

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

MONSTRUOS, FANTASMAS Y VAMPIROS: UNA  
MIRADA AL CINE DE HORROR

Tesis para obtener el grado en Licenciado en Ciencias  
de la Comunicación

presenta:

Joel Eduardo Sebastián Díaz

MÉXICO. 2009



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.

Es simple:

Esto va dedicado a mis padres.

Gracias por su ayuda, comprensión y motivación

# ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1: El horror.....	7
1.1 El mito: el origen del terror.....	9
1.2 Lo fantástico y lo sobrenatural .....	16
1.3 El miedo .....	23
1.4 ¿Horror o terror? .....	28
Capítulo 2: El horror expresado a través de la literatura .....	34
2.1 Introducción al género .....	36
2.2 Primeros atisbos del cuento de horror .....	39
2.3 El romanticismo y la superstición .....	43
2.3.1 El romanticismo inglés y la novela gótica.....	47
2.3.2 El romanticismo alemán, o la literatura fantástica blanca.....	54
2.3.3 El romanticismo francés, o la expresión tardía de de la novela gótica .....	57
2.3.4 El romanticismo norteamericano .....	59
2.4 El desventurado Edgar Allan Poe .....	63
2.5 Joseph Sheridan Le Fanu y la <i>ghost story</i> .....	66
2.6 Drácula .....	68
2.7 Lovecraft: idealismo y materialismo, ilusión y verdad .....	70
2.8 Las plumas contemporáneas del relato de miedo .....	73
Capítulo 3 El horror en el cine .....	78
3.1 El cine de horror, un primer acercamiento .....	79
3.2 El cine de horror: la estructura de un género .....	83
3.2.1 Los cánones iconográficos: el monstruo como	

elemento clave .....	84
3.2.2 Los cánones diegético rituales .....	91
3.2.3 Los cánones mítico estructurales .....	103
Capítulo 4 Los miedos cinematográficos a través de la historia .....	114
4.1 La era silente: lo fantástico y lo siniestro en la imaginería germana .....	116
4.2 La era clásica del cine de horror: el reinado de la Universal .....	122
4.3 El horror en otros estudios .....	131
4.4 Los años 50: el horror se mezcla con la ciencia ficción .....	134
4.5 La renovación del género .....	136
4.6 El periodo moderno: el horror como reflejo de la condición humana .....	142
4.7 La época postmodernista: la desintegración del hombre .....	145
4.8 El horror de oriente .....	149
4.9 El horror a la mexicana .....	151
4.10 El horror en el siglo XXI .....	165
Epílogo .....	168
Bibliografía .....	170
Fuentes electrónicas .....	173

## INTRODUCCIÓN

*Es toda una experiencia vivir con  
miedo, ¿verdad? Eso es lo que  
significa ser un esclavo.*  
Roy Batí en *Blade Runner*, de 1982

Vivir en un país como México, y en un contexto global como en el que nos encontramos, significa muchas veces vivir con miedo. A diario somos testigos de casos de muerte aludidas a ejecuciones, homicidios, secuestros, robos, accidentes, etcétera. Resulta difícil poder llevar una vida tranquila ante tal escenario, sobre todo cuando los medios de comunicación se empeñan en recalcarlos este tipo de situaciones y nos recuerdan a cada rato lo vulnerables que somos.

Es cierto que esta situación no es privativa del país en que habitamos. A nivel mundial existe también un sentimiento de paranoia incesante catalizada y potenciada a partir del derrumbe de las torres gemelas de Estados Unidos en 2001. A raíz de este hecho el miedo se ha expandido planetariamente. Un miedo que afecta a todos por igual pues, por muy ajeno y lejano que parezca, terminaremos siendo víctimas de él.

No cabe duda entonces que vivimos en la sociedad del miedo, cuyo escenario eje es la ciudad. Una ciudad llena de escenarios atemorizantes, atizadas por situaciones como la delincuencia, el terrorismo y el narcotráfico. Experimentamos una gran ansiedad ante los peligros que nos acechan; vivimos en la incertidumbre porque ignoramos las amenazas que se ciernen sobre nosotros, pero, sobre todo, sentimos miedo por la incapacidad que tenemos para defendernos antes tales circunstancias.

A todo esto hay que aunarle el uso estratégico que los políticos y los medios, sobre todo estos últimos, han tenido con respecto a esta sensación temerosa de los habitantes. Ya lo había predicho Nietzsche, cuando advirtió el nuevo rol del

miedo en el devenir de la historia moderna y comentó que el miedo y el dolor, sentimientos que posibilitan la conservación de la especie y desarrollan los instintos y facultades, han sido manejados de manera tal que ahora se han logrado separar de la causa material, natural e histórica que los determina, dando como resultado la producción de un miedo simbolizado, capaz de ser utilizado como mercancía y ser manipulado para la generación de una sociedad de individuos aptos para el capital.

De este modo, el miedo ha logrado instaurarse como el elemento que subyace en los mecanismos que sustentan los sistemas de producción de las sociedades actuales, pues en una sociedad posmoderna, en donde las comunicaciones se han convertido en los creadores de cultura, el miedo se desplaza a través de ellas, de las comunicaciones, y se establece en todos los discursos posibles. Esos discursos que vemos, oímos y leemos a diario en la televisión, el radio y los periódicos, es decir, en los medios de comunicación que, hoy por hoy, son los que construyen y definen las redes sociales sobre las cuales discurre la humanidad.

Ante tales circunstancias, el miedo ha logrado ser manipulado de manera tal que puede ser dirigido según las necesidades del sistema: ya sea en el incremento de la actividad mercantil, o para inculcar el odio hacia el otro y así justificar las agresiones contra la vida.

No es difícil comprobar lo anterior. En Estados Unidos gran parte de los habitantes viven con un arma en sus casas, comprada según ellos para defenderse de la inseguridad que los medios les han hecho creer hasta el hartazgo a través de noticieros, películas y series de televisión. Otro ejemplo lo vemos en Venezuela, en donde el miedo ha logrado ser manipulado por las altas esferas y dirigido hacia la población, a través de los medios de comunicación, para promover y favorecer la intemperancia y la intransigencia propia de un gobierno como el venezolano, y así inocular el odio y la venganza hacia quienes son, según ellos, los causantes de la desdicha, en este caso, los norteamericanos, los yanquis.

Como podemos ver, el miedo se ha transformado en un arma de dominio político y de control social. Se ha logrado esparcir por grandes campos de nuestra vida cotidiana y nos orilla a concebir un futuro incierto, ante el cual la gente busca compulsivamente la felicidad momentánea e instantánea que ofrece el consumismo, por ejemplo. Si nuestro futuro es vago e impreciso, lo mejor es entregarnos al hedonismo y al placer inmediato.

Pero, ¿qué hacer ante tales circunstancias? ¿Cómo podemos librarnos de ese temor que nos rodea y trastoca nuestras vidas? Es difícil dibujar una respuesta ante tales interrogantes, pero lo que es cierto, es que el miedo, desde otro punto de vista, es un aspecto que ha contribuido a que el hombre aprenda a evitar los riesgos y amenazas que se ciernen sobre él. Una emoción que ha permitido la supervivencia de la especie, por decirlo de un modo. Ante esto, la mente humana ha aprendido a crear los medios necesarios para poder experimentar el miedo y de cierto modo vacunarnos ante ellos. Uno de estos medios es sin duda el cine, particularmente el cine de horror.

El cine de horror puede ser calificado casi de cualquier cosa: barato, “chafa”, inverosímil, repetitivo, ingenuo, irresponsable, vil, soez, grotesco, inmoral, exagerado, etcétera. Pero de lo que no puede ser juzgado, es de inservible. Más allá de un mero entretenimiento, a lo largo de los años, casi desde sus inicios, el cine de horror ha funcionado como forma de proyección de miedos y angustias propias de los espectadores de cada periodo. Ha logrado ser partícipe de esos temores y al mismo tiempo ha contribuido a expulsarlos de la mente humana.

A lo largo de su historia, el cine de horror ha servido como medio de expresión de los temores del inconsciente colectivo propios del sector en donde se desarrolle. A través de sus pantallas han desfilado infinidad de monstruos que, en mayor o menor medida, fueron concebidos en clara correspondencia con los tiempos que les tocó vivir, y cuya existencia puede leerse desde el objetivo preciso de exteriorizar las pesadillas que atemorizan a un grupo de personas.

En este sentido, el cine de horror tiene un fuerte anclaje con la vida real, por mucho que sus tramas se desarrollen en lo que podría parecer un plano distinto al de la vida cotidiana. Por años, este género ha mostrado los miedos propios de la humanidad y ejemplos de ello no faltan: en la década de los treinta, cuando la crisis financiera azotaba de manera cruel a la sociedad norteamericana, los filmes nacientes del género fungieron como una vía de escape a esa feroz y mísera realidad, a través de monstruos que podrían interpretarse como una alegoría a la crisis, y los cuales, por supuesto, siempre eran vencidos. Asimismo, en los años 50, las películas del género que hacían uso de los extraterrestres y los monstruos resultado de mutaciones radioactivas, estaban en clara correspondencia con los temores de una sociedad testigo de las explosiones de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki, del popular caso Roswell y de los peligros latentes de la llamada Guerra Fría.

Como estos, hay muchos otros ejemplos que confirman el nexo entre los filmes de horror y el contexto social, político y hasta cultural en el que son desarrollados; por tal motivo, hay elementos de sobra para considerar al género de horror como una vía para exorcizar los miedos propios de una sociedad a través de su exposición en las pantallas, y eso, al menos desde un punto de vista personal, resulta ampliamente interesante.

Es por ello que una tesis como esta se aboca al estudio de este género cinematográfico, dejando de lado los comentarios que lo desdeñan y critican, y comprendiendo que más que un cine de segunda categoría realizado para el mero entretenimiento, el cine de horror es el reflejo de culturas y contextos particulares, así como un espejo de emociones y sentimientos.

Por tal motivo, a lo largo de las siguientes páginas se inspeccionará al género de horror cinematográfico a través de distintas configuraciones. Durante el primer capítulo titulado simplemente como *El horror* se examinarán las características del mito y se expondrá a éste como el primer soporte para el horror, en este caso

literario, pues sus características intrínsecas, la fantasía y lo sobrenatural, permitieron el nacimiento de lo que posteriormente se convertiría en la literatura de corte fantástico.

De este modo, una vez desarrollado lo anterior, a lo largo de un segundo capítulo nombrado bajo el título de *El horror expresado a través de la literatura*, se hablará de la literatura fantástica, exponiendo sus características innatas, sus distintas manifestaciones según su lugar de origen, y el desarrollo que ha tenido a lo largo de los años, pasando desde la novela negra hasta las expresiones contemporáneas del relato de miedo, abordando desde luego las plumas de los grandes Edgar Allan Poe y H. P. Lovecraft. Todo ello con el fin de establecer un marco, tanto histórico como conceptual, que permita ubicar al cine de horror dentro de las manifestaciones de corte fantástico y así poder abarcarlo de mejor modo.

Así, un tercer capítulo denominado como *El horror en el cine*, será dedicado a explorar al cine de horror desde la estructura que lo ha soportado a través de los años. Dicho objetivo se logrará por medio de tres categorías instauradas expresamente para dicho fin: los cánones iconográficos, los cánones diegético-rituales y los cánones mítico estructurales, los cuales abordaran, respectivamente, sus figuras y personajes (monstruos), sus argumentos y tipos narrativos y, finalmente, los modelos míticos que subyacen en el fondo de este tipo de narraciones.

Finalmente, un cuarto capítulo, escrito bajo el nombre de *Los miedos cinematográficos a través de la historia*, se dedicará a examinar el nacimiento, desarrollo, evolución y tendencias que ha tenido el cine de horror a lo largo de más de un siglo de historia, partiendo de las expresiones silentes de países como Alemania y Estados Unidos, y pasando por las distintas expresiones que el género ha tenido en contextos como el británico, el italiano y el oriental, particularmente el desarrollado en países como Japón, Hong Kong, Corea del Sur y Tailandia. Cabe

destacar que en esta sección se dedicará, de manera general, un apartado completo al estudio y revisión del género de horror de manufactura nacional, contribuyendo en cierta medida al alumbramiento de uno de los géneros más vapuleados y menospreciados a lo largo de la historia fílmica del país.

Todo lo anterior realizado bajo el firme objetivo de exponer al cine de horror a través de una postura que permita conocerlo ampliamente, desde las expresiones orales (mito) y escritas (literatura fantástica) que le dieron vida y un camino a seguir, hasta las más diversas expresiones que lo nutrieron a lo largo de su historia. Una revisión de este tipo permitirá abarcarlo de manera tal que pueda ser entendido como una manifestación que va más allá del entretenimiento barato y vil, para instaurarse como un género que refleja a las sociedades que lo han engendrado.

De este modo, consciente de que a un género cinematográfico como el del horror no le basta un compendio de títulos, fechas y nombres para exhibir por completo todas sus virtudes, este texto se aproxima a él a través de una mirada que permita examinarlo desde distintos puntos de abordaje, pero todos con el fin de exponer este tipo de cine. Un cine que puede profundizar igual, o aún más que los llamados géneros serios o de arte, en la naturaleza del hombre y sus modos de desenvolverse como sociedad, y que, francamente, muchas veces lo realiza de maneras mucho más interesantes, por lo menos para aquellos que disfrutamos de monstruos, fantasmas y vampiros.

# CAPÍTULO 1

## EL HORROR

*La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido.*  
H. P. Lovecraft

Hablar del horror significa, actualmente, hablar de un conjunto de elementos que han dado forma a un género instaurado al interior de diversas manifestaciones artísticas, y que ha florecido como una importante fuente de estímulo estético dentro de las sociedades industriales actuales.

Cada vez aparecen con una sorprendente rapidez nuevas novelas del género que se pueden conseguir casi en cualquier tienda comercial. Asimismo, es difícil visitar las salas de cine y no encontrar alguna película cuya intención sea mantenernos al filo de las butacas. Por su parte, horror y música se han articulado en los videos musicales (*Thriller*, de Michael Jackson es un claro ejemplo), en los musicales representados tanto en el cine como en el teatro (*El fantasma de la Opera*) y en algunos tipos de música, como el así denominado *horror punk*.

El horror también se manifiesta en las obras de artistas como Francis Bacon, H. R. Giger y Sibylle Ruppert, así como de artistas posmodernos y sus alusiones en pastiches. Todo lo anterior nos afirma la idea de que el horror se ha instituido como un elemento al que han recurrido todas las formas de arte, sean éstas populares o no.

Sin embargo, el horror no nació como una manifestación artística y, en este sentido, el presente capítulo revelará cuáles fueron sus probables orígenes y cómo es que se ligó a aspectos de carácter sobrenatural, a sentimientos de miedo y peligro, y a situaciones y personajes relacionados con el mal.

Para lo anterior, se establecerá al mito como el elemento que permitió la creación de los primeros relatos de horror y, por lo tanto, como su primer soporte de expresión, en el cual ya podíamos observar las características básicas de este género que permitieron, posteriormente, la creación de una literatura de horror.

Del mismo modo, se inspeccionarán los elementos constitutivos del horror tales como el miedo, lo sobrenatural y lo fantástico a fin de mostrar en qué medida se manifiestan dentro del género. Una vez realizado esto, se delinearé el concepto de horror según su perspectiva artística y se confrontará con el concepto de terror, pues estos dos conceptos se han prestado a una gran cantidad de confusiones y ambigüedades, siendo que si bien tienen elementos en común, los dos transitan por rumbos distintos.

De este modo, este primer capítulo servirá para delimitar el concepto de horror exhibiéndolo desde sus primeras manifestaciones y mostrando sus características básicas e intrínsecas. Lo anterior con el fin de, en posteriores capítulos, abarcarlo desde la perspectiva de dos expresiones artísticas en donde ha tenido una muy buena cantidad de manifestaciones: la literatura y el cine.

## 1.1 El mito: el origen del horror

Como ya se mencionó, el horror se ha instaurado como una categoría a la cual recurren diversas manifestaciones culturales, entre las que se encuentran el teatro, la pintura, la literatura y, por supuesto, el cine. No obstante, el horror, antes de establecerse como tal, tuvo sus primeras manifestaciones a través de la expresión oral de aquellos primeros hombres que habitaron la tierra, hombres de poco entendimiento y profuso poder de asombro.

El horror ha sido un elemento constante en la historia de las sociedades de todos los tiempos, desde las antiguas civilizaciones prehistóricas, hasta la más posmoderna de las sociedades actuales. Sus manifestaciones y arraigo dentro del inconsciente colectivo de las poblaciones han sido diferentes, pero manteniendo siempre un elemento constante y básico: generar miedo en todos aquellos que se han dejado seducir por él.

Desde una perspectiva estricta, podría afirmarse que el horror nace en aquellos primeros grupos y civilizaciones, cuyo desconocimiento y falta de entendimiento con respecto a los fenómenos naturales, les hizo atribuir su causa a aspectos sobrenaturales. Al respecto H.P. Lovecraft afirma que:

Los primeros instintos y emociones del hombre dieron forma a su respuesta al medio en el cual se encontraba inmerso. Aquellos fenómenos cuyas causas y efectos entendía despertaron en él sentimientos concretos, basados en el placer y el dolor, mientras que en torno a los que escapaban a su comprensión (...) tejió naturalmente las personificaciones, interpretaciones maravillosas y sentimientos de pavor y de miedo propios de una humanidad con unas nociones escasas y simples y una experiencia limitada.<sup>1</sup>

Desde que el hombre es hombre, ha estado predispuesto a buscarle y otorgarle una explicación a todo lo que le rodea; si la lógica y sus argumentos no son

---

<sup>1</sup> H. P. Lovecraft. *El horror en la literatura*, p.8

suficientes, siempre existe la posibilidad de buscar respuestas en los terrenos de la subjetividad; y si la ciencia y sus alcances no están a la altura, siempre habrá explicaciones basadas en el inconsciente colectivo de las sociedades.

Con base en lo anterior, y a sabiendas de que el hombre prehistórico carecía de la ciencia y sus explicaciones, y que contaba, por el contrario, con nociones escasas del por qué suceden las cosas, podemos afirmar que la manera en cómo explicaba los sucesos que le rodeaban era a través de relatos que difundía para sus semejantes mediante la expresión oral.

De este modo, es posible sugerir la idea de que el horror tuvo su primer manifestación a través del relato, y que el relato de horror tiene su nacimiento en el momento en el que los primeros hombres atribuyeron las razones y los motivos de los fenómenos tales como los movimientos telúricos, las erupciones volcánicas, agitaciones marítimas, tormentas eléctricas, etcétera, a aspectos meramente sobrenaturales y fantásticos.

A raíz de ello, habría que suponer que estas explicaciones fueron transmitiéndose de persona a persona, de grupo a grupo e inclusive de generación en generación. Nacieron así los mitos.

La única manera en que aquellas personas consiguieron las respuestas a estos eventos, fue poblando de seres míticos, poderosos y sobrenaturales todo aquello que les resultaba desconocido, no importando si les resultara hostil o benéfico. En este tenor, lo desconocido se convirtió en la fuente omnipotente y terrible de las fortunas e infortunios que visitaban a la humanidad por aquellos días.

Fue así como el imaginario de los hombres empezó poco a poco a llenarse de personajes, figuras, escenarios, y situaciones que atentaban contra el orden natural de las cosas, y que tenían su razón de ser en el intento de explicar el mundo y sus acontecimientos y de darlos a conocer. Todos estos personajes,

escenarios y situaciones fueron elementos constantes dentro de los mitos, razón por la cual podríamos considerarlo como el primer soporte del horror.

La importancia del mito y su implicación con el horror radica en el hecho de que en ellos aparecieron los primeros seres sobrenaturales, dotados de fuerzas, poderes y capacidades que escapaban a los límites del hombre. Dicho así, los mitos fueron el primer medio de donde se manifestaron ideas referentes a lo fantástico y sobrenatural, ideas que fueron posteriormente retomadas por la literatura para desarrollar al horror como un género propio.

Y a todo esto, ¿qué es el mito? Sería difícil encontrar una definición de este concepto que fuera aceptada en todos los ámbitos de estudio correspondientes. Por lo demás, ¿acaso es posible encontrar una definición única capaz de abarcar todos los tipos y funciones de los mitos en todas las sociedades, arcaicas, tradicionales y modernas? Hay que establecer la idea de que el mito es una realidad cultural compleja que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias.

No obstante lo anterior, y a pesar de que no es objetivo de este apartado, ni mucho menos de este capítulo disertar sobre las dimensiones que ocupa el mito, considero conveniente proporcionar algunas definiciones que para fines de este proyecto pueden servir. Así, según Rollo May, el mito

Es una forma de dar sentido a un mundo que no lo tiene. Los mitos son patrones narrativos que dan significado a nuestra existencia. Tanto si el sentido de la existencia es sólo aquello a lo que damos vida merced a nuestra propia fortaleza (...), como si es un significado que hemos de descubrir.<sup>2</sup>

Como podemos observar, Rollo May nos aproxima a una definición que contempla al mito como la forma que el hombre ha utilizado para encontrarle el sentido a su existencia. De este modo, sólo los mitos fueron capaces de darle sentido al

---

<sup>2</sup> Rollo May, *La necesidad del mito*, p. 17

insentido de monstruos y dioses con poderes omnipotentes, de fuerzas ajenas al mundo del hombre y de revelar lo sacro.

Por su parte, Mircea Eliade nos proporciona otra definición de mito que va más allá de su funcionalidad y nos aproxima a algunas de sus características básicas y fundamentales, de este modo comenta que

El mito cuenta la historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos (...); cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia sea ésta la realidad total, el cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. El mito no habla de lo que ha sucedido realmente (...), sus personajes son seres sobrenaturales (a los que) se les conoce sobre todo por lo que han hecho (...); revelan pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad o simplemente la sobrenaturalidad de sus obras.<sup>3</sup>

Como ya mencionamos, esta definición nos acerca a uno de los elementos que más adelante será abordado y que representa un aspecto básico no sólo del relato de horror, sino de su definición misma: lo sobrenatural. Por otra parte, habría que mencionar que los mitos, si no se reducen al tipo más directo de cuento popular o no trascendieron nunca ese estadio, utilizan un género específico de imaginación: la fantasía. Al respecto G. S. Kirk comenta:

La fantasía comporta hechos imposibles según los cánones de la vida real, pero en los mitos suele ir más allá del simple tratamiento de lo sobrenatural y expresarse a través de una dislocación algo extraña de las relaciones y conexiones más conocidas y naturalistas. (En este sentido) la fantasía mítica actúa simultáneamente y hasta cierto punto sobre los objetos estáticos, cosas, personajes y lugares de los mitos.<sup>4</sup>

Este hecho nos revela otro elemento básico y elemental del horror: la fantasía. Las figuras fantásticas de los mitos aluden a ogros, gigantes, monstruos, animales con poderes sobrenaturales, personajes que pueden volar, hacerse invisibles, cambiar

---

<sup>3</sup> Mircea Eliade, *Mito y realidad*, p. 18

<sup>4</sup> G.S. Kirk, *El mito Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, p. 277

de apariencia; objetos extraordinarios tales como anillos mágicos, reliquias familiares, libros, casas, mansiones; y fenómenos naturales llenos de poderes misteriosos tales como lluvias, terremotos, etcétera.

Habría que mencionar que no todos los mitos tratan y se interesan primordial y esencialmente por lo fantástico. Lo que sucede es que, puesto que por un lado lo sobrenatural está íntimamente en relación con la fantasía, y por otro son objeto del mayor y más profundo interés humano, constituye en parte el trasfondo de la mayoría de los mitos.

Asimismo, valdría recalcar que aquellos mitos concernientes a ideas religiosas no se hallan necesariamente restringidos a la fantasía y la dislocación de las relaciones naturales, sino que constituyen en sí un género particular, aunque limitado, de la fantasía, pues las acciones religiosas, al igual que las mágicas, son impredecibles. Seguramente estos mitos reforzaron y estimularon en gran parte el desarrollo fantástico de los mitos, pero casi con toda probabilidad no fueron el principio.

Así, en esta línea de la fantasía dentro de aspectos religiosos, tenemos por ejemplo la cultura del antiguo Egipto, en donde la existencia de los elementos fantásticos se debió al sincretismo sacerdotal y ritual y a un modo innato de pensar.

Por otra parte, suponiendo que la fantasía y la dislocación de los hechos naturales afectaran gradualmente a los mitos, ¿cómo es que se produjeron tales fenómenos y por qué ocurrieron? Ante esta incógnita, G. S. Kirk menciona que estas características surgieron, posiblemente, “como accidentes de la tradición de la propia narración de los relatos”<sup>5</sup>, lo cual haría suponer que en los relatos se fusionaban ciertos temas que resultaban tener alguna eficacia y que, por lo tanto,

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 292.

se les fue conservando; o que estimularon la imaginación del narrador por rumbos no previstos.

De igual modo, podría ser posible que ciertos relatos utilizaran algún material procedente de los sueños, reproduciendo sus características imaginativas y caóticas. Es decir que hubo una adaptación gradual (según las preferencias del narrador), de secuencias oníricas tanto a la expresión oral como narrativa de los mitos.

Bajo esta misma línea, resulta ampliamente valioso conocer cuál o cuáles fueron las funciones que cumplieron los mitos en aquellas épocas y para aquellos hombres. En este sentido, más allá de que el mito tuviera una función de carácter narrativo y de entretenimiento, o de confirmación de costumbres tribales manteniendo su memoria, podríamos aducir que el mito cumplió esencialmente una función de tipo especulativa o explicativa.

Siguiendo nuevamente con G. S. Kirk, el autor menciona que “este tipo de mitos explicativos suelen carecer de importancia en lo referente a la narración, destacando en cambio determinada relación mítica”<sup>6</sup>. Lo anterior se ejemplifica en aquellos mitos en donde se aluden a personajes sobrenaturales como los creadores del universo, o en donde de la unión de un hombre y un dios (el sol o la luna, por ejemplo) surgen héroes.

En estos mitos explicativos no hacía falta que su repetición fuera ceremonial, sino que la tradición quedaba mantenida y confirmada mediante alguna reminiscencia informal, pero frecuente. Además, habría que recordar que las etiologías de nombres, orígenes y funciones de plantas, animales, hombres, cultos, rituales, costumbres, etcétera, suelen ser bastante superficiales, y que en las sociedades salvajes solían añadirse a un mito de manera rutinaria, sin afectar su esencia.

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 266

En este sentido, el mito tenía una función de carácter explicativo con lo cual proporcionaba una escapatoria aparente a ciertos problemas a través de un ensombrecimiento, o provocando que éste resultara abstracto e irreal exponiendo en términos emotivos el hecho de que es irresoluble e inevitable, cual si fuera parte de los dones divinos o del orden natural de las cosas.

Así, las soluciones que en este sentido ofrecían los mitos podrían ser: 1) el alejamiento del problema o su efectivo enmascaramiento mediante un relato que presuponía que éste no existe, 2) la resolución de una contradicción que comporta la introducción de un factor mítico que sirve de mediador entre los dos polos, y 3) la domesticación de aspectos repelentes o inadmisibles de la naturaleza mediante la reducción de las fuerzas impersonales a formas personales.

Finalmente, hay que mencionar que los mitos, independientemente de a qué aludan o qué funciones cumplan, poseen un significado en su propia estructura, que inconscientemente puede que represente elementos estructurales de la propia sociedad en la que se originaron o actitudes típicas del comportamiento de los propios creadores. Puede también reflejar ciertas preocupaciones humanas específicas, que incluyen las contradicciones entre los instintos, deseos y las inmovibles realidades que la naturaleza y la sociedad pueden producir.

De este modo, los mitos subrayan las limitaciones del hombre y las relaciona con su entorno natural globalmente considerado, estableciendo un orden natural y social en cuanto producto de lo inevitable y del predominio divino. La creación de mitos, en este sentido, fue un proceso esencial para la adquisición de la salud mental del hombre, pues le permitió comprender dónde se encontraba parado y así equilibrar su entorno, despejando las dudas y eliminando las angustias.

Para lograr lo anterior, el mito se valió de elementos básicos: lo fantástico y lo sobrenatural, aspectos que revisaremos a continuación.

## 1.2 Lo fantástico y lo sobrenatural

Lo fantástico hasta el momento se ha visto como un elemento constitutivo de los mitos, los cuales a su vez se instauran como el elemento creador de los primeros horrores. Así, en los mitos la fantasía expresaba las dislocaciones de las relaciones naturales, actuando sobre los elementos que formaban parte de él, ya sean personajes, lugares u objetos.

No obstante, con el devenir del tiempo, la fantasía dejó de ser un simple componente de un elemento mayor, y comenzó a instaurarse como una unidad con características propias y cuyas manifestaciones escapaban a los límites del propio mito. De este modo, lo fantástico se estableció como un género de amplias proporciones en donde tenía cabida todo aquello que salía de la imaginación del hombre y que rompía con lo establecido según las normas básicas de la naturaleza.

De este modo, surgió así la literatura fantástica como un género que si bien no tenía los límites bien acotados, sí era posible identificar y asignar a una buena cantidad de obras literarias que surgieron en algún momento de la historia.

La importancia de estudiar no sólo estas obras, sino sus elementos característicos, radica en el hecho de que de estos aspectos constitutivos se nutrió posteriormente el cine de horror, y es que al momento de elegirlo como categoría de estudio, se sabe de antemano que su primera finalidad es causar miedo, lo cual nos obliga a hacer una parada en aquello que le permite cumplir este objetivo, es decir, en el elemento fantástico y todo lo que este conlleva.

Lo anterior se sustenta en el hecho de que hasta el momento, la mejor denominación que cumple con los requisitos de investir al cine de horror de un estatuto y de unas reglas que lo definan en su esencia, es aquella que viene utilizando la crítica francesa desde ya hace mucho tiempo y que alude a la

existencia de un conglomerado de elementos (entre los cuales está el cine) al que supuestamente debería llamarse fantástico, o *fantastique*, como lo bautizaron.

De este modo, para entender el funcionamiento de un filme de horror debemos hacer un análisis del fantástico visto como género, pues es este con el cual se relaciona en el manejo de leyes aceptadas como fuera del entendimiento real y lógico en el que nos movemos los seres humanos.

Habría que mencionar que el fantástico es un género que se presta a muchas confusiones, ambigüedades y vaguedades; no obstante, hasta el momento se conserva de algún modo las primeras distinciones generativas elaboradas por el crítico estructuralista Tzvetan Todorov. En su estudio, Todorov delimita tres categorías fundamentales de ficción no realista: lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico. Según él, estos tres géneros reposan sobre la manera de explicar los elementos sobrenaturales que caracteriza a la narración no realista.

De este modo, tenemos que en lo extraño se alude a narraciones en donde el fenómeno natural se explica racionalmente al final del relato, por ejemplo en el género policiaco; lo maravilloso, por su parte, está gobernado por leyes desconocidas para nosotros y requiere ciertas modificaciones de nuestras ideas acerca del mundo circundante, por ejemplo en los cuentos de hadas o fábulas; lo fantástico, finalmente, es la duración de nuestra incertidumbre entre las dos posibilidades anteriores, es decir, que lo fantástico se encuentra en la frontera entre lo extraño y lo maravilloso, y sólo se mantiene el efecto mientras duda el lector entre una explicación racional y una explicación irracional.

Por su parte, el escritor francés Guy de Maupassant insistió sobre la idea del miedo que debe producir cualquier relato fantástico, “miedo que no corresponde a la anticipación de circunstancias negativas, racionalmente proyectadas, sino a un

terror límite de lo indecible, cuya causa es la falta absoluta de explicación natural ante un fenómeno determinado”<sup>7</sup>

De hecho, este miedo no sólo es producido por el elemento sobrenatural en sí mismo, sino también por la derrota de nuestra capacidad de comprender la realidad y estructurarla según unas reglas inmutables, como pueden ser las de cualquiera de las ciencias empíricamente comprobables. Así, según este mismo autor francés, el autor de una obra fantástica tiene que hacer muestra de una mayor sutileza para poder provocar ese escalofrío de inquietud y de duda tomando en cuenta que sólo se tiene miedo de lo que no se entiende.

De igual modo, para H.P. Lovecraft, retomando los parámetros de Maupassant, la literatura fantástica es ante todo una literatura de miedo; tiene que producir ese terror indecible, ese espanto incontrolable a lo desconocido, a lo que va más allá del conocimiento humano y acaba trastornando la mente hasta el umbral de la locura.

