vampiresas némesis

de *El Santo*, no sirven de nada contra los vampiros modernos. *Valek* necesita la Cruz de Berziers para adquirir el poder de caminar bajo el sol y quien lo ayudará será un cardenal católico renegado, como él lo fue. Aunque claro, no puede faltar algo de moralina, después de todo se trata de un filme de Hollywood: además del semimuerto *Montoya*, el casto *Padre Adam* –sustituyendo a *Giovanni*– será quien ayude a *Crow*, no sin antes ganarse su confianza siendo blanco de numerosas golpizas y provocaciones, pero que al momento climático se muestre como el fiel servidor de Cristo, acabando con el cardenal apóstata y enfrentándose a los monstruos.

Después de la lucha entre las dos fuerzas en medio de un pueblo fantasma, donde es obvio saber quien será el vencedor, *Crow* descubre que *Montoya* fue vampirizado por *Katrina* días atrás y aun así le fue fiel. Por gratitud lo deja huir, advirtiéndole que algún día lo encontrará y lo matará. De momento se despide de él como su igual dándole un abrazo. El relato de vampiros que John Carpenter muestra en forma de *western* crepuscular, termina ciñéndose a los tópicos de este viril género: los amigos se separan sabiendo que ya no están en el mismo bando y que un nuevo encuentro los habrá de enfrentar, y entonces, sólo uno sobrevivirá.

Si ya en *La novia de Chucky* se advirtió una renovación del gore con la inclusión de elementos genéricos diferentes al terror, en su caso la comedia de humor negro, y Carpenter lo hace introduciendo el *western*; atención, que algo similar sucede con el tercer filme a tratar, *Deep Blue Sea* (Alerta en lo profundo).

La mediocre *Anaconda* (Luis Llosa, 1997) vino a reiniciar una moda por el terror animal que ya se creía superada merced a lo endeble de los argumentos y la falta de certeza en su exposición fílmica. En 1999 el ex documentalista finlandés Renny Harlin emigrado a Estados Unidos (director también de *Pesadilla en la calle del infierno 4*, 1988; *Duro de matar 2*, 1990 o *Riesgo Total* de 1993) dirige *Deep Blue Sea*, que toma prestada la figura del tiburón *spielbergiano* para presentar una entretenida mezcla de cine de terror, aventuras de supervivencia y catástrofe.

Para hacer creíble la modernización de la figura del monstruo, se recurre a una estratagema propia de la nueva era científica –por lo que tampoco están lejanos ciertos tópicos de ciencia ficción–, la manipulación genética que la doctora *McAlister* lleva a cabo en tres tiburones, haciendo caso omiso de cualquier regulación ética profesional, como los tratados de Harvard. Su excusa, más que científica es personal. Su padre murió de Alzheimer y ahora ella busca la cura de ese mal en una sustancia segregada por el cerebro de los escualos, que por ser diminutos no servían de mucho, así que los modificó para hacerlos crecer, sin saber que también los estaba dotando de una inteligencia mortífera.

La nueva especie creada en los laboratorios de *Aquatica* significa un paso no deseado en la evolución de la especie. Al proporcionarles mayor inteligencia, la doctora les brindó la capacidad de razonar, por inaudito que parezca. Pronto ella y su equipo lo notarán, cuando los tiburones les hagan saber que son capaces de luchar por escapar del cautiverio. El enfrentamiento no se hará esperar demasiado.

Los tiburones actúan ahora sincronizados. Uno de ellos justo en el momento en que es sometido a la prueba que daría a la doctora el éxito y la continuidad de su proyecto, ataca al doctor *Whitlock*, segunda cabeza del proyecto, cercenándole un brazo. Justo en el momento en que está a punto de ser rescatado por un helicóptero, una

tormenta azota a *Aquatica*, situada en pleno mar abierto y sin ninguna posibilidad de salida. Ante la imposibilidad de aterrizar, la camilla que traslada al herido es subida por un cable hasta el helicóptero, pero la fuerza de la tormenta la hace caer al agua, ahí un tiburón dará cuenta de ella, remolcando al helicóptero a estrellarse con la torre de control del laboratorio y destruyendo las instalaciones exteriores, por lo que el reducido grupo de personas quedan atrapados en ese *profundo mar azul*, traducción literal del título original.

La brutalidad calculada del enemigo no deja lugar a dudas gracias a la brillante escena donde uno de los tiburones lleva la camilla con *Whitlock*, aun vivo, entre las mandíbulas y la lanza contra la ventanilla donde el resto del equipo mira atónito el desafío del escualo. Reto que deben aceptar no por demostrar quien es superior, sino por mera supervivencia.

El entorno está dado: un grupo de personas encerrados en unas instalaciones hostiles enfrentando a un mal que busca destruirlos. A partir de este momento la película se convierte en una historia de terror mezclada con cinta de acción. Un filme donde el suspenso pone sobre la mesa la vieja premisa que enfrenta al ser humano con las indomables fuerzas de la naturaleza que escapan de su alcance.

Fuerzas que él mismo ha creado, aun sin quererlo, pues son producto de la soberbia de *McAlister*, que jugando a ser Dios, pierde el control sobre sus criaturas de laboratorio, armadas ahora de una fuerza y una capacidad de razonar sangrientas –nueva adaptación del *Prometeo*. Ya uno de los sobrevivientes le ha echado en cara que su estupidez dotó de inteligencia a la más sanguinaria maquina de matar, poniendo al ser humano al final de la cadena alimenticia.

El director nos lleva ahora a seguir las estrategias que deben seguir para escapar de la muerte. Duelo de inteligencias entre dos fuerzas desiguales, ya que el animal está en su medio natural, lo que le concede ventajas. Aun así lucharán, aunque en el camino vayan cayendo miembros del equipo, todos destrozados con un odio que sobrepasa el mero instinto del enemigo, pues

*“los ataques de los tiburones sorprenden por su crueldad humana”* <sup>28</sup>

*“Los efectos truculentos que salpican el relato se hallan provistos de una comedida y seca brutalidad, sin desdeñar ciertas pinceladas morbosas... la sorpresa, el susto no como finalidad en sí mismo, sino como lógico inicio o conclusión de una escena, se complementa al horror del momento. Se agradece, en cierto modo, que sin caer en el gore más espurio, <<Deep Blue Sea>> reniegue de la asepsia que subyuga la mayor parte de las producciones del género, otorgando textura, carnalidad al terror”* <sup>29</sup>.

Es decir, las brutales muestras de gore no funcionan aquí como meros resortes para incomodar al público por vía de mostrar vísceras de manera descarada y sin sentido,

---

<sup>28</sup> Antonio José Navarro. “Las fauces del mar”, en *Dirigido* septiembre 1999.

<sup>29</sup> idem

por el contrario, el gore es utilizado como un elemento para dar naturalidad al relato en el comportamiento de las bestias, algo que ni Spielberg mostró en *Jaws* (Tiburón, 1975).

Si pasamos por alto el gore como punto vital de la trama, lo que queda es un relato que se sostiene del suspenso para mantener fija la atención del espectador. Harlin demuestra oficio al utilizar inteligentemente los elementos ritmo y espacio para la construcción de escenas donde los personajes deben moverse de manera fluida por ominosos pasillos cubiertos de agua, que los vuelven lentos y benefician, obviamente, a su perseguidor, que sabemos está acechándolos, no por verlo físicamente, sino por siniestras tomas subjetivas del punto de vista del tiburón, convertido en la presencia maligna que ejerce dominio alrededor de las vulnerables figuras humanas, que luchan por su vida llenas de pánico.

En *Deep Blue Sea*, tenemos una muestra más de renovación del cine de terror dando a los clásicos ambientes góticos –gigantesca mansión, estrechos pasillos, las fuerzas del mal atacando a los allí presentes– tintes de modernidad trasladándolos a un medio poco común como lo es la soledad del mar, tanto o más tétrica como lo puede ser un bosque maldito. A eso que hay que añadir las paranoias del nuevo milenio –la experimentación genética– y elementos de acción que le dan un ritmo frenético a su lucha por sobrevivir.

En conclusión, podemos decir que ese común denominador del que se habló al inicio del apartado, es la suma de códigos de distintos géneros cinematográficos para dar frescura y sorpresa al cine de terror, haciéndolo más ágil, donde los elementos del gore más gráfico funcionen como medio para la solución formal del conflicto y no como fin de exaltación morbosa. Así pues, la renovación resultante del gore lo eleva más allá del rudimentario efecto *shock* de los años sesenta, pues con la evolución del público – cansado de historias manidas– se hacía necesaria también la evolución de los códigos genéricos del terror en general, y el gore en particular.

La fórmula del susto fácil se convirtió tan obsoleta como la construcción de mutilación-diálogo-mutilación. Los golpes de efecto dejaron de llenar el gusto del público, más ahora, en plena era en que un noticiero televisivo es más aterrador que cualquier película. Los nuevos públicos han perdido la capacidad de asombro, por lo que no es fácil engañarlos. Aun cuando el campo de los efectos especiales haya avanzado tanto y tan rápido –o tal vez, también eso ha influido– no será fácil de convencerlos de que lo mostrado en la pantalla de cine podría ocurrir en realidad.

Así, esas nuevas fórmulas tienen que sostenerse en sólidos guiones que demuestren que están a la altura de un nuevo público, inteligente y nada fácil de sorprender. La mezcla genérica en un filme que presenta miedos, tragedias, luchas por sobrevivir y buenas dosis de sentido del humor debe acercarse, en la medida de lo posible para un filme fantástico, a la vida cotidiana, llena también de esos elementos. La renovación del gore es consecuencia de la renovación del público y se hace necesario, en ocasiones, presentarlo con toda naturalidad.

### 3.3 SANGRE FRESCA: 2003 LAS ÚLTIMAS GOTAS CUARENTA AÑOS DESPUÉS

*“La sangre es el último símbolo  
que todo el mundo conoce”  
Herschell Gordon Lewis*

Para dar por concluido el recorrido histórico sobre tan particular género cinematográfico, nada mejor que observar cual es el punto en el que se encuentra a cuarenta años exactos de haber sido inventado por Herschell Gordon Lewis y David F. Friedman, una vez que a lo largo del presente capítulo hemos ejemplificado cuales son las nuevas tendencias del gore en el mundo, así como su reafincamiento en Hollywood.

De esta forma, cerramos el recorrido cronológico de la misma forma en que se ha desarrollado cada capítulo: poniendo atención en el país de origen para continuar estableciendo la ubicuidad geográfica del filme, lo que sin duda le brinda rasgos distintivos al estilo del gore que se puede ver en el metraje.

Las siguientes son ocho películas que abarcan los continentes de Asia, Oceanía, América y Europa –sigo sin encontrar gore proveniente de África–: *Ichi The Killer*, de Japón; la australiana *Undead*; de Estados Unidos *House of the 1000 Corpses*, el nuevo *remake* del clásico *The Texas Chainsaw Massacre* y el esperado *crossover Freddy vs. Jason*, además de las europeas *Dans ma peau* (Francia), *28 Days Later* (Gran Bretaña) y *Beyond Re-Animator* (España). Ocho películas donde el gore es parte fundamental para el desarrollo de las historias y cuyo común denominador para ser incluidas en la parte final del presente tomo es que todas son de reciente factura y fueron exhibidas durante el 2003, aunque desgraciadamente no todas han llegado a las pantallas mexicanas. Comencemos.

Dentro de la vasta producción cinematográfica del Japón, una buena parte de ésta se dedica casi exclusivamente al cine de género, más aun después del *boom* comercial y artístico de las nuevas propuestas terroríficas niponas. Filmes que sin hacer uso de la violencia explícita y la sangre a raudales lograron crear nuevamente las atmósferas adecuadas para que el espectador sufriera dentro y fuera de la sala llevándose consigo una fuerte carga de adrenalina.

Algunos títulos pertenecientes a esta nueva ola del fantástico japonés como *Ringu* o *Dark Waters*, obras maestras del horror que traen de nueva cuenta a la figura del fantasma en el centro de la trama –aderezado con historias de amor maldito, abandono e infancia perdida– conviven y comparten éxito de cartelera y el beneplácito de la crítica mundial con otro tipo de cine fantástico que en rigor se aleja por completo del cine de terror, pero donde el gore se hace presente como un aderezo especial. Nos referimos en específico al creado por un hombre que se ha destapado como todo un autor maldito y *enfant terrible* –a partes iguales– de la nueva cinematografía en el país del Sol Naciente: Takashi Miike.

Nacido en 1960 a las afueras de Osaka, en el pequeño poblado de Yao, Miike soñó en ser piloto profesional de motociclismo, sin embargo ingresó a los 18 años a la Yokohama Academy of Broadcasting and Film, escuela que escogió porque no era necesario presentar ningún examen para ser admitido. Destacado por ser un alumno indisciplinado y que rara vez asistía a clases, consiguió colocarse como asistente de

producción en una televisora local y posteriormente ingresó al mundo del cine bajo la supervisión directa del célebre Shohei Imamura, de quien fue primer asistente en las filmaciones de *Zegen* (1987) y *Kuroi Ame / Black Rain* (Lluvia negra, 1989), mismo cargo que desempeñó para directores como Hideo Onchi y Kazuo Kuroki.

Su trabajo como director inicia en 1991 con películas para el llamado mercado del “V-Cinema”, películas filmadas directamente en video –algo similar a la industria del videohome mexicano, pero tomado más en serio– y debuta profesionalmente en 1995 con un modesto filme rodado en 16 mm. llamado *Shiunjuku kuro shakai: China mafia senso / Shinjuku Triad Society*, película realizada para un estreno comercial limitado en espera de que alguna compañía la comprase y comercializara en video. Sorprendentemente el debut de Miike atrajo la mirada de la crítica, llegando a ser nominado al premio a mejor nuevo director por la Academia Japonesa.

El éxito llevó a Miike a filmar dos nuevas partes de *Shiunjuku kuro shakai*, conformando una trilogía dedicada a las triadas chinas. Poco tiempo después, con el auge del “V-Cinema” la filmografía de Takashi Miike se disparó a niveles insospechados, sobrepasando en poco más de una década de profesión los sesenta filmes –aunque fuentes como la revista especializada “Gorezone” le apuntan hasta cien–. Pero con Miike no estamos ante un manufacturero cualquiera, cada una de sus películas ha sido recibida con buenos comentarios, pero es hasta 1999 cuando el mercado internacional volvió la mirada hacia él cuando *Odishon / Audition* y *Dead or Alive*, ambas realizadas en 1999, comenzaron un recorrido por diversos festivales especializados dejando a más de uno con la boca abierta ante estos dos filmes tan diferentes entre sí (el primero un *thriller* de suspenso, el segundo una historia policíaca, mezcla de yakuza y ciencia ficción), pero que al mismo tiempo hacían reconocibles las virtudes de un cineasta dueño de un universo personal.

Así, cada uno de los filmes que siguieron tuvieron su lugar asegurado en los más importantes festivales del mundo, algo digno de mención para un director que no se esfuerza en realizar filmes de arte y ensayo, sino películas 100% genéricas, motivo por el cual los tres únicos festivales clase A –Cannes, Berlín y Venecia– siguen sin programarlo:

*“La razón por la que los seleccionadores de Cannes aun no tengan noticias de Miike es fácil de ver: aun no lo han mirado. Tal vez es tan prolífico como lo fue Fassbinder en sus días, pero las películas que él hace están más cerca en espíritu a lo mejor del veterano realizador de Hollywood Joseph H. Lewis: películas de género, realizaciones por encargo con los elementos genéricos que permiten al director trabajar en piloto automático experimentando él mismo con la forma, el ritmo, la textura y las implicaciones de las patologías sexuales de sus personajes. Tomando prestada la famosa distinción de Manny Farber, Miike hace “arte de termitas”... Más que ese tipo de “arte de elefante blanco” tan amado por los programadores de los festivales de clase A”*<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Tony Rayns en “This gun for hire” *Sight and Sound*, mayo 2000 p.p. 30 – 32

Aun así, el nombre de Takashi Miike ya es plenamente reconocido por una serie de constantes que involucran un excesivo uso de la violencia gráfica y un ácido sentido del humor que roza lo absurdo. Pero formalmente Miike ha sabido crear un estilo cinematográfico que bebe de la sapiencia de sus primeros maestros. Largas tomas en planos fijos, delicados *travellings* descriptivos de un ambiente desolado y tranquilo y *close ups* a los rostros inmutables de sus personajes, caracteres que pasan por el mundo con una fuerte carga de sentimientos reprimidos que estallan en inesperados momentos de sadismo, tortura, patologías sexuales y violencia en busca de venganza eterna, donde Miike se desata: edición velocísima, encuadres rebuscados que rompen con la naturalidad del discurso visual para explotar al máximo las posibilidades surrealistas de lo puesto en escena, movimientos rápidos de cámara, ruptura del *tempo* cinematográfico y en ocasiones hasta viraje del color y la textura del grano.

Estas constantes temáticas y formales son reconocibles como el “estilo” Miike y se dan cita en lo que es, hasta ahora, una de sus obras cumbre –sin dudar que en unos cuantas cintas habrá de superarse a sí mismo– *Koroshiya 1 / Ichi the Killer*, película con la que visitó varios festivales durante el año 2003, una violenta cinta que nuevamente retoma la ya muy sobada premisa de venganza entre bandas yakuza, pero llevada a la pantalla con la habilidad necesaria para hacer de ésta una película sorprendente.

Cuando el jefe *Anjo* desaparece, sus soldados yakuza comandados por el psicópata llamado *Kakihara* se dan a la tarea de buscarlo por los bajos fondos de la mafia con expeditivas formas de interrogatorios, donde el cruel *Kakihara* expone uno a uno sus métodos favoritos para infringir dolor, habilidades aprendidas hace años, cuando el jefe *Anjo* se encargó de tomar bajo su cuidado a *Kakihara* y enseñarle el arte de dar y recibir dolor. Así su protegido se convirtió en una máquina de tortura ataviada de *piercings* y una macabra herida que se extiende de la comisura de sus labios a lo largo de sus mejillas hasta los pómulos y que cómo únicas armas gusta de usar largas agujas de acero.

Pero antes de que *Kakihara* llegue a sus víctimas, una máquina de matar aun superior a él se le adelanta. Un hombre capaz de destruir en minutos a toda una banda y descuartizar cada uno de los cuerpos de sus rivales en un baño de sangre y vísceras, una mortal figura que nadie conoce, pues quien lo ha visto indudablemente se haya muerto. Solamente es conocido como “1” (*Ichi*, en japonés) y *Kakihara* comienza a obsesionarse con la figura de ese misterioso hombre.