No obstante lo anterior, más allá de delinear una definición del género fantástico a través de categorías históricas, ésta se tiene que hacer desde el punto de vista estructural y como conjunto de parámetros narrativos íntimamente ligados al buen funcionamiento de un relato fantástico. Así, según Daniel F. Ferreras, se pueden aislar tres diferentes aspectos del relato fantástico que sirven de criterios selectivos y de identificación del género:

1) *El elemento sobrenatural inédito*: toda narración fantástica debe contener en su interior uno o varios elementos que no siguen las leyes naturales. Este tipo de elementos no pueden pertenecer a una mitología conocida y catalogada pues tienen que estar completamente fuera y exentos de pertenecer a alguna tradición.

---

<sup>7</sup> Daniel F. Ferreras, *Lo fantástico en la literatura y el cine*, p. 16

Además, Ferreras, retomando las categorías dadas por Todorov, menciona que este elemento sobrenatural no solamente debe ser inédito, sino además tiene que ser sacado de su contexto original y permanecer inexplicado, pues si se le encuentra una solución racional estaríamos frente al género de lo extraño y muy cercanos al género policiaco tradicional.

2) *Universo identificable o "hiperrealidad"*: para Ferreras, el universo en el cual se desarrolla la narración fantástica tiende a ser replica del nuestro, y es esto lo que constituye el elemento fundamental entre el género fantástico y el maravilloso. El género fantástico depende en gran parte de una representación realista del mundo para funcionar. Para que pueda provocar ese miedo, esa duda en nosotros, tiene que convencernos de que la realidad representada es la nuestra, y demostrar que el elemento sobrenatural es tan inaceptable para el mundo representado como para el nuestro.

Si la realidad presentada no fuera la nuestra, el elemento sobrenatural sería completamente aceptable, como suele pasar en los cuentos de hadas, de caballeros y dragones, de elfos, enanos, hobbits, duendes, etcétera. En este sentido, la diferencia entre lo fantástico y lo maravilloso

Consiste principalmente en que la primera está referida a la facultad de la mente para representar cosas inexistentes (...) la fantasía es una creación mental, una imagen. En cambio, lo maravilloso está vinculado a lo que se puede ver, aunque resulte increíble: se trata de una imagen externa a la mente.<sup>8</sup>

Por su parte, hiperrealidad hace referencia a la exageración de los aspectos más comunes de la realidad: un realismo llevado al extremo que parece representar un universo plano y aburrido. Sobre ese fondo de vida cotidiana, común y fácilmente identificable, se impone el aspecto sobrenatural a la vez como motor de la narración y medio de autoridad textual.

---

<sup>8</sup> Tania Alarcón Rodríguez, en Ana María Morales *et al*, *Lo fantástico y sus fronteras*, p. 83

3) *Ruptura radical entre el protagonista y el universo*: la narración fantástica tiende a oponer de manera constante al protagonista, víctima del elemento fantástico, con sus estructuras sociales. Esta oposición se puede analizar en términos de razón contra irracionalidad, realidad contra sobrenaturalidad o individuo contra colectividad, y se puede percibir como una ruptura semiótica.

Los anteriores aspectos característicos de las narraciones fantásticas nos han dejado entrever dos elementos que, además de ser propios del fantástico, son elementos constitutivos, básicos y primordiales del horror como género. Estos elementos son el miedo y lo sobrenatural. Al primero de ellos le dedicaremos un apartado completo mientras que al segundo trataremos de delinearlo a continuación.

El fenómeno de lo sobrenatural es uno de los elementos que va muy ligado a la sensación del miedo debido a su naturaleza de lo no conocido, o sea abstracta. Según su acepción primaria, lo sobrenatural es todo aquello que rebasa los límites de lo normal y lo cotidiano, superando lo que conocemos como natural y que por lo tanto nos resulta inexplicable.

Así, la idea de lo sobrenatural presupone la de naturaleza, lo natural, y lo natural es sinónimo de explicable pues alude a “un hecho cuya existencia resulta, a nuestro juicio, de la aplicación a datos comprobados de una ley que tenemos por establecida o admisible”<sup>9</sup>; en caso contrario, cuando son rebasadas las leyes naturales nos hallamos frente a lo sobrenatural.

Al ser fantástico, según Louis Vax, le corresponde la imagen de lo anormal por excelencia: la alucinación, porque nace en la imaginación de una persona que sufre de temores que lo conducen a la evocación de visiones terroríficas o paradisíacas. Estas alucinaciones paranormales o anormales consideradas como fenómenos sobrenaturales son las que llegan a provocar miedo.

---

<sup>9</sup> Louis Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, p.17

Muy a pesar de que lo sobrenatural escape a las leyes de la naturaleza, éste debe contener, como ya se vio, aspectos de la realidad para lograr que el individuo reconozca su contexto y ubique sus miedos, ya sea como entidades corpóreas o como abstracciones de la mente. Es decir, los elementos considerados como sobrenaturales tienen que mostrarse dentro de un contexto conocido real, en el cual se desarrollarán los acontecimientos que escapan a la lógica cotidiana produciendo con ello un enrarecimiento de la situación.

Lo anterior nos lleva a afirmar que el género fantástico necesita tanto del realismo como de la irracionalidad para funcionar. “Se podría decir que se necesita creer en la verosimilitud del universo narrativo, para que a su vez la narración produzca el efecto fantástico cuando aparece el elemento sobrenatural.”<sup>10</sup>

Según todo lo anterior, podríamos afirmar que lo fantástico se caracteriza por su peculiar alejamiento de la realidad establecida, es decir, por su tránsito de una zona indeterminada, difusa, básicamente irreconocible con respecto al universo cotidiano.

Para René Prédal “es fantástico todo aquello que perturba y a menudo inquieta, todo lo que se refiere al sueño más que a la realidad, todo lo que desafía a la experiencia, a la racionalidad y a la lógica”<sup>11</sup>. Es decir que Prédal, al igual que Ferreras en su definición, retoma la idea de un elemento perturbador que rompe con los elementos naturales y lógicos.

Por su parte, para Gerald Lenne, lo fantástico “es la confusión (en el sentido más preciso y matemático) entre la imaginación y la realidad, el choque entre lo real y lo imaginario”<sup>12</sup> En esta definición podemos observar lo que Todorov mencionó como característica principal de lo fantástico: el efecto fantástico se mantiene

---

<sup>10</sup> Daniel F. Ferreras, *Op. Cit.*, p.52

<sup>11</sup> René Prédal, *apud* Carlos Losilla, *El cine de terror, una introducción*, p.36

<sup>12</sup> *Ídem.*

mientras el espectador/lector duda entre una explicación racional y una explicación irracional.

De igual modo, José María Latorre expresa que

el verdadero fantástico no consiste en la exposición de dos mundos contrapuestos y radicalmente diferenciados, sino en la presentación de sólo uno, del que se desconocen los límites, sensible y sometido a oscilaciones e influencias de toda naturaleza y procedencia, no dos universos, sino dos distintas manifestaciones de lo real.<sup>13</sup>

Esta definición confirma la idea de que el fantástico utiliza la realidad como punto de referencia, ya sea para enfrentarla o para deformarla y convertirla en una tierra de nadie cuyos lugares y personajes comparten rasgos de la cotidianeidad y a la vez subvierten mediante ciertos elementos ajenos a ella.

Finalmente, Antonio Risco define al género fantástico como aquél “en que lo extranatural se enfrenta con lo natural produciendo una perturbación mental, de cierto orden, en alguno de los personajes que viven la experiencia y, en segundo término, en el lector (espectador). Es decir que de un modo u otro ese encuentro ha de presentarse como sorprendente o escandaloso.”<sup>14</sup>

A manera de conclusión, podríamos mencionar que el fenómeno del fantástico encierra en sí toda una serie de elementos constitutivos propios que podrían resumirse en la instauración de la realidad como punto de referencia; la presentación de ciertos elementos que transgredan la noción de cotidianeidad y que sitúen ante el espectador un mundo distinto al que está acostumbrado a ver a través de la experiencia, o sea, la introducción en un contexto convencionalmente real de elementos pertenecientes a otro concepto de la realidad.

---

<sup>13</sup> *Ibídem.* P.37

<sup>14</sup> Antonio Risco, *Literatura fantástica de la lengua española*, p.139

### 1.3 El miedo

Como ya se vio, la ausencia de respuestas por parte del hombre con respecto al por qué de los fenómenos que le rodeaban, lo condujo a la incertidumbre e inseguridad de no saber las causas y los efectos que todo ello podría traer consigo. Esta zozobra se vio traducida en una sola cosa: miedo, pues como lo enunciaba Herman Hesse, “la raíz de todos nuestros miedos es la ignorancia...”<sup>15</sup>

El miedo tiene una importancia singular en tanto emoción, pues con frecuencia se atribuye su origen a factores genéticos innatos, cuya función primordial subyace en los mecanismos de supervivencia y evolución de la especie humana. Giorgio Nardone menciona que

El miedo, como emoción psicobiológica no es, de por sí, una forma de patología; al contrario, es una emoción fundamental para la adaptación de los seres humanos en su ambiente. Sin una dosis de miedo no se sobrevive, puesto que ésta es la reacción que nos alerta ante los peligros reales y nos permite afrontar tales situaciones después de haberlas reconocido como peligrosas.<sup>16</sup>

Ante esta consideración, podría pensarse al miedo como un aspecto vital para el ser humano que evolutivamente ha contribuido a evitar riesgos y amenazas, es decir, que el miedo es una suerte de protección del organismo; de ahí que cuando se experimenta el cuerpo sienta la necesidad de huir de algún modo de aquello que lo produce.

De este modo, podría afirmarse que el miedo es producto de la evolución, o sea, que si una especie animal no fuera capaz de experimentar miedo correría el riesgo de extinguirse pues no podría percatarse de los peligros que le acechan y por ende su capacidad de reacción sería nula.

---

<sup>15</sup> Herman Hesse, *apud* J.A. Gray, *La psicología del miedo y el estrés* p.17

<sup>16</sup> Giorgio Nardone, *Más allá del miedo*, p. 21

Por otra parte, como contraposición a lo anterior, hay quienes afirman que el miedo y el resto de las emociones son productos culturales, de forma tal que el miedo es una emoción construida socioculturalmente y responde a patrones culturales específicos y particulares, según los diversos grupos sociales en donde se manifieste. Es decir, que el miedo tiene más que ver con las prescripciones sociales, principios morales, valores y normas particulares de tal o cual persona. No obstante, más allá de discusiones de corte naturalista y construccionista, lo que sí puede afirmarse es que el miedo tiene un carácter universal pues es susceptible de manifestarse en cualquier ser vivo, grupo social y en cualquier época, y que además se expresa a través de manifestaciones neurofisiológicas tales como “la aceleración del ritmo cardíaco, el incremento de la adrenalina en el torrente sanguíneo y una actitud de alerta (...) enchinamiento de la piel, la erección de los cabellos y el impulso de huir o alejarse del objeto o fenómeno inductor del miedo”<sup>17</sup>

Existen líneas básicas de investigación que aluden a una teoría general de las emociones; dicha teoría sostiene que el elemento común a todas las emociones radica en que todas ellas representan algún tipo de reacción frente a acontecimientos reforzantes o alguna otra señal premonitoria de refuerzo. Los acontecimientos reforzantes se pueden resumir en premios y castigos, pudiendo ser un castigo la supresión de un premio y viceversa.

De este modo, la cualidad específica de una emoción particular viene determinada por dos factores: 1) el tipo particular de refuerzo involucrado; y 2) el conocimiento previo personal acerca de estos refuerzos. Vistas así las cosas, el miedo es un tipo de reacción emocional frente al castigo; pudiendo definirse el castigo como un estímulo que la mayoría de los miembros de la especie considerada procuran regir, terminar o evitar.

---

<sup>17</sup> J. A. Gray, *Op. Cit.*, p. 24

Agnes Heller, en líneas de investigación similares, considera que “el miedo es uno de los afectos más expresivos: la expresión del miedo es característica de la especie en general, pero lo que suscita el sentimiento (el estímulo) viene siempre dado socialmente.”<sup>18</sup>

Heller considera también que la formación del miedo viene dada por una fuente (elementos reforzantes). En este caso ella identifica dos: 1) la experiencia personal, y 2) la experiencia social adquirida mediante la comunicación.

La primer fuente identificada por Heller (experiencia personal) alude al estímulo que viene del encuentro con el miedo mismo; es decir, con aquel elemento que lo produce y lo desencadena y que tiene su origen en experiencias que se hallan tenido con éste, por ejemplo, si alguna vez al caminar por los pastizales fuimos víctima de una mordedura de alguna serpiente probablemente tengamos un miedo posterior a las serpientes y a caminar por los pastizales.

La segunda fuente (experiencia social) es estimulada a través de la comunicación y hace referencia a aquello que le tenemos miedo por el simple hecho de que en algún momento alguien nos dijo que era peligroso, por ejemplo el conocer que jugar con el fuego podría resultar inseguro muy a pesar de que nunca hallamos jugado con él.

Por otra parte, el miedo puede ser provocado no sólo por un objeto del que se sabe que es peligroso (fuego, electricidad, una pistola, etcétera), sino también por un objeto desconocido, precisamente porque somos incapaces de situarlo cognoscitivamente debido a la imposibilidad de identificarlo. “Tenemos miedo de él porque no sabemos que sea peligroso, y por tanto puede serlo.”<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Agnes Heller, *teoría de los sentimientos*, p. 104

<sup>19</sup> *Ídem.*

De lo anterior podemos afirmar que el miedo no sólo es producido por aquello que la experiencia, ya sea personal o comunicada, nos indique que es peligroso, sino también por aquello que nos es desconocido. H. P. Lovecraft encerró muy bien esta idea en una frase: “La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido.”<sup>20</sup> Lo anterior reafirma la idea de Herman Hesse acerca de que la raíz de todos nuestros miedos es la ignorancia.

Asimismo, y como ya se mencionó, el escritor francés Guy de Maupassant, al igual que H. P. Lovecraft y Hesse, afirmaba que el miedo es producido por la derrota de nuestra capacidad de comprender la realidad y estructurarla según las leyes de la naturaleza. Al mismo tiempo definió al miedo como “algo terrible, una sensación atroz, como una descomposición del alma, un espasmo horrible del pensamiento y del corazón, cuyo solo recuerdo produce estremecimientos de angustia”.<sup>21</sup>

Lo dicho por Herman Hesse, Lovecraft y Maupassant, encierra la idea de que nos estremecemos más frente a hechos inciertos que frente a acontecimientos naturales, pues de aquellos ignoramos sus causas y por tanto sus efectos, no hay referencias de él y por ende desconocemos cómo es que podemos comprenderlos según las leyes establecidas por la ciencia y la naturaleza.

Ante los segundos (los hechos naturales) no tenemos un grado de alteración alto, pues conocemos sus causas y por lo tanto también sus consecuencias, razón por la cual contamos con una idea de qué es lo que debemos hacer en caso de enfrentarnos a alguno de ellos. No obstante, también sentimos miedo.

En este sentido, el mayor de los miedos es el que sufrimos frente a lo extraño, lo desconocido; es el miedo al “peligro de lo innombrable que amenaza sin venir de

---

<sup>20</sup> H. P. Lovecraft, *Op. Cit.*, p. 7

<sup>21</sup> Guy de Maupassant *apud* Louis Vax, *Op. Cit.*, p.91

ningún lado y a la vez de lo concreto (...) a lo inhóspito de un mundo que se vive habiéndose roto las referencias que nos permiten vivir en él”.<sup>22</sup>

Este miedo a lo desconocido, lo extraño y lo sobrenatural constituye uno de los elementos primordiales que se retomarán en el siguiente apartado y que servirán para delimitar y definir al horror mismo, pues ese miedo a lo que no se concretiza, a lo que no tiene rostro, a lo que nos imposibilita actuar y que se designa como lo extraño que puede situarse tanto en el exterior, en la circunstancia que vive una persona, o en el interior de ella; ese miedo es a final de cuentas el horror.

---

<sup>22</sup> Paulina López-Portillo Romano, *El horror*, p. 44

## 1.4 ¿Horror o terror?

No cabe duda acerca de que la rigidez taxonómica que preside la creación de géneros no es más que una convención: “el resultado de un acuerdo entre estudiosos y teóricos que necesitan nombrar, enumerar y clasificar.”<sup>23</sup> No obstante, también es bien sabido que hasta el momento encasillar y clasificar es el único modo de poder analizar ciertos elementos (entre los que se encuentra el arte), en un sentido a la vez mítico, social y estético.

La instauración del género parte de unas bases inconscientes, hunde sus raíces en una estructura colectiva y finalmente acaba modelando sus propias formas y estableciendo sus propias reglas compositivas. Por tal motivo, la existencia de géneros cinematográficos le ha permitido al cine encontrar sus propios canales, códigos, estatutos, reglas, límites y fronteras.

Hemos visto que el horror forma parte de un conglomerado de amplias proporciones denominado como fantástico (o *fantastique*, como lo denominaron los franceses). En este sentido, el horror constituiría un subgénero perteneciente al género de la fantasía, aquél que engloba todo aquello que se aleja de la realidad establecida y que se caracteriza por su tránsito a través de una zona indeterminada, difusa y básicamente irreconocible con respecto al universo cotidiano.

Antes de comenzar a delinear el género de horror (lo cuál se hará en el capítulo tres), habría que hacer hincapié en una distinción básica y particularmente necesaria: aquella que existe entre el término horror y terror, pues muy a menudo se utilizan estos términos como sinónimos, siendo que pueden observárseles como dos elementos que si bien comparten características similares, transitan por distintos caminos.

---

<sup>23</sup> Carlos Losilla, *Op. Cit.*, p. 35

Comúnmente, cuando somos espectadores o lectores de alguna película, obra teatral o novela cuyos personajes centrales son vampiros, hombres lobo, homicidas seriales, animales asesinos, o monstruos repulsivos, solemos hacer referencia a ésta de manera general como una obra de terror u horror, cuando en realidad lo que vimos pudo ser todo lo contrario.

Al tratar de analizar los términos, pareciera que en un primer vistazo no existen diferencias, y que su uso indistinto no acarrea mayores problemas. Inclusive en la mayoría de la bibliografía concerniente al tema se suele usar indiferentemente el término. No obstante, esta delimitación de campos semánticos se torna importante y vital al momento de analizar un puñado de obras literarias y películas, pues al acotar las definiciones se precisa el campo de estudio.

En este sentido, la acotación de terrenos y la distinción de términos obedecen a la realización de un estudio mucho más profundo del concepto dentro de la industria del arte y del cine en particular, y de este modo establecer sus alcances, manifestaciones, estilos y exponentes para, finalmente, elaborar una investigación más redonda y menos ambigua.

Generalmente, el primer elemento que se toma a consideración para encasillar, etiquetar o clasificar una obra de terror u horror, es el hecho de que de lo que fuimos testigos nos provocó una sensación de temor y miedo con respecto a lo desarrollado dentro de la narración. Así, si lo que leímos u observamos nos causo miedo alguno, nos sentimos con el derecho de aludir a dicha obra bajo la sentencia de terror u horror.

Inicialmente, la idea anterior no es del todo errónea, pues el primer factor básico y elemental para que el producto sea considerado bajo uno u otro concepto es la generación de miedo, al menos primariamente en los personajes de la ficción.

Una vez establecido que tanto en el horror como en el terror el factor primario y elemental es la generación de miedo (razón por la cual se les suele confundir y usar indistintamente), lo que toca ahora es analizar y determinar cuáles son las causas de ese miedo provocado, pues es ahí donde radica la diferencia entre estos dos términos.

Como ya se mencionó en los apartados anteriores, la existencia de elementos sobrenaturales fue un factor determinante para la creación y desarrollo del relato de horror. La presencia de seres anormales con poderes sobrenaturales y figuras que escapaban a los límites de las formas anatómicas conocidas, se instauró como un aspecto básico dentro de la definición misma del relato de horror. Lo anterior encuentra justificación al momento de observar que el horror es un género perteneciente al fantástico, en el cual lo sobrenatural y la fantasía son elementos comunes.

Esto nos lleva a afirmar que una de las características básicas del horror, en cualquiera de sus manifestaciones, es la de plantear situaciones que escapen a los cánones de la vida real o, dicho de otro modo, que utiliza la realidad para deformarla y convertirla en una tierra cuyos escenarios y personajes, a la vez que comparten rasgos de nuestra cotidianeidad, la subvierten a través de elementos ajenos a ella.

Esta es la principal y más importante diferencia entre el horror y el terror: “para que una película sea de horror, debe tener elementos sobrenaturales, desconocidos y sin explicación para el ser humano”.<sup>24</sup> En el terror, sucede lo contrario, pues al no ser un género perteneciente al fantástico, lo sobrenatural y la fantasía no son elementos inherentes a él, por tal motivo una película de terror es aquella en donde los elementos que provocan el miedo tienen una explicación racional, o sea fenómenos científicamente comprobables.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> [www.esmas.com/espectaculos/cine/402342.html](http://www.esmas.com/espectaculos/cine/402342.html), junio, 2007

<sup>25</sup> *Ídem.*

Así, cuando hablamos de horror hacemos referencia a obras literarias como *Frankenstein*, de Mary Shelley; *Las antiguas brujerías*, de Algernon Blackwood; *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de R. L. Stevenson; *Drácula*, de Bram Stoker; o *Los horrores de Dunwich*, del siempre genial H. P. Lovecraft.

En lo que concierne al cine, podemos hablar de cine de horror cuando aludamos a filmes como *Pesadilla en la calle del infierno*, *El monstruo de la laguna negra*, *El hombre lobo*, *La noche de los muertos vivientes*, *El exorcista* o *Drácula*, es decir películas relacionadas con la psique, monstruos y entes sobrenaturales, así como con aspectos de carácter demoníaco o satánico.

Por mencionar un ejemplo de diferencia entre horror y terror, podemos hacer referencia a *Cujo*, la novela de Stephen King posteriormente adaptada cinematográficamente. Es cierto que esa narración provoca miedo, pero la razón de éste radica en un elemento completamente natural y explicable racionalmente, pues *Cujo* es un perro San Bernardo cuyo repentino cambio de personalidad se debe a que fue infectado por un murciélago rabioso que lo mordió, un hecho que puede ocurrir dentro de la vida cotidiana.

Gran diferencia existe cuando intentamos darle una explicación a lo acontecido en la obra de *El exorcista*, pues por mucho que esté basada en un supuesto caso real, la idea de una posesión implica normalmente la sobreimposición de dos individuos categorialmente distintos, el poseído y el poseedor, siendo este último, en el caso de *El exorcista*, un demonio que a su vez suele ser una figura transgresora científicamente imposible de explicar e improbable dentro de la vida cotidiana.

El mismo caso sucede con las narraciones relacionadas con asesinos seriales y psicópatas. Es cierto que existen un sinnúmero de películas y novelas cuyo protagonista principal es un enfermo mental, desquiciado, psicópata o asesino en

serie, y que han generado miedo en aquellos que se han expuesto a ellos, sin embargo no deben catalogarse como de horror sino de terror, pues nada tienen que ver con la transgresión de elementos naturales y la deformación de la cotidianidad. *Psicosis*, *El silencio de los inocentes*, *Scream*, *grita antes de morir*, o *La Masacre de Texas* son grandes ejemplos de ficciones de terror.

Lo anterior se explica en el momento de observar que todas estas figuras arriba mencionadas son “dependientes de lo real en cuanto a su planteamiento y desarrollo, y además, por lo general absolutamente ajenas a cualquier tipo de intervención fantástica o maravillosa, simbologías demoníacas aparte.”<sup>26</sup> Es decir, que la representación violenta de la locura tiene más que ver con el terrorífico abismo de lo inconsciente que con la horrorífica creación de universos dudosos e inclasificables.

Román Gubern confirma lo anterior al mencionar que el filme de horror es un filme relacionado tanto con el miedo como con lo fantástico, diferenciándose así del mero cine fantástico (maravilloso, según Todorov) y también del mero cine terrorífico “que puede no ser fantástico, como ocurre con las crónicas filmadas de Jack el Destripador o del estrangulador de Boston”<sup>27</sup>

Para concluir habría que mencionar que la diferencia entre el horror y el terror radica también en las atmósferas que se crean en la naturaleza de los elementos que se presentan y en las emociones que generan. Norma Lazo, en *El horror en el cine y en la literatura*, menciona al respecto que

el horror es definido como un movimiento interno, es asombro, y está más ligado al suspenso; y el terror, en cambio, es básicamente miedo, espanto de forma más elemental. (...) el horror produce miedo, un sentimiento que se forma con nuestra

---

<sup>26</sup> Carlos Losilla, *Op. Cit.*, p.41

<sup>27</sup> Román Gubern y Joan Prat, *Las raíces del miedo, antropología del cine de terror*, p. 12

propias elucubraciones, un proceso mental (mientras que) el terror es el sobresalto producido por un hecho particular.”<sup>28</sup>

Lo dicho por Norma Lazo no hace más que encerrar la idea, ya antes mencionada por Paulina López-Portillo, acerca del horror y el miedo a lo innombrable que puede llegar de cualquier lugar, ya sea lo inimaginable o lo concreto. El horror, finalmente, es el sentimiento que se vive al ser testigos de la ruptura de los cánones propios de la realidad y abrir la puerta a lo desconocido. No poder mirar ni escuchar porque no se puede entender, porque hay un vacío que contorsiona nuestros límites. El horror, en este sentido, significa vivir la posibilidad de lo imposible.

---

<sup>28</sup> Norma Lazo, *El horror en el cine y la literatura: acompañado de una crónica sobre un monstruo en el armario.*, p. 37

## CAPITULO 2

### EL HORROR EXPRESADO A TRAVÉS DE LA LITERATURA

*Mi trabajo es catalogado como ficción por los ignorantes.  
Me enorgullece presentar posibilidades ficticias.  
Es mi deber, después de todo, como ser humano,  
iluminar las profundidades más oscuras de la experiencia  
para exponer ciertos secretos injustamente difundidos por otros.  
H.P. Lovecraft. El Necronomicón*

Después de examinar al horror bajo sus probables orígenes y posibles soportes de expresión, toca ahora abordarlo desde sus manifestaciones dentro del arte. En este sentido, el desarrollo del horror dentro de las expresiones artísticas inicia con la literatura y termina con el cine. No obstante, para que esto sucediera, el horror expresado a través de las letras tuvo que transitar un largo camino, correr de mano en mano y de pluma en pluma y sufrir diversas mutaciones y transformaciones que le permitieron llegar a una suerte de estado evolucionado.

Lo que a continuación se presenta no pretende ser en lo absoluto un compendio de nombres, fechas y títulos, sino un análisis de los elementos estructurales del tipo de narración de corte fantástica-sobrenatural, así como una presentación de su evolución escrita en función de lo que los expertos en el tema coinciden en considerar las obras más ejemplares y mejor conseguidas.

De este modo, a lo largo del capítulo se mencionan obras y nombres que van desde Horace Walpole, inaugurador de la novela gótica, hasta las expresiones contemporáneas de lo fantástico y lo sobrenatural en manos de escritores como Stephen King y Clive Barker, pasando, por supuesto, por autores de la talla de Edgar Allan Poe y Howard Phillip Lovecraft.

El objetivo será poder afirmar que la historia de los cuentos encaminados a producir miedo forma parte de la historia natural de las sociedades, razón por la

cual la influencia de los aspectos sociales, políticos y culturales de determinado tiempo ha conseguido desarrollar una forma específica de expresión del horror.

De este modo, se ha hecho un recorrido temático e histórico por los diversos momentos en la historia del hombre, con el fin de observar la influencia que cada instante tuvo en el desarrollo de la novela de horror, tratando siempre de mantener una línea cronológica a pesar de la simultaneidad de algunas fechas.

Los nombres que se le han otorgado al relato de miedo a lo largo del presente capítulo han sido muchos: desde novela fantástica, pasando por cuento de miedo, hasta literatura sobrenatural. La razón del por qué de ello radica en que la mayoría de los expertos deciden utilizar un nombre diferente para referirse a las historias encaminadas a producir miedo. Sin embargo, esto no debe prestarse a confusiones, pues a final de cuentas, como ya se vio, parte fundamental del horror son el miedo, la fantasía y lo sobrenatural.

En suma, este segundo capítulo ayudará a establecer un marco evolutivo de la literatura de horror que, a la postre, servirá como soporte de las producciones cinematográficas del mismo corte, lo cual permitirá realizar un análisis más amplio y rico al momento de examinar otra de las expresiones artísticas del horror: el cine.

## 2.1 Introducción al género

Antes de comenzar a esbozar la historia de la literatura de horror, cabría hacer una revisión a la definición misma de “relato de miedo”, así como trazar algunas de las líneas que lo constituyeron y que le dieron origen. De este modo se podrá saber cuáles fueron los fundamentos que permitieron el nacimiento de una literatura cuyo eje rector era la provocación de miedo en todo aquel que tuviera un encuentro con ella.

Rafael Llopis, en su *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, presenta a las creencias como el elemento que dio pie a la creación de los relatos de miedo, pues menciona que las creencias, en tanto conocimientos de base emocional, son conocimientos de índole primitiva.

En una creencia se pueden distinguir dos elementos: el elemento básico y el elemento formal. El primero de ellos hace referencia a lo fundamental y profundo: la emoción; mientras que el segundo alude a la estructura racionalizada, que no racional. La racionalización es el primer indicio de la razón. No obstante, ésta va siempre a remolque de los sentimientos.

Con el paso del tiempo, muchas de las creencias han sido abandonadas y arrojadas a espacios caducos. Las realidades se han ido modificando con el devenir de los años y esto ha ocasionado la muerte de creencias en el sentido de que muere su elemento formal, lógico y racionalizado. No obstante esta muerte, a dichas creencias les sobrevive la emoción que les dio origen.

Lo anterior hace referencia a la idea de que “las creencias nunca mueren de repente y del todo. En la muerte de una creencia hay a la vez continuidad y discontinuidad”.<sup>1</sup> En este sentido, las creencias son como la materia: no se crean

---

<sup>1</sup> Rafael Llopis, *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, p.11

ni se destruyen, sólo se transforman. Hay ruptura con el elemento racionalizado y lógico, pero hay una continuidad con respecto al elemento básico y emocional.

Como ya se ha mencionado, los primeros hombres se encontraron con circunstancias y fenómenos potencialmente hostiles. En este sentido, el hombre primitivo experimentó un complejo de emociones que constituyeron la base de sus creencias y que posteriormente serían expresadas a través de los mitos, los cuales, como ya se vio, sirvieron para darle sentido a un mundo que no lo tenía y así proporcionarle un significado a la vida.

La historia del hombre es la historia de cómo manejar las cosas y, en este tenor, los mitos fueron un instrumento utilizado para manejar el horror de las cosas y los fenómenos que ocurrían a su alrededor. Posterior a los mitos, el hombre, completamente ignorante, proyectó en su realidad todo su yo, razón por la cual se consideraba omnisciente y el centro del universo.

Cuando con la práctica el hombre se percató de que en realidad no todos eran el centro del universo, sino sólo unos cuantos, volcó esta idea de omnisciencia en sólo unas personas: los magos, brujos y hechiceros. Sin embargo, cuando con el devenir del tiempo, estos personajes exhibieron su incapacidad para manejar el mundo que los rodeaba, el hombre común volcó nuevamente sus emociones hacia sus antepasados espirituales: la magia se convirtió así en religión.

Lo anterior ejemplifica la idea acerca de que la historia del hombre es la historia de la desmitificación de sus creencias, “al correr de los siglos el hombre va retirando su yo del mundo. Y, al hacerlo, el mundo se va percibiendo cada vez con más claridad, más como es en sí. Desprovisto ya de emociones y de intencionalidad”.<sup>2</sup>

Así, se llegó a un momento en la historia en donde todas las creencias mitológicas que intentaron explicar la realidad fueron asesinadas, quedando únicamente los

---

<sup>2</sup> *Ibídem*, p.14

restos de las emociones que les dieron origen y, como toda emoción necesita expresarse, estas emociones se estructuran en una nueva creencia ahora vista como estética y que ya no pretende aproximarse al entendimiento y explicación de la realidad objetiva, es decir, estas emociones conformaron el cuento de miedo.

Visto así, el cuento de miedo es la expresión de las emociones (que constituyeron en algún momento creencias) en un nivel de conciencia más elevado; un nivel en donde la credulidad se ha vuelto incredulidad. El cuento de miedo se erige así como la negación de la mitología pues, a medida que el hombre ha ido desacralizando sus creencias y sus mitos, la realidad ha podido observarse y captarse de una manera más clara, sin subjetividades ni ambigüedades.

De este modo, cuando lo subjetivo pierde terreno, lo objetivo exige cada vez más un mayor espacio de expresión; un espacio limpio de pretensiones, en donde ya no se intente explicar el porqué de las cosas y de los hechos. Todo lo que se exprese en este espacio y todo lo que surja de él, simplemente será arte. Los cuentos de miedo surgieron de este espacio, se constituyeron como un medio para expresar esas emociones base sin por ello interpretar de manera errónea la realidad.

Así, cuando una creencia yace muerta, renace de ella una nueva que se coloca en un nivel superior ya como forma estética y no como otra creencia. Las emociones base subsisten y de ellas se forja una nueva vía de expresión. Recordemos que en un principio, la música, la danza y la pintura no eran vistas como expresiones artísticas, sino como meras formas de entender y manejar el mundo (eran creencias). Ya con el tiempo, el hombre se percató que a través de éstas (las creencias) no lograba controlar ni manejar nada salvo sus propias emociones. Sin embargo, se dio cuenta también de que podrían expresarse perfectamente bien desde otro nivel, del cual, como ya mencionamos, derivó el arte.

## 2.2 Primeros atisbos del cuento de horror

El cuento de horror es tan viejo como el pensamiento y el lenguaje humanos, pues el miedo y lo sobrenatural han sido elementos inherentes a todos los hombres. Al respecto, H.P. Lovecraft menciona que

lo sobrenatural constituye un ingrediente del folklore más antiguo de todas las razas, y se materializa en las baladas, crónicas y textos sagrados más arcaicos, pues formaba parte de la complicada magia ceremonial (...) que floreció ya en tiempos prehistóricos, y alcanzó su máximo desarrollo en Egipto y en las naciones semíticas.<sup>3</sup>

Rastrear las primeras manifestaciones del horror a través de la lengua escrita, podría ser una tarea bastante complicada y, en algún sentido, ambigua. La mayoría de los expertos en el tema sitúan al romanticismo como la época en donde floreció este tipo de literatura, y desdeñan cualquier expresión que se haya podido presentar con anterioridad por el simple hecho de ser casos aislados, y de no constituir una literatura encaminada a producir miedo.

No obstante lo anterior, es posible rastrear en algunos viejos textos orientales la influencia de lo espectral y demonológico propio de las celebraciones rituales. El *Libro de Enoch* o *La clavícula de Salomón*, son ejemplos que ilustran esta influencia, y si bien es cierto que dichos textos no fueron producidos bajo la intención de causar miedo ni mucho menos de entretener, no podemos dejarlos de lado al momento de tomarlos como referencia para posteriores expresiones.

Siendo así las cosas, podría mencionarse también la existencia de algunas muestras de miedo dentro de la literatura clásica y en algunas baladas que corrieron a la par de la corriente clásica pero que, no obstante, desaparecieron al no encontrar la expresión escrita. Fue durante la Edad Media, con su imaginario tenebroso, lúgubre y fantástico, cuando se le dio un impulso a la expresión escrita del miedo.

---

<sup>3</sup> H.P. Lovecraft, *Op. Cit.*, p. 13

Durante esta época sombría, existieron un sin fin de circunstancias que, de manera directa o indirecta, sirvieron como campo de cultivo para la expresión del horror mediante la vía escrita. Las narraciones cantadas llenas de brujas, hombres lobo, espíritus y demonios eran muy frecuentes en boca de bardos y ancianos y, a final de cuentas, estas canciones constituyeron un fuerte estímulo para las composiciones en forma literaria.

Para Lovecraft, el horror en Occidente tomó fuerza debido a las raíces históricas y místicas propias de los teutones, a la fuerte sangre nórdica y la atmósfera de sus relatos populares; así como de las tradiciones celtas realizadas en las florestas druidas. De igual modo, la existencia del horror se debió a la presencia oculta de adoraciones y cultos nocturnos, cuyas raíces se encontraban en los ritos de la fertilidad propios de los tiempos prehistóricos.

Estos ritos se caracterizaron por frenéticos escándalos llevados a cabo en lo más profundo de los bosques y en lo alto de las montañas durante las noches de *Walpurgis* y de *Todos los santos*, y que posteriormente servirían como fuente para la creación de toda una serie de leyendas sobre brujas y su posterior persecución.

De igual modo, la existencia de un culto a Satanás y la celebración de misas negras, puede observarse como un elemento que permitió la creación de una expresión del horror de manera escrita. Asimismo, las actividades llevadas a cabo por astrólogos, cabalistas, metafísicos y alquimistas, cuyos fines eran un poco más científicos que filosóficos, pudieron ser vistas como fuente de inspiración.

A todo esto, habría que añadirle el sentimiento de repugnancia que prevalecía en prácticamente toda Europa como consecuencia de la desesperación que provocaban las pestes y epidemias. Pero, sobre todo, lo que permitió que todo esto se viera como tal, fue la fe incuestionable que existió durante aquella época, tanto de la gente letrada como de la iletrada, sobre toda clase de fenómenos

sobrenaturales, consintiendo con ello la creencia tanto en doctrinas religiosas como en sistemas de conocimientos basados sobre la brujería y la magia negra.

De todo este caldo de cultivo llamado Edad Media, surgieron algunos de los personajes que posteriormente serían retomados en la literatura de horror hecha ya más en forma, y que han subsistido inclusive hasta algunas de las expresiones más recientes: “el fantasma que se aparece y exige que le sean enterrados sus huesos, el amante diablo que viene a llevarse a la desposada todavía viva, el demonio de la muerte que cabalga sobre el viento toda la noche, el hechicero inmortal...”<sup>4</sup>

Lo anterior dio pie a la creación de una literatura cada vez más formal, y en donde ya podemos encontrar algunos de los personajes antes mencionado. La compilación realizada por Flegón titulada *Sobre los hechos maravillosos*, podría citarse como el primer texto en donde nos topamos con la historia de la desposada cadáver, historia que serviría posteriormente a Goethe y a Washington Irving para su *Novia de Corintio* y *El estudiante alemán* respectivamente.

No obstante la existencia de unos pequeños atisbos de literatura de horror, la mayoría de las expresiones de este tipo se encuentran hechas en poesía y bajo formas métricas, tal y como ocurrió con la mayoría de la literatura fantástica de la Edad Media y el Renacimiento. Así, nos encontramos con la expresión literaria de los mitos nórdicos, de los cuales los realizados por los Eddas y sagas escandinavos resaltan por su horror cósmico. *Beowulf* y los relatos sobre los nibelungos son muestras claras de lo sobrenatural en la literatura.

Durante el siglo XVII, aparece un número cada vez mayor de fugaces leyendas y baladas de carácter tenebroso. Dante, desde su lugar en la literatura clásica, incluye en sus relatos atmósferas macabras; mientras que Malory presenta múltiples situaciones horribles en su *Morte d'Arthur*, obra recogida de primitivas baladas.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.15

Por otra parte, cada vez existía un mayor interés del pueblo en relatos de corte horrorífico, razón por la cual existieron los *libritos de cordel*, relatos baratos y sensacionalistas difundidos entre la clase ignorante y repletos de hazañas horripilantes. Al respecto de esta clase, se puede decir que su interés en este tipo de relatos se veía alimentado por un fuerte miedo a la brujería de la época, cuyos horrores comenzaron a sonar cada vez con mayor fuerza.

Como contraposición, las clases superiores y cultas fueron perdiendo la fe en lo sobrenatural, lo cual dio paso a una etapa de racionalismo clásico que desembocó en el despertar del sentimiento romántico. Se pierde la creencia en el terror y el oscurantismo propios de la Edad Media, pero las emociones subsisten y éstas, en un ejercicio de liberación, se agrupan como estética para darle forma a lo que se ha denominado romanticismo.

En suma, el relato de miedo tiene algunos asomos durante las épocas prehistóricas y sus subsecuentes épocas durante la edad media. Fue durante estos tiempos en donde la literatura de horror comienza a tomar forma: se tiene la atmósfera y las fuentes del miedo; no obstante el relato de horror constituido ya como una forma literaria convencional se verá expresado hasta el siglo XVIII durante el romanticismo, del cual nacerá bajo el nombre de gótico.

### **2.3 El romanticismo y la superstición**

A través de una revisión a diferentes textos de distintos autores, es posible percatarse de que existen consensos con respecto a muchos de los aspectos concernientes a la historia de la literatura de horror (tratada, generalmente, como literatura fantástica). Uno de esos aspectos es la época en la que puede afirmarse nació una literatura convencional que giraba en torno a lo sobrenatural y lo fantástico, y la cual se dio por llamar novela gótica. Esta época en la que todos se ponen de acuerdo, y ponen como punto de partida de esta forma literaria, es el romanticismo.

El Romanticismo fue un movimiento de lirismo poético, rebelión artística e idiosincrasia personal cuya cúspide se alcanzó durante el siglo XIX. Los artistas de aquella época intentaron crear obras de arte originales en donde se notara un despertar completamente nuevo con respecto a la naturaleza así como una grandiosidad con respecto a los tiempos pasados, los escenarios extraños, las acciones valerosas y las maravillas increíbles.

En lo que se refiere a la literatura, en ella se glorificaron las diferencias, haciendo hincapié en todos aquellos aspectos que rebasaban los límites de lo estrictamente humano. Es decir, en la literatura de aquella época existía una clara convergencia entre la visión poética del hombre romántico y las pesadillas y supersticiones propias del hombre común. Si hablamos de un factor común dentro de esta literatura, podríamos decir que se avocó a envolver el problema de lo distinto dentro del espíritu de la superstición.

Al respecto, Tobin Siebers enuncia que

La literatura fantástica llegó a todo su poder y madurez durante la época romántica, pero toda la literatura romántica se inclina incansablemente a lo fantástico. Lo

romántico y lo fantástico están demasiado íntimamente unidos para poder dividirlos, ni aún con el objeto de analizarlos.<sup>5</sup>

Lo anterior nos muestra el hecho de que la literatura que predominó durante el romanticismo fue, simple y sencillamente, la literatura fantástica, de la cual, como ya se mencionó, el género de horror es una de sus expresiones.

Sin embargo, el hecho de que durante esta época se desarrollara este tipo de expresión no resulta de la casualidad ni representa, mucho menos, un caso fortuito. Para poder comprender el por qué del surgimiento de este tipo de idiosincrasia en los artistas de aquella época, habría que entender el contexto y la coyuntura de aquellos tiempos.

Recordemos que el fin de la edad media y su oscurantismo se logró gracias al triunfo de la lógica aristotélica y al racionalismo que consiguieron eliminar todo aquello que no encajaba en sus moldes y que no era capaz de explicarse por sus leyes. En este sentido, podemos afirmar que la razón consiguió dar un paso firme en la historia del hombre, gracias a la eliminación del sentir propio del oscurantismo: lo irracional.

No obstante, con el paso de los años, todo ese sentir que el hombre había reprimido en nombre de la razón y la lógica, se fue acumulando hasta que se llegó a un punto en donde ya no se podía contener, culminando finalmente en un estallido provocado por la exigencia de expresar todo el sentir irracional. De este estallido nació un movimiento completamente irracionalista: el romanticismo.

Lo anterior nos muestra el porqué del uso de las supersticiones, lo fantástico y lo sobrenatural en el tipo de literatura (y en general de todas las expresiones artísticas) desarrollada durante aquellos tiempos. Los románticos no tardaron en advertir el potencial estético de la superstición y decidieron usarlo como la forma

---

<sup>5</sup> Tobin Siebers, *Lo fantástico romántico*, p. 15

idónea para revelar las pautas de pensamiento más paganas, heterodoxas y primitivas del hombre.

A partir de este momento, la superstición sería el motivo principal de la literatura de miedo pues, al final, tanto aquella como ésta, responden a cambios históricos íntimamente ligados a movimientos y escritores. En este sentido, la literatura y la superstición se modifican la una a la otra a lo largo de la historia en función de los elementos y pautas de cada sociedad.

Así, los románticos buscaron su inspiración en las ideas ocultas del inconsciente colectivo, asociadas generalmente con hechiceros, locos y todos los que en algún momento fueron proscritos en nombre de la ciencia y la razón. Es así como podemos encontrar fuertes referencias a la demonología, a las creencias populares y las expresiones extrañas y sobrenaturales del mundo de aquel entonces.

Ejemplos de lo anterior abundan a lo largo de la historia. Prósper Merimée, escritor y dramaturgo francés, confesó en algún momento su gusto por causarse miedo a través de relatos supersticiosos. Por su parte, los rusos Nicolas Gogol y Alejandro Pushkin nutrieron sus obras de ficción fantástica con leyendas medievales y creencias supersticiosas, siendo el primero de ellos francamente religioso al final de su vida. A su vez, Nathaniel Hawthorne y Washington Irving, en Norteamérica, reconocieron la importancia del supranaturalismo de las leyendas de Nueva Inglaterra.

En suma, la razón del porqué los románticos abrazaron la superstición como forma de primitivismo poético y la utilizaron como su estandarte, radica en el hecho de que para los racionalistas de la época, “la escritura supersticiosa ejemplificaba lo peor de la violencia humana, la persecución y las prácticas de exclusión, (condenándola) como el azote de la humanidad”.<sup>6</sup> Ante este embate por parte de

---

<sup>6</sup> *Ibidem*. P.28

la razón hacia la superstición, los románticos se refugiaron en la sinrazón y la utilizaron como vía de expresión de lo extraño, lo pavoroso y lo distinto.

En este sentido, podemos afirmar que los románticos utilizaron el recurso de la superstición como una auténtica forma de acción social, y no sólo como una fantasía encaminada a escapar de la realidad. A través del uso de ésta, realizaron una fuerte crítica a la ilustración y sus prácticas excluyentes, identificando el escepticismo racional con la insensibilidad y la violencia.

A final de cuentas, el romanticismo representó un momento en la historia de la evolución espiritual del hombre. Después de tantos años, por fin se logró arrancar completamente del oscurantismo y el terror que representó la edad media; mueren sus creencias con respecto a éste y subsisten las emociones. Se percibe aún el terror y el oscurantismo, pero ahora se percibe desde otro nivel, pues “no se trata ya de un terror creído, sino de un terror gozado”.<sup>7</sup>

De este modo, una vez que el hombre se logra extraer del terror propio de la Edad Media, llega a un punto en el que puede volver a él, pero con una credulidad ya reducida que le permite contemplar de un modo más estético y emocional el miedo que en algún momento le inspiraron las brujas, los fantasmas y los hechiceros. Ahora puede rodearse de esta sensación, reinterpretarla y expresarla ya sin temor, sino con el placer de crear arte.

Queda demostrado que en determinado momento de la evolución del hombre la creencia se vuelve estética, y en lo que concierne a los cuentos de miedo, ese momento correspondió al romanticismo. De aquí en adelante lo sobrenatural y lo fantástico se desarrollan de tal modo que lograron consolidar toda una serie de convencionalismos que hoy nos permiten hablar de una historia de la literatura de horror.

---

<sup>7</sup> Rafael Llopis, *Op. Cit.*, p. 21

### 2.3.1 El romanticismo inglés y la novela gótica

Sabemos que lo sobrenatural fue un elemento propio del folklore más antiguo del hombre, y que con el paso del tiempo éste se materializó en baladas y crónicas. De este modo antes del romanticismo todas las expresiones artísticas que de algún modo se acercaban al terreno del horror y el miedo se encontraban bajo la forma métrica (poesía), y de narraciones cantadas (baladas).

Con el paso del tiempo, los británicos comenzaron a incorporar los elementos de estas expresiones a la literatura formal. Así, tenemos por ejemplo

los paisajes espectrales de *Ossian*, las visiones caóticas de William Blake, las danzas grotescas de brujas que aparecen en el *Tam O'Shanter*, de Burn; el siniestro demonismo de *Christobel* y del *Ancient Mariner*, de Coleridge; el encanto fantasmal de *Kilmeny*, de James How, y las más limitadas concepciones del horror cósmico que encontramos en *Lamia* y otros poemas de Kyats.<sup>8</sup>

El hombre romántico, en busca de fuentes de inspiración para poder expresar su sentimiento tenebroso y terrorífico, corre de regreso a la Edad Media, de la cual tomó uno de sus más fantásticos elementos: el castillo. Al respecto, el castillo vino a presentarse de manera ambivalente: por un lado apareció como el escenario fastuoso en el que la nobleza revive sus glorias pasadas, mientras que por el otro surgió como el castillo en ruinas habitado únicamente por el eco de una vida pasada que sólo significa muerte.

En este sentido, durante el romanticismo el castillo renació como un “tipo de no-ser ante el cual el ser vivo retrocede espantado, como ante una existencia dotada de signo negativo, como ante una mueca que surgiese en el lugar del más bello gesto inimaginable”.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> H. P. Lovecraft, *Op. Cit.*, p.19

<sup>9</sup> Rafael Llopis, *Op. Cit.*, p.31

Es precisamente de este escenario, del castillo, de donde nace lo que la mayoría de los expertos considera como la primera manifestación en forma de la literatura de horror, manifestación que posteriormente se daría a llamar novela gótica. Esta primera expresión de lo gótico correspondió a un inglés llamado Horace Walpole quien, con *El castillo de Otranto* de 1764, se convierte en el fundador del relato literario de horror como género permanente.

*El castillo de Otranto* vino a representar una ruptura total con el racionalismo y las estrictas leyes literarias propias de la época, pues creó un tipo de escenario, de personajes y de incidentes completamente nuevos que, manejados con habilidad por posteriores escritores fuertemente influenciados por la obra, estimularon el desarrollo de una escuela gótica.

La rúbrica gótica abarcó un territorio muy amplio. Noël Carroll, en su *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, menciona una clasificación cuatripartita que incluye el gótico histórico, el gótico natural o explicado, el gótico sobrenatural y el gótico equívoco. De todos estos, el gótico sobrenatural es el de importancia central dentro de la evolución del género de horror, pues en él “la existencia y cruel acción de las fuerzas sobrenaturales se afirmaron gráficamente”.<sup>10</sup>

De aquí en adelante, los escritores ingleses cultivaron la literatura de shocks repentinos, y cuando trataban con lo sobrenatural, su efecto favorito fue sacudir la mente de repente haciéndola pasar del escepticismo a la creencia golpeada por el terror.

Después de *El castillo de Otranto*, surgieron un sinnúmero de imitaciones de las cuales sobresalió el escrito de Mrs. Barbaud publicado en 1773 titulado *Sir Bertram*, texto en el que se logró, después de varias obras-copia, la expresión de un auténtico miedo. De igual modo, otro de los descendientes notables de la obra de Horace Walpole fue *The old english Baron*, de Clara Reeve, publicado en 1777.

---

<sup>10</sup> Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, p. 25

Hasta este punto, la novela gótica se había constituido ya en un género literario del cual se habían escrito una gran cantidad de obras, y cuyo estilo consistía, la gran mayoría de las veces, en un aterrador castillo de edades antiguas; malsanas catacumbas y un sinnúmero de leyendas y fantasmas estremecedores que vinieron a constituir el núcleo del suspenso y del espanto demoníaco.

Del mismo modo, en la novela gótica coexistían toda una fauna de personajes con roles muy bien definidos: el malvado noble en el papel del villano tirano; la mujer santa e insípida representando a la eterna perseguida que sufre los mayores terrores; y al héroe valeroso de alta cuña pero vestido con humildes ropas. A estos personajes habría que añadirle una serie de elementos escenográficos tales como luces extrañas, lámparas apagadas, manuscritos ocultos y llenos de moho, trampas húmedas y tapices que no paraban de estremecerse.

Lo anterior hace clara muestra de unos patrones repetibles al interior de la novela gótica pues “se desarrolla de una ambientación oscura iluminada con velas, en castillos sombríos, bosques tenebrosos, escenografías medievales, calabozos, sótanos y criptas poblados por fantasmas, demonios y hermosas doncellas en apuros”.<sup>11</sup>

Así, las obras góticas siguieron apareciendo dentro del mapa de la literatura inglesa y tuvieron que pasar 25 años desde la publicación de la obra de Horace Walpole para que una dama inglesa lograra palidecer todas las demás obras y generar un nuevo orden luminoso. Su nombre fue Ann Radcliffe, cuyas famosas novelas “hicieron del terror y el suspense una moda, e instauraron nuevas pautas en lo que atañe a la atmósfera aterrador y macabra”<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Norma Lazo, *Op. Cit.*, p. 54

<sup>12</sup> H. P. Lovecraft, *Op.Cit.*, p. 23

Mrs. Radcliffe escribió seis novelas: *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), *A Sicilian romance* (1790), *The romance of the forest* (1792), *The mysteries of Udolpho* (1794), *The Italian* (1797) y *Gastón de Blondeville*, escrita en 1782 pero publicada después de su muerte en 1826. De todas éstas, *Udolpho* puede considerarse como la más famosa y, asimismo, como el prototipo de la novela gótica del primer período.

Con respecto a esta escritora, Norma Lazo comenta que

renovó la novela gótica llenándola de terror y suspenso. Alejada de los estilos más laboriosos y barrocos (pues) apostaba más baldes de sangre y gemidos inexplicables en sótanos perdidos. Era la maestra del efectivismo para crear visiones de horror verdaderamente aterradoras que hacían palidecer a sus antecesores. Pero siempre, al finalizar cada historia, sucumbía a las explicaciones de los sucesos sobrenaturales, como una especie de Scooby Doo del siglo XVIII.<sup>13</sup>

Posterior a esta escritora, surgieron una enorme cantidad de imitaciones de entre las cuales surge un joven escritor de 20 años llamado Matthew Gregory Lewis, quien tras publicar su primera novela llamada *El monje*, en 1796, y la posterior muerte de Radcliffe, se instauraría como el verdadero continuador y renovador de la novela gótica.

La primera y más famosa obra de Lewis, *El monje*, cuenta el destino triste de un fraile, Ambrosio, que es seducido por el demonio disfrazado de mujer y empujado por ella a cometer atrocidades, siempre más o menos eróticas. Esta novela representó un cuento maravilloso basado en la tradición católica, cuyo tema principal es la posesión de un alma por el demonio, y vino a establecerse como “una de las primeras tentativas de mezclar la realidad cognoscible y lo irracional, y por lo tanto no deja de representar un momento importante en la génesis del género fantástico.”<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Norma Lazo, *Op. Cit.*, p. 57

<sup>14</sup> Daniel F. Ferreras, *Op. Cit.*, p. 25

Además de *El monje*, Matthew Gregory Lewis escribió varios títulos más: *The castle spectre* en 1798, *Tales of terror* de 1799, *Tales of Gonder* en 1781, las cuales le dieron al terror formas más violentas de lo que Radcliffe, su predecesora, se había atrevido a pensar, dando como resultado una obra maestra llena de pesadillas cuyo carácter gótico estuvo sazonado con cantidades adicionales de elementos macabros.

Posterior a Lewis, la escuela gótica, que se había regado por varias partes del continente europeo dando como resultado una profusión multitudinaria de obras mediocres e insulsas, parecía agotarse y encaminarse a su fin. Sin embargo antes de que la novela gótica sucumbiera, dio sus últimos tres respiros.

El primero de ellos es el cuento titulado *El vampiro*, escrito en 1816 y publicado en 1819 bajo la pluma del médico y escritor John William Polidori. La historia cuenta que Polidori fue uno de los ganadores, al igual que Mary W. Shelley, de aquel famoso duelo de ingenio propuesto por Lord Byron en una cena celebrada el 16 de junio de 1816 durante la estadía de éstos en una pequeña villa de Ginebra.

La importancia de *El vampiro* radica en que vino a significar la primera expresión del género de vampiros, en donde el autor logró crear una imagen prototípica. Su personaje principal, Lord Ruthven, aristocrático, sofisticado, misterioso, frío, encantador para las mujeres y bebedor de sangre, se pasea por los círculos más selectos. No hace falta ser muy sagaz para descubrir que el siniestro, flaco y pálido Lord Ruthven no es otra cosa que un retrato despiadado de Lord Byron. El que eligiera la figura de un vampiro para descargar su reprimida animadversión hacia el poeta, sugiere que era así como Polidori vivía inconscientemente esa relación: con su personalidad vampirizada por la del otro.

Dicha obra tuvo una influencia posterior de enormes alcances, pues no sólo se puede apreciar en el terreno de la literatura, sino que también en el del cine. Sheridan Le Fanu, Alejandro Dumas, Edgar Allan Poe, Gogol y por supuesto Bram

Stoker, fueron algunos de los escritores en los cuales se vio la influencia del menospreciado cuento de John Polidori.

El segundo de los últimos tres respiros de la novela gótica, se dio casi por las mismas fechas en que Polidori escribió su cuento, y surge de los mismos motivos que tuvo éste para escribir *El vampiro*. Muy por el contrario, este respiro vino a expresarse de la mano de una mujer llamada Mary Shelley.

Como ya se mencionó, en una de las estadías del poeta Lord Byron y su médico de cabecera John Polidori en la pequeña villa de Diodati, en Ginebra, el poeta tuvo una cena a la cual invitó a Percy Shelley y a su esposa Mary. Durante la cena, estos cuatro personajes decidieron leer un libro perteneciente a Polidori denominado *Phantasmagoriana*, que contenía leyendas de fantasmas y de ahí surgió el reto lanzado por Byron de escribir cada uno su propia historia de horror.

Como la historia cuenta, los únicos en lograr el reto fueron John Polidori con *El vampiro* y Mary Shelley con su obra *Frankenstein*, publicada en 1818. La obra de Shelley se convirtió en uno de los clásicos de horror de todos los tiempos pues significó “una parábola sobre las relaciones entre padres e hijos, (así como) una exaltación de los beneficios de la ciencia y al mismo tiempo una crítica al racionalismo rampante de la época”.<sup>15</sup>

De igual modo, la obra de Shelley realizó una salvaje observación acerca de la insensibilidad humana, al mismo tiempo que le daba mayor fuerza a las afirmaciones de Rousseau, quien pensaba que el ser humano nace como un ser esencialmente bueno, siendo luego corrompido por su entorno y la sociedad.

La novela sigue siendo hasta hoy uno de los grandes clásicos, pues el subtexto que yace en la novela sigue siendo vigente: advertir algunos de los principios

---

<sup>15</sup> Norma Lazo, *Op. Cit.*, p.77

sobre los cuales se basa la modernidad y los peligros que conlleva el acatarlos sin responsabilidad, freno ético o moral alguna.

El tercer y último respiro de la novela gótica se presentó en quien muchos de los expertos consideran como su última y más grande figura: el oscuro y excéntrico clérigo Charles Robert Maturin, quien tras varias obras concibió la obra maestra del horror, “el canto del cisne de la novela gótica”<sup>16</sup>, *Melmoth el errabundo*, en 1820. Con esta novela, la literatura negra alcanza su cima indiscutible e inicia, por lo tanto, su decadencia.

El personaje de Maturin, Melmoth, representó al personaje romántico por excelencia, siendo fáustico y byroniano a la vez. Asimismo, la elegancia mostrada por Maturin al momento de describir los sufrimientos de los personajes de la obra, se anticipa a los temores psicológicos que años más tarde retomaría y perfeccionaría el escritor Edgar Allan Poe.

Al respecto de la obra, Lovecraft menciona que en ella

Se siente el pulso de una fuerza inexistente en las obras anteriores de este género, una afinidad con la verdad esencial de la naturaleza humana, una comprensión de las fuentes más hondas del auténtico miedo cósmico y una abrasadora pasión de simpatía por parte del escritor, que hacen del libro un verdadero documento de autoexpresión estética, más que una hábil combinación de artificio.<sup>17</sup>

No cabe duda que con *Melmoth el errabundo* se da un paso gigantesco en la evolución del relato de horror, pues finalmente se logró extraer el miedo del terreno de lo convencional y elevarlo de manera terrorífica a través del destino de la humanidad, creando un horror sugerente y artísticamente modelado. Después de esta obra maestra, el gótico se muestra cansado y comienza a dar muestras de una inminente muerte. No obstante, la literatura de miedo no muere en Inglaterra y

---

<sup>16</sup> Rafael Llopis, *Op. Cit.*, p.39

<sup>17</sup> H. P. Lovecraft, *Op. Cit.*, p. 29

más adelante se hará nuevamente presente bajo nuevas formas y con mayores bríos.

### **2.3.2 El romanticismo alemán, o la literatura fantástica blanca**

Por su parte, los alemanes no tardaron en entrar al romanticismo y sus expresiones, del cual nació el *Wild Huntsman* de Burguer y la balada de *Lenora*. Asimismo, Thomas Moore adaptó la leyenda de la esposa-estatua para darle forma en su obra *El anillo*, mientras que la gran obra de Goethe, *Fausto*, pasó de la mera balada a una de las más grandes e importantes tragedias de todos los tiempos, constituyéndose así como la más alta cumbre a la que se elevó el impulso germánico.

Después de la obra de Walpole, los escritores no tardaron en advertir un nuevo tipo de literatura lleno de personajes y circunstancia muy características, capaz de ser explotado. Alemania fue una de las primeras naciones en responder fuertemente a esta influencia; pues en esta nación el luteranismo (menos rígido que el catolicismo), favoreció la existencia y subsistencia de creencias y mitos precristianos, razón por la cual, aún en pleno siglo XVIII, la sociedad teutona seguía creyendo en sus elfos y en sus gnomos.

La expresión alemana del romanticismo en general, y de la novela gótica en particular, fue “fabulosa, legendaria, sombría como una bruma del pasado, heroica como una canción de gesta o dulce como una balada antigua. En ella es difícil encontrar cadáveres en putrefacción, osarios y cuartos secretos, como lo hizo la expresión gótica inglesa”<sup>18</sup>

Lo anterior nos indica que en la literatura de miedo alemana, lo que existen son los cuentos breves, fantásticos la mayoría de ellos, pero pocos con características

---

<sup>18</sup> Rafael Llopis, *Op. Cit.*, p. 44

macabras y tenebrosas. Esto debido a que si bien es cierto que los elfos, los gnomos y la brujas tienen un perfil aparentemente terrorífico, los cuentos en dónde estos aparecen conservan características de la novela maravillosa (que no fantástica): fantasía poética, brumas de leyenda, humorismo melancólico, hadas y una realidad que no representa en lo absoluto a la nuestra, por lo cual los elementos sobrenaturales son aceptados fácilmente, lo cual lleva a afirmar que la literatura fantástica alemana fue una suerte de narrativa blanca, opuesta a lo terrorífico y macabro de la literatura fantástica inglesa.

De esta vertiente alemana de la literatura fantástica, la figura más importante fue el escritor y músico llamado Ernest Theodore Hoffman, quien con sus *Cuentos fantásticos* ejerció una fuerte influencia sobre posteriores escritores de la talla de Poe o Maupassant. Es importante mencionar que siendo Hoffman un escritor alemán perteneciente a esta corriente blanca del cuento de miedo, su obra no es exclusiva de relatos fantásticos, ni mucho menos de presencias sobrenaturales

No obstante lo anterior, este escritor alemán hizo una gran contribución al campo de la literatura fantástica, la cual consistió en la figura del *Doppelgänger* o *doble*. Es decir, la existencia inexplicable de un doble que, conforme avanza la trama, intenta dominar la vida de un personaje, usurpando su identidad o simplemente desdoblarse físicamente.

Esta idea del doble fue un concepto que influyó de manera determinante en algunas de las obras de los escritores más importantes del género, tales como en *Los recuerdos del Sr. Beldoe*, de Poe; *¿El?*, y *El horla*, de Maupassant; *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; y *La mitad oscura*, *Ventana secreta* y *Jardín secreto*, de Stephen King. Inclusive su influencia se puede ver en escritores contemporáneos que, si bien no cultivan del todo la narración fantástica, han recurrido al recurso del doble para el desarrollo de sus novelas, tal es el caso de José Saramago y su novela titulada *El hombre duplicado*.

Por otra parte, resulta curioso que precisamente el cuento en el cual Hoffmann hace uso de esta idea (los dobles), no aparezca dentro de la mayoría de los compendios dedicados a reseñar la historia de la literatura fantástica. La razón del porqué de esto parece radicar en el concepto mismo de esta novela, pues es más bien un cuento legendario en el cual lo sobrenatural es apenas representado, además de formar parte únicamente del telón de fondo y no de la acción principal.