En *Koroshiya 1*, Takashi Miike muestra en secuencias paralelas los avatares de ambos personajes. Por un lado *Kakihara* y su brutal muestrario de torturas que incluyen ganchos, aceite hirviendo y sus inseparables agujas metálicas, entre otras cosas que va improvisando según el momento. Por el otro, el mundo de un hombre traumatado, atormentado por los recuerdos de una violación que no pudo impedir y que en lugar de eso le excitó; un hombre que prácticamente es un retardado con la edad mental de un niño y la inocencia que eso conlleva, pero que en realidad es un experimento de lavado cerebral que responde instintivamente a los impulsos de la violencia inducida por un yakuza rival, convirtiéndose así en el *asesino número uno* –traducción literal del título–, que armado con unas poderosas navajas en sus botas se encarga de repartir letales patadas de karate, cercenando miembros, rebanando cuellos y hasta partiendo en dos los cuerpos de sus enemigos en un orgiástico baño de sangre y vísceras que Miike no escatima en presentar a cuadro.



Las dos son en realidad personalidades complementarias, tan violento uno como el otro, aun cuando uno de ellos todavía sea capaz de llorar de arrepentimiento ante la ola de violencia desatada a su alrededor (*Ichi*) y el otro sea incapaz de experimentar nada que no sea placer al destrozar cuerpos ajenos. Tan complementarios que *Kakihara* experimenta una atracción demente sobre *Ichi* hasta el momento de su enfrentamiento final, duelo que el yakuza espera con ansia, pues tal vez sea *Ichi* el único ser en este mundo capaz de infringirle el dolor máximo que tanto anhela.

Nuestro recorrido por el gore mundial nos lleva de nueva cuenta hasta Oceanía, hogar de uno de los máximos artífices del cine de sangre y tripas, Peter Jackson, el travieso regordete venido de Nueva Zelanda. Pero si hablamos del país vecino, Australia –que a últimas fechas albergó en su seno producciones de grueso calibre como *Matrix* o prestó locaciones para las andanzas de *El señor de los Anillos*, entre otras– el panorama dedicado al cine de este género es mínimo.

Por allí algún goremaníaco completista citará la divertida *Body Melt*, película dirigida en 1993 por Philip Brody que se alzó con buenos cometarios en el festival de Sitges de ese año gracias a su descarada historia, donde un peligroso virus escapa del laboratorio donde se encuentra incubado, infectando a todo el pueblo vecino y provocando severas mutaciones en sus habitantes, excusa que da pie a un variopinto surtido de escenas gráficamente sangrientas.

Justo diez años después, en el 2003, una pelucita independiente australiana hizo que los catadores del gore más iracundo volvieran su vista nuevamente hasta las antípodas, cuando el título de *Undead* comenzó a circular por diversos festivales cinematográficos, contándose entre otros el Internacional de Toronto, el Fantasporto de Portugal y el Internacional de Melbourne, donde incluso fue galardonado con el premio de la FIPRESCI, otorgado por la crítica internacional, algo verdaderamente extraño para un filme gore de zombies hambrientos; reconocimiento que incluso sorprendió a Michael y Peter Spierig, la pareja de hermanos productores, guionistas, directores, editores y supervisores de efectos especiales de ésta, su ópera prima.

El condado de Berkeley no puede ser más típico que cualquiera. Un pequeño pueblo rural australiano donde todos conviven pacíficamente sin que nada extraño suceda, hasta que una soleada mañana unos meteoritos comienzan a caer, convirtiendo a sus pacíficos moradores en hambrientos zombies. Esa misma mañana *Rene*, una bella joven coronada como la reina de los pescadores, hereda una granja a las afueras del pueblo. Cuando se dirige hasta el lugar es atacada junto con su novio por un zombie, él sucumbirá, pero ella logra escapar gracias a la intervención de un misterioso hombre ataviado de una escopeta de tres cañones, con las que dará cuenta momentáneamente de la amenaza.

Huyendo, *Rene* logra llegar hasta la granja de su misterioso salvador, quien resulta ser *Marion*, un ermitaño considerado loco en el pueblo por decir haber sido atacado y secuestrado por una nave extraterrestre. Al mismo lugar llegan pidiendo auxilio *Wayne* y su novia embarazada *Molly*, después de haber sido atacados en la carretera. Minutos más tarde también se aparecen allí el jefe de policía *Harrison* y la teniente *Sallyanne*. Pronto los seis quedan atrapados en la granja a merced de una horda de no-muertos

Hasta aquí parece que contamos una nueva variante del clásico romeriano *Night of the Living Dead* (La noche de los muertos vivientes), y es cierto, pero el talento y la

desfachatez de los Spierig Brothers –como se firman en los créditos– los lleva a jugar con un montón de referencias que se alejan de los tópicos base del cine de terror para insertarse en la ciencia ficción más cercana en espíritu al cine de la paranoia de los años 50 estadounidenses: la invasión extraterrestre.

De esta forma *Undead* está dividida en dos partes. La primera sumamente gore, donde *Marion* y *Rene* se ven obligados a luchar por su vida y la de sus estorbosos compañeros en contra de la horda zombie en un festín de sangre que no le pide nada al *Braindead* de Peter Jackson, pero también, más allá del mero batidillo de vísceras, los Spierig atinan al presentar un micro-universo de caracteres con apenas seis personajes. Así, el jefe de policía es la personificación del autoritarismo decadente, un hombre miserablemente cobarde que se escuda en su rol social para disponer de los demás, y que cuando por fin decide hacer algo en bien de los demás, termina muerto.

*Sallyanne*, su subalterna, es exactamente lo contrario: una débil y asmática mujer que busca en vano ganar fuerza detrás de su uniforme de policía. En tanto que *Wayne* y *Molly* son una pareja de jóvenes embarcados en un embarazo prematuro que ha truncado el futuro de ambos, por eso le escupe *Molly* su envidia a *Rene*, la típica chica bella y popular del pueblo, reina de belleza que en su interior está tan desubicada como cualquiera a su edad. Finalmente *Marion*, el hombre que lucha a contracorriente de todos, humillado y maltratado por la sociedad –que lo cree loco – pero que es presentado como un antihéroe propio de cualquier *western* crepuscular filmado por Leone o Peckinpah.

Baste mirar como es presentado el personaje en su primer intervención, cuando salva a *Rene* del primer ataque: aparece caminando paralelo a la cámara que se mueve en un *travelling* que lo acompaña durante toda la acción, gabardina larga y un sombrero que cubre su rostro, desenfundando su escopeta y disparando en cámara lenta para acabar con la amenaza, sin detenerse un sólo paso hasta desaparecer por el otro lado del plano. Esa planificación para presentar al personaje de *Marion* no se repite con ningún otro personaje, ni siquiera con *Rene*, su contraparte femenina. Los directores le dedican a él largos movimientos de cámara, encuadres en picada y ralentización del tiempo mientras se encarga de saltar, jugar en el aire con sus armas y elaborar un *bullet-ballet* más propio del cine de acción hongkonés que de un filme gore. Se ve que los Spierig Brothers aprendieron bien las lecciones del maestro John Woo.

Así pues, estamos más allá de un simple filme de zombies y supervivencia. La puesta en escena, ya dijimos, nos lleva a recordar el cine de acción, pero es hacia la segunda parte del filme que la trama da un giro inesperado, cuando descubrimos que efectivamente todo se trata de una invasión *alien*. El condado de Berkeley ha sido sitiado por naves extraterrestres que son las responsables de la zombificación y de una extraña lluvia ácida, aunque no son tan malos como parecen o por lo menos así lo creará *Rene* cuando los tenga cara a cara. Sin embargo, después de que todo parece volver a la normalidad, la amenaza se expande hasta cerrar el filme con una sentencia claramente apocalíptica, donde la fuerza de voluntad y lucha de *Rene* sea la clave para unos cuantos sobrevivientes.

Los hermanos Spierig han sabido nutrirse de todo tipo de cine y para su debut cinematográfico decidieron escribir un guión sumamente atractivo, mezcla de tópicos genéricos de diversa índole, y aun cuando por todo el celuloide se saborea su gusto por hacerlo, se nota también que lo abordaron con el respeto que cualquier *fan* profesa, pero sin llegar a los extremos de la solemnidad. Ahí está la clave por la que *Undead* funciona a

la perfección como una pequeña maquinaria de poco menos de millón y medio de dólares de presupuesto, pero que bien aprovechados dan un resultado magnífico.

Mención aparte para los efectos especiales, tanto prostéticos en lo referente al brutal contenido gore, como a los visuales en la parte que se refiere a los *aliens*, todo un logro para un presupuesto tan reducido; a la fotografía, que contrariamente a la mayoría de los filmes de terror de bajo presupuesto se esmera por presentarse lo más clara y limpia posible y a los actores, en su mayoría debutantes, logrando proyectar la seriedad que cada uno de los personajes requirió, evitando caer en el cliché de “joven-imbécil-esperando-morir”, algo que la mayoría de los hacedores del cine de terror en Estados Unidos aun no logran superar, con todo y sus fastuosas superproducciones maquiladas en serie que se limitan a clonar el *hit* taquillero del momento.

Mientras, del otro lado del mundo, en los Estados Unidos, una figura ampliamente conocida en el mundo del rock primero como líder del grupo White Zombie y después por su brillante y controvertida carrera como solista, Rob Zombie nunca escondió su fanatismo por el cine de terror. De hecho, cada uno de sus discos en cualquiera de sus dos etapas son una especie de historia de horror musicalizada.

Fanático del cine, no fue raro que recurriera al lenguaje de las imágenes en movimiento buscando otro vehículo de expresión además de su música. Iniciándose primero con la realización de los video clips de sus temas, no tardó en anunciar el inminente lanzamiento de su ópera prima cinematográfica, un historia escrita también por él mismo: *House of 1000 Corpses*, proyecto que se ceñiría al género que mejor conoce, el de terror y que dio mucho de que hablar desde el inicio de sus filmaciones, dejando ver que se cocinaba algo grande, rumores que volvieron locos a dos públicos: los *fans* del género y los *groupies* del metalero. Mayor escándalo se armó cuando se dio a conocer la noticia de que ninguna de las distribuidoras *majors* se decidía a comprar el filme tal y como Rob lo había terminado.

Violencia gratuita y excesiva se alegó por todos lados, siendo la única manera de que se exhibiera comercialmente que el propio director aceptara re-editar el corte final suavizándolo para librar cualquier tipo de censura de la inquisitorial MPAA (Motion Picture Association of America), organismo encargado de dictar las buenas costumbres cinematográficas en el vecino país del norte, condición que el malencarado Zombie rechazó de inmediato.

Poco a poco el mini-escándalo provocado por toda clase de cuchicheos allanó el camino para la cinta, que se vio beneficiada. Finalmente, una compañía independiente de sólida reputación en el arte de mover filmes de género como lo es Lions Gate Entertainment fue quien se encargó en el 2003 de la edición en DVD de la película después de una breve y limitada exhibición en algunas cuantas salas –hasta donde sabemos no alcanzó un estreno regular– convirtiéndose *ipso facto* en un filme de culto, aunque claro, Rob Zombie tuvo que ceder un palmo de terreno remontando su cinta, pero sin llegar a los ridículos extremos que imponía la MPAA.

Las voces de los goremaniacos ávidos de carne, sangre y algunos de ellos fanáticos incondicionales del rockero se elevaron instantáneamente proclamándola la última obra maestra del cine de terror, pero ¿realmente lo es? La expectativa es demasiado grande y quizás lo sea más por el nombre del músico –que no del “cineasta”–, pero aun así *House of 1000 Corpses* se exhibió dentro o fuera de las secciones

competitivas en festivales de cine como Mar de Plata en Argentina; el Internacional de Moscú; en Leeds, Gran Bretaña; el Fantasy Film Festival de Hamburgo o el Fright Fest de Londres, además de innumerables pases piratas alrededor del mundo en circuitos *underground*.

Al grano. Efectivamente, Rob Zombie demuestra un innegable talento en el tratamiento visual de su ópera prima, un adecuado diseño de producción que le facilita la creación de una atmósfera inquietante, malsana y aun cuando sus recursos técnicos distan por mucho de ser sobradamente inventivos o sorprendentes, sí son lo suficientemente efectivos para desarrollar ágilmente su historia, la que debemos decir que no es del todo sólida.

Dos parejas de jóvenes viajan por carretera y al quedarse sin gasolina van a parar al Museo de los horrores y dementes del *Capitán Spaulding*, donde toman un tour por la galería de los asesinos más importantes de los Estados Unidos –una de las principales filias de Rob Zombie– donde sobresale la imagen del *Dr. Satán*, un cirujano demente que gustaba de experimentar de manera brutal en las mentes y cuerpos de sus pacientes, que terminó siendo ajusticiado y colgado de un árbol, pero cuyo cuerpo desapareció misteriosamente a la mañana siguiente del linchamiento.

Después del paseo por la galería, los jóvenes siguen su camino durante una noche lluviosa, en la que el noticiero anuncia que cuatro porristas adolescentes han desaparecido. Más adelante encuentran a una auto-estopista, que dice llamarse *Baby* (interpretada por la bellísima Sheri Moon, sra. de Zombie) y que tras de poncharse una llanta los lleva a su casa. Ahí el cuarteto de jóvenes se convertirán en carne de cañón de una familia de dementes que los asesinarán de manera despiadada y que esconden la verdad sobre el destino del *Dr. Satán* y sus sanguinarios experimentos, de los que sólo una de las chicas habrá de escapar... aparentemente.

Si la historia suena conocida es porque antes la habíamos visto en obras maestras del género como *Texas Chainsaw Massacre* (Masacre en cadena) y docenas de sub-productos infames, de hecho es el propio Rob Zombie quien justifica la naturaleza de su guión al presentarlo como su homenaje personal al clásico de Tobe Hooper.

Pero si bien es cierto que la historia flaquea a momentos, tampoco es justo rebajarla a la categoría de un simple remedo. En medio de la historia que presenta ese miedo a los misterios de las zonas rurales estadounidenses y las gentes extrañas que allí habitan –una fobia muy particular de los yanquis, que no gustan de mirar las miserias que se esconden bajo su frazada democrática y primermundista– el Rob guionista se esfuerza por plasmar en la cinta sus obsesiones personales y el Rob director logra presentarlas en pantalla de una forma atinada.

Experimentado en el medio del video clip, es justamente esa estética visual a la que recurre para la solución de algunos momentos en su debut cinematográfico. Pantalla dividida, pietaje de archivo de cintas de terror, filtros que revientan el color al máximo –principalmente el alto contraste en rojos–, o bien virajes a sepia o blanco y negro, grano reventado, cámaras lentas en momentos aterradores –el descubrimiento por parte de la policía de un granero con cadáveres de jovencitas colgando del techo y el posterior asesinato de un oficial en un impecable emplazamiento de la cámara para obtener un plano en picada– y principalmente los intercortes de escenas filmadas a manera documental sobre los crímenes de la familia de dementes, que son intercalados como un

recurso para evidenciar más su insanidad en montajes paralelos de distintos tiempos cinematográficos.

Por ejemplo, mientras observamos al grupo de jóvenes en la sala de la casa soportando las locuras de *Baby* y su regordeta madre, las escenas insertadas muestran en un pasado cercano a *Otis* –el mayor de los hermanos matarifes– dando cuenta de las porristas desaparecidas, tiempos que además se diferencian en la textura de la imagen, presentando estas últimas con grano reventado y casi monocromáticas, además de una cámara en movimiento vertiginoso que acentúa el momento malsano en busca de dotarlas de una estética verista.

Visualmente la cinta no tiene ningún desperdicio, como ya dijimos, el director en ciernes da muestras de una inventiva visual propia de alguien que antes que ser director es amante del género y que como tal se esfuerza por llevar a la pantalla sus inquietudes sobre el cine de terror. Pero si bien se decía que los problemas de censura eran ocasionados por la manifiesta y sobrada violencia, debemos decir que justo al igual que el filme en el que se basa –*Texas Chainsaw...*– el gore es más sugerido que explícito, por lo que queda la duda sobre que tanto cedió Rob Zombie ante Lions Gate en vistas de su edición en DVD –cosa rara, ya que es justo este formato el que permite explayarse con un montón de material extra que por lo regular queda fuera del corte final– que sin ser edulcorada, no alcanza los niveles de demencia que prometía.

Si bien la agresión hacia el espectador llega por vías dosificadas y crece a medida que avanza el metraje, la profusión de hemoglobina y vísceras –que de eso se trata el gore, en principio– tarda en llegar, y cuando por fin aparece, es de manera bastante recatada, sin embargo, una vez terminada la película, el espectador se lleva en la memoria el recuerdo de una cinta sumamente sangrienta.

Que *House of 1000 Corpses* es salvaje nadie lo duda, que es en extremo sangrienta debemos dejar en claro que no; que es una obra maestra del nuevo cine de terror, tampoco. Es, en pocas palabras, una buena cinta del género que logra ser visualmente innovadora, pero discursivamente repetitiva. Es justo señalar que una posible megalomanía autoral de Rob Zombie –acostumbrado a ella en el proceso creativo de su música y material discográfico– evitó que acercara su historia a alguien que fuese un profesional del guionismo, aspecto que debe cuidar para futuros proyectos cinematográficos –al momento de escribir esto ya se habla de una probable secuela llamada *House of 2000 Corpses*– porque la calidad como creador de imágenes la tiene y de sobra, según se aprecia en su ópera prima.

Ya que estamos hablando de una cinta que honestamente buscó un acercamiento al clásico de 1974 *Masacre en cadena*, es justo decir también que la desfachatez y falta de inventiva de algunos productores estadounidenses parece no tener límites. No les basta con saquear lo mejor de las cinematografías ajenas a ellos y llevar a la pantalla *remakes* francamente olvidables, sino que también se empeñan en echar lodo a joyas de su cine clásico. Ese fue el caso de la penosa *Psycho* (Psicosis) de Gus van Sant y lo es ahora con *The Texas Chainsaw Massacre*, una joya del mejor cine de terror de todos los tiempos, como espero haya quedado claro en el tercer capítulo.

Pues bien, en el año 2003 Tobe Hooper y Kim Henkel, artífices de la cinta original, tuvieron a bien coproducir (junto con Michael Bay y Mike Fleiss) el *remake* de su obra maestra con un guión reelaborado por Scott Kosar, donde la dirección cayó en manos del

debutante Marcus Nispel, cuya experiencia se limitaba a la realización de los videos *Design of Decade 1986/1996*, compilatorio de la simplona carrera musical de Janet Jackson y *A Small Victory*, video clip para la banda Faith No More, además de incursionar en el mercado de la publicidad.

No es que menospreciemos al director por ser esta una ópera prima –de hecho acabamos de describir el prometedor debut de Rob Zombie y el excelente trabajo de los hermanos Spierig, debutantes también–, ya que para ser sinceros el *remake* goza de buena factura. Lo que sí es abiertamente criticable –y por que no decirlo, inexplicable– es el hecho de reelaborar una obra redonda, perfecta en sus mecanismos para elevar la tensión en el público, para crear una atmósfera malsana, enferma y rodearla de una violencia nunca antes vista hasta 1974 (año de su realización), además de legar a uno de los psicópatas más memorables de toda la historia del cine, el sin igual *Leatherface*. *The Texas Chainsaw Massacre* es una película tan importante que debemos recordar que el Museo de Arte Moderno de Nueva York guarda una copia en su colección de patrimonio permanente.

Con semejante paquete en la espalda, Nispel acomete con lo que podríamos decir es una versión alterna de la masacre. No es una copia al carbón hecha plano por plano como la mencionada *Psycho* de van Sant, sino una reelaboración de los hechos, y hasta podríamos decir que se trata de otra de las masacres cometida por la familia de asesinos texanos que nada tiene que ver con la sufrida por *Sally Hardesty* y su inválido hermano *Franklin* en la original.

20 de agosto de 1973. La policía del estado de Texas encuentra en el molino abandonado de la familia Hewitt las pruebas de una masacre sin comparación alguna. Restos de cadáveres, piel humana, dentaduras y huesos son muestra fehaciente de que ahí, en algún lugar del desierto texano, se han cometido crímenes de brutalidad innombrable, pero la prueba contundente de ello es la película que un par de agentes de la policía filmaban para documentar el caso. *Flashback*.

*Erin, Morgan, Pepper, Andy y Kemper* pasean en su vagoneta por las carreteras texanas de camino a un concierto de rock después de un viaje relámpago a México para abastecerse de marihuana. Por manejar haciendo todo tipo de escarceos sexuales están a punto de atropellar a una chica que camina por la carretera. Al bajarse a auxiliarla se dan cuenta que está severamente traumatizada y que sólo atina a balbucear “*todos están muertos, no quiero volver ahí, todos están muertos*”. De nuevo en la vagoneta intentan llevarla a un hospital cercano, pero la chica enloquece, saca un arma debajo de su ropa y se suicida de un disparo en la boca.

Tratando de dar aviso a las autoridades hacen parada en una gasolinera, donde una anciana llama al sheriff, que dice estar en el molino de los *Hewitt* y hasta allí se dirigen los chicos. Al observar que está abandonado, *Kemper* y *Erin* van a buscar ayuda. En su camino llegan a una granja donde son recibidos por un anciano mutilado. Ahí *Kemper* es atacado por un gigantesco hombre que cubre su rostro con una máscara de cuero sin que *Erin* se de cuenta, por lo que regresa sola al molino donde están sus amigos, quienes ya han recibido la visita del sheriff, un viejo repulsivo y demente.

Pronto se darán cuenta de que el sheriff, la vieja de la gasolinera, el anciano mutilado y el cara de cuero son parte de una misma familia de asesinos que darán cuenta de ellos en una noche de pesadilla de la que sólo *Erin* logrará escapar. Como pueden

imaginar, en esencia se trata de la misma historia y lo único que cambia son ciertos detalles. Por ejemplo, el hecho de que aquí ninguno de los chicos sea inválido, como en su momento lo era *Franklin*, personaje cuya impotencia para defenderse o escapar del hombre de la sierra daba un plus al sadismo que ya exudaba la cinta y que alcanzaba el paroxismo cuando el joven era destrozado en su silla de ruedas por *Leatherface*.

O bien, que en esta nueva versión sea un chico, *Andy*, el colgado al techo por un gancho de reses clavado en la espalda, en lugar de la frágil y coqueta *Pam*, cambio de personajes que también resta impacto y debilita la sensación de locura, como la primera aparición de *Leatherface*, ésta sí copiada en argumento al original: asestando un golpe de mazo en la nuca de *Kemper* para después arrastrar el cuerpo aun convulsionándose y cerrando la puerta que conduce al infierno de su matadero.

Pero si bien el argumento es el mismo, la solución formal no lo es: mientras que en la original se resolvía de manera práctica y contundente con una cámara fija en angustiante plano general que no daba concesiones ante la violencia del asesinato; aquí el novel director decide fraccionar la acción en un montaje de diferentes planos que únicamente sirven para distraer la atención del espectador restando impacto en el resultado final.

Con todo, también es justo señalar que tiene algunos aciertos, siendo el principal el carácter del que dotan a *Erin*, el personaje principal femenino, quien incluso se ha visto obligada a asesinar ella misma a su amigo *Andy* para evitarle una dolorosa e interminable agonía, o cargar con el semimuerto *Morgan* buscando salvarle la vida hasta el último momento.

Alejada del papel de joven histérica que sólo atina a correr por el bosque, *Erin* escapa de *Leatherface*—de quien se puede observar su verdadero rostro deforme, razón por la que se confecciona sus caretas epidérmicas—, logrando llegar hasta una empacadora de carne, donde después de esconderse se hace de un machete de carnicero con el que enfrentará cuerpo a cuerpo a su perseguidor, hiriéndolo para poder huir hasta la carretera donde un camionero la levanta para auxiliarla, pero que sin saber lo ocurrido la conduce hasta el maniático sheriff. Nuevamente se trastoca el argumento original hacia el final de la película, cuando *Erin* robe su patrulla y con ella lo atropelle una y otra vez hasta matarlo, para después huir por la carretera en medio de la noche y no del infernal sol texano, que en la Masacre original se levantaba como uno más de los personajes que atormentaban a los chicos antes de ser asesinados.

Pero en este *remake* elaborado a casi treinta años de distancia, se han olvidado de una de las secuencias cumbre del filme de Hooper: la macabra cena donde *Sally* era torturada hasta enloquecer por *Leatherface* y su familia, compuesta por su demente hermano que pide aventones a la orilla de la carretera; por su padre, el cocinero encargado de deshacerse de los cuerpos de sus víctimas —en el platillo de carne con chile que se presume en la secuela— y sobre todo; por el mal impertérito y eterno personificado en el momificado abuelo, incapaz de asestar el golpe final sobre la infortunada víctima. Personajes los tres últimos desechados en esta nueva versión.

Si esta falta es un craso error o inteligente acierto, es difícil decidirlo, pues si bien es cierto que esa secuencia es una de las máximas representaciones de la locura dentro del cine de terror, dejarla de lado es un arma de doble filo. Mientras que los *fans* más acérrimos de la cinta original pueden echarla de menos y destrozarse aun más este filme,

también es de agradecer que no hubieran intentado copiarla, sobre todo por el contexto general que rodea la cinta, sobre todo en el citado carácter de la protagonista, que difícilmente hubiera hecho creíble semejante episodio.

En su lugar la cinta cierra con las citadas secuencias de la empacadora de carne y la muerte del sheriff a manos de *Erin*, para dar fin al *flashback* y recordarnos porqué el documental filmado por la policía es la prueba contundente de los asesinatos de Texas: mientras los dos agentes se encuentran levantando la imagen –de los cuales sólo uno aparece a cuadro describiendo lo que ve y el otro es quien sostiene la cámara– de las penumbras aparece intempestivamente la figura de *Leatherface* para asesinar de un sólo golpe al policía que aparece en la imagen y acto seguido abalanzarse sobre el otro, mientras la cámara cae registrando la muerte de ambos oficiales desde un encuadre a ras de suelo –algo similar a las escenas finales de *The Blair Witch Project* (El proyecto de la Bruja Blair)– y la voz en *off* narradora de los hechos, aclara que esa es la única imagen que se tenga registrada de *Thomas Hewitt*, alias *Leatherface*, quien huyó después de los crímenes.

Con todo, el *remake* de *The Texas Chainsaw Massacre* levantó demasiadas expectativas, y las cifras del *box office* la situaron en primer lugar de taquilla durante el fin de semana de su estreno en los Estados Unidos el 19 de octubre del 2003, con la nada despreciable cantidad de 28 millones de dólares, habiendo recaudado para el 14 de diciembre del mismo año la cantidad total de 80 millones sólo en su país. Un negocio redondo tomando en cuenta el presupuesto total de la cinta, de apenas 9 millones 200 mil dólares.

Tratando de ser lo más objetivo posible ante la falta de respeto que supone un refrito de esta magnitud, es justo decir que si Marcus Nispel hubiera decidido debutar con otra cinta de terror con la misma factura que demostró en ésta cinta, el éxito hubiera estado de su lado no solamente en taquilla, sino tal vez hasta de crítica, pues logra crear un ambiente tenso manejando las situaciones límite y deja ver que posee un atinado sentido en el tratamiento visual. Baste observar la magnífica forma en que está resueltos el prólogo y epílogo de la cinta, los que corresponden al documental policiaco: ríspida fotografía en blanco y negro y descuidada cámara en mano que saben como recibir el momento de impacto –la entrada a cuadro intempestiva y furiosa de *Leatherface*– como si se tratara de algo verdaderamente inesperado y que bien podría pasar como un filme real, uno de esos viejos noticieros cinematográficos.

Desgraciadamente cualquier punto a favor de la cinta se opaca ante la irrefutable inutilidad que significa rehacer una leyenda, por mucho homenaje que se pretenda. Este *remake* es la prueba final de que *The Texas Chainsaw Massacre*, la original, con todo y sus treinta años de edad sigue siendo insuperable.

Pero revivir figuras míticas del panteón del cine de terror ya es algo que se ha vuelto costumbre y cabe decir que en algunos casos el resultado es más que agradable. Para escribir o hablar de la historia del género se hace necesario incluir a las diversas formas de monstruosidad que han desfilado por sus innumerables cuadros de celuloide, incluso hoy en día cada una de estas películas incluyen un modelo de monstruosidad que puede ser física, demoníaca, mental, e incluso sobrenatural, surgida de la naturaleza o de la manipulación humana.



Cada uno de los títulos de terror estrenados durante el último cuarto de siglo cuenta con su propio monstruo, por decirlo así. Sin embargo, la lista de los clásicos sigue estando compuesta por El Hombre Lobo, La Momia, La Criatura de Frankenstein – recordemos que *Frankenstein* es el doctor y no el monstruo– y por supuesto Drácula. Después, si se quiere, entrarían el zombi, el Hombre Invisible y el Fantasma de la Ópera como refuerzos. Llámosles pues a estos últimos, la “banca del equipo titular”.

La diversidad de figuras esperpénticas surgidas durante los años ochenta y noventa –muchas de ellas sin rasgos propios e innovadores que les otorgaran distinción entre unos y otros– llevó al género a la saturación. Aun así, el moderno cine de terror ha legado algunos nombres que ya forman parte del ficticio “equipo titular” que señalamos antes: el recién mencionado carnicero texano *Leatherface*; *Michael Myers*, a quien el crítico Rafael Aviña atinadamente equipara con el mito infantil de “El Coco”. El enanete vil llamado *Chucky*; o el *Pinhead* nacido de la retorcida imaginación de Clive Barker para su *Hellraiser* (Puerta al infierno).

Pero de entre todos ellos surgen dos nombres que se han convertido en íconos de la cultura pop estadounidense: *Jason Voorhees*, el asesino de jovencitos calenturientos del campamento abandonado de Crystal Lake, y que enfundado en una máscara de *hockey* blande un machete con el cual se da el lujo de trincar coitos juveniles convirtiéndolos en baños de sangre. El otro, sin lugar a dudas, ocupa el primer lugar en la lista de popularidad de los nuevos monstruos –e incluso podría rivalizar al mismo nivel de los clásicos– su nombre es *Freddy Krueger*, el asesino pederasta que hizo de la calle Elm su infierno personal.

Cada uno de estos personajes trajo consigo una nueva forma de ver, disfrutar y comercializar un género denostado no sólo por la crítica, sino también por el propio público, que no pasaba de tomarlo a chacota. En 1980 Sean S. Cunningham dirige *Friday the 13th* (Viernes 13), donde el personaje de *Jason* y una sencilla trama de venganza con sangre al por mayor, la llevó a ser uno de los filmes independientes más exitosos de la temporada, creando además toda una franquicia con el personaje y el título. Similares resultados obtendría Wes Craven con su *A Nightmare on Elm Street* (Pesadilla en la calle del infierno) en 1984, donde el siniestro asesino de sombrero y garra metálica era capaz de atacar el único resquicio de tranquilidad del ser humano: sus sueños.

Veinte años después, el mismo Cunningham produce un filme que responde a una de las interrogantes que más de uno de los aficionados al género y fan de ambos personajes se hacían por aquellos tiempos: si *Freddy* y *Jason* se enfrentaran ¿Quién ganaría? Esa es precisamente la idea central del esperado filme *Freddy vs Jason* (2003), dirigido por el hábil realizador hongkonés Ronny Yu, a quien ya mencionamos páginas atrás por la buena muestra de su trabajo en el cine de terror estadounidense gracias a la hilarante y genial *Bride of Chucky* (La novia de Chucky 1998), excelente filme realizado en clave de homenaje-parodia a varios de los títulos clásicos y que vino a levantar el *rating* del muñeco asesino, después de una tercera parte que raya lo infame.

En *Freddy vs Jason* la excusa es sencilla: *Krueger* (el insustituible actor Robert Englund) ha sido olvidado, pero aun busca venganza. Para conseguirla, hace volver a la vida a *Voorhees*, a quien manipula a través de sus sueños mandándolo de regreso no a Crystal Lake, sino a la mismísima calle Elm, en específico a la casa marcada con el número 1428, lugar donde se inició la *Pesadilla* original. La misión de *Jason* es asesinar a mansalva, creando confusión en el pueblo y revivir así el recuerdo de *Freddy Krueger*,

que al alimentarse del miedo colectivo alcanzará la fuerza necesaria para volver a embestir con toda su furia.

La matanza no se hará esperar. Aprovechando los impresionantes avances tecnológicos que ninguna de las dos sagas pudo gozar en su momento, Ronny Yu ofrece al espectador un furioso despliegue de efectos especiales que llevan el filme a momentos de exacerbada violencia gráfica, escenas dignas de agradecimiento por parte de cualquier goremánico sin prejuicios. Aunque la historia marche por los caminos del *body count* tradicional, es decir, dada la excusa argumental, sólo resta ver como van cayendo cada una de las víctimas, que para no variar, son jóvenes ávidos de sexo, alcohol y drogas.

Por supuesto que reducir el discurso de *Freddy vs. Jason* a márgenes moralinos es tan simple como inútil. Es cierto que nuevamente encontramos los mismos tópicos del cine de terror que el propio Wes Craven ya se encargó de desmenuzar y reinterpretar en la sorprendente *Scream* (Grita antes de morir, 1996), principalmente aquél que justifica la misoginia que permea en las sagas originales —y demás cintas de terror gore al uso—, donde la chica virgen siempre es quien resulta indemne. Finalmente esa pureza, representada aquí en la joven de espíritu inquebrantable y sexualidad reprimida, es el trofeo máximo de *Freddy* o *Jason*, figuras que son la última representación corpórea de la corrupción social.

Esquemáticos son el grupo de adolescentes que caerán a manos de cualquiera de los dos monstruos. Incrédulos y tontos, pero eso no importa, son únicamente carne de cañón para el lucimiento de las verdaderas estrellas de la función: los asesinos. El director, de manera inteligente, se encarga de iniciar el filme mostrándolos por separado, primero dando la batuta a *Jason* con secuencias de ritmo frenético —aquella masacre del maizal— y dosificando la presencia de *Freddy*, hasta que sobreviene un primer encuentro entre ambos, que se dará en los terrenos oníricos del hombre del guante, para después invertir los papeles en un brutal desenlace, ni más ni menos que en el Crystal Lake del enmascarado.

Para lograr todas estas transiciones de tiempo y espacio es que son necesarias las figuras juveniles, para nada más. Nadie del público va a ver a los adolescentes —por muy exuberante que esté la protagonista— como no sea para verlos caer despedazados, y es allí donde radica la fuerza de este *crossover*, donde Ronny Yu se esmera en balancear las presencias de ambas figuras hasta alcanzar un ritmo *in-crescendo* con todo y el esperado “final inesperado”, en una cinta cuya mayor pretensión es divertir a los *fans* de ambos íconos, misión que cumple con creces y de la mejor manera.

Al igual que con la novia del bodoque *Chucky*, Yu reinterpreta en *Freddy vs Jason* los mecanismos del gore en clave de autoparodia y homenaje, con lo que se levanta y establece en la industria del terror adolescente como un director de ritmo ágil y discurso que evita rozar cualquier borde de solemnidad ante una figuras monstruosas que ya no buscan provocar miedo, sino ofrecer sana diversión.

Brincando al otro lado del océano, volvemos a Europa para indagar que pasó en los últimos meses con el cine gore y comenzamos este viaje con una escala en Francia. Como ya en apartados anteriores pudimos observar, el gore francés ha sido escaso, prácticamente inexistente. Aun así, un buen ejemplo de su renovación temática y estética por parte de los cineastas galos llegó de la mano de una mujer, la experimentada Claire Denis con su filme *Trouble Every Day* (Sangre caníbal), filmado en el 2002 y cuyo

recorrido comercial durante el año 2003 despertó todo tipo de comentarios; buenos o malos, pero siempre haciendo que el ojo de la exquisita crítica –primero francesa y luego a nivel internacional– se posara en tan peculiar historia de amor y sangre.

El mismo año del 2002, Marina de Van otra joven actriz y directora francesa –31 años de edad– sacudía las pantallas de su país y de prestigiados festivales como el de San Sebastián, el Fantasia Film Festival de Montreal en su edición del 2003 y el 23 Foro Internacional de la Cineteca Nacional de México con su ópera prima, *Dans ma peau* (Dentro de la piel, exhibida los días 1 y 2 de octubre del 2003), desgarradora historia de crecimiento espiritual y personal por medio del autoconocimiento del cuerpo y de su racionalización como materia más allá de fetichismos.