Muy a pesar de todo lo anterior, a Hoffmann se le suele citar, más allá de los títulos de sus obras, como uno de los creadores de lo fantástico, pues tal y como lo menciona Daniel F. Ferreras,

desde luego participó en la historia de lo fantástico, aunque resulte difícil hallar una narración puramente fantástica en su obra, salvo acaso *Las minas de Falún* y representa una mezcla de dos códigos narrativos. Por una parte, el de la narración romántica, de tendencia realista limitada y por otra, la del cuento maravilloso, cuya falta de realismo no puede sorprender. Se observan pues en su obra las semillas de lo fantástico moderno...<sup>19</sup>

Hoffmann es pues el autor más importante y sobresaliente del romanticismo alemán, y a pesar de que sus obras sugieren, más que ilustrar, las premisas de la narración fantástica, su influencia se hizo notar en grandes autores posteriores. Después de él sonaron muchos otros nombres alemanes tales como Brentano, Eichendorf, Kleist, Achim von Arnim, Lenau, Adalberto von Chamisso y Theodore Storm; no obstante ninguno con la influencia de E.T. Hoffmann.

A final de cuentas, muy a pesar de que Alemania fuera un país rico en tradiciones legendarias y populares, la literatura fantástica prácticamente desapareció del mapa de esta nación una vez pasada la euforia romántica, y se daría paso al idealismo y a la metafísica tradicional.

---

<sup>19</sup> Daniel F. Ferreras, *Op. Cit.*, p. 33, 34

### 2.3.3 El romanticismo francés o la expresión tardía de la novela gótica

Al contrario que en Alemania, en Francia ocurrió una contrarreforma que consiguió imponer al catolicismo, razón por la cual se desarraigaron la mayoría de los mitos y ritos paganos quedando reducidos a mero folklore, perdiendo así su vitalidad y su fuerza de creencia.

Por otra parte, la filosofía francesa racionalista y mecanicista condujo a una represión de las emociones pues, como se sabe, la razón busca siempre la verdad desempeñando siempre un papel progresivo, mientras que el arte significa, ante todo, una expresión de sentimientos, por lo cual, un predominio excesivo de la razón conduce, irremediablemente, a la supresión y represión de lo específico del arte: los sentimientos.

Lo anterior derivó en el hecho de que la expresión francesa del romanticismo fuera de carácter intelectual y no popular, pues para el pueblo el verdadero estallido romántico fue la revolución, la guerra y la guillotina. De este modo, la revolución francesa, más que cultural, fue política. Posteriormente vino la revolución cultural, llevada a cabo por intelectuales que propugnaban la primacía del sentimiento por sobre la razón.

En este sentido, el romanticismo francés transitó por los caminos de la reacción política y como contrapuesta a los principios de la Revolución francesa en función de una negación a la evolución del mundo de las ideas, es decir que caminó por un sendero de índole regresiva e irracional. Por tal razón, es posible afirmar que el romanticismo francés es hijo directo de la reacción política y de la Enciclopedia, razón por la cual “el cuento de miedo romántico (francés) nace del escepticismo, que por primera vez permite jugar con lo sagrado.”<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Rafael Llopis, *Op. Cit.*, p.56

Posterior a la revolución francesa, una vez calmados los ánimos, aparece el movimiento romántico que “en este país (...), es una moda intelectual carente de verdadera raigambre popular.”<sup>21</sup> Hay quienes mencionan a Jacques Cazotte y al Marqués de Sade, como los pioneros de lo fantástico francés, sin embargo, el verdadero iniciador de la literatura fantástica sobrenatural en este país fue Charles Nodier.

Charles Nodier fue un escritor que supo cultivar las corrientes blanca y negra del cuento fantástico sobrenatural. Dentro de su obra, podemos encontrar trabajos maravillosos y humoristas (*Trilby*, *El hada de las migajas*), a lado de expresiones macabras y terroríficas (*Infernalina*, *Lord Ruthven*, *Los Vampiros*).

Asimismo, la importancia de la figura de Nodier no sólo radica en la coexistencia de las dos vertientes del cuento de miedo, sino que además, introdujo la novela gótica inglesa al país galo, pues fue el traductor de las obras de Radcliffe y de Maturin. Como efecto de esto, tiempo después surgieron una enorme cantidad de este tipo de novelas que invadieron el mercado francés.

Además de Nodier, existieron otros escritores dignos de mencionarse. En primer lugar, se encuentra Balzac quien, fuertemente atraído por el *Melmoth* de Maturin, decidió escribir una continuación titulada *Melmoth reconciliado*. Hay que citar también a Téofilo Gautier y su obra *La muerte enamorada* en donde se puede apreciar un fuerte elemento sensual y satanista, propio del cuento fantástico francés cultivado por Cazotte anteriormente. Gerard de Nerval es otro romántico francés autor de cuentos de miedo dignos de mencionarse tales como *El monstruo verde* y *La mano encantada*.

No obstante, el cuento de miedo francés vio su máxima y mejor expresión en el escritor llamado Prosper Mérimée, en quien por fin se fundieron las dos vertientes del cuento fantástico sobrenatural, logrando el antecedente directo de lo que

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p.62

posteriormente sería el cuento de miedo anglosajón. Mérimée logra hacer en sus cuentos una unión del realismo y la fantasía, del horror y el humorismo, de tal manera que logra erigirse como una excepción dentro de la literatura de miedo francesa.

Tanto es Mérimée una excepción, que ninguno de los posteriores escritores consiguió lograr lo que hacía al momento de sentarse a escribir. Su grado de excepcionalidad llegó al grado de que para volver a encontrar un nuevo cuento de miedo francés, habría que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIX, ya pasada la excitación del romanticismo, para que viniera otro escritor que cultivara el miedo de manera magistral: Guy de Maupassant.

#### **2.3.4 El romanticismo norteamericano**

La expresión norteamericana del romanticismo fue, al igual que la francesa, de carácter política y revolucionaria, además de ser igualmente tardía en relación con el romanticismo alemán y el inglés. No obstante las similitudes terminan al momento de observar que mientras la expresión francesa fue predominantemente intelectual, la norteamericana fue muy popular.

Asimismo, el elemento de rebeldía propio del romanticismo, tuvo su lugar de expresión en la lucha que los Estados Unidos sufrían con motivo de su independencia, lo cual motivó una flagrante contradicción, pues el pasado al que apela todo romanticismo lo representaban en este país los indios, raza odiada y destruida bajo el objetivo de ganar sus tierras y poder asentarse.

Por otra parte, el pasado real de los combatientes americanos era Inglaterra, lo cual originó una imposibilidad de añorar aquello mismo que estaban combatiendo. Esta contradicción provocó que el romanticismo estadounidense fuese muy poco radical tanto en el lado conservador como en el rebelde.

Precisamente como consecuencia de la contradicción anterior, y de además carecer de tradiciones culturales propias, los escritores norteamericanos, en su afán de ser originales, se vieron en la necesidad de voltear no hacia el pasado, sino hacia su presente: la conquista de tierras vírgenes, la inmigración, la lucha con los indios, la vida dura de los pioneros, etcétera.

En pocas palabras, mientras el romanticismo europeo volteaba hacia la nostalgia de un pasado glorioso, el romanticismo estadounidense, “que estaba creando día a día el que sería su pasado glorioso en su propio porvenir, se orientó hacia los que construían este futuro en el presente y su arte fue, pues, un arte realista y popular.”<sup>22</sup>

Dentro de esta etapa de liberación con respecto a la tutela inglesa y del arte neoclásico, pertenecen escritores tales como Mayne Reid y Fenimore Cooper, creadores de obras fantásticas más apegadas a la posterior novela *western*; así como Harriet Beecher Store y Louise May Alcote ubicados más dentro una tendencia que hoy podría parecernos excesivamente ternurista, pero también realista.

Tiempo después, a medida que el furor de la guerra se iba calmando y las nuevas generaciones comenzaban a reconocer en Inglaterra a una madre espiritual y material, el romanticismo norteamericano sufrió un vuelco que le orilló a inclinarse poco a poco hacia su progenitora, tomando de ella, entre otros elementos, un fuerte gusto por el temor y lo sobrenatural.

De esta corriente terrorífica sobrenatural surge un escritor llamado Charles Brockden Brown, quien con su novela *Wieland o la Transformación* se convirtió en el introductor oficial de la novela gótica inglesa al continente americano. Asimismo, de esta misma corriente surgió Washington Irving, otro escritor de literatura fantástica más apegado a la vertiente blanca alemana, y de cuya pluma surgieron

---

<sup>22</sup> *Ibidem.*, p.108

cuentos como el famoso *Rip Van Winkle*, *La aventura del estudiante alemán* y *El novio fantasma*.

Al respecto de los dos anteriores autores, cabría mencionar que sus obras se encontraban fuertemente influenciadas por obras góticas inglesas (especialmente de Ann Radcliffe, en el caso de Charles Brockden Brown), y que en este sentido, muy a pesar de su talento, no significaron ninguna aportación original dentro del movimiento romántico estadounidense. Su mérito consiste en ser los introductores del fantástico y de lo sobrenatural al interior de la literatura americana, más que a aportar elementos significativos a la misma.

No obstante, el que sí vino a romper los esquemas de la novela gótica inglesa y forjar los elementos propios y característicos de la novela norteamericana, fue el escritor Nathaniel Hawthorne quien, sin dejar de ser realista en la mayor parte de sus obras, fue el creador del cuento de miedo genuinamente norteamericano.

Lo que Hawthorne realizó de manera extraordinaria, fue la adaptación de los escenarios góticos ingleses a la realidad norteamericana, pues en el paisaje de dicho país faltaban esos castillos góticos que tanto conmovían el subconsciente de los europeos. De este modo, al percatarse este escritor de que el castillo medieval no producía ningún tipo de miedo al lector norteamericano por el simple hecho de que lo desconocía, transmutó este escenario en la vieja casona de madera, llena de buhardillas, leprosa y torcida, que había quedado como secuela de la época colonial.

No fue fortuito el hecho de que Nathaniel Hawthorne eligiera este escenario, pues la vieja casona “simbolizaba, mejor que cualquier otro escenario, lo antiguo, lo decrepito, el pasado muerto necesario para ambientar un cuento de terror.”<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 113

Así pues, gracias a Hawthorne, el relato gótico se aclimata y ambienta dentro de la sociedad estadounidense, desarrollándose de tal manera que como resultado de ello iba a surgir una de las figuras más importantes no sólo de la literatura de miedo, sino de la literatura universal: Edgar Allan Poe.

## 2.4 El desventurado Edgar Allan Poe

Casi todos los expertos en el tema coinciden en otorgarle a Poe el mérito de ser él quien logró lo que nunca antes había logrado ningún otro escritor: crear el moderno relato de horror en su estado perfeccionado y definitivo, esto como consecuencia de la sintetización que logró entre la vertiente blanca del cuento de miedo (refugio en lo maravilloso, poético, fantástico y feérico) y la vertiente negra (truculencia, mal gusto, seriedad absoluta, ausencia total de poesía y abundancia de muertos).

En este sentido, Poe supo que la función de la ficción creadora consistía en expresar e interpretar los sucesos y los sentimientos tal cual son, sin tener en cuenta hacia dónde se dirigen o si lo que demuestran son el bien o el mal, lo atractivo o repulsivo, lo estimulante o lo deprimente, etcétera. Observó que para el artista todas las etapas de la vida y del pensamiento pueden ser utilizadas como tema o fuente de inspiración.

Así, puesto que este escritor “era de temperamento melancólico, (al mismo tiempo que) sufría de grandes depresiones que intentaba aminorar con alcohol...”<sup>24</sup>, sus escritos siempre se inclinaron hacia lo extraño y melancólico, así como hacia esos sentimientos que suelen acompañar al dolor, a la decadencia y al terror; sentimientos esencialmente adversos o indiferentes a los gustos tradicionales del hombre.

Como consecuencia de lo anterior, “los espectros de Poe adquieren una malignidad convincente que no posee ninguno de sus predecesores, e instauran un nuevo modelo de realismo en los anales de la literatura de horror.”<sup>25</sup> La razón del poderío imaginativo de este escritor podría radicar en las desgracias e historias trágicas que acompañaron su vida.

---

<sup>24</sup> Norma Lazo, *Op. Cit.*, p. 43

<sup>25</sup> H. P. Lovecraft, *Op. Cit.*, p.51

Edgar Allan Poe nació en Boston, Massachussets, un 19 de enero de 1809. Hijo de actores teatrales, al año quedó huérfano de padre, mientras que su madre, gravemente enferma de tuberculosis pulmonar, murió cuando el pequeño Poe apenas contaba con tres años de edad. Así, huérfano de padre y madre, fue recogido por el matrimonio Allan cuya protección le permitió estudiar en la Universidad de Charlottesville.

Tiempo después sucedería un hecho que, según Baudelaire, “habría de tener las más graves consecuencias sobre su vida entera. Falleció la señora Allan, por quien parece él había sentido un afecto verdaderamente filial...”<sup>26</sup> El problema para Poe fue la frustración de una sed de cariño materno, ocurrida inicialmente por la temprana muerte de su madre biológica y posteriormente por el fallecimiento de su madre adoptiva. Esta falta de amor lo condujo finalmente a su destino: beber y escribir.

No obstante, sus tragedias no terminan ahí, pues en 1835 Poe contrajo nupcias con su prima Virginia Clemm, mujer trece años más joven que él y que, ante la ausencia de la imagen femenina en la vida del escritor, vino a representar el papel de esposa-niña, así como el de la reencarnación de la madre, hermana, amiga y compañera de juegos. Sin embargo, tiempo después y tal y como sucede en sus cuentos, la muerte reparcería en la viva que moría para fundir la vida y la muerte. En 1842, Virginia Poe murió como consecuencia de la tuberculosis, misma enfermedad que había llevado a su madre a la tumba.

Como consecuencia de esta ausencia de la imagen femenina, no existe en toda la obra de Poe una sola referencia a la lujuria ni a los goces sensuales. Sus personajes femeninos se encuentran dibujados cual si estuvieran “aureolados;

---

<sup>26</sup> Charles Baudelaire, Prólogo a Edgar Allan Poe, *Narraciones Completas*, p. 9

brillan en el seno de un vapor sobrenatural y pintados a la manera enfática de un adorador.”<sup>27</sup>

De igual modo, podría afirmarse que gran parte de la obra de Poe está ligada a la vuelta aparente de la amada, que retornaba en sus fantasías, pero muerta y viva a la vez, tiñéndose así de horror dicho regreso, porque lo muerto está muerto y el retorno no es sino un espantoso remedo, una broma macabra de la vida.

La obra de Poe es muy vasta y sería en vano por mi parte pretender agotarla, más aún cuando de su vida y obra se han escrito infinidad de libros. Solo quedaría decir que en sus relatos examina la mente humana más que los usos de la novela gótica, trabajando con conocimientos analíticos de las verdaderas fuentes del miedo, lo cual le acarrea una mayor fuerza a sus textos, librándolos al mismo tiempo de todas las fórmulas estereotipadas y los estremecimientos convencionales.

Entre las obras más famosas de Poe se pueden enumerar *Manuscrito hallado en una botella*, *El escarabajo de oro*, *Los crímenes de la calle Morgue*, *El gato negro*, *La caída de la casa Usher*, *El caso del señor Valdemar*, *La máscara de la muerte roja* y *La carta robada*, así como sus poemas *Lenore* y *El cuervo*.

Habría que mencionar que la influencia de Poe es muy extensa y que sus obras dieron pie a la generación y proliferación de obras colocadas dentro de otros géneros, tales como el policíaco, el maravilloso e inclusive la ciencia ficción. En suma, Edgar Allan Poe ha sido visto como el símbolo mismo del cuento de miedo; sin embargo sería injusto encasillarle únicamente dentro de este género, pues ante todo fue, como él mismo decía, un poeta (Edgar A. Poe(t)). Un poeta que hizo poesía del horror.

---

<sup>27</sup> Rafael Llopis, *Op. Cit.*, p.117

## 2.5 Joseph Sheridan Le Fanu y la *ghost story*

En 1837 comenzó la etapa de la Inglaterra Victoriana como resultado del ascenso al reinado por parte de Victoria, señalando con ello el apogeo de la burguesía y el triunfo del liberalismo económico, político y cultural. En lo que concierne a la literatura fantástica sobrenatural, la sociedad victoriana se encontraba harta del romanticismo en general, razón por la cual se dedicaron a combatirlo cayendo en su opuesto, el clasicismo.

Así, los jóvenes escritores victorianos rehuían de todo lo que significase sentido común y se lanzaron a lo malsano, lo inmoral, el vicio y el pecado, pues “en ellos encontraron en abundancia la excitación emocional de la que estaban privados y tenían sed.”<sup>28</sup>

Así, puesto que el público de la Inglaterra Victoriana se había aburrido de los castillos, los alaridos de ultratumba, los héroes y las heroínas y los malvados condes, exigieron de los escritores una habilidad completamente nueva para producir esa sensación de miedo que querían seguir experimentado ahora ya de otro modo. Lo anterior llevó al cuento de miedo a experimentar una mutación que le permitió conocer un esplendor nunca antes experimentado: surge la *ghost story*.

Podría afirmarse que la *ghost story* se caracteriza por tres elementos característicos: la brevedad, el humorismo y el realismo. La brevedad surge ante la dificultad de los escritores para mantener a los lectores asustados durante cuatrocientas páginas, mientras que el humorismo surgió como resultado del acelerado desarrollo del sentido del humor del británico victoriano nacido de la contemplación escéptica de la realidad, lo cual nos lleva a la última de sus características pues, poco a poco el sobrenaturalismo se fue acercando a la vida cotidiana derivado de un sentido cada vez más racional y científico de la fe.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p.136

De este modo, la literatura de miedo de aquellos tiempos era lograda gracias a una mayor verosimilitud, consecuencia de escenarios cotidianos, gente común y acciones completamente normales. Sólo de este modo el escéptico victoriano lograba conseguir sus pequeñas dosis de escalofrío y terror. El pionero y más grande exponente de este tipo de relato se llamó Joseph Sheridan Le Fanu.

El terror en Le Fanu nació fundamentalmente de su alma enferma, pues él, al contrario de muchos hombres victorianos, no era un constructor de la nueva economía, sino un hombre identificado con la antigua sociedad moribunda. Tal y como lo menciona Rafael Llopis en su *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, para él las ruinas de la vieja Irlanda era la expresión inequívoca de su propia personalidad desolada, personalidad que le provocó una sensibilidad mayor con respecto a lo que de ruina y desolación había en el mundo.

Los relatos de Le Fanu se adentraron a inspeccionar los modos en que el ego transformaba los límites de la personalidad, pues para él los elementos espectrales, terroríficos y lúgubres tales como las tumbas, brujas y vampiros, poseían una misteriosa relación analógica con la culpa escondida en los abismos del inconsciente. De este modo, al igual que Poe, Le Fanu, recurrió a la filosofía para construir en ella la verosimilitud de sus relatos, construcción que a partir de él será una constante en las posteriores expresiones del cuento de miedo.

La obra de Le Fanu pasa por novelas y cuentos, siendo éstos últimos los más destacados y de entre los cuales podemos mencionar *Carmilla*, *Schalken el pintor*, *El vigilante*, *Té verde* y *El fantasma de Madam Crowl*. La verdadera aportación de Le Fanu a la historia de la literatura sobrenatural se halla en su esfuerzo por proporcionar elementos racionalmente fundamentados a los relatos de miedo, así como por crear un mundo estéticamente coherente en el que lo sobrenatural fuese un fenómeno completamente natural.

## 2.6 Drácula

Para fines del siglo XIX, la obra de Sheridan Le Fanu llegó a manos de un joven escritor que, posteriormente, se instauraría como uno de los grandes escritores de la novela de horror, su nombre: Abraham Stoker, mejor conocido como Bram Stoker.

Bram Stoker tuvo un fuerte gusto y atracción por la obra *Carmilla* de Le Fanu, pues ésta despertó su deseo de tratar más a fondo el tema del vampirismo, de agotarlo en una obra monumental, de darle toda la fuerza y todo el misterio que ese tema, a su juicio, requería. De este modo, en 1897 surge una de las más famosas y aclamadas novelas de horror: *Drácula*, escrita bajo la pluma de Stoker y convertida, a la postre, en el modelo de explotación moderno del mito del vampiro.

La importancia de *Drácula* dentro del movimiento de la literatura fantástica es de enormes proporciones, pues ha llegado a ser considerada por muchos expertos como una de las tres mejores obras de miedo. Por otra parte, la influencia de Stoker dentro de esta novela puede rastrearse no sólo en *Carmilla*, sino también en viejos libros sobre el vampirismo en Hungría, el *Vampiro* de Polidori, *Varney el vampiro* o *El festín de sangre*, de Prest, así como diversos contactos como el que tuvo con el profesor húngaro Arminius Vámbéry, “quien le contó muchos aspectos sobre el vampirismo y otras cosas más del folclore del este europeo.”<sup>29</sup>

*Drácula* significó, en cierto sentido, el regreso de la novela gótica expresada ahora ya con nuevos recursos y mayores bríos, surgida como resultado de una reacción femenina ante la *ghost story* breve, realista e impregnada de humor. Así, en *Drácula* se vuelve a presentar una longitud considerable, al mismo tiempo que los sufrimientos de la heroína cobran una importancia singular dentro de la trama de la novela.

---

<sup>29</sup> Jilgüestan, *Bram Stoker en Nocturna*, p.4

No obstante lo anterior, la obra de Stoker logró conservar el realismo propio de la *ghost story* y puede que de ahí derive gran parte de su éxito, es decir, de la mezcla del personaje histórico y los mitos ancestrales que la hacían creíble.

Habría que mencionar, de igual modo, que en el tiempo en que la novela fue publicada existía un fuerte tabú con respecto a la sexualidad y las mujeres que la disfrutaban, y puesto que dentro de *Drácula* existen referencias y alusiones directas a la sexualidad femenina, es posible que ésta se entienda “como un comentario sobre la decadencia de la sociedad del siglo XIX.”<sup>30</sup>

El resto de la obra de Bram Stoker esta compuesta por títulos como *La joya de las siete estrellas*, *El desfiladero de la serpiente*, *La dama del sudario*, *La madriguera del gusano blanco*, *El entierro de las ratas* y *El cubil del Dragón blanco*, no obstante, no cabe duda que con *Drácula* logra su mejor obra, alcanzando la fama suficiente para colocarse como una de las mejores obras de la literatura fantástica e inclusive de la literatura en general.

---

<sup>30</sup> Norma Lazo, *Op. Cit.*, p.68

## 2.7 Lovecraft: idealismo y materialismo, ilusión y verdad

Hasta el momento, la literatura de miedo ha tenido distintas manifestaciones producto de las mutaciones que ha realizado para poder seguir provocando su mayor cometido: inducir el temor y el horror en aquél que tenga un encuentro con ella. Todas estas transformaciones van a tener un punto de encuentro alrededor de una de las más prolíficas figuras dentro del cuento de horror sobrenatural, cima indiscutible del relato materialista: Howard Phillips Lovecraft.

Lovecraft nació en Providence, Rhode Island, el 20 de agosto de 1890. A lo largo de su existencia, siempre fue un terrible reaccionario, un extraño en su siglo que soñaba que pertenecía al pasado y que por algún error del azar se encontraba en ese presente intolerable a sus ojos. Su vida fue una vida oscura, pesimista y amargada producto, tal vez, de su visión reprimida acerca de la perfectibilidad del hombre y de la sociedad, llevada a cabo por una la “ideología sofocante en que vivía, donde era dogma la maldad de la gente y la imposibilidad de redimirla.”<sup>31</sup>

A grandes rasgos, en toda la obra de Lovecraft pueden distinguirse tres diferentes etapas: la de los cuentos de Nueva Inglaterra (etapa gótica), los cuentos oníricos y su etapa realista. Lo que varía de una a otra etapa es simplemente el contenido anecdótico y racionalizado producto de la situación vital de Lovecraft en cada etapa. No obstante, a lo largo de las tres se puede respirar esa expresión de sus horrores apocalípticos y angustias cósmicas.

La etapa gótica representa su infancia y adolescencia, edad en la que los cuentos de Lovecraft constituían una imitación de las novelas góticas inglesas y en la que se notaba una fuerte influencia de escritores como Edgar Allan Poe, Brockden Brown y Hawthorne. A su etapa onírica pertenecen sus primeros textos publicados, en los cuales se notaba un abandono total del terror gótico y un fuerte apego a textos místicos, poemas cosmogónicos, religiones primitivas y profecías

---

<sup>31</sup> Rafael Llopis, *Op. Cit.*, p. 227

sagradas que ocasionaron “un universo de fábula espantosa y terror cósmico que armonizaba perfectamente con sus pesadillas.”<sup>32</sup>, y en el cual exponía toda una serie de monstruos y seres puramente míticos y oníricos.

Al respecto de esta época, Daniel F. Ferreras menciona que “Lovecraft ilustra de manera ejemplar (...) la asociación entre lo irracional y el terror, el cual queda predeterminado por la incapacidad cognitiva de los personajes normales cuando se encuentran enfrentados a lo irracional.”<sup>33</sup>

La muerte de su madre y el descenso de la fortuna familiar ocasionaron que Lovecraft se sintiera perdido en un mundo hostil del cual, para poder escapar, tuvo que reaccionar a través de la escritura. De este modo escribió algunos cuentos que despertaron cierto interés en unos cuantos lectores cuyo gusto por su literatura les hizo escribirle. A la postre, estos lectores se convertirían en el famoso *Círculo de Lovecraft*, una suerte de grupo de escritores que junto a H.P. Lovecraft, eje rector del grupo, escribieron toda una bibliografía imaginaria que sustentaba el ciclo mitológico de Cthulhu.

De este modo, la muerte de su madre y su relación con *El círculo...* provocó en Lovecraft la necesidad de abrir sus horizontes sociales y obligarse a conceder cierta atención a la realidad. Precisamente es aquí cuando entra a su etapa realista, de donde surge su literatura racionalizada, apoyada en la ciencia y en la lógica y completamente insertada dentro de la corriente del cuento materialista.

En suma, en Lovecraft somos testigos del encuentro de la obra de un hombre neurótico y atormentado con las necesidades estéticas de la sociedad. De sus contradicciones surgió la racionalización materialista de la novela de horror. Lo sagrado, sus experiencias oníricas y su gusto por lo sobrenatural nunca fueron expresadas como creencia, sino como el arte fantástico de la ciencia y la razón.

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 238

<sup>33</sup> Daniel F. Ferreras, *Op, Cit.*, p.75

De ahí deriva su contradicción central: el choque entre el racionalismo mecanicista y su ansia de sueños; entre su estricta razón lógica y el caos de la subconciencia humana.

Por último, habría que recalcar que el nombre de Lovecraft es sinónimo de ficción de horror, pues para él, la literatura fantástica significó, ante todo, una literatura de miedo que tenía que producir los terrores más indecibles, y los mayores espantos incontrolados ante lo desconocido, a lo que va más allá del conocimiento humano y acaba trastornando la mente hasta el umbral de la locura.

## 2.8 Las plumas contemporáneas del relato de miedo

Posterior a Lovecraft, la historia de la literatura de horror sigue un camino más o menos estable hasta los comienzos del siglo XX, en el cual, debido a los cambios sociales y culturales, el relato de miedo sufrió bruscas mutaciones y transformaciones en lo que a su línea de vanguardia se refiere.

Dichas transformaciones surgen como resultado de varios aspectos. Desde el punto de vista social, las grandes convulsiones políticas y sociales que ocurrieron a principios de siglo en gran parte del mundo, así como las antorchas revolucionarias prendidas a lado de movimientos de huelga y reivindicaciones laborales, ocasionaron, junto a los avances de la ciencia moderna, una suerte de sentimiento colectivo propenso al cataclismo y al desplome del mundo tradicional estático así como de sus valores y principios.

Por otra parte, desde el lado cultural, la crisis suscitada alrededor del racionalismo mostró el fracaso de las ideas filosóficas y sociales del siglo XVIII, lo cual motivó la idea de la fragilidad de los principios sobre los cuales se sustentaban las sociedades occidentales. Marx había mostrado que “las capas sociales burguesas flotan precariamente sobre un mar social embravecido que las ha de destruir. Freud, a su vez, que la razón no es más que la última capa evolutiva de la conciencia y que bajo ella palpitan horrores sin nombre.”<sup>34</sup>

Como consecuencia de lo anterior, el hombre se percató que bajo su conciencia habita un mundo inmenso y reprimido en virtud de la presencia de la razón y la lógica. Por tal motivo, cada vez con mayor frecuencia, los artistas dejaban los dogmas académicos para abrazar los submundos reprimidos que rompieran con los viejos cánones y que, por el contrario, andarán en busca de nuevas formas de expresión: el dadaísmo, cubismo, surrealismo y jazz son algunos ejemplos de ésta búsqueda de nuevas formas estéticas.

---

<sup>34</sup> Rafael Llopis, *Op. Cit.*, p.193

En lo que a la literatura sobrenatural se refiere, ésta abandonó el tono romántico y se arrimó a los nuevos conocimientos psicológicos que le permitieron investirse con una nueva vitalidad y tersura artística. De este modo, los relatos de horror, o se volvieron intensamente realistas gracias a su coherencia y fidelidad a la naturaleza, o se adentraron por completo en el reino de las atmósferas ingeniosas que permitieron la visualización de mundos exóticos e irreales.

Al respecto, Juan Herrero Cecilia menciona que “lo fantástico puro se mezcla con aspectos de la ciencia ficción, entra en relación con el esoterismo, se acerca a un tipo de terror cósmico, introduce elementos apocalípticos, (y) asume también planteamientos de tipo metafísico.”<sup>35</sup>

De este modo, el elemento causante del miedo tuvo que apoyarse cada vez más en las nuevas hipótesis científicas, en la cuarta dimensión, en la existencia de civilizaciones prehumanas y en la suposición de secretos científicos ancestrales con tal de resultar verosímil y cumplir con su mayor objetivo: generar los miedos más inexpresables. De esta nueva forma del miedo surge lo que se ha solido llamar como cuento materialista de horror, cuyos inicios se dan con Lovecraft y cuya desembocadura será la ciencia ficción.

Muchos son los escritores que a lo largo del siglo XX se inclinaron por la nueva forma del relato fantástico, razón por la cual enumerarlos a todos sería una tarea difícil, laboriosa y quizá hasta ociosa. Por tal motivo, me limitaré a mencionar sólo algunos de ellos en función de lo que los expertos consideran los más importantes.

**Arthur Machen**, uno de los creadores del miedo cósmico y autor de una amplia obra de relatos, en los que, gracias a su herencia céltica, los elementos de horror oculto y espanto soterrado llegan a adquirir una sustancia y una agudeza realista

---

<sup>35</sup> Juan Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico*, p.86

casi incomparables. La importancia de este autor radica en que fue quien encabezó la revolución del cuento de miedo al reelaborar los mitos antiguos en un nuevo sentido materialista, pues abandona los motivos de horror más superficiales y ahonda en las grandes vivencias arquetípicas.

**Algernon Blackwood**, escritor fuertemente identificado con la idea acerca de que sobre nuestro mundo gravita constantemente otro mundo irreal que nos hostiga permanentemente. A lo largo de su obra, se puede notar el desdén por los motivos superficiales del miedo, arrojándose a la espeleología espiritual y la fidelidad minuciosa en busca de extraños matices y seres, logrando así magistrales atmósferas de carácter espectral. Su puesto dentro de la historia del cuento de miedo se debe, como señala Lovecraft, a lo que de arquetípico, numinoso y fascinante hay en su obra.

**Lord Dunsany**, escritor irlandés trasplantado a Inglaterra que logró, a través de una poesía onírica de fantástica belleza, insertar el cuento de miedo dentro de la tradición épica otorgándole cierto sabor céltico. Su sensibilidad para dramatizar los valores y la importancia de las palabras y de los detalles aislados, le permitió crear un ciclo fantástico extraído de leyendas y mitos de Europa, en donde “la oscuridad teutónica y la melancolía celta se encuentran tan soberbiamente amalgamadas que cada una sostiene y complementa a las demás sin menoscabo de su perfección, coherencia y homogeneidad.”<sup>36</sup>

**Richard Matheson**, escritor en donde lo fantástico existencial o cotidiano es perturbado por un accidente terrible o por un ser dotado de poderes o fuerzas extrañas. Su aportación a la historia de la literatura sobrenatural se da con su novela de 1954 titulada *Soy leyenda*, en donde se hace presente el elemento del accidente terrible que perturba la realidad cotidiana.