*Esther* es una joven y bella publicirrelacionista que trabaja de *freelance* en una importante empresa donde sus logros la llevan en constante ascenso, y que por si fuese poco, goza de una vida sentimental que marcha viento en popa, estando a punto de casarse. Pareciera que tiene todo para ser feliz, hasta que un accidente le lleva a replantearse toda su existencia. Durante una fiesta, paseando por el jardín de la casa, tropieza con una construcción inconclusa clavándose una varilla en una de sus piernas, herida de la que no se da cuenta hasta que una amiga le hace notar que está sangrando.

Con el paso de los días la herida se complica sin que ella haga nada por evitarlo pues continúa sin sufrir mayor dolor. Esta insensibilidad de su cuerpo le lleva a infringirse pequeñas heridas para saber su reacción, la cual es de una grata sensación de placer.

En *Dans ma peau*, historia escrita, dirigida y protagonizada por Marina de Van, vamos más allá de una simple puesta en escena de motivos sadomasoquistas. Aquí las intenciones de la directora se centran en un proceso de auto-descubrimiento, no tanto sexual como espiritual. Para *Esther* su mundo plenamente establecido y habitualmente confortable sufre un cisma cuando se da cuenta que no es dueña de lo que en apariencia debiera ser lo máspreciado: su cuerpo.

El desconocimiento de *Esther* sobre sí misma se pone de manifiesto y decide poner remedio jugando con su propia carne, haciéndola materia prima de un crecimiento individual donde la violencia infringida a sí misma es la llave que habrá de transportarla a un nuevo estadio de pensamiento.

Mente y cuerpo unidos en busca del siguiente paso: re-apropiarse de sí misma, volver a los cimientos del edificio que es *Esther* para recorrer nuevamente cada pasillo de lo que es su existencia, lográndolo por medio de la mutilación y el canibalismo de su cuerpo, encontrando en ambas prácticas la mejor forma de auto-ofrendarse. Pero más allá de las brutales escenas gore donde la sangre no es el fin gratuito, Marina de Van ejerce una incuestionable estética de la violencia en clave romántica que roza el onanismo cuando *Esther* se entregue en completo éxtasis –y a solas– a satisfacerse, en una espiral de momentos eróticos que culminan con sangre recorriendo su cuerpo, haciendo que cada gota resbale primero por su cara, en una suerte de eyaculación macabra.

Pero la naturaleza de su comportamiento socialmente inadaptado conllevará consecuencias, como era de esperarse, y su prominente futuro poco a poco se verá más alejado y a punto de extinguirse, tal y como los pequeños trozos de piel que *Esther* se

empeña en preservar, como muestra tal vez de lo único real y tangible que ha podido disfrutar a plenitud: la conciencia de sus actos y el gozo que de ellos ha obtenido.

Cuando por fin el mundo deje de significar algo para Esther y decida entregarse a ella misma, Marina de Van plasma en pantalla esa individualidad por medio de una puesta en escena tan sobria como sensual y sangrienta, mostrando larga y pausadamente cada parte de su cuerpo desnudo bañado de sangre en pantallas divididas y planos detalle de piernas, manos, pies, cuchillos y su propia mirada de frente al espectador –recordemos que es también la protagonista– en abierta invitación/reto a sumarse a ella y sentir la misma pasión ante la pérdida del miedo a los niveles de placer que cuerpo y mente logran alcanzar al unísono en un complejo proceso de conocimiento –aceptación.

*“El cuerpo del personaje deviene imagen y metáfora del cuerpo del filme. Esto se acentúa en la segunda parte, en la que el aislamiento es casi total... El aislamiento del filme, a través de una impecable repetición de una sucesión de planos idénticos... Literalmente se desmenuza a pequeñas dentelladas, mientras que la cámara es manejada con una maestría tal que sugiere la presencia de dos personas en semejante acto amoroso en lugar de una sola”<sup>31</sup>*

La directora debutante ha logrado con su ópera prima una muestra de cine gore donde la carne y la sangre sirven como materia prima para conformar un discurso filosófico sobre como la identidad extraviada en medio de un mundo que se sugiere perfecto, puede recuperarse volviendo la mirada hacia las pulsiones básicas de la condición humana, rasgos que en palabras de la propia directora son propias del individuo y tan naturales como cualquier otra necesidad fisiológica:

*“Necesitaba transmitir la angustia de Esther. El gancho tenía que ser el suspenso y el miedo. Lo que pasa después no tiene que ser claro... A pesar de la violencia y la sangre, hay algo muy ingenuo, muy agresivo... Fue importante hablar del cuerpo con una especie de interés infantil. Esther está fascinada con su cuerpo como un niño con los colores, las formas, el escenario. El cuerpo más allá de la representación y de la identidad cultural y sexual. Emociones anteriores a la existencia social del cuerpo”<sup>32</sup>*

También con un poco de mensaje más allá de la profusión sangrienta, el director británico Danny Boyle echa mano del gore para plantear una situación límite a la naturaleza humana, aunque no en el plano individual como Marina de Van, sino de alcances apocalípticos. Después del éxito mundial que Boyle alcanzó a mediados de los noventa con *Transpoiting* (La vida en el abismo, 1996) vinieron dos estrepitosos fracasos, *A Life Less Ordinary* (Vidas al límite, 1997) y *The Beach* (La playa, 2000), además de las desconocidas en México *Vacuuming Completely Nude in Paradise*, 2001 y *Strumpet*,

---

<sup>31</sup> Nicolás Azalbert en *Cahiers du Cinema* Diciembre 2002.

<sup>32</sup> Entrevista a Marina de Van citada en la carpeta de prensa del 23 Foro Internacional de la Cineteca Nacional, septiembre 2003

2001; por lo que parecía que el talento del joven británico había sido uno más de tantos casos de demencia precoz difícil de repetir, aun para él mismo.

Algunos años después comenzó a dar de que hablar con su más reciente película, donde abordaría por vez primera el género de terror. *28 Days Later* es el título que pronto se convirtió en el buen regreso de Boyle a la pantalla grande, sorprendiendo y dejando un buen sabor de boca –y no solamente a los *fans* del cine de terror– con una historia apocalíptica donde la humanidad se encuentra al borde del Exterminio, título de exhibición en su estreno en México a mediados del 2003.

Escenas de violentas manifestaciones, ataques militares, linchamientos y demás actos terroristas son proyectadas en monitores ante un chimpancé que está siendo sometido a un experimento conductual en la Universidad de Cambridge, y al igual que a otros ejemplares le es inyectado un virus que provoca furia descontrolada. Cuando un grupo de activistas ecdóticos ingresa al laboratorio para liberar a los chimpancés del maltrato, no saben que han condenado a la raza humana.

28 días después del accidente del laboratorio, *Jim* despierta de un estado de coma sólo para descubrir que está abandonado en un hospital desierto. Cuando abandona el lugar se da cuenta que la soledad se extiende por todo Londres, que se ha convertido en una ciudad fantasma, donde los pocos seres vivos existentes son ahora una jauría de zombies caníbales, efecto de la infección viral que se esparció no sólo por Inglaterra, sino por todo el mundo.

*Jim* se encontrará primero con *Selena* y después con *Frank* y su hija *Hannah*, humanos sanos con los que iniciará un viaje hacia Manchester, de donde parte una señal militar de radio que promete ser su salvación. Tras de caer *Frank*, las dos mujeres y *Jim* son ayudados por un pequeño comando militar, por lo menos al principio, pues descubrirán que aun no estando infectados por el mortal virus, son tanto o más peligrosos que los mismos zombies.

Para ser sinceros, *28 Days Later* no es una cinta estrictamente gore, aunque por ahí se dejen ver escenas sumamente violentas, como el primer ataque a *Jim* dentro de una iglesia –acidísimo humor negro cuando el primer zombie en atacar sea un sacerdote– o la muerte a machetazos de un infectado *Mark* a manos de *Selena*, pero el guión, escrito por Alex Garland es una redonda obra del cine de horror moderno que recurre a tintes apocalípticos para describir una eventual desaparición de la humanidad –trayendo a la memoria las *Dawn of the Dead* y *Day of the Dead* romerianas–, rascando nuevamente en los sentimientos primigenios del hombre: el odio y la locura contra la última luz de esperanza y amor.

O por lo menos así se dejó ver en la versión comercial exhibida en cines de varios países del mundo, donde tuvo que corregirse el final de la cinta, ya que el del corte original no brindaba demasiadas esperanzas a una humanidad ya demasiado polucionada, desenlace pesimista que sí se exhibió en México como un anexo al término de los créditos –por lo que mucha gente no acostumbrada a quedarse hasta el último minuto, ni siquiera se enteró–, final que por cierto, no se incluye en el DVD de edición nacional.

Danny Boyle logra crear una atmósfera de desolación a lo largo de la primera parte del metraje, la que muestra una ciudad de Londres como jamás pensamos verla.

Abandonada, decadente y en penumbras; con el majestuoso Big Ben como un testigo mudo de que la era del hombre sobre la Tierra ha llegado a su fin. En cambio, hace girar la trama hacia el último tercio de la cinta para contar una historia de supervivencia, donde un solitario *Jim* debe de luchar por rescatar a las dos mujeres no sólo de los zombies, sino también del grupo de militares, que demuestran ser una raza todavía más deleznable e irracional en esta ácida y desesperanzadora parábola sobre la condición humana.

Ahora que para volver al cine gore en su estado más puro y divertido, alejado por completo de cualquier ánimo de hacer conciencia dedicándose únicamente a su primordial objetivo de divertir a costa de un salpicadero de sangre, nada mejor que voltear la mirada nuevamente al desfachatado cine del género que se está maquilando en España.

Como anteriormente pudimos citar, el gore en la península Ibérica a nivel industrial viene encabezado por la barcelonesa Fantasy Factory de Brian Yuzna, que cobijada por la compañía Filmax y hombres importantes dentro de la cinematografía española como el productor Julio Fernández, ha logrado dar consecución a su proyecto de instaurar una *factoría fantástica*—como bien indica el nombre de la empresa— estableciendo un negocio formado por un grupo de amigos cuya principal característica es el amor al género, lo que les ha llevado a conjuntar un equipo homogéneo y fijo que ha pasado por el total de sus producciones.

El trabajo de Fantasy Factory, comentábamos, ha ido en ascenso, y se nota perfectamente. De su debut con la floja *Faust: La venganza está en la sangre* (2000), dirigida por Yuzna, hasta la inédita en México *Darkness* (2002), interesante obra que se instala en la moda de fantasmas en busca de venganza, dirigida por la joven promesa del género español, Jaume Balagueró, se nota a leguas que la productora ha madurado en la ejecución del género logrando dar a cada una de sus cintas un sello particular, algo así como una “marca de fábrica”.

Aun cuando *Darkness* es una obra de horror de *qualité* en busca de agradar con una factura limpia y técnicamente solvente que se sostiene por un guión bien trabajado y no por fatuos excesos sanguinolentos, la factoría no olvida los orígenes de su fundador, el filipino-estadounidense hoy afincado en Barcelona, Brian Yuzna, y así, también nos han entregado agradables filmes en el más puro estilo de la serie B “europeizada” —que recuerda más al cine de género italiano que al yanqui— como *Dagón* (Stuart Gordon, 2001), o *Arachnid* (Jack Sholder, 2001), y son esas constantes genéricas las que se pueden apreciar en el regreso a la dirección de Yuzna, vía una nueva secuela del clásico del gore ochentero —ese sí de los Estados Unidos— *Re-Animator*, en su momento producido por él y dirigido por Stuart Gordon, su viejo amigo, socio y hoy compañero de aventuras ibéricas en la Fantasy Factory.

Cuando el proyecto sobre *Beyond Re-Animator* comenzó a gestarse, Yuzna solamente atinó a decir que...

*“El personaje de West acababa preso en la anterior entrega y siempre imagine como sería su vida en la prisión. Es interesante ver lo que le pasa a West cuando está fuera de la sociedad.”*

*Como preso, sus investigaciones deberían ir de forma mucho más lenta*<sup>33</sup>

El pequeño *Howie* y un amigo acampan en el jardín de su casa. La noche y los ruidos de una tormenta les asustan tanto como a *Emily*, su hermana adolescente, quien los espera dentro de la casa, donde no están solos. Una grotesca figura masculina los ataca, y por salvar a su hermano, *Emily* es asesinada por un extraño ser sin quijada que ni siquiera cae abatido por los disparos de la policía que ya ha llegado al lugar, alertados por una extraña invasión de estos seres, producto de la enferma mente del doctor *Herbert West* y sus experimentos sobre reanimación de cadáveres, a quien lograr capturar después de una masacre en Miskatonik. *Howie* lo observa al momento de ser detenido y se percata de que una jeringa con un extraño líquido verde cae de entre sus cosas.

Penitenciaría de Arkham, 13 años después. *West* ha pasado los últimos años de su vida con la continuación de sus investigaciones sobre la reanimación de cadáveres, aunque su confinamiento le ha llevado a trabajar sólo con ratas y material de desecho. Su sorpresa es mayúscula cuando el doctor *Howard Phillips*, recién nombrado médico del reclusorio, solicita al director *Brando* lo nombre su asistente en el consultorio.

La llegada del doctor *Howard* al penal coincide con la visita de la reportera *Laura Olney* y la muerte de *Moses*, un reo fanático religioso. En la enfermería, mientras lucha vanamente por salvar la vida de *Moses*, *Howard* y *West* se encuentran por segunda vez, pues el joven doctor no es otro que el pequeño *Howie*, que salvó la muestra del líquido que reanima a los muertos. Decidido a ayudar a *West* en la continuación de sus investigaciones, el inexperto médico cede a la tentación de experimentar con *Moses*, volviéndolo a la vida como un hambriento zombie.

Las investigaciones de *West* le han llevado a encontrar la energía *nano plasma eléctrica NPE*, con la que podrá volver la conciencia a los cadáveres llegando más allá de la simple vida animada en forma de los agresivos monstruos, mientras *Howard* inicia un romance con *Laura*, ante la mirada celosa del inescrupuloso director *Brando*. La espiral de hechos arrastra al joven médico a una serie de tragedias que incluyen la muerte y posterior reanimación de *Laura* y *Brando*, pero los dementes ensayos de *West* le llevan a inducir el NPE del director de la prisión a la joven, que pronto experimentará una alteración de personalidad, mientras que la prisión, sin la figura del director, se levanta en un sangriento motín.

Yuzna retoma uno de los mitos clásicos del cine gore de hace dos décadas para darle continuidad lógica observando los posteriores experimentos del demente *West*, aun encerrado en prisión, y lo hace de una forma desfachatada, echando mano de los tópicos y clichés más reconocibles del cine de terror, pero de una manera que si bien no es innovadora, sí resulta efectiva y bastante entretenida en pantalla.

Ahí están los personajes básicos para este tipo de historias: el villano tan cruel como estereotipado –el director *Brando*– el joven ingenuo que buscando ayudar a la humanidad la pone en aprietos –el inexperto *Howard*– su bellísima novia, que paga el costo de ser entrometida –*Laura*– víctima ideal del científico demente, el muy querido doctor *West*, además de rellenarlo con algunos personajes que funcionan como aderezo

---

<sup>33</sup> En revista *Dirigido*, sin fecha.

de la desafortunada historia, como *Speedball*, un reo adicto a cualquier tipo de sustancia médica interpretado por el sin igual Santiago Segura, que en pleno motín se roba las jeringas de la sustancia reanimadora y se la inyecta como si se tratara de cualquier droga, dando paso a un estado de euforia total que lo lleva a una alegre zombificación ante los ojos del impassible *West*, brindando una de las escenas más sangrientas de la divertida cinta.

El director apuesta por una solvencia técnica basada en la sencillez de la factura de su película. Si bien Yuzna nunca ha sido un alarde de técnica cinematográfica, sí es capaz de hilvanar una historia agradable, cuya mayor virtud reside en los impresionantes efectos especiales de su recurrente colaborador Screaming Mad George, dando paso a una caudal de momentos gore que incluyen mitades de cuerpos reanimadas, ratas hambrientas, zombies extravagantes y una mutación final del director *Brando* semi convertido en roedor.

Ahora bien, habría que especificar que en *Beyond Re-Animator* se pierde por completo el sentido del terror que era la baza fundamental del original firmado por Stuart Gordon en 1985, cediendo terreno al humor. Es decir, con la tercera parte de la entrega – no debemos olvidar su primer secuela, *Bride of Re-Animator*, también de Yuzna en 1990– se ingresa al campo de la comedia sangrienta –muy sangrienta– donde el gore no es un medio para fortalecer el discurso narrado, sino el fin en sí mismo.

Aquí ya no importa tanto la intención de incomodar al espectador como de divertirlo, y quizás es allí donde radica el acierto de Yuzna, que a casi veinte años de distancia del original no intenta plantarse en plan serio y reinventar el hilo negro que él mismo descubrió –recordemos que fue el productor del original– sino tomar un punto de partida conocido –la historia de *West*– y reestructurarlo –porque finalmente la premisa básica es la misma en las dos cintas– de una manera ágil y contemporánea, donde los golpes de efecto son su principal preocupación.

Habrá quien tache a *Beyond Re-Animator* de gratuita –que finalmente lo es, como cualquier cinta de excesos gráficamente sangrientos–, pero eso sí, jamás de aburrida, ofreciendo lo que tan bien especifica el crítico español Antonio José Navarro al momento del estreno de la cinta en las salas ibéricas:

*“...el film ofrece aquello que se supone debe de tener: humor, gore y desmadre... Insustancial pero no insípido, Beyond Re-Animator es un producto para freakys, políticamente incorrecto, tontorrón y vagamente hedonista”*<sup>34</sup>

... y después de verlo, disfrutarlo y entenderlo, según la descripción anterior, sólo resta sonreír ante los excesos de Brian Yuzna y esperar el siguiente golpe de serie B de la Fantasy Factory.

Así pues, con las ocho cintas anteriores queda cerrado por el momento el recorrido histórico-geográfico por el cine gore, seguro de que no son, ni por mucho, los últimos intentos por hacer de la sangre el último símbolo que todo el mundo es capaz de entender, como bien señaló en su momento el padre del cine de tripas, Herschell Gordon Lewis.