---

<sup>36</sup> H.P. Lovecraft, *Op. Cit.*, p. 97

**Clive Barker**, escritor británico heredero de la tradición gótica anglosajona debido al empleo constante de monstruos deformes y su fascinación por el sufrimiento físico y la tortura. De este mismo modo, la mayoría de sus obras se suelen ubicar en la frontera entre lo fantástico tradicional y un maravilloso moderno (que no tiene nada que ver con el universo de las hadas), desde donde expresan escenas violentas, sangrientas y desagradables, cuando no repugnantes.

La importancia de Barker no radica únicamente en su estilo neogótico que recoge el rol de la sexualidad en lo sobrenatural y que construye mitologías coherentes, complejas y detalladas, sino en su interés por la narración cinematográfica que permite establecer un estrecho vínculo entre la literatura fantástica sobrenatural y el cine.

**Stephen King**, considerado por la crítica como un vendedor de *Best sellers*, este escritor norteamericano representa actualmente una de las figuras más activas dentro del terreno de la literatura encaminada a producir miedo. Su amplia experiencia le ha permitido dominar el arte de la intriga, hábilmente organizada en escenarios actuales y bien conducidos para hacer sentir verdaderos temores a los lectores.

A decir de Juan Herrero Cecilia, los textos de King “exploran especialmente las fuerzas oscuras y supranaturales, (así como) los misteriosos e incontrolables instintos criminales que subyacen en la interioridad del ser humano.”<sup>37</sup> Su personalidad cínica le ha conducido a afirmar, sin ningún pudor, que aprovechó el *boom* de la literatura fantástica para convertirse en un producto más de la cultura pop estadounidense. No obstante, su verdadera aportación consiste en, muy al contrario de Lovecraft, incluir situaciones y objetos cotidianos. Si para Lovecraft el miedo es mayor cuando no sabes de qué se trata, para King el miedo es mayor cuando lo produce algo que conocemos bien.

---

<sup>37</sup> Juan Herrero Cecilia, *Op. Cit.*, p. 98

Estos son, a grandes rasgos, algunos de los escritores más importantes del siglo XX. Su importancia surge debido a la racionalización de sus formas literarias, dando como resultado el cuento materialista de terror. De aquí en adelante, la novela fantástica sobrenatural ha tenido diversas expresiones que convergen bajo el mote de ciencia ficción.

De tal modo, la última evolución del cuento de miedo consiste en una forma cada vez más racionalizada en donde los mitos tradicionales y populares se explican mediante métodos científicas tales como mutaciones, epidemias, explosiones atómicas, fallos tecnológicos y un largo etcétera.

Este tipo de motivaciones ha sugerido la existencia de una estrecha relación entre la literatura de miedo y las producciones cinematográficas propias del género, las cuales, como veremos a continuación, han tenido de igual modo una historia que contar.

## CAPITULO 3

### EL HORROR EN EL CINE

*Si las películas son los sueños de la cultura de masas, las películas de horror son sus pesadillas.*  
Stephen King. *Danza macabra*

Una vez visto al horror a través de la literatura, es posible comenzar a delinearlo a través de un medio con características y formas de expresión muy particulares. Así, toca ahora examinar al cine como uno de los mejores soportes que el género ha encontrado para expresarse. Por tal motivo, resulta necesario examinar, en primer lugar, al cine como el medio idóneo y capaz de representar no sólo al cine de horror, sino al fantástico en general, pues es posible caracterizar a éste como la verdadera vocación del cine en la medida que permite la creación de realidades externas paralelas a las que vivimos.

De igual modo, una vez hecho lo anterior, cabe realizar la exploración del género de horror a través de las lentes del cine, por ser el lugar en dónde se han delineado sus características, temáticas y estilos propios que han permitido que se instaure como uno de los más populares dentro del inconsciente colectivo de las sociedades a lo largo de la historia.

Para tales fines, resulta necesario la revisión de todas y cada una de las constantes del género, con el fin de analizarlas bajo categorías que nos permitan delinear sus fronteras y al mismo tiempo definirlo y distinguirlo de otros géneros.

Así, una exploración de las constantes estilísticas, visuales, narrativas, temáticas y esquemáticas del cine de horror, nos dará una imagen más clara de los arquetipos utilizados al interior de los filmes, de los tipos de trama a los que recurren y de los grandes temas que subyacen en la utilización de uno u otro elementos visual.

### 3.1 El cine de horror, un primer acercamiento

Tal y como se ha visto hasta el momento, el horror visto como una expresión estética al interior de las artes está definido por su condición fantástica y por la exposición de fabulaciones de carácter sobrenatural y, en rigor científico, completamente inverosímiles. Asimismo, podría aducirse una explicación del horror en virtud de los efectos emocionales que despierta en el público, pues éstos, el miedo y el temor, constituyen su marca distintiva

Además, hemos mencionado que la mejor manera de investir al cine de horror de estatutos y reglas que puedan definirlo en su esencia, es enmarcarlo dentro del conglomerado denominado fantástico, pues suele englobar todas aquellas expresiones que se distinguen por su peculiar alejamiento de la cotidianeidad y su acercamiento a zonas indeterminadas, difusas e irreconocibles.

De este modo, el horror se ha valido de todo aquello que atenta directamente el concepto de la realidad para nutrirse y reflejar lo irreflejable, aportando con ello condiciones ajenas a la normalidad que se sustentan en conceptos que el hombre ha solido rechazar por impensables, tales como la muerte

convertida en tabú por el conjunto de la sociedad (...); que provoca espanto porque supone dejar de existir y de estar en contacto con el mundo material y sensual, pero también porque resulta imposible saber que hay más allá, es decir, por lo desconocido de sus propuestas.<sup>1</sup>

Gracias a todo esto, la categoría del horror ha logrado escapar a los límites de la razón y crear, en distintos momentos de la historia, imágenes deformadas de la cotidianeidad que nos remiten, irremediabilmente, a otra realidad capaz de contemplarse sólo a través de filtros estéticos que permitan reprimir lo siniestro y al mismo tiempo exhibir su representación sensible y real.

---

<sup>1</sup> Carlos Losilla, *Op. Cit.*, p. 17

Así, el horror aparece como una valorización, una idealización de lo imaginario y, al mismo tiempo, como una depreciación de lo real. Al menos así es como se definió tras la huella del Romanticismo que logró instaurarlo como género literario. No obstante, en el cine las cosas exigen ciertas variantes, pues en él cabe la posibilidad de presentar a los hechos como si realmente estuvieran sucediendo, ya que el poder del filme recae en el privilegio de la realidad de la imagen.

Muchos son ya los teóricos que coinciden en la consideración del cine como el medio artístico más dotado para la representación del horror, así lo menciona Ivan Butler, quien habla del cine y

su habilidad para conjurar lo fantástico con convicción, del poder de la cámara para penetrar bajo la superficie de lo aparentemente normal y seguro, de su capacidad para dirigirse individualmente a todos y cada uno de los espectadores, o de conducirlos hacia el interior de si mismos, mediante el uso del primer plano, y finalmente de su efecto hipnótico.<sup>2</sup>

El cine tiene la facilidad de participar de igual modo de la imaginación y la realidad, y dado que el fantástico no podría existir sin credibilidad, el cine lleva la ventaja al mostrarnos imágenes de la realidad que refuerzan la idea de verosimilitud y nos acercan más al realismo. Esta idea la resume muy bien Gerald Lenne, al mencionar que “es preciso que el público pueda creer, por consiguiente, es preciso que haya una reconstitución lo más exacta posible de un universo que no sea copia del mundo existente, sino zona de reencuentro entre lo imaginario y lo real.”<sup>3</sup>

Cuando somos espectadores de un film de horror experimentamos emociones de temor y miedo precisamente porque creemos en lo que vemos en la pantalla, ya que les hemos concedido el atributo de veracidad. Este fenómeno se conoce como impresión de la realidad, y resulta especialmente notable dentro de un

---

<sup>2</sup> Ivan Butler, *Apud, Ibídem*, p.25

<sup>3</sup> Gerald Lenne, *El cine fantástico y sus mitologías*, p.17

género como el cine de horror, que se sustenta en la evidente inverosimilitud de sus propuestas, reconocidas y admitidas como tales por el espectador.

Lo que parece suceder, tal y como nos lo explica Román Gubern, es que

las imágenes en la pantalla, debido a ciertas condiciones técnicas de su reproducción de la realidad, aparecen al espectador como vistas o espiadas a través de un gran ventanal (pantalla), tras el cual discurre el flujo de una vida autónoma no sujeta a las manipulaciones de unos profesionales de la ficción. Las imágenes se imponen así al espectador con la autoridad de lo verdadero y sobre ese principio se ha edificado todo el aparato industrial del cine, concebido como espectáculo y generador de fascinación.<sup>4</sup>

Empero, la capacidad del cine para generar sensaciones de temor y miedo a partir de su propia condición y lenguaje va más allá de mostrarnos la realidad a través de imágenes. Marc Vernet considera que existen ciertas figuras representativas que permiten al espectador ingresar a un mundo enrarecido que modifica su percepción habitual y ser testigo de lo desconocido. Dichas figuras son: la mirada a la cámara, la mirada de la cámara y la sobreimposición.<sup>5</sup>

La primera de ellas, la mirada a la cámara, sucede cuando un personaje del filme mira directamente a la cámara, es decir, mirando cara a cara al espectador, llamando su atención ya sin intermediarios. Se constituye así una respuesta del personaje a la mirada inquisitiva del espectador, provocando en ello el temor al terreno desconocido cuya frontera ya ha cruzado el personaje.

Se trata de hacernos creer que ya no existe ningún tipo de línea divisoria entre el espacio físico del personaje y el de nosotros como espectador. El funcionamiento de la ficción se vuelve reversible, y por lo tanto el personaje puede vernos y aniquilar nuestra realidad. Se encierra así la idea de que cualquier cosa que él haga puede repercutir en nuestra persona.

---

<sup>4</sup> Román Gubern, *Op. Cit.*, pp. 16-17

<sup>5</sup> Carlos Losilla, *Op. Cit.*, p.29

Respecto a la segunda figura, representada por la mirada de la cámara, habría que mencionar que aquí ya no es el personaje el que nos introduce a la ficción, sino la misma cámara a través de un proceso de inmersión que permite compartir la mirada del personaje. La experiencia es igualmente inquietante: al compartir la mirada del personaje, nos identificamos con él y sufrimos del mismo modo la asfixiante sensación de desfallecimiento provocado por el convencimiento total de que el universo del personaje es ahora también nuestro universo, y de que lo que a él le suceda, nos puede suceder también a nosotros.

La tercera de las figuras, la sobre imposición, es quizá la que más nos ejemplifica la capacidad del cine para producir inquietud y angustia, pues hace referencia a la superposición de dos universos temporales distintos sin salir del mismo espacio. En el instante en que los dos planos quedan superpuestos, se presenta una perturbación del orden habitual del espectador, razón por la cual lo que nos parecía definido se nos presenta ahora como indefinido y difuso.

Lo anterior supone una subversión de nuestros parámetros cotidianos y de nuestra percepción ocular, pues nos da la idea de que dos figuras completamente ajenas en el tiempo y en el espacio, pueden ahora compartir el mismo momento y el mismo lugar (el mismo plano), lo cual nos indica que en el mundo en el que estamos ya todo es posible.

Obviamente, estas tres figuras no representan el todo en cuanto al por qué el cine es el medio idóneo para representar realidades externas que puedan provocarnos angustias y miedos, no obstante sí nos proporcionan una idea de cómo es que ciertos mecanismos propios del lenguaje cinematográfico están íntimamente vinculados con la representación de lo siniestro y las perturbaciones propias del cine de horror. No cabe duda que, como bien lo menciona Gerald Lenne, “lo fantástico es la vocación del cine, o bien el cine es el lugar privilegiado de lo fantástico. El cine fantástico es, pues, una fórmula pleonástica.”<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Gerald Lenne, *Op. Cit.*, p. 19

### **3.2 El cine de horror: la estructura de un género**

Hemos mencionado anteriormente que el horror, tanto en literatura como en cine, se diferencia del terror en cuanto a los elementos causantes del temor. Si lo que causa el miedo son elementos inherentes a nuestra cotidianidad (un perro rabioso, un ataque de abejas africanas, un asesino psicópata), entonces estamos hablando de terror; en cambio si lo que nos provoca esa agitación interna y una desesperante angustia es un elemento ajeno a nuestra realidad (un vampiro, un hombre lobo o un zombie), entonces nos estamos refiriendo al horror.

Por otra parte, puede también que el horror mismo se delimite y defina, en parte, mediante la especificación del miedo, esto es, por la emoción que están destinadas a despertar las obras de este tipo. Recordemos que el género del horror está esencialmente vinculado a un afecto particular, específicamente al miedo y al temor.

No obstante esto no es suficiente para delinear y conceptuar un género que se entrecruza con numerosos medios y formas de arte, razón por la cual requiere de trazar sus constantes, reglas y cánones, así como algunas funciones y significaciones, por muy ambiguas y subjetivas que puedan ser.

Antes que nada habría que mencionar que el cine es un complejo de fenómenos semióticos en el que intervienen códigos diversos de lenguajes diversos (verbal, gestual, vestimenta, fotografía, escenografía, etcétera). En el caso del cine de horror, hay que recordar que éste constituye una prolongación de mitologías y estructuras narrativas procedentes de la literatura, razón por la cual habría que rastrear sus códigos en ella.

Para comenzar a definir al horror en tanto género cinematográfico, utilizaremos las tres normas establecidas por Román Gubern, según las cuales permiten distinguir

los códigos propios del género. Estos son los cánones iconográficos, los cánones diegético rituales y los cánones mítico-estructurales.<sup>7</sup>

### **3.2.1 Los cánones iconográficos: el monstruo como elemento clave**

Los cánones iconográficos, según Gubern, se refieren al aspecto visual del medio, es decir, a todos aquellos elementos que se encuentren investidos de algún significado en específico tales como los personajes (vampiros, hombres lobo, momias, zombies, brujas); objetos (cuchillos, motosierras, huesos); lugares (castillos, laboratorios, casas abandonadas); estilo fotográfico (claroscuros, penumbras, colores, contrastes) y en general todo aquello que se encuentra perfectamente codificado por la industria del cine de horror, de tal modo que puede ser reconocido de manera consensual.

Carlos Losilla hace alusión a estos cánones a través de lo que denomina estructuras arquetípicas, pues son las que regulan la producción diegética del horror y de donde se despliega su iconografía mítica, es decir, aquello que caracteriza al cine de horror, lo vuelve entrañable y nos hace acordarnos de ella; todo lo cual acaba sirviendo como mecanismo para definir al género mismo.<sup>8</sup>

Ambas propuestas, estructuras arquetípicas y cánones iconográficos, encierran la misma idea del elemento lleno de significado, que es característico del género y que nos permite identificar al filme como tal y que, para fines prácticos de definición del mismo, aquí encerraremos bajo la figura del monstruo, pues por convención social, en el lenguaje común los filmes de horror se consideran como filmes de monstruos.

---

<sup>7</sup> Román Gubern, *Op. Cit.*, p.32

<sup>8</sup> Carlos Losilla, *Op. Cit.*, p.45

Lo anterior no indica que olvidamos ni desdeñamos, por supuesto, todos los demás objetos investidos de algún significado al interior de la trama, pero nos centraremos en la figura del monstruo pues ésta es la básica y elemental de la mayoría de los filmes de horror.

Para nuestro propósito, la monstruosidad puede servir para ayudar a trazar los límites del cine de horror, ya que relacionarlo con la presencia de monstruos nos da una vía clara para distinguirlo del miedo enraizado en narraciones acerca de psicologías anormales, pues por mucho que las películas de psicópatas y asesinos seriales sean amedrentadoras y por lo tanto generen miedo, generalmente éste se logra mediante la exploración de fenómenos psicológicos que son demasiado humanos, es decir, muy normales, nada monstruosos.

Una vez dicho lo anterior, y por muy obvio que pueda parecer, resulta conveniente explicar a qué se le denomina monstruo o monstruoso. Así, en una primera aproximación podríamos decir que el aspecto elemental y básico de la monstruosidad es la fealdad física, fundada en mutilaciones, desfiguraciones, deformaciones, etcétera; o sea, que bien valdría afirmar que lo monstruoso es aquello que infringe las leyes de la normalidad, lo cual coincide perfectamente con los postulados del fantástico.

Uno de los mejores ejemplos que tanto la literatura y el cine han dado al respecto, es la narración de *El jorobado de Notre Dame*, en donde el personaje al que alude el título, Quasimodo, encaja perfectamente con aquello a lo que alude lo monstruoso: fealdad física provocada por desfiguraciones y deformaciones de su cuerpo.

No obstante, la fealdad física no nos proporciona una completa definición de lo monstruoso, pues es posible encontrar monstruos, cuya presencia física no es en ningún modo grata, en muchos otros tipos de narraciones que no son de horror.

Por ejemplo, ¿qué sucede cuando en pantalla vemos aquellas figuras bestiales y sanguinarias llamadas Orcos, presentes en la saga de *El señor de los anillos*? No nos encontramos en lo absoluto frente a un filme de horror, pero sí frente a verdaderos monstruos.

Lo que parece ocurrir aquí es que lo que diferencia a las obras en cuyo contenido se presentan figuras monstruosas, es la actitud de los personajes de la historia con respecto a éstas. Es decir, en los filmes de horror, los protagonistas consideran a los monstruos como figuras de las cuales hay que alejarse, pues se presentan como perturbaciones del orden natural; mientras que en los demás filmes al monstruo se le observa como un elemento más de la realidad cotidiana, nada que subvierta los principios de la naturaleza.

Generalmente el tipo de monstruos que son aceptados dentro de la realidad cotidiana pertenecen a filmes del estilo de *Harry Potter*, *Narnia*, *La guerra de las galaxias* o *El señor de los anillos*, es decir, cuentos de hadas u odiseas en donde la presencia de gnomos, elfos, dragones, chewbacas, minotauros o faunos se sitúan dentro de la misma cosmogonía que los produce y por lo tanto son bien vistos. En el horror, por el contrario, la presencia de un monstruo infringe las leyes de la normalidad y se instauran dentro de la categoría de lo desconocido, razón por la cual genera miedo y temor.

Nöel Carroll resume muy bien la idea al mencionar que “en los ejemplos de horror el monstruo aparecería como un personaje extraordinario en nuestro mundo ordinario, mientras que en los cuentos de hadas, etc., el monstruo es una criatura ordinaria en un mundo extraordinario.”<sup>9</sup>

Por su parte, Carlos Losilla menciona que el modo para distinguir entre dos filmes que utilicen monstruos en su interior y poder deducir cuál es de horror, consiste en el estilo del filme, o sea en la puesta en escena. De este modo, el autor pone como ejemplo la película *Alien*, la cual

---

<sup>9</sup> Nöel Carroll, *Op. Cit.*, p.47

desde cierto punto de vista, se trata inequívocamente de un filme de ciencia ficción, con sus naves espaciales y sus extraterrestres (estructuras arquetípicas) que son claramente privativos de su funcionamiento como género. Observado desde otra perspectiva, sin embargo, parece más bien adscribirse claramente al cine de horror: hay un monstruo asesino, y (lo que es más importante) existe también una parafernalia estética (una puesta en escena) que remite a una cierta tradición gótica, a un universo desquiciado en el que el habitual caserón se ha convertido en el tétrico interior de una nave, y los fantasmas en horripilantes criaturas multiformes.<sup>10</sup>

En función de este razonamiento, lo que conviene hacer frente a filmes de idéntica estructura arquetípica (como en el caso de las películas de duendes y dragones y algunos de ciencia ficción), es observar y analizar su puesta en escena, pues ésta nos permitirá identificar cuál corresponde al verdadero filme de horror.

En el caso de *Alien*, como ya se vio, no fue tanto la figura del monstruo lo que nos permitió asegurar que es una película perteneciente al género de horror, sino todos los demás elementos llenos de significado que se ubican al interior de la trama y que contribuyen a que los personajes respondan con miedo frente al alien, razón por la cual podemos clasificar esta película dentro del género.

No obstante, cabría hacer una aclaración con respecto a lo anterior. Si bien es cierto que lo que se intenta es delinear y definir al género de horror con la intención de poder catalogar una serie de títulos, observar de modo maniqueo las cosas no resulta del todo correcto. Recordemos que no siempre es posible catalogar a un filme completamente como de un género u otro; en el cine (y en todas las artes en general) pueden darse casos en donde una película contenga elementos propios de géneros distintos, razón por la cual se les ha llamado como híbridos. *Alien* podría ser un ejemplo de ello, así como también algunos de los filmes que durante la década de los 50 se produjeron en Estados Unidos, y que mezclaban al horror con la ciencia ficción.

---

<sup>10</sup> Carlos Losilla, *Op. Cit.*, p.48

Una vez aclarado lo anterior, podemos continuar diciendo que una condicionante dentro del cine de horror, es que los monstruos exhibidos al interior de la ficción (ya sea por ellos mismos o por los elementos que le rodean) generen miedo, al menos primariamente en los protagonistas. Del mismo modo, otro de los elementos que parecen ser condicionantes del género, es que estas figuras no solo provoquen temor, sino que además sean consideradas como sucias y repulsivas al grado que generen la convicción de que son amenazantes, pues el simple contacto físico con éstas podría ser letal.

Así, en el cine de horror, la reacción emocional de los personajes con respecto a los monstruos no sólo alude a una cuestión de miedo, sino al de una amenaza letal acompañada con repulsión y asco, sensaciones fundadas en la presentación de los monstruos en términos de inmundicia, bodrio, descomposición, enfermedad, deterioro y decaimiento.

Lo anterior queda comprobado cuando en una película de horror podemos observar, con respecto a los monstruos, cómo en los personajes

Los rasgos de sus rostros se retuercen, sus narices suelen dilatarse y sus labios superiores se abarquillan como si se enfrentara a algo nocivo. Se quedan helados en un momento de espanto, completamente traspuestos, a veces paralizados. Comienzan a moverse hacia atrás en un reflejo de rechazo, sus manos pueden estar dirigidas a sus cuerpos en un acto de protección pero también de repulsión y repugnancia. Justo al miedo al daño físico hay una evidente aversión a establecer contacto físico con el monstruo.<sup>11</sup>

Con base en lo anterior, podemos afirmar que un componente evaluativo y definitorio del horror, es que los monstruos sean considerados por parte de los personajes de la ficción como amenazantes e impuros. La amenaza genera el

---

<sup>11</sup> *Ibidem.*, p. 59

miedo y la impureza la repugnancia, por lo cual la ficción de horror requiere una evaluación tanto de uno como de otro sentimiento.

Ahora bien, bajo qué términos podemos calificar al monstruo como un ser impuro. Mary Douglas en su estudio *Purity and danger*, relaciona las reacciones de impureza con la transgresión o violación de esquemas de categorización cultural.<sup>12</sup> O sea que todo aquello que cruce las fronteras de las categorías conceptuales propias de una cultura podría considerarse impuro.

En este sentido, categorías como yo/no yo, dentro/fuera y vivo/muerto, sirven al momento de explicar por qué aspectos como el sudor, la sangre, el vómito, los trozos de carne, etcétera, son considerados como impuros. Otro ejemplo son los animales terrestres que por defectos de nacimiento cuentan con una pata, un ojo o inclusive una cabeza de más, pues se piensa que cuatro patas, dos ojos y una cabeza son lo que corresponde a la mayoría de este tipo de animales.

Existe una película que hace un magnifico uso de la transgresión de algunas de las dicotomías presentadas hasta el momento, dicho filme es *Fenómenos (Freaks, 1932)*, del director Tod Browning. En dicho filme se nos muestra a seres humanos que, por accidentes de la naturaleza, presentan alguna deformación en su cuerpo: el hombre sin brazos y piernas, los enanos, las siamesas y el cuerpo mitad mujer mitad hombre, por mencionar algunos. Estos personajes representan la impureza, y por lo tanto lo transgresor, de una sociedad aparentemente normal.

Este método de definir lo impuro es indudablemente útil dentro de las ficciones de horror, pues explica la razón de por qué muchos monstruos del género son considerados así. Por ejemplo los fantasmas, los zombies, los vampiros o las momias rompen con la categoría de lo vivo/muerto, así como aquellos elementos con voluntad propia que rompen la categoría de lo animado/inanimado. Del mismo modo, personajes como el hombre lobo, los insectos humanoides y en general

---

<sup>12</sup> Mary Douglas, *apud*, Noël Carroll, *Op. Cit.*, p. 80

todas aquellas figuras cuyo cuerpo es una mezcla entre lo humano y lo animal, entran y rompen la categoría de lo humano/no humano.

De igual modo, todos aquellos monstruos carentes de forma encajan perfectamente en la condición de impuro, pues rompen la categoría que bien podría denominarse como cosa/no cosa; ejemplos de ellos podrían ser los monstruos pertenecientes a películas como *La cosa*, *La mancha voraz* o *La niebla*. Asimismo aquellos de carácter incompleto pueden considerarse como personajes impuros, ejemplo de estos son los fantasmas y los zombies, quienes a menudo aparecen sin ojos, sin brazos, piernas o piel, o simplemente se encuentran en algún estado de descomposición.

Así, a final de cuentas, la caracterización del monstruo podría resumirse bajo la premisa de lo transgresor, pues la expresión de lo anormal se sitúa necesariamente en relación a una normalidad, así como el de la pureza al de la impureza. Es decir, que el concepto de monstruosidad siempre reposa sobre oposiciones dicotómicas tales como vida/muerte, bien/mal, instinto/razón, antropomorfismo/bestialidad, naturaleza/ciencia y humano/mecánico.<sup>13</sup>

De este modo, los monstruos al interior de la ficción de horror van más allá de la fealdad física; son criaturas que violan el orden natural de las cosas en virtud de que a la luz de la ciencia contemporánea su existencia es negada. Una especie capaz de provocar en los personajes una sensación de peligro e impureza debido a su condición física relacionada con la inmundicia, la enfermedad, el deterioro, etcétera.

Un ejemplo de todo lo anterior podría ser la película *Chucky, el muñeco diabólico*, un filme en donde un muñeco de juguete representa el elemento transgresor al romper con el orden natural de las cosas y asociarse a la dicotomía animado/inanimado y bien/mal, instaurándose con ello como el monstruo de la

---

<sup>13</sup> Gerald Lenne, *Op. Cit.*, p. 24

película. Además, cumple con la característica de la fealdad física, acentuada por los rasgos casi humanos que adquiere el muñeco una vez que es poseído; y con la sensación de peligro y amenaza que emana a partir de que los asesinatos comienzan a suceder. De este modo, Chucky es un perfecto ejemplo de un monstruo al interior de un genuino filme de horror.

Los monstruos así, se convierten en uno de los primeros condicionantes y elementos característicos del filme de horror, pues su presencia al interior de las ficciones nos permitirán delimitarlo y al mismo tiempo definirlo.

### **3.2.2 Los cánones diegético rituales**

Cuando nos referimos a los cánones diegético rituales, nos referimos a todas aquellas situaciones que son propias del género de horror y que son posibles gracias a las convenciones que existen en torno a éste (o a sus subgéneros). Dichas convenciones se han generado, de manera implícita, tanto entre los realizadores como en los espectadores con el fin de establecer algunas pautas de entendimiento al interior de los filmes de este género, lo cual permite identificar y reconocer a un filme de horror, pues sólo se suceden en este tipo de películas.

Tomemos como ejemplo el subgénero de vampiros; en él podemos observar algunos elementos y situaciones (convenciones) que permiten entender la trama y catalogarla como una historia de vampiros, dichas convenciones son: 1) la existencia de una persona (vampiro) cuyo gusto por la sangre lo hace ir en busca de víctimas para satisfacer dicha afición, 2) la conversión en vampiro de una de las víctimas del vampiro principal, 3) la repulsión que estos vampiros sienten por la luz del sol, los ajos, y en general por toda la parafernalia vinculada a la religión cristiana (agua bendita, crucifijos, etcétera), 4) el método para dar muerte a estos personajes utilizando algunos de los elementos mencionados o a través de una estaca clavada directamente en su corazón.

Cualquiera que haya visto una película de vampiros podrá constatar la existencia de dichas situaciones al interior de ella. Del mismo modo sucede con las películas de casas embrujadas, en donde una casa intenta controlar la voluntad de uno o varios de sus habitantes y así acabar con la vida de los demás; con las de fantasmas, cuya existencia siempre se debe al intento de culminar situaciones que en vida dejaron pendiente, o para cobrar venganza de aquél que les dio muerte; con las de hombres lobo y toda su parafernalia bien establecida, como la luna llena, el pentáculo, y el uso de la plata como forma de darles muerte; y en general de todos los subgéneros del cine de horror, como el de zombies, extraterrestres, momias, animales mutantes, experimentos fallidos, etcétera.

Así, como podemos ver, los cánones diegético rituales aluden a todas aquellas situaciones propias del género y que no pueden faltar en ninguna película, pues es a través de ellas que es posible ubicar y catalogar a un filme de horror. Cabe aclarar que si bien es cierto que algunas de estas situaciones se han mostrado en filmes que no son de horror, la diferencia radica en cómo es que se llevan a cabo al interior de la trama, es decir, a la puesta en escena.

Del mismo modo, cabe aclarar que estas convenciones han ido más allá de expresarse a través de situaciones y personajes, y han logrado establecer una suerte de tipos de tramas, las cuales al analizarse dejan al descubierto ciertos mecanismos narrativos propios del género de horror. Ante ello resulta necesario, más que describir y detallar las situaciones arriba mencionadas, comentar y examinar dichas tramas con el objetivo de descubrir las normas diegéticas del género. Ello nos dará una visión mucho más amplia de lo que estas convenciones han logrado al interior del cine de horror.

Como se ha visto, la existencia de algunas convenciones al interior del cine de horror ha permitido establecer ciertos patrones de realización para una película de este género. Lo anterior ha ocasionado que, ya sea por la necesidad de respetar

dichos patrones o por la incapacidad de tratarlos de manera original, algunas de las tramas suelen ser un tanto repetitivas e inclusive previsibles. Por tal motivo, lo que diferencia a un filme de otro parece ubicarse más en los aspectos iconográficos que en sus estructuras narrativas.

Así, si bien es cierto que cada película de horror tiene aspectos particulares a nivel narrativo, también lo es el hecho de que entre ellas se comparten estructuras argumentales más abstractas y en cuyo fondo suelen ser muy parecidas. De este modo, más que hablar de las situaciones propias del género (fantasmas que regresan de la muerte, vampiros muertos por una estaca en el corazón, hombres que se transforman en lobo como consecuencia de la luna llena), la tarea consiste en analizar dichos filmes como un todo para posteriormente aislarlos en función de las historias que se cuentan con más frecuencia y cómo es que se cuentan, lo cual permitirá descubrir las estructuras argumentales (tramas), que más se utilizan en el cine de horror.

De este modo, se presentarán a continuación algunas de las tramas argumentales más recurrentes al interior del cine de horror. Obviamente la lista no es absoluta, pero pretende exhibir por lo menos las tramas más básicas e ilustrativas del género.

1) La trama del descubrimiento: es una forma narrativa que consta de cuatro pasos: presentación, descubrimiento, confirmación y enfrentamiento.

El primero de los cuatro componentes, la presentación, ocurre cuando se establece la presencia del monstruo para el público. Con la presentación empieza formalmente el relato de horror y ésta se puede estructurar de dos formas, a manera de *thriller* o de relato de misterio. En la primera de ellas se revela de manera casi inmediata la identidad del monstruo, como sucede en *La noche de los muertos vivientes*, en donde de manera casi inmediata sabemos que lo que acosa a los personajes es una persona cuyo estado es parecido al de un zombie.

En lo que respecta a la segunda forma de estructurar la presentación del monstruo (en forma de relato de misterio), en ella sólo se muestra los estragos ocasionados por la criatura y/o el extraño comportamiento de los recién poseídos, es decir que la identidad del monstruo se irá descubriendo al mismo tiempo tanto para los personajes como para los espectadores, como sucede en el filme *El monstruo de la laguna negra*, en donde antes de conocer al monstruo observamos los estragos que ha ocasionado en el campamento de los arqueólogos y el asesinato de algunos de ellos.

Cabe mencionar que el descubrimiento de la figura monstruosa puede darse de manera escalonada, es decir que “el público puede deducir de qué se trata antes que los personajes de la historia; la identificación de los monstruos por parte de los personajes se escalona según el público va comprendiendo.”<sup>14</sup>

Asimismo, es importante comentar que este paso, el de la presentación, se corresponde con las escenas y secuencias en donde el monstruo hace acto de presencia a través de algún asesinato o posesión, o, si el caso es de un relato a manera de misterio, se presentan las consecuencias y estragos de dicha presencia, por ejemplo la destrucción de casas, cuerpos de gente muerta regados por las calles, o comportamiento anormal por parte de algunos personajes.

El segundo paso de este tipo de trama es el descubrimiento, esto es, ya que el monstruo ha sido presentado en el filme, los personajes, o uno de ellos, descubre su existencia. Dicho descubrimiento puede suceder de manera fortuita o como resultado de una investigación cuyo propósito era encontrar la causa de los estragos que habían estado sucediendo.

Este momento es de crucial importancia para el espectador pues se propicia una gran cantidad de suspenso, ya sea al conocer la identidad del monstruo al mismo

---

<sup>14</sup> Noël Carroll, *Op. Cit.*, p. 214

tiempo que los personajes y saber cuál era la causa de los estragos recién ocurridos, o por aclarar la duda acerca de si los personajes descubrirían o no la identidad del monstruo.

En este paso, suele ocurrir que la existencia de dicho monstruo se pone en tela de juicio por parte de algunos personajes, generalmente los que representan algún tipo de poder o conocimiento superior (policías, alguaciles, científicos, doctores, etcétera). Es decir, que la información dada por aquel o aquellos que han sido testigos de la presencia del monstruo es tratada con escepticismo por terceras personas. Dicha duda da pie al siguiente paso de la trama del descubrimiento, el de la confirmación de la existencia por aquellas que desconfiaban.

El paso de la confirmación alude al momento en que los personajes que descubrieron la existencia de un monstruo convencen a todos aquellos que de algún modo desconfiaban y se advierte del peligro real que representa.

Generalmente, entre el paso del descubrimiento del monstruo por parte de algunos y el de la confirmación por parte de los escépticos, se sucede un tiempo que para fines narrativos al interior del filme resulta de suma importancia. Es en este tiempo en donde se desarrollan muchas discusiones acerca del monstruo y sus características: su verdadero poder, sus hábitos, su vulnerabilidad y la posible forma de exterminarlo.

Esta información es de vital importancia pues alerta no sólo a los personajes, sino también al público acerca de los verdaderos alcances destructivos del monstruo. Es decir que

hablar del monstruo cuando no está presente prepara la reacción del público para esas escenas en las que vemos al monstruo en acción (...). Y gran parte de esta

atribución de propiedades terroríficas al monstruo tiene lugar mientras los descubridores están intentando demostrar la existencia del monstruo y su potencial.<sup>15</sup>

Lo anterior implica la existencia de un raciocinio por parte de los descubridores, pues para demostrar su existencia, tendrán que elaborar una explicación que sea viable, creíble y posible, de modo que pueda competir frente a las verdades científicas que imponen quienes no creen en la existencia del monstruo. Este razonamiento contribuye, sin duda, al placer cognitivo que este tipo de historias proporcionan, pues siempre es interesante observar cómo se justifica la presencia de hombres lobo, vampiros, o figuras cuyas formas de vida no encajan con las de nuestro planeta.

Así, tras la confirmación por parte de todos los personajes acerca de la existencia de un monstruo, llega el cuarto y último paso, el de la confrontación, que no es otra cosa más que el momento en que los protagonistas resuelven encontrarse con la criatura y debatirse en una guerra en contra suya con el firme propósito de destruirla.

Cabe mencionar que generalmente existe más de un enfrentamiento con el monstruo y es posible afirmar que en los primeros la humanidad resultará siempre derrotada. Esto suele suceder para evidenciar una aparente invulnerabilidad del monstruo en casi todas las formas posibles; sin embargo, es ahí cuando los personajes suelen sacarse de la manga una contramedida que revierte la situación y derrote finalmente a la criatura.

No obstante, puede suceder también que los protagonistas jamás encuentren una forma para derrotar al monstruo y por lo tanto siempre es éste quien resulta vencedor. O también cabe la posibilidad de que éstos escapen y su derrota se ponga en duda, lo cual da pie a futuras secuelas, como es el caso del filme *La profecía*, en donde al final todo parece indicar que el niño poseído ha muerto, ya sea por la bala que el policía dispara en la iglesia, o por la daga que su padre

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.218

estaba a punto de enterrarle; al final, sabremos que la bala alcanzó al padre antes de que éste lograra clavar la daga a su hijo, y que por lo tanto, la profecía sigue viva.

La trama del descubrimiento es uno de los argumentos más frecuentes no sólo en el cine de horror, sino también al interior de la literatura del género, razón por la cual es posible catalogarla como una de las estructuras argumentales básicas y elementales del género. No obstante, no es la única estructura argumentativa que se puede hallar dentro del género.

Lo anterior se afirma al momento de analizar algunos filmes que no emplean todos los pasos de la trama del descubrimiento, pero puede observarse que su argumento se estructura a partir de un proceso de sustracción de elementos o pasos propios de esta trama. De este modo, podemos encontrarnos con estructuras narrativas que comprendan únicamente tres pasos, por ejemplo: presentación, descubrimiento y enfrentamiento, es decir sin la función de la confirmación.

Un ejemplo de trama del descubrimiento que utiliza únicamente tres pasos, pues prescinde del de la confirmación, es *La noche de los muertos vivientes*, en donde hay un paso de presentación que sucede cuando la pareja de hermanos es atacada en el cementerio por una persona cuyo comportamiento es un tanto extraño; de igual modo existe un paso de descubrimiento, cuando la hermana se percata que, así como el hombre que los atacó inicialmente, existen cientos de personas cuyo comportamiento es de igual modo extraño, por lo cual resuelve protegerse en una casa; y finalmente hay un paso de enfrentamiento, cuando las personas resguardadas en la casa le hacen frente a los zombies a través de distintos modos.

Como podemos ver, en el filme no existe un paso de confirmación debido a que nadie en la casa conoce el por qué del comportamiento de las personas que

rodean el lugar en donde están resguardados, razón por la cual nadie intenta convencer a los demás de que lo que esta afuera es producto de algún experimento o simplemente de la sobrenaturalidad de las cosas. No obstante, si bien es cierto que desconocen el por qué de las cosas, de lo único que todos están seguros es de que aquellas personas son completamente amenazantes y peligrosas, por lo tanto al no haber nadie que ponga en duda la existencia de un elemento extraño y de su peligrosidad, no hay necesidad de contar con un paso de confirmación.

Aplicando este método de eliminación de pasos propios de la trama del descubrimiento, es posible esbozar una amplia existencia de estructuras narrativas alternas, todas ellas con tres pasos; e inclusive podría afirmarse que se pueden dar casos en donde la trama argumental únicamente conste de dos pasos: presentación y enfrentamiento; presentación y descubrimiento; presentación y confirmación, etcétera.

Un ejemplo de tramas de dos pasos podría ser *Alien* en donde sólo podemos observar los pasos del descubrimiento y enfrentamiento, pues en realidad no hay ningún momento en el que el monstruo haga acto de presentación, ya que cuando lo hace prácticamente esta siendo descubierto por todos los tripulantes de la nave espacial, razón por la cual tampoco se requiere de un paso de confirmación, por lo cual se procede directamente al paso del enfrentamiento.

Como se puede observar, es posible generar todo un amplio espectro de estructuras narrativas por medio de los cuatro pasos propios de la trama del descubrimiento, y que estas tramas alternativas pueden desplegarse en las diversas historias del cine de horror, ya sea la del fantasma, la de los invasores del espacio, la del vampiro, hombre lobo, momia, zombie e inclusive hasta las de posesiones demoníacas, de la cual *El exorcista* representa un excelente ejemplo de trama de cuatro pasos. No obstante existe otro tipo de trama que a continuación se explicará, la del transgresor.

2) La trama del transgresor: trata acerca del conocimiento prohibido por parte de algunos personajes, generalmente encarnados bajo la figura del científico loco o el mago-alquimista demoníaco. Estos conocimientos serán puestos a prueba a través de experimentos o conjuros para intentar atraer a las fuerzas del mal, o simplemente para intentar llegar a verdades superiores nunca antes logradas. Ante dichas situaciones, tanto una como otra figura (científicos y alquimistas), son vistas bajo la imagen del transgresor, pues invaden aquellos conocimientos que muchas veces es mejor dejar en paz.

Este tipo de trama es de un carácter menos general si se compara con la trama del descubrimiento, no obstante también es posible identificar en ella cuatro pasos que comprenden: la preparación del experimento, la realización del experimento, la acumulación de elementos que evidencia que el experimento no ha salido como se pensaba y el enfrentamiento con el experimento, o con lo que de él surgió.

En el primer paso, el de la preparación del experimento, se puede observar un componente práctico y uno filosófico. El práctico alude a la consecución y aseguramiento, por parte del transgresor, de todos los elementos necesarios para la realización del experimento, mientras que el filosófico muestra la explicación que ofrece el transgresor como justificación del mismo.

Durante este paso de preparación, suelen mostrarse algunas escenas que presenten y establezcan a los personajes que rodean al transgresor, y que pueden estar vestidos bajo la forma de familiares, amigos o relaciones sentimentales. Generalmente estos personajes se resisten a la realización del experimento, razón por la cual el transgresor requiere de una explicación a manera de justificación.

A la fase de preparación le sigue la de la realización del experimento; por supuesto éste no resulta al primer intento, por lo cual puede llevarse a cabo generalmente más de una vez antes de tener un éxito aparente.

Tras el supuesto éxito, la figura transgresora se alegra al ver lo que ante sus ojos es un gran avance de la ciencia mundial; sin embargo, no tarda en percatarse que lo que ha creado, un monstruo, es de carácter peligroso pues su naturaleza es destructivo al grado de atacar, torturar e incluso matar a víctimas inocentes. En este momento es cuando la presentación de familiares, amigos o pareja sentimental resulta importante, pues lo que el monstruo amenaza con mayor énfasis son a los personajes más cercanos y queridos del científico.

Puede suceder también que el resultado del experimento no sea necesariamente la creación de un monstruo que derive en el surgimiento del mal; pues éste puede aparecer al momento mismo de la realización del experimento, pues en muchas ocasiones para que se lleve a cabo se requiere de elementos que irremediablemente implican la muerte de personas inocentes.

Al percibir a su creación como altamente peligrosa, el transgresor entra en razón y se dedica a la tarea de su destrucción. Al respecto cabe mencionar que no siempre sucede así, pues hay quienes no se dan cuenta de su error y defienden su experimento y sus resultados literalmente hasta la muerte,.

Tras la acumulación de evidencias que aseguran que el experimento no resultó como se deseaba, se sucede el cuarto y último paso, el del enfrentamiento con la creación que, al igual que en la trama del descubrimiento, sucede cuando los esfuerzos por parte de los personajes están avocados a la destrucción del monstruo, terminando, después de varias batallas, con su aniquilación.

Puede darse la variante en donde el enfrentamiento no sólo termine con la vida de la criatura, sino inclusive con la del científico mismo. Esto suele suceder en los casos en donde el transgresor se oponía al exterminio de su experimento, defendiéndolo hasta sus últimas consecuencias, que inclusive pueden sucederse a manos del propio monstruo o enfrentándose a él.

Ejemplos de este tipo de trama al interior de películas son muchos, pero cabría mencionar que la fuente de todos ellos es la obra literaria de Mary Shelley, *Frankenstein*, pues en ella podemos encontrar claramente los cuatro pasos de la trama del transgresor: preparación, experimento, resultados adversos y enfrentamiento.

Además de *Frankenstein*, un ejemplo muy claro del tipo de trama del transgresor lo podemos observar en la película *Re-animator*, de Stuart Gordon. En ella somos testigos de todos y cada uno de los pasos. En primer lugar, el paso de la preparación se observa cuando Herbert West, el estudiante de métodos regenerativos, se muda al sótano de su colega y amigo Dan Cain. Aquí podemos ser testigos del componente filosófico, que sucede en el momento en que West explica sus experimentos de reanimación cuyos objetivos son detener la muerte y hacer realidad el sueño de todo doctor. Asimismo, también podemos observar el componente práctico, que acontece cuando tanto Dan como West acuden a la morgue del hospital en busca de cadáveres frescos que les sirvan para la experimentación.

Todo lo anterior se enmarca dentro de la fase de preparación del experimento, en la cual también se presentan los personajes que rodean a los transgresores y que se niegan a la realización del experimento: Megan, la novia de Dan, y su padre el doctor Halsey. Posterior a todo ello, sucede el paso de la realización del experimento, el cual ocurre al interior de la morgue cuando las figuras transgresoras (Dan y West), logran revivir a un cadáver recién fallecido. Obviamente este primer intento resulta fallido y deja ver las consecuencias funestas de su realización, pues el cadáver reanimado asesina al padre de Megan.

A pesar de saber la naturaleza de los resultados, West continúa con el experimento hasta que logra un éxito aparente; sin embargo, las cosas se salen de control y es aquí cuando se sucede la tercera fase de la trama, pues el cadáver reanimado atenta contra Megan, la novia de Dan. Posterior a todo ello,

observamos el cuarto y último paso, el del enfrentamiento, que ocurre cuando tanto Dan como West intentan destruir los cadáveres reanimados. El objetivo se consigue, pero la batalla cobró la vida tanto del primero, como de Megan, lo cual confirma el hecho de que los experimentos o el resultado de ellos, siempre afecta, en primer lugar, a las personas más cercanas o queridas de las figuras transgresoras.

Como podemos ver, *Re-animator* es un excelente ejemplo de una película cuya trama se apega a la del transgresor, pues cumple cabalmente con los cuatro pasos: preparación, realización del experimento, resultados adversos y enfrentamiento con ellos.

Finalmente, cabría mencionar que los dos tipos de tramas que se acaban de mencionar (la del descubrimiento y la del transgresor), pueden combinarse para producir historias aún más complejas. Una forma de hacerlo consiste en considerar al transgresor, su experimento o su resultado en el objeto de descubrimiento y/o confirmación. Al respecto Noël Carroll explica cómo podría suceder esto al interior de un filme en donde, por ejemplo

Los cuerpos pueden empezar desapareciendo, lo cual conduce a una investigación que lleva al descubrimiento y la confirmación de que el Dr. Tal está preparando un experimento; sin embargo, los descubridores llegan demasiado tarde para detenerlo. Entran en el laboratorio justo antes de que el científico loco apriete el interruptor (pero dejando suficiente tiempo para que explique y justifique el experimento). Las consecuencias funestas y horrendas del experimento se siguen hasta el enfrentamiento final con el monstruo recién creado.<sup>16</sup>

La combinación de pasos entre estas dos estructuras narrativas nos proporcionan un amplio abanico de posibilidades en donde podremos colocar también a muchos filmes, tales como *La isla del Dr. Moreau*, *El horror de Dunwich*, y en general a todas las adaptaciones del clásico de R. L. Stevenson, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, en

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 259

donde podemos encontrar pasos tanto de la trama de descubrimiento como de la del transgresor.

Observando las tramas presentadas hasta el momento, podemos afirmar que la esencia de la trama del descubrimiento está en probar que hay más cosas en el cielo y en la tierra que las que nuestros marcos conceptuales vigentes reconocen; es decir, que existe una estrechez con respecto a las miras de la ciencia. Por su parte, la trama del transgresor advierte frente a las pretensiones de querer saber demasiado, es decir, crítica la voluntad excesiva de conocer por parte de la ciencia. “Una familia de tramas castiga el deseo de saberlo todo, mientras que la otra es un ataque a las formas de pensar rígidas, comunes y miopes.”<sup>17</sup>

No obstante, muy a pesar de la aparente contradicción de temas entre las dos tramas, es posible encontrar un tema que subyace tanto en una como en la otra: el descubrimiento de lo desconocido. En el primer tipo de tramas se advierte el descubrimiento de un tipo de existencia que hasta ese momento se había negado; mientras que en el segundo tipo el transgresor descubre algún conocimiento oculto o secreto universal que le permite realizar su experimento.

Finalmente, cabría hacer hincapié en que las tramas mostradas aquí no agotan en lo absoluto el espectro completo de las narraciones de horror, pues deben de existir por lógica algunos relatos que no encajen con este esquema, y que son aquellas que le han dado un vuelco original al argumento, desafiando todas las convenciones de las que hemos hablado. No obstante, dichas tramas ofrecen una imagen de las estructuras narrativas básicas de un gran número no sólo de filmes sino de narraciones literarias también. O sea que logran explorar una buena parte de las estructuras argumentales recurrentes al interior de las ficciones de horror.

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 262

### 3.2.3 Los cánones mítico estructurales

Cada una de las tramas hasta aquí mostradas expresan algún tipo de historia o tema exhibido al interior del filme, este tipo de historias generalmente son representaciones de algún tipo de mito propio del género de horror, como lo pueden ser las historias de vampiros, de zombies, de brujas, de posesiones satánicas, de casas embrujadas, de momias, de hombres lobo, extraterrestres, etcétera.

Así, a lo que aluden los cánones mítico estructurales es a cada modelo mítico y su particular modo de articulación, que a pesar de desarrollarse bajo diversas formas episódicas, subyace en el fondo de toda narración propia del género. Para Román Gubern, los ejes que dominan al interior del género de horror nacen de formulaciones míticas ligadas a creencias populares y a temores nacidos en contextos socioculturales muy precisos.<sup>18</sup>

Esta idea acerca del nacimiento de los grandes temas del horror es confirmada por Noël Carroll, quien afirma que los ciclos de horror suelen aparecer en tiempos de tensión social, y que el género es un medio a través del cual pueden expresarse los miedos propios de esos tiempos.<sup>19</sup>

Lo que tanto Gubern como Carroll parecen indicar, es que los mitos característicos del horror son expresiones de ciertas circunstancias históricas, en donde el género logra asimilar los miedos generales del inconsciente colectivo e incorporarlos dentro de sus estructuras arquetípicas y narrativas.

Sin embargo, más allá de empatar los mitos del cine de horror con sus estructuras arquetípicas (vampiros, momias, zombies, hombres lobo), lo importante es descubrir el gran tema que subyace tras estas figuras y poder sugerir, por ejemplo,

---

<sup>18</sup> Román Gubern, *Op. Cit.*, p. 33

<sup>19</sup> Noël Carroll, *Op. Cit.*, p.425

que el cine de vampiros es una expresión del mito de la sexualidad. En este sentido, la tarea consiste en ubicar el significante y el significado de las películas de horror, identificar lo que cada uno de ellos expresa y así conocer lo que las películas dicen o sugieren y lo que sus formas dejan prever. Por ejemplo, durante la etapa de la Guerra Fría, las películas de invasiones marcianas aludían al temor hacia la U.R.S.S., hacia la persona que venía del planeta rojo (comunismo), y hacia aquello que cayera del cielo (bombas, soldados y misiles).

Para lograr tal fin es necesario, en primer lugar, poder identificar la mayor cantidad de estructuras arquetípicas (tipos de monstruos) del cine de horror y después, con base en ello, crear categorías que contribuyan a identificar y clasificar a cada una de estas figuras en función del gran tema que subyace al interior del filme en donde aparecen.

De este modo, comenzaré enumerando una lista (igual de amplia a la cantidad de películas revisadas), en la cual mencionaré a todos aquellos íconos del cine de horror, una suerte de *Boogeymans* o “Cocos”, es decir, todas aquellas figuras fascinantes que nos han logrado asustar de alguno u otro modo. Así, en estricto orden alfabético se presenta una galería de monstruos y entre paréntesis algunas películas en donde aparecen.

- Aliens o seres pertenecientes a mundos diferentes al nuestro (*Alien, La Cosa*)
- Animales mutados: aquellos animales cuya estructura anatómica y capacidad intelectual ha sido modificada por obra de la naturaleza o del hombre mismo (*King Kong, Piraña, El huesped*)
- Brujas (*Las brujas, El proyecto de la bruja de Blair, En la oscuridad de la noche*)
- Casas embrujadas (*El Resplandor, Terror en Amytyville*)
- Creaciones, es decir seres resultantes de creaciones fallidas del hombre (*Frankenstein, Re-animator*)

- Dobles, es decir aquellas figuras que intentan dominar la vida de un personaje usurpando su identidad o desdoblándolo físicamente. (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde, La mosca*)
- Fantasmas: seres que regresan de la muerte, en calidad de apariciones, para culminar algo que dejaron inconcluso en vida (*El espinazo del diablo, Los otros*)
- Hombres lobo (*El hombre lobo, Un hombre lobo americano en París*)
- Momias: (*La momia, La maldición de la momia, Talos, la momia*)
- Poseídos: todos aquellos personajes, lugares u objetos que se encuentran bajo el influjo de alguna posesión satánica. (*Chucky, el muñeco diabólico, El exorcista, El despertar del diablo*)
- Seres con poderes extraordinarios (*Carrie, extraños presentimientos, El hombre invisible*)
- Vampiros (*Drácula, Drácula príncipe de las tinieblas, Entrevista con el vampiro*)
- Zombies: todos los muertos vivientes (*La noche de los muertos vivientes, el día de los muertos vivientes, Re-animator, Mi novia es un zombie*)

Una vez hecha la lista con los arquetipos del cine de horror, lo que sigue es crear categorías de grandes temas en donde cada una de estas figuras puedan encajar; así podremos saber cuáles son los grandes temas del cine de horror en función del tipo de monstruos que exhibe y las historias que cuenta. De este modo se han podido identificar las siguientes categorías:

#### 1. Vida después de la muerte

Este mito descansa bajo la creencia religiosa del descanso eterno después de la muerte, de la cual se sustenta la idea de los no muertos o los muertos vivientes, a quienes Gerald Lenne considera como “seres híbridos entre la vida y la muerte, cadáveres reanimados y evadidos de sus tumbas”<sup>20</sup>, que no han podido alcanzar la paz eterna como tránsito posterior a su defunción. En este sentido, los muertos

---

<sup>20</sup> Gerald Lenne, *Op. Cit.*, p. 68

vivos tienen un estatus similar a los condenados a las penas del infierno, para quienes la inmortalidad no es sino un tremendo castigo.

Puede que el estado de no-muerto y su consecuente vida eterna se suceda como algo indeliberado, que no se buscó, como en el caso de los fantasmas, zombies e inclusive con algunos ejemplos de vampiros; o que, por el contrario, sea el resultado de una acción premeditada, como sucede con las momias quienes, en la mayoría de los casos, tienen la clara pretensión de evitar la muerte y perpetuar la vida con la intención de lograr la inmortalidad.

Dentro de esta categoría identificamos en primer lugar a los vampiros, seres evadidos de la muerte y poseedores de la vida eterna; a los fantasmas y su búsqueda del descanso de su alma; los zombies y su implicación siempre latente con la ciencia y la superstición; y finalmente a las momias, personajes cuyo estado de no-muerto se ha explorado desde la perspectiva de la venganza o la del retorno en busca del amor verdadero.

Algunos ejemplos fílmicos de esta categoría son *Entrevista con el vampiro*, *La momia*, *Un hombre lobo americano en Londres*, *El espinazo del diablo* y *El amanecer de los muertos vivientes*.

## 2. Pérdida de identidad

Esta categoría subyace bajo uno de los temores más generalizados y atávicos de la humanidad: el de la pérdida de la propia identidad y la consecuente conversión en una persona completamente distinta, lo cual puede ser visto desde la perspectiva de la mutilación o la muerte misma del ser humano. Según Gerald Lenne, la temática del doble “se organiza a partir de una serie de dualidades, en las que cada miembro siempre es el doble negativo del otro.”<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> *Ibidem*. P. 85

Del mismo modo, y siguiendo nuevamente con Lenne, “el desdoblamiento implica, ante todo, un desgarramiento de la conciencia, una grave perturbación que puede conducir a la locura si viene acompañada de una identificación episódica con otra persona.”<sup>22</sup>

Esta categoría, como muchas otras, tuvo sus primeras apariciones en la literatura a través del concepto de *doppelgänger* o doble, es decir, la existencia inexplicable de un doble que, conforme avanza la trama, intenta dominar la vida de un personaje, usurpando su identidad o simplemente desdoblándolo físicamente. En la literatura podemos encontrar ejemplos en algunos cuentos del escritor y músico alemán Ernest Theodore Hoffman, y por supuesto en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R. L. Stevenson

En lo que respecta al cine, dentro de esta categoría podemos encontrar las adaptaciones que se han hecho de la novela *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, y todas las películas acerca de hombres lobo, pues en ella el lobo coexiste con el hombre siempre y cuando no haya luna llena. Otros ejemplos podrían ser los filmes *El exorcista* y *Invasión of the body snatchers*, pues en ella la personalidad de las personas ha sido poseída por otra que se expresa a través de sus palabras y acciones.

### 3. Satanismo y demonología: lucha del bien contra el mal en términos religiosos

Esta categoría se inscribe bajo la tradición maniquea occidental generada, en gran parte, por la religión cristiana que engloba y relaciona cualquier tipo de paganismo con el mal. Esto ha servido para que tales creencias generen toda una amplia gama de expresiones artísticas, incluyendo el cine y la literatura por supuesto, cuyo telón de fondo sea un enfrentamiento del bien contra el mal.

---

<sup>22</sup> *Ibidem*. P. 86

En este sentido, dentro de este enfrentamiento el mal es muchas veces personificado por elementos demonológicos que se caracterizan por creer y defender la existencia de Satanás.

Bajo dicha categoría podemos encontrar algunos de los personajes más icónicos del cine de horror, tales como la bruja y los hechiceros a quienes, al estar en relación directa con el demonio, se les confieren poderes tales como la ubicuidad, la formulación de maldiciones y sortilegios, la metamorfosis, la supervivencia y, por supuesto, la reencarnación. De igual modo podemos encontrar a los vampiros, en especial al conde Drácula, a quien en algunos lugares se le identifica como “la personificación de una divinidad pagana maligna susceptible de ser destruida sólo por los símbolos sagrados del cristianismo tales como la cruz, la sagrada ostia, el agua bendita (...) y demás objetos cristianizados”.<sup>23</sup>

De la misma forma, dentro de esta categoría podríamos incluir todas aquellas narraciones que traten el tema de los exorcismos o posesiones demoníacas, pues todas aquellas personas que sufren de ello pueden ser vistas como portadoras de la voz de algún demonio o del mismo Satanás, a la vez que introductorias del mal dentro del mundo cotidiano. Ejemplos filmicos de esta categoría son *La máscara del demonio*, *Drácula*, *La noche del demonio* *Chucky el muñeco diabólico* y por supuesto *El exorcista*.

#### 4. Presencia de elementos que van más allá del conocimiento humano

Esta categoría alude a todo aquello que escapa a los límites del conocimiento y de la comprensión del hombre; aspectos y elementos desconocidos y sobrenaturales que precisamente por tener estas características generan miedo y temor en el hombre.

---

<sup>23</sup> Román Gubern, *Op. Cit.*, pp. 71, 72

Dentro de este tema encontramos todos los extraterrestres que se han presentado en el cine bajo el género del horror y no de la ciencia ficción (o en películas híbridas que combinan elementos de ambos géneros), la amplia gama de animales mutados o completamente desconocidos por el hombre, y al zombie mismo, cuyo estado entre la vida y la muerte ha generado más de una vez la duda en todos aquellos que son testigos de su presencia.

Algunos ejemplos cinematográficos podemos encontrarlos en filmes como *Alien*, en donde el elemento que genera el descontrol y el miedo de la tripulación es un elemento completamente desconocido para ellos, algo que escapa a su entendimiento. De igual modo, *Tiburón* es un buen ejemplo de esta categoría pues a pesar de que el tiburón sea un animal completamente conocido, sus características “sobrenaturales” son las que sorprenden a las autoridades por lo cual no saben como lidiar con él, por lo tanto es un animal que se encuentra fuera del conocimiento que el hombre tiene de él.

##### 5. La existencia de un mal latente que puede surgir en cualquier momento, lugar o persona

El gran tema de esta categoría alude a la existencia de un mal subterráneo, oculto, enmascarado y latente que puede salir de la persona menos esperada, del lugar menos imaginado y en el momento menos indicado. Dicho tema ha sido un argumento muy utilizado al interior de las narraciones de horror y se ha instaurado como uno de los mayores temores en general, pues manifiesta la posibilidad de la existencia del mal en cualquier individuo, tiempo y espacio.

Lo que pareciera que esta categoría indica es que el mal no necesariamente proviene de todo aquello de quien se espera; es decir que no es preciso que caminemos por un bosque oscuro y tenebroso para que nos ataque un monstruo, o que este último sea de carácter extraterreno o amorfo, o que sólo en las noches el mal puede hacer acto de aparición. El mal esta latente y puede presentarse bajo la forma, el tiempo o el espacio que menos se piense.

En lo concerniente al mal resultante de la persona menos esperada, podemos mencionar por ejemplo, de la madre (*Parásitos asesinos*) del padre (*El resplandor*), del hijo (*La profecía*), la hija (*El exorcista*), los vecinos amigables (*El bebe de Rosemary*) o el muñeco favorito (*Chucky, el muñeco diabólico*).

De igual modo, en lo que respecta al mal procedente del momento menos esperado, podemos señalar a películas en donde se suceden las secuencias más logradas y provocadoras de miedo durante las situaciones menos esperadas; por ejemplo en una fiesta de cumpleaños (*Los pájaros*), en una boda (*Frankenstein*) o en una aparentemente linda y maravillosa noche de graduación en donde han elegido la pareja como los reyes de la noche (*Carrie, extraños presentimientos*).

Finalmente, en lo que atañe al mal proveniente del lugar menos indicado, podemos mencionar, como muestra más significativa y utilizada, el ejemplo de las casas embrujadas, que se valen de un escenario aparentemente destinado a desarrollar situaciones agradables y fuera de todo mal, para presentarnos un escenario de verdadero temor, y en donde se desenvuelven las peores y más atemorizantes situaciones que se puedan imaginar, ejemplos filmicos de ellos los podemos encontrar en *El resplandor*, *Terror en Amytyville*, o *Juegos diabólicos*.

#### 6. Monstruosidad versus normalidad: la marginación y la exclusión.

Como su nombre lo indica, esta categoría alude a todo aquello que se considera monstruoso y que se contrapone a las normas estéticas y sociales propias del entorno en donde se desarrolla. Retomando una vez más las tradiciones cristianas, esta doctrina asimila, de igual modo, el mal a lo que ella considera como bestia y que generalmente está representada bajo forma de animales ya existentes, tal como se nos muestra en algunas imágenes del Apocalipsis.

En esta categoría se destaca la marginación y la exclusión del monstruo, o de lo que se considera como monstruoso, como el elemento desencadenante del mal. Es decir, que dentro de este tema tienen cabida todos aquellos personajes cuya

maldad no le es inherente a su persona por el simple hecho de existir, sino que ésta se desata como resultado de los malos tratos (exclusión, humillación y repudio), recibidos por parte del resto del grupo en donde se desenvuelve.

Ejemplos fílmicos de esta categoría los encontramos en *Fenómenos*, *Carrie*, *extraños presentimientos*, *King Kong*, *La mujer pantera* y por supuesto *Frankenstein*, filmes en donde se nos muestra que el horror no es inherente al ser humano/animal/creación, sino que éste es un producto de los comportamientos sociales de quienes los rodean.

#### 7. La existencia de males ancestrales y hereditarios

En esta categoría encontramos “todo lo relativo a tradiciones populares y folklóricas, al patrimonio del imaginario colectivo, a los confines de las prácticas mágicas y de su subsistencia en las religiones establecidas.”<sup>24</sup> A todo el miedo y el mal que proviene o que se origina de males ancestrales, atávicos y hereditarios y frente a los cuales nada se puede hacer dada su persistencia en el tiempo.

Generalmente estos males ancestrales se han dado bajo la forma de maldiciones fundadas en antiguas creencias y mitos populares. La razón del por qué las maldiciones son vistas con desconfianza, miedo y turbación en la mayoría de las sociedades es debido a que están estrechamente ligadas a las figuras de la bruja, del mago, del chamán, de los hechiceros y de los alquimistas, figuras ampliamente relacionadas con la forma del mal y frente a las cuales se suele tener una sensación de impotencia.

Así, las maldiciones son consideradas como las portadoras del mal y vistas bajo la mirada del temor gracias a su correlación con graves enfermedades y funestas muertes. Ejemplos de esta categoría los son los filmes *El hombre lobo*, *La mujer pantera*, *La máscara del demonio* y *Hellraiser*

---

<sup>24</sup> Gerald Lenne, *Op. Cit.*, p.67

#### 8. El mal generado por la voluntad excesiva del hombre

A últimas fechas, hemos podido ser testigos de filmes en donde el mal y el miedo se generan a través de elementos que el hombre mismo ha creado para fines completamente distintos. Esta última categoría alude a la cancelación de los privilegios que presuntamente otorgan los avances científicos y tecnológicos de la contemporaneidad, y en general todo aquello que en teoría debería servir para fines completamente colaboradores con el avance de la humanidad.