---

<sup>34</sup> Antonio José Navarro en *Dirigido*, junio 2003 p. 21



## **CONCLUSIÓN**

## CONCLUSIÓN

### CINE GORE: El mensaje está en la sangre

Cuando en una charla de cinéfilos se habla de todo tipo de corrientes estéticas y géneros cinematográficos, es lugar común desbordar la sapiencia acerca de lo *avant garde*, de lo *in*, lo *chic* o lo *snob*, según sea el caso. Pero cuando alguien declara abiertamente su gusto por el cine gore sin ningún remordimiento ni tapujo, se instala el más pesado silencio.

Calificado con dolorosos adjetivos, el gore es el hijo feo de la madre cinematografía. Su nombre significa sangre coagulada o derramada y, efectivamente, eso se puede apreciar en un filme gore. Pero los *goremaniacos* –que los hay, y bastantes–, saben que disfrutar de una película de sangre y tripas no es solamente ver el líquido, sino *observar* el proceso como se obtiene y entre más brutal y explícito mejor.

El componente *voyeurista* y morboso del ser humano ha encontrado un excelente medio de expresión desde que el cine existe. Con él, muerte y sexo –ambos tabúes sociales– se han hecho presentes con la ventaja de hacer del público un espectador pasivo, sin exponerlo frontalmente a ninguna de las dos situaciones. La muerte siempre ha estado presente en el cine. Ya nuestros abuelos disfrutaban las escenas mortuorias de *L'affaire Dreyfus* (El caso Dreyfus), reconstrucción del suicidio del coronel Henry filmada por Méliès en 1899, *L'assassinat du Duc de Guise* (El Asesinato del duque de Guisa) de los franceses Le Bargy y Calmettes (1908), o las matanzas de *Birth of a Nation* (El nacimiento de una nación) de Griffith (1915). Sin embargo, las formas de representar el momento de morir no eran rebuscadas y mucho menos *cinematográficamente* sangrientas.

Como ya pudimos leer, en 1999 Marie-Hélène Méliès, bisnieta del *Alquimista de la luz*, presentó lo que ella considera “el primer filme gore de la historia”, *Chirurgie fin-de-siècle ou une indigestion* (*Cirugía de fin de siglo o una indigestión*), que en apenas cuatro minutos y fracción se encarga de presentar el descuartizamiento de un hombre vivo por mano de un médico, so pretexto de curarlo de sus males digestivos. Pero Méliès presenta la anécdota con el espíritu jocosos característico de él, así que desde la génesis de la mutilación cinematográfica, se puede notar que existe un placer por la manipulación del cuerpo. El mago de Montreuil, sin ser el inventor del gore, dio evidente muestra del morbo que por el organismo humano siempre ha existido, ya sea como fetiche necrófilo o sexual.

Mientras, el sexo ha transitado un azaroso camino para hacerse de un espacio propio mostrando todo tipo de variaciones para los distintos gustos, desde inocentes películas *nudies*, hasta la pornografía *hardcore* y/o *bizarre*. De hecho investigadores del gore asocian a éste con el cine pornográfico. Es el caso del español Jordi Costa, quien compara los momentos cumbre del porno con el gore: coito–mutilación; eyaculación–sangrado; diferenciando que si bien el porno es real, el gore es un engaño a los sentidos. Sangre, violencia y engaño. Tres elementos básicos que delimitan los terrenos del cine gore, a los que a últimas fechas se han sumado el sexo explícito para no marcar más líneas divisorias entre ambos géneros, como bien lo demuestran los porno-gore castizos.

El crítico estadounidense John McCarty afirma que en este género la mutilación es el mensaje –y en muchos casos el *único*. Ahora bien, los elementos del género se articulan en un lenguaje muy preciso para la elaboración del discurso de la película: aquí no existen signos de puntuación cinematográfica. Baste mencionar que la elipsis se



## CONCLUSIÓN

elimina, la acción sugerida fuera del encuadre no tienen razón de ser, los *jump cuts* son imperdonables y el *zoom back* resulta un sacrilegio.

El gore es el cine de lo evidente. Juega con lo grotesco del primerísimo plano, con el grosero inserto que muestra carne ensangrentada, con la cuidada secuencia de la muerte convertida en el clímax del filme. La estructura formal de una película gore es rudimentaria: escenas de sangrientas mutilaciones son enlazadas por alguna excusa argumental, algunas veces pobremente desarrollada. Pero no debemos asustarnos ni menospreciarlo, finalmente su estructura es similar a otros géneros. En el musical, por ejemplo, las escenas de diálogos sirven en la mayoría de los casos sólo como enlace para el despliegue de llamativos números coreográficos, equiparados en protagonismo a las evisceraciones en un *gore film*. A fin de cuentas en ambos géneros, como en todos, se conocen honrosas excepciones.

Defender o condenar al cine gore es francamente inútil. En el año 2003 se cumplieron cuarenta años de su nacimiento. Podemos afirmar que se gestó casi por casualidad, como una simple aventura de playa –según Herschell Gordon Lewis. Por si fuera poco, creció como el último eslabón en la cadena de lo cinematográficamente permisible (recordemos que el porno, aunque de forma clandestina, ya contaba con varios años de existencia y el *snuff* continúa siendo una leyenda negra), pero su desarrollo ha alcanzado cotas verdaderamente extraordinarias, acercándonos cada vez más a la sensación de que lo que estamos presenciando es real. De los divertimentos lúdicos y descarados de los sesenta, pasamos a la codificación de la sangre como arma provocativa y de denuncia (George A. Romero, por citar alguno) y como introspección filosófica (Cronenberg, para decir otro), hasta llegar al naturalismo más descarnado de las nuevas corrientes que han sacudido al fantástico en la última década (los que nombramos *finiseculares*), aunque por supuesto, sin olvidar a los incrustados en el cine netamente fantástico (como Peter Jackson).

El nuevo siglo y la completa evolución de sus códigos de género se han expandido más allá de sus fronteras naturales: de nacer en el marco del cine de terror se le puede ver ahora en géneros como la comedia, el cine de aventuras, el bélico e incluso el de arte y ensayo; y desde la última parte de los años noventa, se ha renovado nuevamente, dándole un soplo de aire fresco. Para bien o para mal, el cine gore goza de perfecto estado de salud, por lo que su existencia y continuidad está más que garantizada.

De esta forma, el gore se ha convertido en un fenómeno que se relaciona directamente con la evolución de la cinematografía en general, ahora que es prácticamente imposible encontrar un filme que se ciña a un sólo género, sino que echa mano de varios resortes propios de otro tipo de narraciones para aderezar el concepto final de lo que es una película. Es decir, reelaboran dos o más géneros en una sola historia y, en el mejor de los casos, los perfeccionan en bien de un nuevo largometraje.

Lo anterior tiene que ver de manera directa con el quehacer de una nueva generación de realizadores cinematográficos que respondiendo a las exigencias de la industria contemporánea evitan enmarcarse en la hechura de películas dentro de un mismo género, aprendizaje que les viene bien a la hora de que emprenden camino en el cine gore, lo que se nota sobradamente al momento de ver en la pantalla el resultado final, cintas que van más allá de los simples –y en ocasiones aburridos– derramamientos de sangre, contando historias propositivas que hacen del gore un medio de expresión y no



## CONCLUSIÓN

un fin escandalizador, por lo que varias de estas películas ya se han visto reconocidas en diversos festivales de cine.

El secreto puede estar dentro de la propia evolución generacional de los directores, jóvenes adolescentes que crecieron viendo en la pantalla a los clásicos del cine de arte –Bergman, Buñuel, Fellini, etc.–, pero que al mismo tiempo se nutrieron degustando a los pioneros del cine gore y los filmes que abrieron la veta a un nuevo filón netamente comercial, pero que ellos, con una serie de elementos y preparación técnica y formal de los cuales carecieron sus antecesores, supieron darle un nuevo sesgo a un género que se convirtió en el siguiente paso lógico para la perpetuación del cine de terror.

Cuando el cine de terror, como cualquier otro género –e incluso escuela– tocó los márgenes de la saturación con historias pedestres, era más que inminente que alguien tenía que dar una vuelta de tuerca más para renovarlo proporcionándole nuevos bríos, y ese fue Gordon Lewis con su económicamente lucrativa idea de mostrar lo que hasta antes de 1963 se escatimaba: la violencia explícita.

Pero aun cuando esta nueva fórmula comenzó a desgastarse a fines de la década de los sesenta, fueron los cineastas jóvenes –en su momento Romero, Craven, Hooper– quienes utilizaron los lineamientos del recién descubierto filón para plasmar inquietudes personales. Pero esta misma historia se ha venido repitiendo de manera cíclica –como hemos descrito– con la ascensión de nuevos directores, que igual que sus predecesores se nutren día con día de propuestas fílmicas innovadoras, por lo que gente clave en el desarrollo del cine gore como lo son en los ochenta Sam Raimi y Frank Hennenlotter; en los noventa Brian Yuzna y Peter Jackson y en los inicios del nuevo siglo Takashi Miike y Rob Zombie son, antes que directores, *fans* del género. Conocedores que saben retomar lo mejor del cine clásico, de los maestros del cine de arte y de infinitas horas de cine *trash* que se mezclan en reconocidas obras de un género reciente –cuarenta años no son nada–, el gore, que sin duda es parte fundamental en los nuevos gustos y modas de los jóvenes que no se preocupan por saber la historia del séptimo arte, sino por entregarse a nuevas emociones.

Es justamente este nuevo tipo de público el que ha logrado encumbrar a un género normalmente denostado por la crítica más rancia. Es este grupo de nuevos fanáticos el encargado de poner de moda la frase “película de *culto*”, dándole al adjetivo un sentido más allá de los términos estrictamente artísticos, llegando incluso a romper los clichés culturales, históricos e incluso comerciales impuestos por el sector de la crítica “seria” –cuando en realidad debería ser llamada *snob*– e incluso por organizaciones oficiales como la MPAA (Motion Pictures Association of America) y su vano esfuerzo por regir el gusto popular. Infructuoso porque finalmente es el público el encargado de bendecir con su elección a todo tipo de películas, incluido el cine genérico –donde se enmarca el gore–, que en medio de constantes crisis temáticas y estéticas siempre resulta económicamente lucrativo y ocasionalmente sorprendente.

Una “película de culto” resulta en los últimos años ser una cinta denostada en su momento. Esto se debe también al surgimiento de una moda *retro* y *lounge* que avala la calidad de una cinta en tanto más se haya hablado de la falta de ésta en el momento de su estreno. Es una nueva lectura a la luz de corrientes estéticas contemporáneas donde el gusto por lo *naif* en la cultura pop –capaz de enaltecer a gente tan vilipendiada en su momento como Ed Wood Jr. o Juan Orol– la que le otorga a viejos filmes valores nuevos que en su momento pasaron completamente desapercibidos, e incluso habrá quien

## CONCLUSIÓN

inesperadamente –o ridículamente– se atreva a situarlos como productos adelantados a su tiempo.

Es lo mismo con el cine gore. Películas a las que las distribuidoras *majors* les tienen miedo y que por lo regular se tienen que mover de manera independiente, e incluso algunas veces cayendo en la clandestinidad, como es el caso de varios de los ejemplos que mencionamos. Sin embargo, ese mismo espíritu de independencia –aun en la mayoría de los filmes gore facturados en los Estados Unidos–, de subversión; esas ganas de mostrar al ser humano en su estado más íntimo: el de las vísceras –aun tratándose, en algunos casos, de filmes de marcado sesgo cómico–, que aunado con el ya mencionado componente *voyeur* innato, hacen del género gore uno de los más beneficiados dentro de la industria, ya que cuenta, *per se*, con un mercado sólido, específico y que pulula por todo el orbe, que además de los beneficios económicos para los productores, las innovaciones que pueda aportar al cine fantástico, y las horas de entretenimiento que ofrecen en pantalla, es un género que lleva en sí mismo la clave para su perpetuación: hace de cada uno de sus espectadores pasivos potenciales creadores activos, tal vez con más ahínco de lo que cualquier cinéfilo de gustos refinados puede llegar a pensar.

En efecto, hay quienes buscan reflexionar como Tarkovsky, pero sin dudas son más los que se divierten imaginando como luce la bella vecina del departamento de arriba en paños menores y con las entrañas al aire. Finalmente, también para eso sirve el cine gore, para sublimar nuestras más sangrientas fantasías.

## CONCEPTOS BÁSICOS

**BLOW JOB.-** En el argot sexual y del cine pornográfico, una felación o *fellatio*, o le que es lo mismo, sexo oral de ella hacia él. Su gráfico exhibicionismo ha dado lugar a una de las escenas gore más brutales del género, presente en varias cintas.

**BODY COUNT.-** *Cuenta cuerpos*. Estilo de cine de terror y, principalmente, gore, en el que la mayor parte del metraje del film consiste en ir eliminando, de uno en uno y de formas más o menos creativas y originales, al puñado de los protagonistas, habitualmente adolescentes. Está generalmente complementado por un *killer on the loose*, aunque puede implicar fuerzas sobrenaturales.

**CINE BASURA.-** *Cinema trash, Trashmovies*, etc. El cine de muy bajo presupuesto económico (y cinematográfico), que explota precisamente sus carencias, a veces intencionadamente, o en otras de manera inconsciente, con resultados que van de lo genial a lo lamentable.

**CYBERPUNK.-** Denominación creada a mediados de los ochenta por el escritor y actor Gardner Dozois, para agrupar a un puñado de jóvenes escritores de ciencia-ficción, con el denominador común de unas raíces procedentes de los sesenta y la preocupación por temas como la realidad virtual y las computadoras, sin dejar de lado a la biomecánica, la experimentación genética, la mutación y la filosofía de la Nueva Carne.

**EXPLOITATION.-** Su traducción literal es explotación, y con este vocablo anglosajón se denomina a las películas íntegramente comerciales que *explotan* corrientes o modas cinematográficas de éxito popular. Son regularmente películas de muy bajo presupuesto que hacen del morbo su principal componente sin prestar mayor atención a los valores estéticos o argumentales de la cinta. En el cine de terror se encuentran sus mayores exponentes, así como en el erótico *soft*, lo que comúnmente se conoce como *sexploitation*.

**FREAK.-** Fenómeno, monstruo, ser deforme, raro, antinatural. En el argot del gore se aplica tanto al subgénero de películas protagonizadas por criaturas monstruosas, generalmente mezcla de simpatía y patetismo, aunque se aplica también a los aficionados del género.

**GIALLO.-** En italiano, literalmente, *amarillo*, color que identificaba a los libros de género policiaco en Italia editadas por Mondadori. Actualmente el término también define al subgénero de terror italiano que sigue utilizando la premisa básica del asesino misterioso, los sospechosos múltiples y ciertas peculiaridades netamente cinematográficas, ejemplificadas en la obra de Dario Argento, erigido como su principal exponente contemporáneo, pero aprendido del maestro Mario Bava.

**GORE.-** En inglés, literalmente, *sangre derramada, chorro de sangre*. Término acuñado para describir el género de terror más gráfico y directo, o bien determinadas escenas de algunas películas en concreto. Fue adaptado inmediatamente por los propios realizadores del género para los títulos de sus filmes: *The Gore Gore Girls* o *The Wizard of Gore*

**GRANGUÑOLESKO.-** Adjetivo derivado del Teatro del Grand Guignol francés de principio de siglo y finales del XIX, antecedente directo del gore, cuyas obras eran piezas de horror retorcidas, llenas de sustos y sorpresas sangrientas realizadas con todo tipo de trucos escénicos y efectos *ad hoc*. Ha servido para denominar al cine pre-gore y como sinónimo fino del mismo.

**KILLER ON THE LOOSE.-** Asesino suelto. Verdadero subgénero dentro del gore, que consiste en la arquetípica situación de un asesino, casi siempre psicópata, que anda al acecho de sus víctimas durante casi todo el filme, dando cuenta de ellas de forma sangrienta y gráfica. El apogeo de este subgénero tuvo lugar a principio de los ochenta con *Halloween* o *Friday the 13<sup>th</sup>* (Viernes 13), aun cuando innumerables secuelas nos llegan hasta la fecha.

**MONDO.-** Término procedente de los primeros documentales sensacionalistas italianos y que ha quedado como sinónimo de todo film documental, falso o no, que trae temas escabrosos, escatológicos y tremendistas.

**NUEVA CARNE.-** Concepto más o menos filosófico, manejado por cierto segmento del gore moderno y más sofisticado, en especial aquel relacionado con el cyberpunk y con el splatterpunk. Su fuente está en el *Nuevo Ser* del filme de David Cronenberg, *Videodrome* (Cuerpos invadidos), y en general, trata de la mutación, transformación y capacidad de adaptación de la carne humana a nuevas formas, algunas de ellas biomecánicas, otras vampíricas, sexuales, simbióticas, masoquistas, etc., y hasta sus implicaciones psicológicas, físicas y hasta políticas.

**PSICÓPATA O PSYCHOKILLER.-** El personaje protagonista del porcentaje más elevado de películas gore y de terror en la historia del cine. Aunque existen precedentes clásicos *The Phantom of the Opera* (El fantasma de la ópera) su consagración llegó con el clásico de Hitchcock, *Psycho* (Psicosis), en 1961; aunque su confirmación definitiva fue gracias a *Friday the 13<sup>th</sup>* (Viernes 13), *Halloween* y *A Nightmare on Elm Street* (Pesadilla en la calle del infierno). Representa uno de los vectores de realidad de los que participa el gore, pues el impacto del psicópata se basa en el hecho de su existencia comprobable fuera de la pantalla, así como sus connotaciones patológicas y psicológicas.

**SERIE B.-** Históricamente, las películas que desde los años treinta hasta finales de los cuarenta se proyectaban como complemento de los grandes estrenos cinematográficos, por el mismo precio de antaño. Desaparecidas como tales en los cincuenta, el término ha quedado como sinónimo de las producciones de bajo presupuesto dirigidas a mercados muy concretos, como a los antiguos auto-cinemas y hoy día, al vídeo o a la televisión por cable.

**SNUFF MOVIES.-** Un mito consistente o una verdad aterradora, el hecho de la existencia o no del cine *snuff* es uno de los lugares comunes que alimentan a los censores y enemigos del gore. Teóricamente, se trataría de violaciones, torturas, asesinatos y descuartizamientos reales, realizadas con actores que, desde luego, no puede volver a repetir su papel. Lo único cierto es que el cine gore ha tratado consciente e inconscientemente a veces, de dar ese aspecto realista y casi documental a sus obras,



## GLOSARIO

para impactar aun más en el espectador, engañando en ocasiones, durante algún tiempo hasta a los aficionados más curtidos.