En pocas palabras, estamos hablando de un elemento transgresor del orden supuestamente establecido por el hombre, a través de un elemento creado por el hombre mismo. Un elemento que en producciones recientes nos refiere a situaciones de carácter apocalíptico, pero que en términos generales nos remite al tema de la destrucción del hombre a manos del hombre mismo, es decir, a aquél supuesto hobbsiano que dicta que el hombre es el lobo del hombre.

Los elementos iconográficos de este tipo de categoría van desde los autómatas creados por el hombre en todas aquellas películas de *mad doctors* o científicos locos, de entre las que destacan *Re animator*, *Frankenstein*, *La isla del Dr. Moreau* (aunque ésta no trate el tema del autómata), hasta las más recientes producciones fílmicas en donde se enfatiza la posibilidad de la destrucción total de la humanidad (o casi, puesto que siempre hay sobrevivientes), a causa de un virus o algún experimento científico con consecuencias desastrosas, como es el caso de los filmes *Exterminio*, *Amanecer de los muertos vivientes* o *Automaton transfusión*.

## CAPÍTULO 4

### LOS MIEDOS CINEMATográfICOS A TRAVÉS DE LA HISTORIA

*The zombies were having fun, the party had just begun.  
The guests included Wolf Man, Dracula and his son,  
the scene was rockin', all were digging the sounds  
Igor on chains, backed by his baying hounds  
They played the mash, They played the monster mash  
"Monster Mash" Beach Boys*

Llegados a este apartado, una vez hecho un pequeño análisis del cine de horror como género, toca el momento de realizar un breve recorrido del mismo a través de los años, tratando de encontrar algunas constantes que nos permitan hablar de corrientes, estéticas y escuelas del cine de horror.

No obstante, antes de realizar dicho cometido cabe hacer una aclaración. Lo que a continuación se expondrá no alude únicamente al tipo de películas que hemos venido tratando hasta este punto; es decir, que los filmes de los que se hablarán no son exclusivamente pertenecientes al género de horror tal y como éste se ha explicado. Encontraremos también referencias a filmes que, por lo que se ha expuesto, sería más exacto catalogarlas como de terror y no de horror.

La razón de ello radica en que, como tal, la historia del cine de horror es la historia de los miedos expresados en el cine, por tal razón, para realizar un estudio puntual y preciso sobre la historia del género es necesario referirnos también a aquellos filmes en donde el miedo se expresa de manera particular, muy a pesar de que no sea bajo el formato del cine de horror. Esa es la razón del porqué este apartado se ha titulado como "Los miedos cinematográficos a través de la historia" y no "Historia del cine de horror" ó "El horror cinematográfico a través de los años".

Sin embargo, dicho apartado tampoco se desviará de la dirección que ha seguido hasta este momento. No se hablará, por razones un tanto lógicas, de melodramas, cintas de conflictos bélicos o filmes de vaqueros; si nos desviamos del cine de

horror, lo haremos únicamente para tratar géneros como el terror y la ciencia ficción (o los híbridos entre estos dos) y, en algunos casos, el de la comedia, pues recordemos que un signo inequívoco de que un género se ha agotado es la aparición de las parodias, a lo cual el cine de horror no ha escapado.

Finalmente cabría mencionar que lo que a continuación se expondrá no intenta, en lo más mínimo, agotar al género en todas sus manifestaciones durante el paso de los años. Simplemente será un superficial recorrido (pero no por ello anodino), por las películas más populares del género, así como de aquellas que por su singularidad han contribuido a la creación de ciertas estéticas que han marcado un hito en la historia del cine de horror. Es posible que se hagan algunas omisiones, pero, como ya dijimos, no se pretende elaborar un manual exhaustivo, pues para ello ya existe bibliografía al respecto.

#### 4.1 La era silente: lo fantástico y lo siniestro en la imaginería germana

*Dejadnos a nosotros los alemanes los horrores del delirio, los sueños de la fiebre y el reino de los fantasmas. Alemania es un país apropiado para las viejas brujas, para las pieles de oso muerto, para los golems de cualquier sexo.(...) Tan sólo es del otro lado del Rhin en donde los espectros pueden triunfar.*  
Henri Heine, *La escuela romántica II*

Las primeras expresiones del miedo a través del cine se dieron bajo el formato del cine silente, en el cual los primeros directores encontraron un excelente medio para examinar los diversos elementos que pueden darle origen. Resulta un tanto difícil establecer cuál fue la primera película que podría considerarse como iniciadora del género de horror; sin embargo, podríamos citar algunos ejemplos en donde la estética de lo demoníaco se hace presente, como en los cortos del cineasta francés Goerge Méliés *Le manoir du diable* de 1896, y *La ceverne maudite* de 1898; unos filmes japoneses del mismo año titulados *Bake jizo* y *Shinin*; así como la primera adaptación fílmica del relato de Mary Shelley *Frankenstein*, realizada en 1910 por los estudios Edison.

No obstante, lo que para estos años de cine silente importa, no es detectar la primera manifestación fílmica del miedo, sino localizar la verdadera fuente que sentaría las bases para el desarrollo del género, gracias a los elementos que en ella se expresen, y que para estos fines son el miedo, lo sobrenatural y lo fantástico. Esta fuente se localiza en la Alemania de principios del siglo XX.

Durante los primeros años del siglo XX, Alemania desarrolló un cine silente que encontró su inspiración “no tanto en la realidad como en la imaginación, en los mitos y en narraciones fantásticas. (De este modo) la mirada de los primeros realizadores se orientó una y otra vez hacia dentro, hacia los aspectos oscuros del alma.”<sup>1</sup> Algunos filmes representativos de aquellos años son *El estudiante de Praga (Der student von Prag)* de 1913; y *El golem (Der golem)* de 1914. Ambas

---

<sup>1</sup> Werner Faulstich, Helmut Korte (compiladores), *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas. Volumen 1: 1895-1924 Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio*, p. 394

películas lamentablemente se encuentran perdidas, no obstante sabemos que se caracterizaron por explorar temas que se remitían a viejas leyendas germanas y a cuentos llenos de misterio y fantasía provenientes de la literatura romántica.

En dichas películas pueden encontrarse algunos de los elementos que más tarde serían característica del cine de horror, tales como la invocación de las fuerzas demoníacas de la naturaleza humana y la exploración del tema del doble, aspectos que permitieron que en ellas se logaran, aún sin ser películas del género, excelentes atmósferas de temor y amenaza. El mérito de estos filmes fue lograr que lo imposible se convirtiera en realidad, haciendo visible un universo fantástico que, hasta ese momento, era exclusivo para el teatro.

Después de la Primera Guerra Mundial, el cine alemán cobró una mayor importancia debido a la contribución decisiva que los años de guerra y de preguerra tuvieron para los trabajos futuros, particularmente en la preparación de una generación de actores, operadores, directores y técnicos. Por aquellos años la sociedad alemana vivía una gran transformación, pues

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>2</sup>

Bajo esta inestabilidad política y con el sentimiento de la derrota de la guerra que arrojaba como final el tratado de Versalles, surgieron una serie de películas particularmente sintomáticas y de corte fantástico, en donde las perversiones mostradas servían como una válvula de escape para los sufrimientos específicos que padecían los alemanes. En este sentido, dichas películas reflejaron espontáneamente ciertas actitudes sintomáticas de intranquilidad colectiva.

---

<sup>2</sup> Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, p. 38

Dichos filmes se cobijaron bajo una corriente artística que había hecho acto de aparición durante los últimos años del siglo XIX, y que nació como testimonio del extrañamiento del mundo y la crisis que estaba atravesando el dominio del positivismo con respecto a los paisajes naturales, y al ya pesado dominio político de la burguesía en cuanto a lo social. Esta corriente artística fue el expresionismo.

Para los expresionistas la realidad dejó de convertirse en un dato exterior y se convirtió en algo que había que experimentar desde la más profunda interioridad, apelando a vivencias corporales y emocionales del mundo más que a su captación por el ojo.

El expresionismo se manifestó a través de artes tales como la pintura, la poesía, la música y el teatro; de este último es del que se nutre el cine para crear una estética propia basada sobre todo en la utilización de la luz, el decorado y los juegos expresivos del claroscuro con lo cual, siguiendo los lineamientos del expresionismo, los directores de cine intentaron representar las experiencias emocionales, preocupándose, más que por la realidad externa, por la naturaleza interna que se intenta representar deformándola hasta el grado de encontrar su esencia.

De este modo, el expresionismo sirvió como plataforma no sólo para que el cine alemán tuviera un avance significativo, sino también para que se comenzaran a presentar los primeros atisbos de un cine de horror.

En 1919 surgió el que es considerado como el filme expresionista por excelencia, *El gabinete del doctor Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)*, dirigido por Robert Wiene, un film claustrofóbico que gira alrededor de crímenes, locura y obsesiones, asentada en la frontera entre la alucinación y la pesadilla y al que Kracauer considera una historia revolucionaria, toda vez que estigmatiza la omnipotencia de una autoridad estatal, representada bajo la autoridad ilimitada que deifica el poder por el poder mismo y que para satisfacer su ansia de dominación viola cruelmente

los valores y los derechos humanos.<sup>3</sup> ¿Acaso una premonición de los años hitlerianos venideros?

Para 1920 surgió una nueva versión de *El golem (Der Golem, wie er in die welt kam)*, película en donde la figura del “otro” surge de una persona artificial que se convierte rápidamente en monstruo cuando reconoce que el entorno que los rodea les niega el derecho a ser humanos. *El golem* puede considerarse como el prototipo de películas de autómatas y monstruos y un antecedente directo del filme de 1931 *Frankenstein*, así como también de todos los filmes de *mad doctors* que a la postre tendrían lugar.

Para 1922 se presentó la que puede considerarse como la primera película de horror bajo los términos del mismo género. Dicha película es *Nosferatu, (Nosferatu, eine symphonie des grauens)* dirigida por F. W. Murnau, una adaptación muy libre del libro clásico de Bram Stoker *Drácula* y en donde se contienen “las imágenes más turbadoras y más sobrecogedoras de las pantallas alemanas”<sup>4</sup> El filme es una verdadera joya del cine de horror debido a que en ella se logra un auténtico clima de opresión donde la muerte puede casi respirarse y en la que, a pesar de la victoria final del amor y la luz, queda una sensación profunda de inquietud y desasosiego.

En 1924 surge *El hombre de las figuras de cera (Das wachsfiguren kabinet)* de Paul Leni, una película desarrollada en tres episodios y en donde podemos observar un verdadero estudio sobre la tiranía. Dicho filme sobresale por una espléndida aplicación del complejo expresionista que favorece la creación de atmósferas y momentos de temor, así como por ser un antecedente directo de filmes con figuras de cera como *Los crímenes del museo de cera (House of wax)* de 1954, por ejemplo.

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 66

<sup>4</sup> Lotte H. Eisner, *La pantalla demoníaca Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, p.73

Para 1926 se presentó la que podría considerarse como el cierre del expresionismo alemán en su vertiente fantástica. El filme en cuestión es *Fausto* (*Eine deutsche Volkssage*), película que en palabras de Lotte H. Eisner “presenta lo más notable, lo más impresionante que ha creado el claroscuro.”<sup>5</sup> *Fausto* es una obra en donde las puertas de las tinieblas se abren para que los horrores galopen sobre los pueblos de la Tierra; dicho efecto se logró gracias a un vasto presupuesto (de hecho fue, junto con *Metrópolis*, la producción más cara y compleja realizada por la productora UFA hasta esa fecha) que permitió revolucionar las técnicas de efectos especiales y así mostrarnos, de manera genial, aspectos sobrenaturales tales como demonios, ángeles, calaveras y al diablo mismo.

Aún cuando la fase de lo que algunos consideran el cine clásico alemán sólo abarcó un periodo muy breve, puesto que después de 1924 las visiones de pesadilla expresionistas perdieron importancia debido a la estabilización instituida política y económicamente, es posible afirmar que dejó un gran legado en lo que concierne a

las técnicas de manejo de cámara e iluminación que en él se desarrollaron para crear densidad en la ambientación, además de las referencias directas a los temas y al contenido (...). Este hecho puede constatarse, particularmente, en el cine norteamericano de los años veinte (...), y en los filmes de gánsteres y de horror de los años treinta, así como en el *film noir* de los años cuarenta.<sup>6</sup>

Una vez revisado lo anterior, es posible afirmar que los primeros ejemplos del cine de miedo se caracterizaron por presentar mundos oscuros llenos de tiranos y de misticismo, así como realidades en donde lo sobrenatural se manifestaba como un inclemente designio del implacable destino que orillaba a los individuos a una irremediable subordinación hacia los oscuros impulsos de la humanidad misma. Es decir que en la mayoría de estas películas podemos encontrar un mismo

---

<sup>5</sup> *Ibidem.* p. 195

<sup>6</sup> Werner Faulstich, Helmut Korte (compiladores), *Op. Cit.*, p.48

mensaje: “el ser humano no puede escapar a su destino, al poder de los tiranos y de seres sobrenaturales o de los abismos de su propia alma.”<sup>7</sup>

Si bien los filmes alemanes no fueron los únicos filmes silentes que podrían entrar en este recorrido por los filmes de miedo, sí fueron los más influyentes para el posterior desarrollo del género. No obstante habría que mencionar también a películas como *The phantom carriage (Körkarlen, 1921)* del director sueco Victor Sjostrom; y a la insólita, inclasificable y extraordinaria película *La brujería a través de los tiempos (Haxan, 1922)*, del danés Benjamín Christensen y que constituye un completo análisis sobre el mundo de lo sobrenatural y lo diabólico.

De igual modo cabría comentar los filmes que se produjeron en Estados Unidos, tales como *Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1920* de John S. Robertson, *El jorobado de Notre Dame (The hunchback of Notre Dame, 1923)*, *The Monster*, de 1925, así como *La casa del horror (London after midnight, 1927)*, *Los pantanos de Zanzíbar (West of Zanzíbar, 1928)* y *Garras humanas (The unknown, 1927)*, estas últimas tres del director Tod Browning, quien más adelante filmaría la primera película sonora de horror: *Drácula*.

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 386

## 4.2 La era clásica del cine de horror: el reinado de la Universal

I will give you life, you'll serve only me  
And my will to kill, you will kill for me  
All that I desire, all that I command.  
You are here for me, I'm your master.  
"My creation", Megadeth

Mientras en Alemania se confeccionaban las primeras manifestaciones de un cine con tintes fantásticos y sobrenaturales, en Estados Unidos se creaban los primeros grandes estudios de producción fílmica. Así, el 8 de junio de 1912 la historia vería nacer la gran casa productora que a la postre sería la indudable heredera del cine expresionista alemán y reina indiscutible del género de horror durante la década de los 30 y gran parte de los 40: la Universal Pictures, fundada por el intrépido y pionero Carl Laemmle.

Dicha productora vio nacer a su vez al que podría considerarse el primer gran actor del género que nos ocupa, Lon Chaney, "El hombre de las mil caras", quien gracias a su espléndido maquillaje, diseñado y aplicado por él mismo, logró que el fresco histórico de 1923, *El jorobado de Notre Dame (The hunchback of Notre Dame)*, se convirtiera en la primera incursión de la Universal Pictures en el género de terror y de donde nació el primer gran monstruo de Hollywood, Quasimodo.

Dos años más tarde, Lon Chaney se convertiría en el máximo especialista en personajes cuyo denominador común era la malformación física, gracias a su participación en *El fantasma de la ópera (The phantom of the opera, 1925)*, de Rupert Julian en donde interpretó a su más famoso personaje: el atormentado compositor Erick, "maltratado por la vida y rechazado por la sociedad burguesa en beneficio de otros más mediocres, que se refugia en las lóbregas catacumbas del Teatro de la Ópera de París escondiendo tras una máscara su rostro desfigurado por un incendio."<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Juan Antonio Molina Foie, *La gran U: la factoría del terror*, p.18

Mientras tanto, en Alemania se daba por terminada la etapa expresionista para trasladar el horror al terreno de la realidad, en donde comenzaba a incubarse el huevo de la serpiente, el nacionalsocialismo que más tarde desembocaría en la barbarie nazi. Una vez sucedido esto, la Universal tomó la estafeta y comenzó a desarrollarse en el género de una manera un poco más seria después de los ejemplos silentes arriba mencionados y de dos tímidas manifestaciones de corte expresionista, *El legado tenebroso* (*The cat and the canary*, 1927) y *El hombre que ríe* (*The man who laughs*, 1928), dirigidos por Paul Leni, un inmigrante alemán que encontró cobijo en la Universal.

No obstante, fue hasta el año de 1931 que el desfile de monstruos y películas de horror comenzó con la primer película sonora del género, *Drácula*, de Tod Browning. Una adaptación de la novela de Bram Stoker del mismo título que, sin embargo, terminó basándose sobre la versión teatral que ya existía. Fue una película en la que, a diferencia del *Nosferatu* alemán de los años 20, no se puso el acento en el lado maléfico del personaje, sino en su encanto, su capacidad de seducción y de hipnotización.

Dichas características supusieron la consagración del actor Bela Lugosi, quien se encargó de interpretar al conde Drácula y lo posicionaron (junto a Lon Chaney) como uno de los nombres que va asociado al género y una verdadera leyenda para la posteridad. La importancia de Bela Lugosi como el conde Drácula radica en que, a pesar de que su caracterización poco o nada tiene que ver con el conde que se describe en la novela original, logra una “plena identificación con el personaje, enfatizando su aspecto más estereotipado con su excesiva mímica, su voz meliflua y su atildada vestimenta (que) marcaría en lo sucesivo la imagen cinematográfica del vampiro por antonomasia,”<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> *Ibidem.*, p. 26

*Drácula* tuvo un éxito arrollador por todo el mundo que permitió estabilizar las finanzas de la Universal, al mismo tiempo que le proporcionó una veta a explotar en los años venideros.

Pero cómo se explica el éxito rotundo de *Drácula* en la sociedad norteamericana de los años 30, desdichados espectadores que sufrían las consecuencias de la Gran Depresión desatada tras el Crack de Wall Street en 1929. La respuesta parece residir en que este tipo de filmes servía al público como un escape a la realidad que los condenaba a la penuria y al desempleo. De este modo, buscando el placer incuestionable de la distracción, se toparon con otro más sutil y complejo: el del espanto.

En este sentido, podemos afirmar que el ciclo del cine de terror que comenzó con *Drácula* y siguió con ejemplos que más adelante mencionaremos, es un resultado de la tremenda crisis que asoló a los Estados Unidos por aquellos años, sirviendo, como bien lo menciona Javier Memba, como un alucinógeno e inclusive, a la postre, como un bálsamo contra posibles revoluciones.<sup>10</sup> Lo anterior confirma la idea de que las grandes escuelas estéticas surgen en momentos de grandes crisis, o, como mejor lo enuncia Hilario J. Rodríguez,

dejó clara la interrelación existente entre los periodos de crisis social y el florecimiento de una sensibilidad inclinada a traspasar las fronteras que mantienen a salvo a los seres humanos de sus zonas más oscuras, exponiéndolos a sensaciones nunca antes experimentadas, para rebajar sus ansiedades cotidianas a través de fuertes emociones en ciertos espectáculos, como el cine, donde la imaginación cobra mayor importancia que la realidad.<sup>11</sup>

De este modo, el inesperado éxito de *Drácula* tuvo como consecuencia inmediata la creación de una película que apelara a una estética similar y el resultado fue *Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931), película basada en el relato de Mary W. Shelley y que constituye “una fábula aleccionadora en contra de la arrogante

---

<sup>10</sup> Javier Memba, *Cine de terror de la Universal*, p. 18

<sup>11</sup> Hilario J. Rodríguez, *Museo del miedo Las mejores películas de terror*, p. 34

amoralidad de la ciencia moderna, un ingenuo estudio de terror, a la manera de los clásicos del cine expresionista alemán, contado con sencillez y decidido propósito de asustar.”<sup>12</sup>

Dicha película sirvió también para dar a conocer a otra de las leyendas del género: Boris Karloff, quien con su interpretación del monstruo de la historia, heredera directa de *El Golem* alemán, logra una grandiosa composición del personaje mitad humano, mitad máquina, ubicado entre las líneas de la muerte y de la vida, y cuya caracterización, a manos del maquillador de cabecera de la Universal, Jack Pierce, constituye una de las mejores creaciones del cine del género, hecho que quedó constatado en las posteriores caracterizaciones que se hicieron del monstruo, y que van desde las secuelas de los años 40, hasta los programas televisivos de *La familia Adams* y *Los Munsters*, constituyéndose así en una de la imágenes culturales más reconocibles de la historia.

Al igual que su antecesora, *Frankenstein* significó un éxito rotundo para la Universal, lo cual los animó a seguir en la misma línea y crear toda una serie de películas que al final del periodo constituyeron una suerte de repertorio clásico del género de horror. Asimismo, estas dos producciones permitieron la codificación del horror como un género propio, con su propia iconografía, tipología y normativa ritual.

Así, en los años posteriores de la década de los 30, el estudio filmó nueve películas del género, con lo que acabó todo un sistema de producción basado en un tipo estilístico completamente definido que se sustentaba en un equipo de especialistas cuyas habilidades resultaron cruciales para los inmejorables resultados que tales filmes arrojaron. Dichas películas fueron *Doble asesinato en la calle Morgue* (*Murders in the Rue Morgue*, 1932), película que significó la americanización del expresionismo alemán por excelencia y una de las más transgresoras del ciclo en la medida en que sugiere el tema de la zoofilia.

---

<sup>12</sup> Juan Antonio Molina Foie, *Op. Cit.*, p. 30

Posterior a ella vino *La momia (The Mummy, 1932)*, en la cual observamos a otro de los grandes mitos del cine de horror enmarcado bajo un melodrama tamizado por el terror de una antigua maldición. La película significó también un escaparate más para mostrar los grandes dotes de Boris Karloff, quien interpreta aquí a la momia Im-ho-tep y a su resurrección Ardath Bay.

En ese mismo año se presentó *El caserón de las sombras (The old dark House)* de James Whale, el mismo director de *Frankenstein* y quien se comenzaba a perfilar como uno de los favoritos del estudio. Esta película es de verdadera importancia en el sentido en que se instaura como la que inaugura la línea de las mansiones siniestras, sentando las bases de uno de los planteamientos más habituales del tema: un grupo de gente cautiva en una casa sobre la que se segrean ciertas manifestaciones del horror.

Para el año de 1933 se estrena *El hombre invisible (The invisible man)*, película en la misma línea de los *mad doctors* (que inauguraría *Frankenstein*), en el sentido de que el mal no proviene de antiguas maldiciones, sino de equivocaciones científicas. En este sentido, la película se instaura como una historia en donde se intenta conocer lo desconocido, aquello que permita realizar lo que nunca antes nadie ha logrado. Cabe destacar que la película supuso un reto para los expertos en efectos especiales, el cual fue cumplido con creces, como quedó demostrado en innumerables secuencias.

La siguiente película en el ciclo fue *Satanás (The black cat, 1934)*, basada en un relato de Edgar Allan Poe y en donde se reunió, por primera vez, a los dos grandes actores del ciclo: Bela Lugosi y Boris Karloff. Uno de los grandes méritos de este filme fue lograr trasladar el espanto de los escenarios góticos o exóticos a un marco modernista, con lo cual se logró un efectivo símil entre el castillo gótico y la mansión ultramoderna.

En el año de 1935 podemos encontrar tres películas más del ciclo de la Universal. La primera de ellas fue *El cuervo (The Raven)* que mostró juntos una vez más al dúo Lugosi-Karloff, y que sirvió para constatar a Poe como una de las influencias en la que se inspiraba el repertorio. La segunda película de aquel fructífero año fue *El lobo humano (The werewolf of London)*, primer intento de la Universal por acercarse al tema de la licantropía y en donde se muestra, como se había venido haciendo a lo largo del ciclo, el eterno dilema entre el amor y la ciencia.

La tercera película en cuestión fue una de las más logradas, no sólo del ciclo, sino de la historia del cine de horror en general, al grado de que muchos conocedores del tema la consideran entre las mejores películas del género. Dicho filme fue *La novia de Frankenstein (The bride of Frankenstein)*, una prueba fehaciente de la categoría y el talento de su director James Whale (*Frankenstein, El hombre invisible*), quien del mecanismo de un monstruo recién traído a la vida pasó a explorar su alma.

La película retoma algunos elementos de la novela de Mary Shelley sin necesidad de apegarse completamente a ella. No obstante, recoge con absoluta fidelidad el espíritu de la obra: el afecto y la simpatía humanizando al monstruo en la misma medida en que le embrutecieron la violencia y el rechazo; es decir, que en esta película ya no vemos el espectáculo de horror provocado por el monstruo deambulando de un lado a otro sin saber cuál era su sentido en la vida, aquí, el monstruo se nos presenta como “el único ser con un objetivo humano en un universo inhumano y absurdo.”<sup>13</sup>

Uno de los tantos aciertos del filme fue el final, en donde el monstruo, con lágrimas en los ojos, se sabe incapaz de encajar en la realidad en que se encuentra, razón por la cual decide hacer estallar el laboratorio y morir junto a la reciente creación (la novia) no sin antes dejar escapar a quien fuera su creador y a su esposa; un final que, más allá de las convenciones narrativas de la época,

---

<sup>13</sup> Hilario J. Rodríguez, *Op. Cit.*, p. 76

viene a significar la negación y destrucción de lo monstruoso del inconsciente, como contrapartida al triunfo de la conciencia y la razón.

En el plano del significado Carlos Losilla menciona, al respecto de la película, que en ésta “se reflejan a la perfección las tensiones del periodo: por un lado, el deseo de externalizar los fantasmas inconscientes con el fin de eliminarlos; por otro, la imposibilidad de reprimir los signos anunciados de todos estos fantasmas, que pretenden materializarse como tales, instalarse en la cotidianeidad y convivir con lo consciente.”<sup>14</sup>

Para el año de 1936 se presentaron *El poder invisible (The invisible ray)*, un acercamiento al género de la ciencia ficción y *La hija de Drácula (Dracula's daughter)*, secuela de *Drácula* de 1931. No obstante, para estas fechas el estudio comenzaba a dar señas de falta de imaginación y el género comenzaba a agotarse. Además, James Whale, el director estrella de la Universal, responsable de grandes producciones como *Frankenstein*, *El hombre invisible*, y *La novia de Frankenstein*, dejó el estudio para marcharse a la competencia, la Metro Goldwyn Meyer.

Lo anterior ocasionó que la Universal se dedicara a reciclar a los personajes que le habían dado gloria en años anteriores. Así, si al monstruo se le daba una novia, al vampiro se le podía otorgar toda una descendencia de siniestros vampiros. De este modo se presentaron una serie de películas en donde se retomaban a los monstruos clásicos, tales como *La sombra de Frankenstein (Son of Frankenstein, 1939)*, *La mano de la momia (The mummy's hand, 1940)* y *Vuelve el hombre invisible (The invisible man returns, 1940)*. Sin embargo, para 1941 la Universal produjo la que bien podría considerarse la última gran producción del estudio, *El hombre lobo (The Wolf Man)*

---

<sup>14</sup> Carlos Losilla, *Op. Cit.*, p. 79

A pesar de que en 1935 el estudio ya había filmado una película sobre hombres lobo, la poca popularidad de aquella animó a que se filmara *El hombre lobo*, película a la cual no se le puede considerar como una secuela de su antecesora, sino una variación, e inclusive corrección, del mito de la licantropía. En ella podemos atestiguar variaciones tan importantes que significaron una ruptura con los demás filmes del ciclo, tales como la completa ausencia de la ciencia, la existencia del mal procedente de un castigo atávico y un cargo de conciencia ante la llamada de su naturaleza por parte del monstruo.

El filme, además de consagrar y encasillar al mismo tiempo a Lon Chaney Jr. (hijo del que fuera la primera gran estrella del cine de horror), incorporó los elementos que a la postre serían característicos de la mayoría de las película que girarían en torno al tema: la luna llena como desencadenante de la transformación, el pentáculo como símbolo esotérico y, finalmente, el uso de la plata como única forma de acabar con el hombre lobo.

A lo largo de la década, la Universal siguió presentando películas de horror que ensanchaban aún más el ciclo que había comenzado la década anterior. No obstante, para aquellos años la calidad del mismo ya había disminuido. En la década de los 40, no existía ya una relación traumática y de temor entre los monstruos y los espectadores, sobre todo con los jóvenes, quienes los habían incorporado a la cultura juvenil rebajándolos hasta convertirlos en personajes casi entrañables.

De este modo, a lo largo de los años 40, el género de horror de la Universal se fue devorando a si mismo gracias a las cada vez más frecuentes secuelas que no hacían más que “evidenciar que los filmes clásicos de horror estaban fuera de estilo, después de los horrores reales de la Segunda Guerra Mundial”.<sup>15</sup> El clavo que vino a sellar la tumba del ciclo y del repertorio, fue la película de 1948 *Abbott y*

---

<sup>15</sup> Tim Dirks, *Horror films*, 1996-2008, <http://www.filmsite.org/horrorfilms.html> (consulta, jueves 14 de agosto de 2008)

*Costello contra los fantasmas (Abbott and Costello meet Frankenstein)*, una parodia presentada por los famosos cómicos Abbot y Costello en donde aparecían toda la galería de los monstruos que le habían dado fama y fortuna a la Universal. Después de ahí, como bien lo dice Karina Wilson, los monstruos clásicos (Drácula, el monstruo de Frankenstein, la Momia y El Hombre lobo) jamás volvieron a ser aterradores.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Karina Wilson, *Horror film history , a decade by decade guideto the horror movie genre, 2001-2008*, <http://www.horrorfilmhistory.com/> (martes 5 de agosto de 2008)

### 4.3 El horror en otros estudios

A pesar de haber hablado ya de la Universal y de sus producciones que inauguraron y dieron vida al periodo clásico del cine de horror, sería injusto no mencionar otras producciones de la época que se produjeron en otros estudios y que también contribuyeron a que tanto el género como el periodo se ensanchara y se consolidara como uno de los más importantes de la historia.

De este modo, habría que mencionar otros estudios que, sin dedicarse por completo al género, contribuyeron también con su grano de arena. Así tenemos estudios como la Metro Goldwyn Meyer, que destacó con filmes como *Fenómenos* (*Freaks*, 1932) una genial película cuyo tema fundamental es la anormalidad vista como la transgresora del orden natural de las cosas; así como la existencia de la belleza más pura en la fealdad más humillante; *Las manos de Orlac* (*Mad Love*) “una curiosa mezcla de melodrama romántico, thriller y horror magníficamente ejecutada por Karl Freund, el director de *La Momia*”<sup>17</sup>; *La marca del Vampiro* (*Mark of Vampire*, 1935) y *Muñecos Infernales* (*The devil doll*, 1936), un thriller fantástico y una estupenda historia de venganza efectuada por humanos reducidos al tamaño de muñecas.

Por su parte, la Paramount Pictures también aportó filmes al género tales como *El hombre y el monstruo* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1932), una innovadora película en términos visuales y técnicos que retrata el tema del doble, del yo maligno y devastador capaz de aniquilar a la vertiente civilizada del ser humano. Otra película fue *La isla de las almas perdidas* (*Island of lost souls*) del mismo año; un filme que combina la exaltación del lado humano de las “bestias” con la tortura, el dominio y la humillación de las mismas.

Otro estudio que también le entró al género fue United Artists, la cual produjo *La legión de los hombres sin alma*, (*White Zombie*, 1932) considerada como la primer

---

<sup>17</sup> Fernando Alonso Barahona, *Historia del terror a través del cine*, p.73

película de zombies, contribuyendo con ello a completar el cuadro de monstruos creado por el cine de horror en Estados Unidos.

No obstante, fue RKO Radio Pictures la que le tomó la estafeta a la Universal, al menos por un lapso, en la creación de grandes historias de horror. Esta productora realizó grandes obras en los años 30, tales como *El malvado Zaroff* (*The most dangerous game*, 1932), y la estupenda *King Kong* (*King Kong*, 1933), una verdadera obra maestra del fantástico y una alegoría a la belleza absoluta y al horror más intenso, en donde la bestia es llevada a la fuerza a los abismos de la civilización sólo para darse cuenta que ahí el amor es un mero espejismo y que (como en la mayoría de las películas con monstruos) para él no hay cariño, sólo rechazo y odio.