**SPLATTER.**- Literalmente, salpicadura, empapadura, chorreo de sangre. Procede de la onomatopeya *splat*, siendo fundamentalmente, un sinónimo de gore preferido por autores del género como George A. Romero.

**SPLATTEREPIC.**- Neologismo de poco uso que equipara los filmes *splatter* que por su producción duración o carácter hiperbólico, resultan comparables con los grandes filmes épicos de Hollywood.

**SPLATTSTICK.**- Contracción de *splatter* y *slapstick* (género de comedia irreverente y por demás, hilarante). Se aplica a las películas gore de marcado sentido cómico y humorístico.

**SPLATTERPUNK.**- Corriente de escritores, críticos y realizadores cinematográficos surgida a mediados de los ochenta, que pretende aportar (y a veces lo consigue) una peculiar sensibilidad punk, crítica, existencialista y comprometida, al ejercicio del gore. Algunos remontan el origen de esta forma del gore a la corriente propositiva en el cine gore que es la trilogía zombie de George A. Romero.





## BIBLIOGRAFÍA

- AGRASÁNCHEZ JR., Rogelio (editor) Mexican Horror Cinema. Con Textos de David Wilt y Freddy Peralta. Ed. Agrasánchez Film Archive Mexican Cinema. Texas, Estados Unidos. 1999, 134 p.p.
- AGUILAR, Carlos, et. al Cine fantástico y de terror italiano. Ed. Donostia Kultura. San Sebastián, España. Octubre 1997, 322 p.p.
- AGUILAR, Carlos, et. al Cohen & Lusting. Ed. Donostia Kultura. San Sebastián, España. Octubre 1998, 217 p.p.
- AGUILAR, Carlos, et. al Cine fantástico y de terror español. 1900-1983. Ed. Donostia Kultura. San Sebastián, España. Octubre de 1999, 553 p.p.
- AGUILAR, Carlos, et. al. Cine fantástico y de terror japonés. 1899 - 2001. Ed. Donostia Kultura. San Sebastián, España. 2001, 509 p.p.
- ALONSO Barahoa, Fernando 100 películas de terror. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas (CILEH). Barcelona, España. 1992, 228 p.p.
- ÁLVAREZ, Carlos Posesión Infernal. Gore, demonios y cosquillas. Ed. Midons Editorial, col. Cult Movies. Valencia, España. Febrero 1998, 95 p.p.
- AVIÑA, Rafael Asesino seriales. Grandes crímenes: De la nota roja a la pantalla grande. Ed. Nueva Imagen. México. 1996, 154 p.p.
- AVIÑA, Rafael El cine de la paranoia. Ed. Times Editores, Delegación Benito Juárez. México. Mayo 1999, 143 p.p.
- AVIÑA, Rafael El cine oscuro. El placer criminal: Crónicas del infierno. Ed. Times Editores, 2ª ed. México. Octubre 1998, 134 p.p.
- AYALA Blanco, Jorge A salto de imágenes. Ed. Posada. México. 1988, 541 p.p.
- BERRUEZO, Pedro J. John Woo y el cine de acción de Hong Kong. Ed. Glénat, col. Biblioteca Dr. Vértigo. España. Julio 2000, 356 p.p.



## BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA E INTERNET

- CALLEJA, Pedro Meyerama: Las películas y las supermujeres de Russ Meyer. Ed. Midons Editorial, col. Serie B. Valencia, España. Abril 1995, 112 p.p.
- COLOMBO, Maurizio y Antonio Tentori Lo schermo insanguinato. Il cinema italiano del terrore, 1957 - 1989. Ed. Marino Solfanelli Editore. Chieti, Italia. Octubre 1990, 277 p.p.
- CRESPO, Borja La noche de los muertos vivientes. El infierno que camina. Ed. Midons Editorial, col. Cult Movies. Valencia, España. Abril 1998, 95 p.p.
- DURGAT, Raymond Franju. Ed. Movie Magazine Limited, col. Studio Vista. Londres, Inglaterra. 1967, 144 p.p.
- EISNER, Lotte H. La pantalla demoniaca. Ed. Catedra, col. Signo e imagen. Madrid, España. 1988, 278 p.p.
- ESCAJEDO, Javier, et. al. Honor, plomo y sangre. El cine de acción de Hong Kong. Ed. Camaleón Ediciones, col. Los libros del camaleón. España. Mayo 1997, 93 p.p.
- GARCÍA, Isabel y Pedro J. Berruezo Laboratorio infernal. Ed. Midons Editorial, col. Serie B. Valencia, España. Octubre 1997, 127 p.p.
- GONZÁLEZ Dueñas, Daniel Méliès: El alquimista de la luz. Notas para una historia no evolucionista del cine. Ed. Arte e Imagen, CONACULTA, IMCINE. México. Diciembre 2001, 525 p.p.
- GONZÁLEZ Dueñas, Daniel Reencuentro con George Méliès. Ed. Cineteca Nacional, col. Los primeros cien años. México. Enero 1999, 103 p.p.
- GONZÁLEZ-FIERRO, José Manuel D. Cronenberg. La estética de la carne. Ed. Nuer Ediciones. Madrid, España. 1999, 255 p.p.
- GUERRERO Castillo, José Antonio El cine de Tod Browning. Iniciador del cine de horror. Tesis para licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Universidad Intercontinental. México. 1993, 206 p.p.
- GUILLOT, Eduardo Escalofríos. 50 películas de terror de culto. Ed. Midons Editorial, col. Serie B. Valencia, España. Febrero 1997, 223 p.p.
- HOSTENCH, Mike y Jesús Martí Pantalla de sangre. Ed. Midons Editorial, col. Serie B. Valencia, España. Mayo 1996, 127 p.p.



## BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA E INTERNET

- JUNO, Andrea Incredibly Strange Films. Ed. Reiserch. Estados Unidos, 1985
- KRACAUER, Sigfried De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán. Ed. Paidós, col. Estética. España. 1985, 350 p.p.
- LARDÍN, Rubén Las diez caras del miedo. Ed. Midons Editorial, col. Serie B. Valencia, España. Diciembre 1996, 223 p.p.
- LOSILLA, Carlos El cine de terror. Una introducción. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona, España. 1993, 207 p.p.
- McASH, Iain The Films of Vincent Price. Ed. BCW Publishing Limited, 2ª ed. Londres, Inglaterra. 1977, 46 p.p.
- MOLINA Foix, Juan Antonio, et. al. El cine fantástico y de terror de la Universal. Ed. Donostia Kultura. San Sebastián, España. Octubre 2000, 490 p.p.
- NAVARRO, Antonio José (editor) El giallo italiano. La oscuridad y la sangre. Ed. Nuer Ediciones. Madrid, España. 2001, 335 p.p.
- PALACIOS, Jesús Goremanía. Ed. Alberto Santos Editor, col. Nekrozine, 2ª ed. Madrid, España. Diciembre 1995, 296 p.p.
- PALACIOS, Jesús Goremanía 2. Ed. Alberto Santos Editor, col. Nekrozine, nº 5, Madrid, España. Octubre 1999, 238 p.p.
- PALACIOS, Jesús Planeta zombi. Ed. Midons Editorial, col. Serie B. Valencia, España. Enero 1996, 127 p.p.
- ROMO, Manuel La matanza de Texas. La sierra es la familia. Ed. Midos Editorial, col. Cult Movies. Valencia, España. 1998, 95 p.p.
- SADOUL, George Historia del cine mundial. Apéndices de Tomás Pérez Turrent y el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC). Ed. Siglo XXI Editores, 15ª ed. en español. México. 1996, 828 p.p.
- SOBERÓN Torchia, Edgar Un siglo de cine. Ed. SEP, CONACULTA, Secretaría de Gobernación, Lotería Nacional, PEMEX, SOCICULTUR, D.D.F. México. 1995, 446 p.p.
- THOMPSON, David Scorsese par Scorsese. Ed. Éditions de l'étoile & Cahiers du Cinema. París, Francia. 1990, 206 p.p.



## BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA E INTERNET

- TOMBS, Pete Mundo macabro: Weird and Wonderful Cinema Around the World. Ed. St. Martin's Griffin. Estados Unidos. Mayo 1998, 192 p.p.
- VALENCIA, Manuel y Eduardo Guillot Sangre, sudor y vísceras. Historia del cine gore. Ed. La Máscara. Valencia, España. 1996, 223 p.p.
- VALENCIA P., Gustavo Homenaje a los setenta años de "El gabinete del Dr. Caligari" Ed. Instituto Cultural Colombo - Alemán Goethe Institut. Bogotá, Colombia. Julio 1990, 116 p.p.

## HEMEROGRAFÍA Y DIRECCIONES DE INTERNET

- AVIÑA, Rafael "La revancha de los muertos vivientes 3" en Reforma, suplemento *Primera Fila*. 27 de agosto de 1999, semanal. México, p.p. 6
- AVIÑA, Rafael "Fantasía al cuadrado. El cubo" en Reforma suplemento *Primera Fila*, 25 de febrero del 2000, semanal. México, p.p. 14
- AVIÑA, Rafael "El lobo cambia de sexo" en Reforma, suplemento *Primera Fila*, 18 de mayo del 2001, semanal. México, p.p. 4
- AVIÑA, Rafael "Terror a la mexicana" en Reforma, suplemento *Primera Fila*, 12 de octubre del 2001, semanal. México, p.p. 16
- AVIÑA, Rafael "Zombie (La crónica del miedo)" en Reforma, suplemento *Primera Fila*, 6 de septiembre del 2002, semanal. México, p.p. 20
- BARRIGA Chávez, Ezequiel "Cementerio del terror" en Excélsior, 14 de enero de 1986. Diario. México
- BEARD, Steve "No Particular Place to Go" en Sight and Sound, vol. 3, nº 4, abril 1993, mensual. Gran Bretaña, p.p. 30 - 31
- BEDOYA, Ricardo e Isaac León Frías "Del psico-thriller al horror. Apuntes sobre algunas modalidades de la fruición criminal" en La gran ilusión, nº 9, primer semestre de 1998, semestral. Lima, Perú, p.p. 30 - 33
- BONFIL, Carlos "Sangre Caníbal" en La Jornada, secc. Cultura, 21 de octubre del 2002, diario. México, p.p. 4a



## BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA E INTERNET

- BRODERSEN, Diego "Dawn of the Dead (The Director's Cut)" en El amante, nº 62, abril 1997, mensual. Argentina, p.p. 54
- BUSTOS, Víctor "Lobita en regla" en Excélsior, suplemento *Arena*, 27 de mayo del 2001, semanal. México, p.p. 14
- CAEN, Michel "Scialytique... caméra...moteur!" en Midi minuit fantastique, nº doble 10 - 11, 1964, mensual. Paris, Francia, p.p. 67 - 71
- CALLEJA, Pedro "Brian Yuzna: La jefa de las reanimadoras" en Catálogo V Semana de Cine Fantástico y de Terror, 1994, anual. San Sebastián, España, p.p. 42 - 43
- CALLEJA, Pedro e Isabel Andrade "Qué pasa cuando Cronenberg y Welles se encuentran" en Primera línea, nº 87, 4 de diciembre de 1992, semanal. México, p.p. 78 - 82
- CASAS, Quim "Universal. Una <<major>> nostálgica de la serie B" en Dirigido, nº 187, enero 1991, mensual. España, p.p. 34 - 49
- CELIN, Fernando "Cocodrilo. Un poeta de lo enfermizo" en Cine, nº 10, noviembre 1978, mensual. México, p.p. 29 - 30
- CERVERA, Rafa "Ciclo cine gore: ¿De tripas corazón?" en Catálogo de la 12 Mostra de Valencia. Cinema del Mediterrani, octubre 1991, anual. España, p.p. 89 - 96
- CODELLI, Lorenzo "Diableries à l'italienne" en Positif, nº 337, marzo 1989, mensual. Francia, p.p. 59 - 60
- COLINA, José de la "La máscara del demonio de Mario Bava. Las joyas del horror" en Nuevo cine, nº 6, marzo 1962, mensual. México, p.p. 15 - 17
- COSTA, Jordi "El cine gore. La mutilación es el mensaje" en Dirigido, nº 197, diciembre 1991, mensual. España, p.p. 60 - 68
- COSTA, Jordi "El cine gore. La mutilación es el mensaje (2)" en Dirigido, nº 198, enero 1992, mensual. España, p.p. 62 - 72
- DAVIS, Darrell W. y Yeh Yueh-yu "Warning! Category III" en Film Quarterly, Vol. 4, nº 4, verano 2001, cuatrimestral. Estados Unidos, p.p. 12 - 26



## BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA E INTERNET

- FERNÁNDEZ Valentí, Tomás "La novia de Chucky" en Dirigido, nº 279, mayo 1999, mensual. España, p.p. 19
- FERNÁNDEZ Valentí, Tomás "La cámara fantástica. Sam Raimi (1)" en Dirigido nº 236, junio 1995, mensual. España, p.p. 62 - 70
- FERNÁNDEZ Valentí, Tomás "La cámara fantástica. Sam Raimi (2)" en Dirigido nº 237, julio - agosto 1995, mensual. España, p.p. 26 - 35
- FERNÁNDEZ Valentí, Tomás "Cine fantástico. La desnaturalización de un género" en Dirigido, nº 191, mayo 1991, mensual. España, p.p. 64 - 72
- FERNÁNDEZ Valentí, Tomás "Nuevos caminos para el fantástico" en Dirigido, nº 263, diciembre 1997, mensual. España, p.p. 58 - 63
- FERNANDEZ Valentí, Tomás y Antonio José Navarro "Científicos visionarios y experimentos malditos. El mañana es hoy (I)" en Dirigido, nº 300, abril 2001, mensual. España, p.p. 46 - 73
- FREIXAS, Ramón "Estrenos en video. El valle de los placeres" en Dirigido, nº 197, diciembre 1991, mensual. España, p.p. 69
- FREIXAS, Ramón "John Carpenter. La geometría como pasión" en Dirigido nº 87, noviembre 1987, mensual. España p.p. 44 - 53
- FREIXAS, Ramón "Faust. La venganza está en la sangre. Infausto Fausto" en Dirigido, nº 299, marzo 2001, mensual. España, p.p. 18
- FREIXAS, Ramón "Insomnio (non ho sonno, 2001)" en Dirigido, nº 319, enero 2003, mensual. España, p.p. 7
- FREIXAS, Ramón "En la muerte de Joe D'Amato" en Dirigido, nº 277, marzo 1999, mensual. España, p.p. 6
- FREIXAS, Ramón y Antonio José Navarro "Dario Argento. Los ojos del terror" en Dirigido, nº 286, enero 2000, mensual. España, p.p. 48 - 57
- FREIXAS, Ramón y Antonio José Navarro "Entrevista con Dario Argento" en Dirigido, nº 286, enero 2000, mensual. España, p.p. 58 - 61
- FRENCH Todd y Jay Jennings "The Strange World of Coffin Joe" en Cinefantastique vol. 28, nº 3, octubre 1996, mensual. Estados Unidos, p.p. 46 - 49
- GARCÍA García, Eduardo "Salsa roja, pus y sesos" en Revista de revistas. Semanario de Excélsior, nº 4401, junio 1994, semanal. México, p.p. 38 - 41



## BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA E INTERNET

- GARCÍA García, Eduardo "La pantalla macabra y las criaturas del diablo" en Revista de revistas. Semanario de Excélsior, nº 4399, mayo 1994, semanal. México, p.p. 32 - 41
- GARCÍA Tsao, Leonardo "Estrenos. Alarido" en Cine, nº 2, marzo 1978, mensual. México, p.p. 44
- GRAJALES, Jorge "Tokio shock. Cine japonés de fin de siglo" Programa de mano del Centro Cultural José Martí, 16 de junio del 2000. México, 8 p.p.
- HERRADERO, Carlos F. "Cine español. Nueva generación" en Dirigido, nº 278, abril 1999, mensual. España, p.p. 63, 66
- HUGUIER, Françoise "Sang trouble" en Premiere, nº 292, julio 2001, mensual. Francia, p.p. 126 - 131
- LATORRE, José María "Las novias de Drácula" en Dirigido, nº 191, mayo 1991, mensual. España, p.p. 16 - 21
- LERMAN, Gabriel "Entrevista con John Carpenter" en Dirigido, nº 236, junio 1995, mensual. España, p.p. 34 - 37
- LUNA, Andrés de "Cementerio del terror" en Uno más Uno, 9 de enero de 1986, diario. México
- LYDECKER, Waldo "El horror al estilo gore" en Programa mensual de la Cineteca Nacional, nº 45, septiembre 1987, mensual. México, p.p. 3 - 10
- LYDECKER, Waldo "El horror al estilo gore (continuación)" en Programa mensual de la Cineteca Nacional, nº 46, octubre 1987, mensual. México, p.p. 3 - 8
- MANGRAVITE, Andrew "Once Upon a Time in the Crypt" en Film Comment, vol 29, nº 1, enero - febrero 1993, bimestral. Estados Unidos, p.p. 50 - 52 y 59 - 60 (continuación)
- MATAMOROS, Mauricio "Sangre fresca para el cine francés" en Uno más uno, suplemento Sábado, 12 de octubre del 2002, semanal. México, p.p. 12
- MATAMOROS, Mauricio "El futuro del cine independiente está en los efectos especiales digitales" en Uno más uno, secc. Cultura, 23 de febrero del 2000, diario. México, p.p. 34
- MATAMOROS, Mauricio "John Fawcett, un obseso de la transformación" en Uno más uno, secc. Cultura, 30 de mayo del 2001, diario. México, p.p. 26



## BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA E INTERNET

- MAZA Bustamante, Verónica "El imperio de la nueva carne" en Milenio, secc. Cultura, 23 de julio del 2001, diario. México, p.p. 51
- McDONAGH, Maitland "Dario Argento" en Film Comment, vol 29, nº 1, enero - febrero 1993, bimestral. Estados Unidos, p.p. 55 - 58
- MEDINA de la Serna, Rafael "Sam Raimi. Cineasta de la anormalidad" en Dicine, nº 38, marzo 1991, bimestral. México, p.p. 14 - 15
- MEDINA de la Serna, Rafael "Una visita a la tiendita del horror" en Dicine, nº 22, noviembre - diciembre 1987, bimestral. México, p.p. 8 - 11
- MEDINA de la Serna, Rafael "Los multiaesinos están entre nosotros" en Dicine, nº 41, septiembre 1991, bimestral. México, p.p. 2 - 5
- MONTERDE, José Enrique "Los <<quiméricos inquilinos>> de Álex De la Iglesia" en Dirigido, nº 294, octubre 2000, mensual. España, p.p. 32 - 33
- MONTOYA, Álex "Darkness. Balagueró da el gran salto" en Fotogramas, nº 1893, julio 2001, mensual. España, p.p. 148 - 149
- NAVAR, José Xavier "Pequeña guía de cine en video" en Dicine, nº 9, octubre - noviembre 1984, bimestral. México, p.p. 11
- NAVARRO, José Antonio "Las fauces del mar" en Dirigido, nº 282, septiembre 1999, mensual. España, p.p. 26 - 28
- NAVARRO, José Antonio "Aún se lo que hicisteis el último verano. Terror adolescente *light*" en Dirigido, nº 277, marzo 1999, mensual. España, p.p. 15
- NAVARRO, José Antonio "Sobre la nueva carne virtual" en Dirigido, nº 282, septiembre 1999, mensual. España, p.p. 32 - 35
- NAVARRO, José Antonio "Paseo por el horror y la locura" en Dirigido, nº 236, junio 1995, mensual. España, p.p. 31 - 33
- NAVARRO, José Antonio "In memoriam. Riccardo Freda, maestro del horror y la aventura" en Dirigido, nº 287, febrero 2000, mensual. España, p.p. 60 - 61
- NAVARRO, José Antonio "Stephen King. El fantástico banalizado" en Dirigido, nº 191, mayo 1991, mensual. España, p.p. 38 - 45





## BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA E INTERNET

- NOGUERÓN, Nick "Hará Rubén Galindo Jr. un filme lleno de efectos especiales" en El Nacional, 12 de noviembre de 1986, diario. México
- PARTEARROYO, Tony "Historia natural de las vixens" en Nosferatu, nº 23, enero 1997, mensual. España, p.p. 90 - 101
- PÉREZ Turrent, Tomás "Pesadilla en la Calle del Infierno ¿O Crímenes del Imperio?" en Universal, secc. Espectáculos, 2 de mayo de 1986, diario. México, p.p. 1, 7
- QUIAUHTLAZOLLIN, Salvador "Wes Craven. Terror desde adentro" en Cine en video, nº 23, mayo 1993, mensual. México, s/p.p.
- ROSS, Philippe "Le gore. Boursouffure sanglante du cinéma bis" en La revue du cinéma. Image et son écran, nº 373, junio 1982, mensual. Francia, p.p. 81 - 98
- ROUYER, Philippe "Corps à gore" en Positif, nº 337, marzo 1989, mensual. Francia, p.p. 51 - 53
- S / A "Necrofilia" en Dirigido, nº 264, enero 1998, mensual. España, p.p. 73 - 74
- S / A "Au tableau d'horreur. The Ghastly Ones" en Midi minuit fantastique, nº 23, agosto 1970, mensual. París, Francia, p.p. 60 - 61
- S / A "Con espectaculares efectos especiales, nuestro cine, a la altura de Hollywood", en Novedades, 2 de febrero de 1989, diario. México
- S / A "La razón de las sombras. John Carpenter" en Dirigido, nº 238, septiembre 1995, mensual. España, p.p. 46 - 67
- S / A "Brian Yuzna se instala en Barcelona" en Dirigido nº 281, julio - agosto 1999, mensual. España p.p. 5
- S / A "El Cementerio del Terror. Una nueva pauta para el cine mexicano: Rubén Galindo Jr." en Ovaciones, 7 de septiembre de 1985, diario. México
- S / A "Dimensiones Ocultas dignifica al cine mexicano; una alternativa de jóvenes cineastas", en El Herald, 4 de marzo de 1989. Diario. México
- S / A "This Gun for Hire" en Sight and Sound, vol. 10, nº 5, mayo 2000, mensual. Gran Bretaña, p.p. 30 - 32



## BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA E INTERNET

- S / A "Dario Argento ultima <<Non ho sonno>>" en Dirigido, nº 298, mensual. España, p.p. 8
- S / A "Zombie... La crónica del miedo" en La Jornada, secc. Cartelera, 10 de septiembre del 2002, diario. México, p.p. 16a
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente "Estrellas del Apocalipsis. En torno a algunos mitos e cine de terror" en Archivo de la Filmoteca, nº 18, octubre 1994, mensual. España, p.p. 124 - 132
- SCHWARZBÖCK, Silvia "Buscando desesperadamente al Anticristo" en El amante, nº 56, octubre 1996, mensual. Argentina, p.p. 15
- SERRANO, Omar "¡Increíble! Resulta más barato filmar en Texas que en Churubusco" en El Nacional, 29 de abril de 1984, diario. México
- SWEET, Matthew (Traducción Jesús Quintero) "Odio la tiranía del buen gusto: John Waters" en Crónica, secc. Espectáculos, 12 de diciembre del 2000, diario. México, p.p. 16
- TASSONE, Aldo (Traducción E. Rimbau Sauri) "Entrevista con Andrzej Zulawski" en Dirigido, nº 87, noviembre 1987, mensual. España, p.p. 54 - 59
- TESSON, Charles "Essai sur le cinéma fantastique. La momie sans complexe" en Cahiers du Cinema, nº 331, enero 1982, mensual. Francia, p.p. 5 - 12
- TOROK, J. P. "Le cadavre exquis. Le masque du démon" en Positif, nº 40, julio 1960, mensual. Francia, p.p. 24 - 28
- TORT, Silvia "Muerte sin efectos especiales" en Reforma, secc. Gente, 13 de enero del 2001, diario. México, p.p. 6
- VALENCIA, Manolo "Michele Soavi. Sangre y agua" en Catálogo V Semana de Cine Fantástico y de Terror, 1994, anual. San Sebastián, España, p.p. 38 - 39
- VARIOS AUTORES "Dossier John Waters" en El amante, nº 54, agosto 1996, mensual. Argentina, p.p. 33 - 39
- VARIOS AUTORES "Especial cine de terror" en Dirigido, nº 290, mayo 2000, mensual. España, p.p. 28 - 91
- VARIOS AUTORES "Especial cine de terror (segunda parte)" en Dirigido, nº 291, junio 2000, mensual. España, p.p. 38 - 90



## BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA E INTERNET

- VARIOS AUTORES "Terence Fisher & Hammer Films: Una herencia de miedo" Nosferatu. Revista de cine, nº 6, abril 1991, temático. España, 103 p.p.
- VARIOS AUTORES Shocking Images, nº 4, 1994. California, Estados Unidos, 39 p.p.
- VARIOS AUTORES "Especial Cine Fantástico. El fantástico: Un género difícil de acotar" en Dirigido, nº 279, mayo 1999, mensual. España, p.p. 30 - 88
- VARIOS AUTORES "Especial Cine Fantástico. (II parte)" en Dirigido, nº 280, junio 1999, mensual. España, p.p. 38 - 91
- VARIOS AUTORES "El cine de horror" Cine, nº 26, número especial junio - julio 1980, mensual. México, 80 p.p.
- VARIOS AUTORES "Ciencia ficción europea" Nosferatu. Revista de cine, nº 34 - 35, enero 2001, número doble, temático. España, 253 p.p.
- VARIOS AUTORES "Nuevas miradas al cine asiático" Nosferatu. Revista de cine, nº 36 - 37, agosto 2001, número doble, temático. España, 206 p.p.
- VARIOS AUTORES "¿Habéis sido buenos? Malos en el cine" Nosferatu. Revista de cine, nº 27, marzo 1998, temático. España, 137
- VARIOS AUTORES "Spanish Terror" en Fotogramas nº 1893, julio 2001, mensual. España, p.p. 144 - 146
- VARIOS AUTORES Catálogo V Semana de Cine Fantástico y de Terror. Donostia, 28 de octubre al 3 de noviembre de 1994, anual. San Sebastián, España, 92 p.p.
- VARIOS AUTORES Catálogo VIII Semana de Cine Fantástico y de Terror. Donostia, 23 de octubre al 2 de noviembre de 1997, anual. San Sebastián, España, 110 p.p.
- VARIOS AUTORES "Ciclo cine splatter" en Catálogo de la 13 Mostra de Valencia. Cinema del Mediterrani, octubre 1992, anual. España, s/p.p.
- VARIOS AUTORES (Traducción Angelika Scherp) "Para volver a Cronenberg" en Nitrato de plata, nº 11, mayo - junio 1992, bimestral. México, p.p. 8 - 13
- VÉLEZ, María Luisa "El cine de horror gusta al público para desahogarse" en Novedades, 30 de marzo de 1989, diario. México



## BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA E INTERNET

- VILLASEÑOR, Columba "Rubén Galindo empieza a penetrar en el mercado europeo y asiático" en Ovaciones, 4 de marzo de 1989, diario. México
- WEINRICHTER, Antonio "Entrevista con John Waters" en Dirigido, nº 234, abril 1995, mensual. España, p.p. 34 - 37
- YEHYA, Naief "Darkman el rostro de la venganza y el cine - historieta" en Cine en video, nº 26, agosto 1993, mensual. México, p.p. 42 - 44
- YOUNG, Deborah "Dellamorte, Dellamore" en Variety, marzo 28 - abril 3 de 1994, semanal. Estados Unidos, p.p. 70

## DIRECCIONES DE INTERNET CONSULTADAS

- [www. alexvisani.com/rec\\_amatoriali/dambrut.htm](http://www.alexvisani.com/rec_amatoriali/dambrut.htm)  
[www. anthroproject.de](http://www.anthroproject.de)  
[www. cinefania.com](http://www.cinefania.com)  
[www. cinefantastico.com](http://www.cinefantastico.com)  
[www. culturedose.com/review](http://www.culturedose.com/review)  
[www. fantasticfactory.com](http://www.fantasticfactory.com)  
[www. fantastico.uma.es/2002/ciclos/aconcurso](http://www.fantastico.uma.es/2002/ciclos/aconcurso)  
[www. filmthreat.com/Interviews](http://www.filmthreat.com/Interviews)  
[www. filmthreat.com/Reviews](http://www.filmthreat.com/Reviews)  
[www. geocities.com/dr\\_gore2000](http://www.geocities.com/dr_gore2000)  
[www. granavenida.com/terror/hkgore.htm](http://www.granavenida.com/terror/hkgore.htm)  
[www. granavenida.com/terror/mondo.htm](http://www.granavenida.com/terror/mondo.htm)  
[www. granavenida.com/terror](http://www.granavenida.com/terror)  
[www. imaginario.fortunecity.es/fantastica38/artdirec/jmojica](http://www.imaginario.fortunecity.es/fantastica38/artdirec/jmojica)  
[www. imdb.com](http://www.imdb.com)  
[www. joebobbriggs.com/bmovieguide](http://www.joebobbriggs.com/bmovieguide)  
[www. labase.com.ar/zonafreak/foso](http://www.labase.com.ar/zonafreak/foso)  
[www. legionthemovie.com](http://www.legionthemovie.com)  
[www. members.fortunecity.com/roogulator/horror/deadcreatures](http://www.members.fortunecity.com/roogulator/horror/deadcreatures)  
[www. members.fortunecity.com/scarbo](http://www.members.fortunecity.com/scarbo)  
[www. members.fortunecity.com/scarbo](http://www.members.fortunecity.com/scarbo)  
[www. quintadimensión.com](http://www.quintadimensión.com)  
[www. sitges.com/cinema/cast/2001](http://www.sitges.com/cinema/cast/2001)  
[www. splatter.de](http://www.splatter.de)  
[www. talkingpix.co.uk](http://www.talkingpix.co.uk)  
[www. terra.es/cine/sitges01](http://www.terra.es/cine/sitges01)  
[www. theyrecoming.com](http://www.theyrecoming.com)  
[www. todocine.com](http://www.todocine.com)  
[www. xploitedcinema.com](http://www.xploitedcinema.com)  
[www. zonafreak.com](http://www.zonafreak.com)

## FILMOGRAFÍA BÁSICA DEL CINE GORE DESDE SUS ANTECEDENTES

AÑO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EN MÉXICO	DIRECTOR	PAÍS
1901	L'homme a la tête de caoutchouc	El hombre de la cabeza de caucho	George Mèliés	Francia
1902	Chirurgie fin-de-siecle ou Une indigestion	Cirugía de fin de siglo o una indigestión	George Mèliés	Francia
1903	Le bourreau turc	El verdugo turco	George Mèliés	Francia
1913	Der student von Prag	El estudiante de Praga	Paul Wegener, Stellan Rye	Alemania
1916	Homunculus	Homunculus	Otto Rippert	Alemania
1920	Der Golem: Wie er in die welt kam	El Golem	Paul Wegener	Alemania
1920	Das Kabinett des Dr. Caligari	El gabinete del Dr. Caligari	Robert Wiene	Alemania
1922	Nosferatu, eines symphonie des grauens	Nosferatu, una sinfonía del horror	Friedrich Wilhelm Murnau	Alemania
1923	The Hunchback of Notre Dame	El Jorobado de Nuestra Señora	Wallace Worsley	Estados Unidos
1925	The Phantom of the Opera	El fantasma de la ópera	Rupert Julián	Estados Unidos
1930	Dracula	Drácula	Tod Browning	Estados Unidos
1931	Frankenstein	Frankenstein	James Whale	Estados Unidos
1932	Vampyr, der traum des Allan Grey	Vampyr	Carl Theodore Dreyer	Alemania
1932	The Mummy	La momia	Karl Freund	Estados Unidos
1932	White Zombie	Zombie	Víctor Halperin	Estados Unidos
1932	Freaks	Fenómenos	Tod Browning	Estados Unidos
1933	King Kong	King Kong	Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack	Estados Unidos
1935	The Bride of Frankenstein	La novia de Frankenstein	James Whale	Estados Unidos
1941	The Wolf Man	El hombre lobo	George Waggner	Estados Unidos
1942	Cat People	La marca de la pantera	Jacques Tourneur	Estados Unidos
1943	The Phantom of the Opera	El fantasma de la ópera	Arthur Lubin	Estados Unidos
1943	I Walked With a Zombie	Yo dormí con un fantasma	Jacques Tourneur	Estados Unidos
1948	Le sang des Bêtes	La sangre de las bestias	George Franju	Francia
1957	The Curse of Frankenstein	La maldición de Frankenstein	Terence Fisher	Gran Bretaña
1958	Horror of Dracula	Drácula	Terence Fisher	Gran Bretaña
1959	Les yeux sans visage	Los ojos sin cara	George Franju	Francia
1960	Brides of Dracula	Las novias de Drácula	Terence Fisher	Gran Bretaña
1960	La maschera del demonio	La máscara del demonio	Mario Bava	Italia
1961	The Curse of the Werewolf	La maldición del Hombre Lobo	Terence Fisher	Gran Bretaña
1961	Psycho	Psicosis	Alfred Hitchcock	Estados Unidos


**FILMOGRAFÍA**

AÑO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EN MÉXICO	DIRECTOR	PAIS
1961	Mondo cane	Perro mundo	Paolo Cavara, Gualterio Jacopett, Franco Prosperi	Italia
1962	L'orribile segreto del dottore Hichcock	El terrible secreto del Dr. Hichcock	Riccardo Freda	Italia
1963	Blood Feast		Herschell Gordon Lewis	Estados Unidos
1963	The Incredible Strange Creatures who Stopped Living and Became Mixed up Zombies		Ray Dennis Steckler	Estados Unidos
1963	A meia noite levarei sua alma	A media noche me llevaré su alma	José Mojica Marins	Brasil
1964	Two Thousand Maniacs		Herschell Gordon Lewis	Estados Unidos
1964	Color Me Blood Red		Herschell Gordon Lewis	Estados Unidos
1964	The Flesh Eaters		Jack Curtis	Estados Unidos
1964	Sei donne per l'assessino	Seis mujeres para el asesino	Mario Bava	Italia
1965	Mudhoney		Russ Meyer	Estados Unidos
1965	Faster, Pussycat! Kill! Kill		Russ Meyer	Estados Unidos
1966	The Reptile	Reptil	John Gilliang	Gran Bretaña
1966	Esta noite encarnarei no teu cadaver	Esta noche encarnaré en su cadáver	José Mojica Marins	Brasil
1967	The Astro Zombies		Ted V. Mikels	Estados Unidos
1967	The Big Shave		Martin Scorsese	Estados Unidos
1967	Berserk!	Círculo de terror	Jim O'Connelly	Gran Bretaña
1968	The Gastly Ones		Andy Milligan	Estados Unidos
1968	L'ucello dalle plume di cristallo	El pájaro de las plumas de cristal	Dario Argento	Italia
1968	The Night of the Living Dead	La noche de los muertos vivientes	George A. Romero	Estados Unidos
1969	La residencia	La residencia	Narciso Ibáñez Serrador	España
1969	Il rosso segno della follia	Una hacha para la luna de miel	Mario Bava	Italia
1970	The Wizard of Gore		Herschell Gordon Lewis	Estados Unidos
1970	Beyond the Valley of the Dolls		Russ Meyer	Estados Unidos
1970	Bloodthirsty Butchers		Andy Milligan	Estados Unidos
1970	Multiple Maniacs		John Waters	Estados Unidos
1970	Il gatto a nove code	El gato de las nueve colas	Dario Argento	Italia
1970	La noche de Walpurgis	La noche de Walpurgis	León Klimovsky	España
1971	The Hands of the Ripper	Las manos del estrangulador	Peter Sasdy	Gran Bretaña
1971	Ecología del delito	Bahía de sangre	Mario Bava	Italia

 FILMOGRAFÍA

AÑO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EN MÉXICO	DIRECTOR	PAIS
1971	I Drink Your Blood	Me bebo tu sangre	David Durston	Estados Unidos
1971	Countess Dracula	La condesa Drácula	Peter Sasdy	Gran Bretaña
1971	Lust for a Vampire	Réquiem por un vampiro	Jimmy Sangster	Gran Bretaña
1971	Brain of Blood	Engendros del mal	Al Adamson	Estados Unidos
1972	The Gore Gore Girls		Herschell Gordon Lewis	Estados Unidos
1972	The Corpse Grinders		Ted V. Mikels	Estados Unidos
1972	Pink Flamingos		John Waters	Estados Unidos
1972	The Last House on the Left	La última casa a la izquierda	Wes Craven	Estados Unidos
1972	Shogun Assassin		Kozure Ohkami	Japón
1972	Cannibal Girls		Ivan Reitman	Canadá
1972	Horror Express	Pánico en el Transiberiano	Eugenio Martín	España / Gran Bretaña
1972	La noche del terror ciego	La noche del terror ciego	Amando de Ossorio	España
1973	The Exorcist	El exorcista	William Friedkin	Estados Unidos
1973	Death Line		Gary Sherman	Gran Bretaña
1973	Theatre of Blood	Teatro sangriento	Douglas Hickox	Gran Bretaña
1973	El ataque de los muertos sin ojos		Amando de Ossorio	España
1974	Female trouble		John Waters	Estados Unidos
1974	O exorcismo negro		José Mojica Marins	Brasil
1974	No profanar el sueño de los muertos	Dejen que los muertos duerman	Jorge Grau	España
1974	The Texas Chainsaw Massacre	Masacre en Cadena / La masacre de Texas	Tobe Hooper	Estados Unidos
1974	Snuff		Michael y Roberta Findlay	Estados Unidos
1974	It's Alive	El monstruo está vivo	Larry Cohen	Estados Unidos
1974	Ilsa, She Wolf of the S.S.	Ilsa, la loba nazi	Don Edmonds	Canadá
1975	Supervixens		Russ Meyer	Estados Unidos
1975	Jaws	Tiburón	Steven Spielberg	Estados Unidos
1975	Shivers	Parásitos asesinos	David Cronenberg	Canadá
1975	Alucarda, la hija de las tinieblas	Alucarda, la hija de las tinieblas	Juan López Moctezuma	México
1975	Profondo roso	Rojo profundo	Dario Argento	Italia
1976	Up!		Russ Meyer	Estados Unidos
1976	Martin		George A. Romero	Estados Unidos
1976	Death Trap	Cocodrilo	Tobe Hooper	Estados Unidos

 FILMOGRAFÍA

AÑO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EN MÉXICO	DIRECTOR	PAIS
1976	Bloodsucking Freaks		Joel M. Reed	Estados Unidos
1976	Ilsa, Harem Keeper of the Oil Sheiks	Ilsa, la guardiana del harem	Don Edmonds	Canadá
1976	Ilsa, Tigress of Siberia	Ilsa, la tigresa de Siberia	Jean Lafleur	Canadá
1976	Ultimo mondo cannibale		Ruggero Deodato	Italia
1977	Nurse Sherri	Hospital del horror	Al Adamson	Estados Unidos
1977	The Hills Have Eyes	Las colinas del terror	Wes Craven	Estados Unidos
1977	Rabid	Rabia	David Cronenberg	Canadá
1977	Suspiria	Alarido	Dario Argento	Italia
1977	Prey		Norman J. Warren	Gran Bretaña
1978	Halloween	Halloween	John Carpenter	Estados Unidos
1978	It Lives Again	El monstruo vuelve a nacer	Larry Cohen	Estados Unidos
1979	Dawn of the Dead		George A. Romero	Estados Unidos
1979	Zombi 2	Zombi	Lucio Fulci	Italia
1979	The Fog	La niebla	John Carpenter	Estados Unidos
1979	The Driller Killer	Asesino implacable / Asesino del taladro	Abel Ferrara	Estados Unidos
1979	Carrie	Carrie, extraño presentimiento	Brian de Palma	Estados Unidos
1979	The Brood	El engendro del diablo	David Cronenberg	Canadá
1979	Buio Omega	Demencia	Joe D'Amato	Italia
1979	Holocausto Cannibali		Ruggero Deodato	Italia
1980	Friday the 13th	Viernes 13	Sean S. Cunningham	Estados Unidos
1980	Inferno	Infierno	Dario Argento	Italia
1980	Paura nella città dei morti viventi	La ciudad de los muertos vivientes	Lucio Fulci	Italia
1980	Gomia	Antropófagos	Joe D'Amato	Italia
1981	Funhouse	Carnaval de terror	Tobe Hooper	Estados Unidos
1981	Mother's Day		Charles Kaufman	Estados Unidos
1981	Scanners	Telépatas, mentes destructoras	David Cronenberg	Canadá
1981	L'Aldila	Las siete puertas del infierno	Lucio Fulci	Italia
1981	Quella villa accanto al cimitero	La mansión cerca del cementerio	Lucio Fulci	Italia
1981	Cannibal Ferox	Horror canibal	Umberto Lenzi	Italia
1982	Creepshow	Macabras historias de horror	George A. Romero	Estados Unidos
1982	The Thing	La cosa del otro mundo	John Carpenter	Estados Unidos
1982	Tenebrae	El placer del miedo	Dario Argento	Italia





## FILMOGRAFÍA

AÑO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EN MÉXICO	DIRECTOR	PAIS
1982	Evil Dead	El despertar del diablo	Sam Raimi	Estados Unidos
1982	Basket Case	El asesino de la canasta	Frank Henenlotter	Estados Unidos
1982	Videodrome	Cuerpos invadidos	David Cronenberg	Canadá
1982	Lo squartatore di New York	El asesino de Nueva York	Lucio Fulci	Italia
1982	X-Tro	X-Tro, el extraterrestre	Harry Bromley Davenport	Gran Bretaña
1982	Mil gritos tiene la noche	Pedazos	Juan Piquer Simón	España
1983	Carnage		Andy Milligan	Estados Unidos
1984	A Nightmare on Elm Street	Pesadilla en la calle del infierno	Wes Craven	Estados Unidos
1984	The Toxic Avenger	El vengador tóxico	Michael Herz, Lloyd Kaufman	Estados Unidos
1984	Screamplay		Rufus Butler Seder	Estados Unidos
1984	Cementerio del terror	Cementerio del Terror	Rubén Galindo Jr.	México
1985	Return of the Living Dead	El regreso de los muertos vivientes	Dan O'Bannon	Estados Unidos
1985	Day of the Dead	El día de los muertos vivientes	George A. Romero	Estados Unidos
1985	Hot Love		Jörg Buttgerit	Alemania
1985	Jesus-der film		Michael Bryntrup	Alemania
1985	A Nightmare on Elm Street Part 2: Freddy's Revenge	Pesadilla en la calle del infierno 2: La revancha de Freddy	Jack Sholder	Estados Unidos
1985	Re-Animator	Resurrección satánica	Stuart Gordon	Estados Unidos
1985	Demoni	Demonios	Lamberto Bava	Italia
1986	The Texas Chainsaw Massacre II	Masacre en el infierno	Tobe Hooper	Estados Unidos
1986	Bijo no Harawata / Guts of a Beauty		Kazuo Komizu <i>Gaira</i>	Japón
1986	Shôjo no harawata / Guts of a Virgin		Kazuo Komizu <i>Gaira</i>	Japón
1986	From Beyond	El perfil del Diablo	Stuart Gordon	Estados Unidos
1986	Henry: Portrait of a Serial Killer		John McNaughton	Estados Unidos
1986	Class of the Nuke'em High		Richard W. Haines, Samuel Weil	Estados Unidos
1986	Don't Panic	Dimensiones ocultas	Rubén Galindo Jr.	México
1986	Deliria		Michele Soavi	Italia
1987	Blood Dinner	La cafetería	Jackie Kong	Estados Unidos
1987	Return of the Living Dead II	El regreso de los muertos vivientes II	Ken Wiederhorn	Estados Unidos
1987	Bad Taste	Picadillo	Peter Jackson	Nueva Zelanda
1987	Nekromantik		Jörg Buttgerit	Alemania
1987	Evil Dead 2: Dead by Dawn	El despertar del diablo 2	Sam Raimi	Estados Unidos

 FILMOGRAFÍA

AÑO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EN MÉXICO	DIRECTOR	PAIS
1987	Brain Damage		Frank Henenlotter	Estados Unidos
1987	The Serpent and the Rainbow	La serpiente y el arcoiris	Wes Craven	Estados Unidos
1987	A Nightmare on Elm Street Part 3: Dream Warriors	Pesadilla en la calle del infierno 3: Los guerreros de los sueños	Chuck Russell	Estados Unidos
1987	Dolls	Larga noche de terror / Las muñecas / Muñecos diabólicos	Stuart Gordon	Estados Unidos
1987	Monster in the closet	El monstruo del armario	Bob Dahlin	Estados Unidos
1987	Hellraiser	Puerta al infierno	Clive Barker	Gran Bretaña
1988	Monkey Shines	Monerías diabólicas	George A. Romero	Estados Unidos
1988	Black Past		Olaf Ittenbach	Alemania
1988	Hei tai yang 731 / Men Behind the Sun		Tun Fei Mous	Hong Kong
1988	Za ginipiggu: Akuma no jikken / Guinea Pig: Devil's Experiment		Satoru Ogura	Japón
1988	Child's Play	Chucky, el muñeco diabólico	Tom Holland	Estados Unidos
1988	Redneck Zombies		Pericles Lewnes	Estados Unidos
1988	La chiesa	Pandemonium	Michele Soavi	Italia
1988	Hellbound: Hellraiser 2	Puerta al infierno 2	Tony Randel	Gran Bretaña
1988	Slugs - muerte viscosa		Juan Piquer Simón	España
1989	Leatherface: The Texas Chainsaw Massacre III	El descuartizador	Jeff Burr	Estados Unidos
1989	Meet the Feebles		Peter Jackson	Nueva Zelanda
1989	Violent Shit		Andreas Schnaas	Alemania
1989	Totentanz 1 - 8		Michael Bryntrup	Alemania
1989	Der Todesking		Jörg Buttgerit	Alemania
1989	Tetsuo		Shinya Tsukamoto	Japón
1989	Za ginipiggu 2: Chiniku no hana / Guinea Pig 2: Flowers of Flesh and Blood		Hideshi Hino	Japón
1989	Society	Sociedad de mutantes	Brian Yuzna	Estados Unidos
1989	Santa Sangre	Santa Sangre	Alejandro Jodorowski	México / Italia
1989	Ladrones de tumbas	Ladrones de tumbas	Rubén Galindo Jr.	México
1989	Ozone		Matt Davlen	Gran Bretaña
1989	Rabid Grannies	Abuelitas sangrientas	Emmanuel Kervyn	Bélgica / Francia

 FILMOGRAFÍA

AÑO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EN MÉXICO	DIRECTOR	PAIS
1989	Adrenaline, le film		Varios	Francia
1989	Baby Blood		Alain Robak	Francia
1990	George A. Romero's Night of the Living Dead		Tom Savini	Estados Unidos
1990	Das Deutsche Kettensägen Massaker		Christoph Schlingensief	Alemania
1990	Zombie 90: Extreme Pestilence		Andreas Schnaas	Alemania
1990	Mirindas asesinas		Álex de la Iglesia	España
1990	Frankenhooker		Frank Henenlotter	Estados Unidos
1990	Basket Case 2	El asesino de la canasta 2	Frank Henenlotter	Estados Unidos
1990	Bride of Re-Animator	El Resucitador	Brian Yuzna	Estados Unidos
1990	Silent Night Deadly Night 4: Initiation	Ritos satánicos	Brian Yuzna	Estados Unidos
1990	The Silence of the Lambs	El silencio de los inocentes	Jonathan Demme	Estados Unidos
1990	Hardware	Hardware: programado para matar	Richard Stanley	Gran Bretaña
1991	Nekromantik 2. Die Rückkehr der liebenden toten		Jörg Buttgerreit	Alemania
1991	Riki -oh / The Story of Ricky		Nam Nai Choi	Hong Kong
1991	Tetsuo 2. Body Hammer		Shinya Tsukamoto	Japón
1991	Za ginipiggu 4: Manhoru no naka no ningyo / Guinea Pig 4: Mermaid in the Manhole		Hideshi Hino	Japón
1991	Resucitaré para matarlos	Resucitaré para matarlos	Rubén Galindo Jr.	México
1991	La setta	La secta	Michele Soavi	Italia
1992	The Dark Half	La mitad siniestra	George A. Romero	Estados Unidos
1992	Braindead		Peter Jackson	Nueva Zelanda
1992	Burning Moon		Olaf Ittenbach	Alemania
1992	Violent Shit 2: Mother Hold my Hand		Andreas Schnaas	Alemania
1992	Dr. Lamb		Danny Lee	Hong Kong
1992	Ba xian fan dian zhi ren rou cha shao bao / The Untold Story		Herman Yau Lai To	Hong Kong
1992	Hei tai yang 731 xu ji zhi sha ren gong chang / Men Behind the Sun 2: Laboratory of the Devil		Godfrey Ho	Hong Kong
1992	Ôru Naito Rongu / All Night Long		Katsuya Matsumura	Japón

 FILMOGRAFÍA

AÑO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EN MÉXICO	DIRECTOR	PAIS
1992	Acción Mutante		Alex de la Iglesia	España
1992	Evilio		Santiago Segura	España
1992	Army of Darkness	El guerrero de las sombras	Sam Raimi	Estados Unidos
1992	Basket Case 3: The Progeny	EL asesino de la canasta 3	Frank Henenlotter	Estados Unidos
1993	Return of the Living Dead Part III	La revancha de los muertos vivientes 3	Brian Yuzna	Estados Unidos
1993	Schramm		Jörg Buttgereit	Alemania
1993	Wu Shu / Run and Kill		Hing Sing Tang	Hong Kong
1993	Perturbado		Santiago Segura	España
1993	Hijomoto contra los zombies radioactivos		Manuel Romo	España
1993	Ignotus		Covadonga Icaza	España
1993	Play-back macabro		Juan G. Datri	España
1993	La matanza caníbal de los gárrulos lisérgicos		Antonio Blanco, Ricardo Llovo	España
1993	Aftermath		Nacho Cerdá	España
1993	Trauma		Dario Argento	Estados Unidos
1993	Carne		Gaspard Noé	Francia
1994	Serial Mom	Mi mamá es una asesina	John Waters	Estados Unidos
1994	Heavenly Creatures	Criaturas celestiales	Peter Jackson	Nueva Zelanda
1994	Evilio vuelve. El purificador		Santiago Segura	España
1994	Justino. Un asesino de la tercera edad	Justino. Un asesino de la tercera edad	La cuadrilla	España
1994	Wes Craven's New Nightmare	La última pesadilla	Wes Craven	Estados Unidos
1994	DellAmorte DellAmore		Michele Soavi	Italia
1995	Terror 2000		Christoph Schlingensief	Alemania
1995	Megyaku: Akuma no yorokobi / Naked Blood		Hisayasu Sato	Japón
1995	Ooru naito rongu 2: Sanji / All Night Long 2: Atrocity		Katsuya Matsumura	Japón
1995	El día de la Bestia	El día de la Bestia	Álex de la Iglesia	España
1995	La lengua asesina		Alberto Sciamma	España
1996	The Frighteners	Muertos de miedo	Peter Jackson	Nueva Zelanda
1996	Yibola bing du / Ebola Syndrome		Herman Yau Lai To	Hong Kong
1996	Gokudô sengokushi Fudô / Fudoh: The New Generation		Takashi Miike	Japón
1996	Organ		Kei Fujiwara	Japón

 FILMOGRAFÍA

AÑO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EN MÉXICO	DIRECTOR	PAIS
1996	Ooru naito rongu 3: Saishuu-shô / All Night Long 3: Final The Final Chapter		Katsuya Matsumura	Japón
1996	Gorex		Ángel Mora	España
1996	Scream	Grita antes de morir	Wes Craven	Estados Unidos
1996	The Dentist	el dentista	Brian Yuzna	Estados Unidos
1996	Tromeo & Juliet		Lloyd Kaufman, James Gunn	Estados Unidos
1996	The Eliminator		Enda Hughes	Irlanda del Norte
1997	Premutos - Der Gefallene engel		Olaf Ittenbach	Alemania
1997	Scream 2	Grita y vuelve a gritar	Wes Craven	Estados Unidos
1997	Cube	El cubo	Vincenzo Natali	Canadá
1998	Der Todesengel		Andreas Bethmann	Alemania
1998	Vampira		Ángel Mora	España
1998	Más carnaza		Sergio Blasco	España
1998	Bride of Chucky	La novia de Chucky	Ronny Yu	Estados Unidos
1998	John Carpenter's Vampires	Vampiros	John Carpenter	Estados Unidos
1998	The Dentist 2	El dentista 2	Brian Yuzna	Estados Unidos
1999	Tomie		Ataru Oikawa	Japón
1999	Deep Blue Sea	Alerta en lo profundo	Renny Harlin	Estados Unidos
1999	I Zombie	Zombie: La crónica del miedo	Andrew Parkinson	Gran Bretaña
2000	Cecil B. Demented		John Waters	Estados Unidos
2000	Maldito: o estranho mundo de José Mojica Marins	Maldito, El extraño mundo de José Mojica Marins	André Barcinski e Iván Finotti	Brasil
2000	Dämonenbrut		Andreas Bethmann	Alemania
2000	Faust. La venganza está en la sangre	Faust. La venganza está en la sangre	Brian Yuzna	España
2000	Scream 3	Scream 3. La máscara de la muerte	Wes Craven	Estados Unidos
2000	Ginger Snaps	Feroz	John Fawcett	Canadá
2001	Le666ion of the Dead		Olaf Ittenbach	E. U. A. / Alemania
2001	Demonium		Andreas Schnaas	Alemania
2001	Koroshiya 1 / Ichi the Killer		Takashi Miike	Japón
2001	Dead Creatures		Andrew Parkinson	Gran Bretaña
2002	Niklos the Impaler		Andreas Schnaas	E. U. A. / Alemania



## FILMOGRAFÍA

AÑO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EN MÉXICO	DIRECTOR	PAIS
2002	Dagon		Stuart Gordon	España
2002	Dog Soldiers	Luna llena	Neil Marshall	Gran Bretaña
2002	Trouble Every Day	Sangre canibal	Claire Denis	Francia
2002	Mucha sangre		Pepe de las Heras	España
2002	Dans ma peau	Dentro de la piel	Marina de Van	Francia
2002	28 Days Later	Exterminio	Danny Boyle	Gran Bretaña
2003	House of the 1000 corpses		Rob Zombie	Estados Unidos
2003	Texas Chainsaw Massacre		Marcus Nispel	Estados Unidos
2003	Beyond Re-Animator		Brian Yuzna	España / E. U. A.
2003	Freddy vs. Jason	Freddy vs. Jason	Ronny Yu	Estados Unidos
2003	Undead		Michael Spierig, Peter Spierig	Australia