Muy a pesar de estas dos películas, fue en la década de los 40 cuando la productora realizó sus verdaderas obras maestras, gracias a un avispa ruso llamado Val Lewton, quien después de tomar las riendas de una unidad del estudio en 1942, tuvo el suficiente ingenio para revitalizar el género mediante filmes “construidos de manera muy cuidadosa, en donde nunca se puede observar al monstruo, pues éste está únicamente en la mente de la gente”.<sup>18</sup> Fueron películas cuyo acierto fue convertir sus necesidades, tales como los decorados pobres, rodajes apresurados y ausencia total de efectos especiales, en verdaderas virtudes.

Esta serie de películas dio inicio con *La mujer pantera* (*Cat people*, 1942) de Jaques Tourneur; pasando por *Yo anduve con un zombie* (*I walked with a zombie*), *The leopard man* y *The seventh victim* en 1943; *La maldición de la mujer pantera* (*The curse of the Cat people*) de 1944, y terminando con filmes como *The body snatcher* y *Isle of dead*, ambas de 1945 y *Bedlam* de 1946. Todos estos filmes fueron de gran calidad, pues supieron exhibir el horror sin necesidad de mostrarlo de manera explícita, como en los filmes de la Universal y los demás

---

<sup>18</sup> Peter Guttmacher, *Legendary Horror films*, p. 42

estudios, sino simplemente sugiriéndolo a través alusiones narrativas, excesos argumentales y la creación de estupendas atmósferas.

Para finales de la década de los 40, el género parecía estar prácticamente muerto. La razón del por qué de ello muchos la atribuyen al conflicto bélico que sufrió la humanidad, pues para aquellos años Estados Unidos “está literalmente en guerra con los fantasmas que le asediaban y, por lo tanto, ya no necesita exorcizarlos en la pantalla, con lo cual su representación (la del género) deviene el hueco reflejo de una ausencia.”<sup>19</sup> Para cuando la guerra terminó, los soldados que lograron regresar a casa, así como las viudas de quienes no lo consiguieron, habían vivido suficientes horrores como para seguir viéndolos en pantalla, por lo cual preferían la comedia de cintas como las que Abbott y Costello hicieron en aquellos años.

La etapa clásica del cine de horror parecía estar terminando, pues para principios de la década de los 50 no quedaban ya rastros del género, salvo algunas excepciones que se encargaron de cerrar la etapa de una manera decorosa. Dichas excepciones fueron *Los crímenes del museo de cera* (*House of wax*, 1953), en donde podemos observar a un todavía desconocido Charles Bronson, y cuyas figuras de cera pueden ser interpretadas como una representación de la obsolescencia de los monstruos, y *El fantasma de la calle Morgue* (*Phantom of the Rue Morgue*, 1954). En dichos filmes se puede apreciar cómo el género ha dejado de ser lo que era y ahora deambula por los caminos del *thriller*, cambiando los monstruos por psicópatas y asesinos: los miedos se pasan del horror al terror.

Es así como la etapa clásica del cine de horror culmina para darle paso a una completa renovación que provino, curiosamente, de los lugares en donde se manifestaba el horror en las películas de la etapa clásica: Europa. Todo ello mientras en Estados Unidos se dio una de las mejores etapas de cine de ciencia ficción, de entre las cuales podemos rescatar algunos dignos híbridos que a continuación mencionaremos.

---

<sup>19</sup> Carlos Losilla, *Op. Cit.*, p. 98

#### 4.4 Los años 50: El horror se mezcla con la ciencia ficción

*Cuando el hombre entró en la era atómica  
abrió la puerta a un nuevo mundo.  
Lo que encontremos en ese mundo,  
nadie puede predecirlo.  
La humanidad en peligro (Them!, 1954)*

Cuando en 1953 Winston Churchill creó la expresión “cortina de acero” al pronunciar su frase célebre “una cortina de acero se ha cernido sobre Europa”, le dio paso a uno de los capítulos más importantes de la historia del siglo XX: la Guerra Fría. Fue bajo este marco en donde el cine de horror tuvo un nuevo tipo de manifestación que rayaba, la mayoría de las veces, en los terrenos de la ciencia ficción, género que tuvo su edad dorada en la década de los 50.

En este periodo el cine de horror, como en otras épocas, sirvió para exorcizar los miedos del inconsciente colectivo, los cuales en ese entonces giraban en torno al terror comunista, al Apocalipsis nuclear, a las mutaciones provocadas a causa de la radiación y a las invasiones alienígenas. Bajo estos conceptos fue que el cine de horror concibió algunos títulos que, si bien podrían considerarse como filmes de ciencia ficción, también pueden ser catalogados como de horror, en la medida en que en ellos se nos presentan monstruos repugnantes que constituyen una verdadera amenaza para quienes son testigos de ellos. Es decir, son películas híbridas entre ambos géneros.

En este sentido, desde la perspectiva de la invasión alienígena, en la década de los 50 podemos encontrar títulos como *El enigma... ¿de otro mundo! (The thing... from another world, 1951)*, una de las cintas que de manera más clara vino a concienciar en contra de la invasión alienígena, con todo lo que eso significa; *La guerra de los mundos (The war of the world, 1953)* y *La invasión de los ladrones de cuerpos (Invasion of the Body Snatchers, 1956)* cinta en la “que se habla de una neurosis e histeria colectiva, resultado de la preocupación por lo que pasa en el mundo.”<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Javier Memba, *La década de oro de la ciencia ficción (1950-1960)*, pp. 140-141

Cabe mencionar que en las películas de alienígenas de aquella época, siempre se aludía a ellos como “un ser con el cerebro tan lavado como el de los rojos (comunistas). Según la idea de la Casa Blanca, el comunismo quería poner fin al mundo capitalista de idéntica manera que las invasiones extraterrestres”.<sup>21</sup> Así, vinieran de donde vinieran, los alienígenas siempre eran marcianos, pues venían del planeta rojo (el comunismo nuevamente).

En lo que concierne al horror proveniente de mutaciones y monstruos, podemos mencionar filmes como *Japón bajo el terror del monstruo (Gojira, 1954)*, donde el monstruo es el famoso Godzilla, *La humanidad en peligro (Them!, 1954)*, cuyo temor lo provocan una hormigas gigantes a causa de una mutación radioactiva, *Tarántula (Tarantula, 1955)* y *La mosca (The fly, 1958)* genial película en donde el horror se inmiscuye al interior de un feliz hogar estadounidense, y en la cual observamos una gran actuación de Vincent Price, aquel actor que en la siguiente década se convertiría en otro icono del género.

El predominio de la ciencia ficción en el cine norteamericano duró únicamente durante la década de los años 50, pues a pesar de que la Guerra Fría seguía, los miedos de la población inherentes a ésta parecieron ser asimilados, controlados y por lo tanto inofensivos. Así, posterior a la estética *sci fi*, el horror tuvo una etapa de renovación que, como ya se mencionó, provino principalmente del continente europeo aunque, como también se verá, Estados Unidos contribuyó en alguna medida.

---

<sup>21</sup> *Ibídem.* P. 70

## 4.5 La renovación del género

*Los años 60: éxtasis puro, brillantes, maduros, apasionados, sobrealimentados, desbordantes de sexo, salvajes, fecundos, al borde de un vértigo provocado por toda una energía positiva (..) y emergiendo del lado oscuro, nace el mejor periodo del horror cinematográfico. Un cine que sabe exprimir todos nuestros deseos reprimidos y nuestras obsesiones secretas, del incesto a la necrofilia, afirmando la ligazón entre sexo y muerte.*  
Barbara Steele, actriz estandarte del cine italiano de horror.

Al margen del tipo de horror que retrataron los filmes de la década de la ciencia ficción, comenzó a gestarse un nuevo tipo de cine de horror cuyas características fueron la defensa de los valores tradicionales, un fuerte componente sexual, repeticiones en gestos, decorados y la caracterización de los monstruos ya no de manera física, sino en nuestro interior.

Carlos Losilla menciona que este tipo de cine nació al momento en que la literatura clásica comienza a derrumbarse, permitiendo que el cine diversifique sus caminos en todos los sentidos, con lo cual los códigos y normas del género se relajan y se convierten en un recipiente más o menos moldeable, listo para albergar cualquier propuesta autoral.<sup>22</sup> De este modo, un nuevo cine de horror comienza a desarrollarse, pero esta vez no todo fue en Estados Unidos, ahora Europa también tenía una participación y la tendría de un modo verdaderamente importante y trascendental en la historia del género.

Las primeras muestras de renovación se dieron en Inglaterra gracias a la Hammer Films, un estudio fundado en 1947 que había encontrado el éxito y camino a seguir en los filmes de suspenso e intriga, dando en el clavo en 1957 gracias a una versión del mito clásico de Frankenstein llamada *La maldición de Frankenstein (The curse of Frankenstein)*, el éxito de dicha película permitió crear uno de los mejores ciclos en torno a esta figura que el cine de horror haya conocido, y que estuvo compuesto por los filmes *The revenge of Frankenstein* de

---

<sup>22</sup> Carlos Losilla, *Op. Cit.*, p. 109

1958, *Frankenstein created a woman* de 1966, *Frankenstein must be destroyed* de 1969 y *Frankenstein and the monster from hell* de 1973.

Posterior a *La maldición de Frankenstein* vendría toda una renovación de los monstruos clásicos (Drácula, El hombre lobo, La momia, Jekyll y Hyde), de los cuales destacó la figura de Drácula a través de una serie de películas, que comienzan con *El horror de Drácula (Horror of Dracula, 1958)*, y en las cuales asistimos a una explosión de la sangre propiciada por el uso de un color saturado, auténtica novedad de la *Hammer*. Esta serie de películas en torno al personaje del conde Drácula, dio un vuelco de 180 grados al mito del vampiro, pues

hipertrofia y hace evidente muchas cosas que estaban metaforizadas o latentes en el modelo Murnau/Browning (Nosferatu y Drácula respectivamente), tales como la sexualidad femenina como polo de atracción del vampiro, (...), del mismo modo que el vampiro aparece como un monstruo explícitamente dotado de punzantes colmillos y sediento de sangre, muy lejos ya de la elegancia semi-realista de Bela Lugosi.<sup>23</sup>

Hablar de la Hammer Films requiere hablar también de las personas que permitieron que se convirtiera en uno de los más importantes estudios dedicados al género. De este modo tenemos que hablar de los actores Peter Cushing y Christopher Lee, quienes con sus actuaciones en los filmes del ciclo de Frankenstein y Drácula, lograron consolidarse como actores iconos del horror.

Asimismo, habría que mencionar a Terence Fisher, el prolífico director que hizo posible gran parte de los filmes ya citados, y quien inició una nueva edad de oro en el género, acudiendo a la explotación de los antiguos monstruos a través de una abolición de las fronteras que dividían el bien y el mal, a los monstruos de sus víctimas, tanto ética como estéticamente, para dar paso a una lectura moderna que pusiese el acento en la monstruosidad como excusa moral de las supuestas víctimas, para encubrir tras ellas su propia miseria, su lado más inhumano y feo.

---

<sup>23</sup> Pedro Sáinz Guerra, Luis Martín Arias, *El cine de terror de R. Corman y T. Fisher*, febrero, 2003 [http://www.cajaespana.es/obs/cultura/cine/filmoteca/escritos\\_de\\_filmoteca/escritos/Nmero145EICin edeTerrordeRCormanYTfischer.jsp#2](http://www.cajaespana.es/obs/cultura/cine/filmoteca/escritos_de_filmoteca/escritos/Nmero145EICin edeTerrordeRCormanYTfischer.jsp#2) (consulta viernes 5 de septiembre de 2008)

Era una forma de poner de relieve las profundas diferencias entre una sociedad explícita capaz de mostrar sus miedos y darles forma (la norteamericana) y una implícita temerosa de exhibirse con descaro y donde todo se transforma en un juego hipócrita (la británica).<sup>24</sup>

La importancia de la Hammer Films en el desarrollo del género radica en que sus filmes, en vigorosos colores, introdujeron un nuevo modo de concebir la monstruosidad gracias a elementos completamente innovadores como el uso excesivo de la sangre (sin llegar al *gore*), un uso estructural de la violencia y el tema de la sexualidad como catalizador de los mayores horrores. No obstante, tal y como le sucedió a la Universal, la Hammer Films sufrió una falta de imaginación que devino en su decadencia y posterior desaparición durante la década de los años 70.

Aparte de lo hecho por la Hammer Films, otro punto de renovación se dio en otro país de Europa. Esta vez le tocó a Italia proponer nuevos modos de mostrar el horror y de provocar miedo al amparo del llamado *miracolo economico* que permitió que el país tuviera un grandioso desarrollo en lo que al cine se refiere, y del cual no estuvo exento el cine de horror, que tuvo una época de esplendor gracias a nombres como Ricardo Freda, Mario Bava, Antonio Margheretti y Dario Argento, entre muchos otros.

El género en Italia comienza en 1955 gracias a una genial película de horror de corte inglés y gótico filmada por Ricardo Freda titulada *I vampiri*. A partir de aquí el cine de horror en Italia tendría dos vetas importantes: el cine gótico tradicional y el *giallo*. Del primero cabe decir que nació de los éxitos del renacer gótico británico de la Hammer Films, “pero dotado de ese poder transgresor moral típicamente latino que choca con la normalidad aparente y perturbadora que exhibe Terence Fisher”<sup>25</sup>. De esta vertiente podemos citar filmes de verdadera importancia como

---

<sup>24</sup> Hilario J. Rodríguez, *Op. Cit.*, p. 122

<sup>25</sup> Ángel Sala, *El fantástico un género a la italiana en Del giallo al gore Cine fantástico y de terror italiano*, p. 37

*La máscara del demonio (La maschera del demonio, 1960)* de Mario Bava el verdadero padre del gótico italiano, *El horrible secreto del Dr. Hichcock (L'orribile segreto del dottore Hichcock, 1962)* de Ricardo Freda y *Danza Macabra (Ídem, 1964)* de Antonio Margheretti.

No obstante, lo que verdaderamente significó una innovadora aportación de Italia al género fue la vertiente *giallo*, un subgénero cuyo nombre significa amarillo y que alude al color de las portadas de las novelas de misterio de ese entonces y sobre las cuales se basaban. Este subgénero del *giallo* se caracterizó por

una serie de elementos, como son la existencia de personajes tocados por extrañas locuras y/o obsesiones, psicópatas traumatizados por recuerdos de infancia, perversos e incluso ambiciosos personajes que traman sangrientas redes de exterminio sobre los demás, amén de elementos formales, como los asesinatos detallados (normalmente perpetrados con arma blanca), el asesino con guantes, etcétera.<sup>26</sup>

Este subgénero tiene sus orígenes en la película de Mario Bava *La muchacha que sabía demasiado (La ragazza che sapeva troppo, 1962)*, pero sería con *Seis mujeres para el asesino (Sei donne per l'assassino, 1964)* del mismo Bava que el *giallo* comenzaría de verdad hasta llegar a sus máximas expresiones a través de los filmes de Dario Argento quien con *El pájaro de las plumas de cristal (L'uccello dalle piume di cristallo, 1969)*, *El gato de las nueve colas (Il gatto a nove code, 1970)* y *Rojo oscuro (Profondo rosso, 1975)* define al *giallo* como un estilo peculiar de terror, muy efectista y con argumentos repletos de sorpresas y recovecos.

Cabe destacar que, así como otras “escuelas” del horror han tenido a sus actores iconos, el cine de horror italiano tuvo a una verdadera *scream queen* llamada Barbara Steele, actriz de extraordinarias virtudes que contribuyeron a que el cine de horror en Italia tuviera un verdadero despunte y se convirtiera en una

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p.55

importante fuente de inspiración para el género en años posteriores, como sucedería en Estados Unidos y el subgénero de *slashers*.

Otro punto de renovación, allende de las aportaciones europeas, se dio en Norteamérica a través de un grandioso director que le inyectó al género una completa vitalidad: Roger Corman. Las aportaciones de este director al cine son muchas, pero en lo que concierne al género, éstas se pueden agrupar en el ciclo que ofrendó al escritor Edgar Allan Poe. Un ciclo conformado por ocho filmes que fueron adaptaciones de los relatos del mencionado escritor y que comienzan con *La caída de la casa Usher* (*The fall of house of Usher*, 1960) pasando por *El pozo y el péndulo* (*The pit and the pendulum*, 1961) *La obsesión* (*Premature burial*, 1961), *Tales of terror* (1962), *El cuervo* (*The Raven*, 1963), *The haunted palace* (1963), *La máscara de la muerte roja* (*The masque of the red death*, 1964) y finalizando con *Tomb of Ligeia* de 1964.

En este ciclo de películas podemos observar, como bien lo menciona Carlos Losilla,

la decadencia de las clases privilegiadas y el horror que se oculta en las entrañas de este proceso. (...) en ellas el mal (...) pulula explícitamente en las inmediaciones del ser humano, absolutamente independizado en algo insustancial, en la amenaza de la locura, un proceso básico para el cine de terror.<sup>27</sup>

De este modo, el tema de la locura progresiva, la putrefacción social, física y psicológica de una cierta clase social y la traspolación del monstruo físico a un escenario como lo fue el viejo castillo semiderruido, fueron las principales aportaciones de este prolífico director al género.

De igual modo, cabe mencionar que así como Bela Lugosi, Boris Karloff, Christopher Lee, Peter Cushing y Barbara Steele fueron íconos del cine de horror en sus distintas épocas y escuelas, durante el ciclo de filmes de Roger Corman las

---

<sup>27</sup> Carlos Losilla, *Op. Cit.*, p. 123

actuaciones que en la mayoría de ellas hizo Vincent Price son en verdad notables, pues le permitieron sumarse a esa lista de actores cuyo nombre está ampliamente relacionado al cine de horror.

Como hemos podido ver, el género de horror tomó distintas direcciones en la década de los años 60, pues los directores comenzaron a retratar al horror en circunstancias ordinarias y aparentemente inocentes, lo cual dio origen a una etapa del género en donde el miedo provenía de entre la gente (otra transición del horror al terror). No obstante, antes de estudiar dicha época, habría que mencionar dos filmes que catalizaron el periodo de renovación del género: *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, 1960) y *Psicosis* (*Psycho*, 1960)

Lo que caracteriza a estos filmes es el tratamiento del mal que en ellos se hace, pues a pesar de que éste se encarna en personajes concretos (una característica del periodo clásico), es posible identificarlos como símbolos de la maldad que se halla disuelta en el ambiente, gracias a que logran

sembrar el caos más absoluto en su entorno, no sólo mediante la violencia física y el terror más inmediato (...), sino sobre todo a través de la introducción de la duda, del cuestionamiento de la propia naturaleza humana, de manera que sus semejantes deben defenderse tanto de sus embestidas como del veneno moral que comportan.<sup>28</sup>

En este sentido, los psicópatas de dichos filmes que son los desencadenantes del mal, actúan como catalizadores del caos que corroe no sólo a ellos, sino a todos los demás personajes, con lo cual se instauran como espejos de las depravaciones de una sociedad con una doble moral. La importancia de dichos filmes se encuentra en que, a la postre, se convertirán en los pioneros de ese cine de horror que retrata al ser humano como poseedor del verdadero mal.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 132

#### 4.6 El periodo moderno: el horror como reflejo de la condición humana

*I'm coming back I will return  
And I'll possess your body and I'll make you burn  
I have the fire I have the force  
I have the power to make my evil take it's course.  
"The number of the beast", Iron Maiden*

Como hemos visto, cada generación obtiene, según sus características como sociedad, a los monstruos que merece. Si nos dejamos llevar por esta constante, podemos decir que la sociedad de mediados de los 60 se vio reflejada en los filmes de horror, o como bien lo enuncia Karina Wilson: "Ir al cine para ser asustado en este tiempo, era el equivalente de mirarse en el espejo y percatarse, por primera vez, que había algo un poco raro y extraño en tu propio rostro."<sup>29</sup>

Bajo este marco se presentaron algunos filmes que, en concordancia con los acontecimientos "revolucionarios" de la época (la contestación juvenil, el fenómeno *hippie* y la rebelión feminista y de las minorías raciales), utilizaron las bases del género para aplicar los avances conseguidos en el papel que debía desempeñar el arte en la sociedad, de tal modo que supusieron un replanteamiento de la relación con el espectador que de igual manera veía un filme de horror, pero sin renunciar a metas más elevadas.

Durante aquellos años se exhibieron una gran cantidad de películas de modo que reseñarlas sería un trabajo verdaderamente extenso, por tal motivo más que hablar de títulos, es conveniente hablar de los tópicos bajo los cuales se pueden agrupar y que fueron una constante en el género durante aquellos años (1965-1980). Tales tópicos son: el terror de la personalidad, el terror del Apocalipsis, el terror de lo demoníaco, y el terror infantil: todo ello agrupado bajo el gran tópico de la familia como generador del mal. Veamos.

Al hablar del terror de la personalidad, estamos haciendo alusión a aquellos filmes en donde el mal viene de la condición humana; películas en las que se sugiere

---

<sup>29</sup> Karina Wilson, *Horror film history , a decade by decade guide to the horror movie genre*, 2001-2008, <http://www.horrorfilmhistory.com/> (consulta martes 5 de agosto de 2008)

que el mundo se ha convertido en un lugar propicio para los mayores horrores debido a que es básicamente neurótico y depravadamente violento. Dentro de esta categoría podemos encontrar títulos como *Festín de sangre* (*Blood Feast*, 1963) primer filme del subgénero *gore*, *Repulsión* (*Ídem*, 1965) de Roman Polansky, *La masacre de Texas* (*The Texas chainsaw massacre*, 1974) de Tobe Hooper, *Carrie, extraños presentimientos* (*Carrie*, 1976) de Brian de Palma, *La noche de Halloween* (*Halloween*, 1978) de John Carpenter y *El resplandor* (*The shining*, 1980) de Stanley Kubrick.

En lo que concierne al terror de Apocalipsis, este tipo de películas se encuadran bajo el argumento del fracaso de las relaciones de los hombres entre ellos y entre la naturaleza, como consecuencia de la conversión del hombre en algo científicamente antihumanístico. Esta categoría tiene como antecedente primario a *Los pájaros* (*The birds*, 1963), de Alfred Hitchcock y en ella encontramos películas como *La noche de los muertos vivientes* (*The night of the living dead*, 1968) y *El amanecer de los muertos, ambas* de George A. Romero, auténtico inventor del cine de zombies tal y como lo conocemos hoy.

Por su parte, el tema del terror demoníaco hace referencia a que “el mundo es horrible porque unas determinadas fuerzas del mal se dedican a subvertir constantemente las cualidades de nuestra existencia.”<sup>30</sup> Esta categoría se muestra en filmes como *El bebé de Rosemary* (*Rosemary’s baby*, 1968) de Roman Polansky, *El exorcista* (*The exorcist*, 1973) de William Friedkin, *La profecía* (*The omen*, 1976) de Richard Donner y *Terror en Amytyville* (*The Amytyville horror*, 1979) de Stuart Rosenberg.

Finalmente, en lo que concierne a la categoría del terror infantil, el tema apunta al miedo proveniente provocado por los infantes, ya sea antes de nacer, durante su nacimiento o posterior a él. Este tipo de temor, según David J. Skal, deriva de la introducción de las pastillas anticonceptivas y de las malformaciones de los recién

---

<sup>30</sup> Carlos Losilla, *Op. Cit.*, p. 144

nacidos ocurridas por el uso de la Talidomina,<sup>31</sup> un tranquilizante recetado a mujeres embarazadas que poco después de su comercialización dejó entrever terribles consecuencias, pues provocaba malformaciones en los fetos.

Algunos títulos que podemos colocar bajo esta categoría son *La villa de los malditos* (*Village of damned*, 1960), las ya mencionadas *El bebe de Rosemary* y *La profecía* y finalmente *Estoy vivo* (*It's alive*, 1975) de Larry Cohen.

Es así como podemos hablar de un tipo de cine de horror que abarcó gran parte de los años 60 y la década de los 70 en su totalidad. Un cine que nos mostró el desmoronamiento de la unidad familiar, convirtiéndose en la fuente de los miedos y las desconfianzas. De este modo lo monstruoso dejó de encontrarse en viejas leyendas, mutaciones radioactivas e invasiones alienígenas, para pasar a localizarse al interior del propio hogar. Es decir que esta vez el enemigo era la propia madre (*Shivers*, 1974), padre (*El resplandor*), hermano (*La noche de Halloween*), hijo (*La profecía*), hija (*El exorcista*), vecinos amigables (*El bebé de Rosemary*), e inclusive los compañeros de la escuela (*Carrie, extraños presentimientos*).

En resumidas cuentas, como bien lo comenta Carlos Losilla, este tipo de cine se encuadra bajo el discurso de la modernidad:

el convencimiento de que las estructuras sociales y la propia condición humana están irremisiblemente condenadas a la catástrofe, a la indefensión total, ante unas fuerzas malignas que no son otra cosa que la aberrante deformación neurótica de sus propios temores.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Karina Wilson, *Horror film history, a decade by decade guide to the horror movie genre*, 2001-2008, <http://www.horrorfilmhistory.com/> (consulta martes 5 de agosto de 2008)

<sup>32</sup> Carlos Losilla, *OP. Cit.*, p. 145

#### 4.7 La época posmodernista: la desintegración del hombre

*Man is the warmest place to hide*  
La cosa (The thing, 1982)

Durante la década de los 80 y gran parte de los 90, el cine de horror se comienza a diversificar aún más que en su etapa anterior. Por aquellos años los avances técnicos en el campo de los efectos visuales para las películas dieron un gran paso, de tal modo que lo que en antaño simplemente se sugería o se mostraba entre sombras, ahora podía ser mostrado de un modo explícito. Ello permitió que el género gozara de una amplia aceptación, sobre todo en el sector de la juventud y, por ende, se produjeran una amplia lista de títulos.

Dichos filmes, al igual que los de etapas anteriores, son resultado del contexto histórico en el que sucedieron. Para aquellas fechas el sueño de la solidaridad idílica propia de la utopía hippie se había roto por completo, trayendo como consecuencia el hundimiento de las ideologías y la desconfianza a la sociedad del bienestar. En este sentido, las directrices de aquella sociedad apuntaron a un individualismo agresivo que desdeñaba cualquier tipo de proyecto colectivo y que le rendía un ferviente culto al dinero, la moda y, en general, a todos los bienes plásticos que compensaban una vida hueca de ideas y elementos significativos.

Esta ausencia moral produjo, evidentemente, sus propios monstruos, “y de ahí que los deseos reprimidos se materializaran en monstruos psicóticos capaces a su vez, de vencer todas las resistencias mentales de la condición humana y de provocarle la demencia absoluta y la desintegración de la personalidad.”<sup>33</sup> En este sentido, podemos afirmar que la constante en las películas de aquellos años (de la mayoría, no de todas), es la descomposición del cuerpo como metáfora de la descomposición moral y psíquica que vivía el hombre de aquellos años.

---

<sup>33</sup> Carlos Losilla, *Op. Cit.*, p. 166

Bajo este marco surgieron varias películas cuyo monstruo, siguiendo la línea de la etapa anterior, se proyectaba bajo la figura humana, para después, a través de un proceso de descomposición y deformación física y mental, transformarse en una entidad completamente distinta. Tal es el caso de los numerosos filmes que recogieron el tema de la licantropía para expresar esta deformación humana en un ente lleno de maldad: *Aullidos* (*The howling*, 1980), *Lobos humanos* (*Wolfen*, 1980), *Un hombre lobo americano en Londres* (*An american werewolf in London*, 1982), *En compañía de lobos* (*The company of wolves*, 1984), *Bala de plata* (*Silver bullet*, 1985) y en menor medida *Lobo* (*Wolf*, 1995).

Siguiendo la línea de estos filmes que retomaban el tema de la licantropía, podemos mencionar otros filmes en donde la transformación del hombre pudo verse de manera más explícita, enumerando en primer lugar a *La cosa* (*The thing*, 1982), como muestra más clara, así como a *Posesión infernal*, (*Evil dead*, 1982), *La marca de la pantera* (*Cat people*, 1982), *Re-animator* (*Ídem*, 1985), *La mosca* (*The fly*, 1986), *Hellraiser* (*Ídem*, 1987), *Los muchachos perdidos* (*Lost Boys*, 1987) y en alguna medida *Drácula, de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, 1993).

Asimismo, cabría hacer mención de todos aquellos filmes en los que encontramos a los *Psycho killer*, y que con el tiempo se han agrupado bajo el subgénero llamado *slasher*, término inglés derivado de la palabra *slash* que significa acuchillar y que hace referencia al tipo de instrumentos que estos personajes utilizaban para asesinar a sus víctimas.

El subgénero *slasher* tiene como antecedente directo al *giallo* italiano y, en general, consiste en un homicida cuyo rostro es usualmente cubierto o deformado (Jasón Voorhees, Michael Myers, Freddy Krueger), que persigue y asesina a un grupo de personas que en la mayoría de las veces son jóvenes.

Para muchos este tipo de tramas eran una forma de expresar el fuerte conservadurismo y represión que se vivía por aquellos años, pues en la mayoría de las películas las víctimas eran jóvenes que “infringían” las normas estipuladas por la sociedad, tales como el uso de drogas, el abuso del alcohol y la práctica irresponsable de la sexualidad.

Un ejemplo de lo anterior lo podemos ver al comienzo de la primera entrega de la saga de *Viernes 13*, en donde todo parece estar tranquilo cuando unos jóvenes entonan fraternas y entrañables canciones en un campamento de verano; pero cuando un par de ellos decide alejarse y entregarse a los deseos de la pasión carnal, aparece un psicópata (cuyo rostro nunca vemos) y decide asesinarlos de la manera más cruel. Un fuerte castigo para la juventud y sus irrefrenables deseos sexuales.

En este tipo de películas podemos observar

cómo el virus del mal ha penetrado hasta en los últimos resquicios de la condición humana transformándola en otra cosa, en el desquiciamiento absoluto, en el demonio de la locura, en una encarnación pura de lo diabólico, sin necesidad de recurrir a ningún signo de lo sobrenatural.<sup>34</sup>

Cabe destacar que en este tipo de filmes se hizo presente un tipo de estética cinematográfica denominada *gore*, y que consiste en la muestra explícita de una extrema violencia, sangre y vísceras. Así, podemos como cine *slasher* podemos mencionar filmes como *La masacre de Texas* y *La noche de Halloween*, como antecedentes primarios y *Viernes 13 (Friday the 13th, 1980)*, *Cumpleaños mortal (Happy birthday to me, 1980)*, *El asesino de Rosemary (Rosemary's killer, 1981)*, *Terror en el tren (Terror train, 1980)* y *Pesadilla en la calle del infierno (Nightmare on Elm street, 1984)*.

---

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 163

Al final de los ochenta, el género volvía a mostrar síntomas de agotamiento y de falta de imaginación, de tal modo que en la siguiente década el cine de horror sufrió una completa ausencia de originalidad que se vio reflejada en la inmensa cantidad de secuelas de filmes producidos en las décadas anteriores, tales como *Posesión infernal*, *Halloween*, *Hellraiser*, *Alien*, *Chucky*, *el muñeco diabólico* (*Child's play*, 1988), *Viernes 13* y *Pesadilla en la calle del infierno*, entre otras.

Todo apuntaba a que el género parecía depender en gran medida de la estética gore para lograr algo más que un simple susto y una verdadera emoción de temor. Ante este panorama era necesario una revitalización del género, y ella vino de un lugar tan ajeno hasta este momento como lo era Asia.

#### 4.8 El horror de oriente

Cuando parecía que las formulas para el cine de horror estaban totalmente agotadas, vino una completa renovación en manos de una estética proveniente del continente asiático, particularmente de países como Japón, Corea del sur, Hong Kong y en menor medida Tailandia. La aparición de este tipo de cine surge como un fenómeno que muestra su máxima expresión a finales de los años noventa, cuando de Japón surge una película titulada *El aro* (*Ringu*, 1998), en la cual se pone en evidencia una serie de elementos novedosos que a la postre serían desarrollados y ampliados por otros cineastas de aquel continente.

A través de un breve análisis acerca de los tópicos del cine de horror oriental, podemos afirmar que se enmarcan en un contexto histórico en donde la globalización ha permitido que las sociedades tengan una interconexión que es potenciada gracias a las tecnologías de la comunicación. No obstante, una paradoja de este fenómeno de la globalización, es el aislamiento y la incomunicación que cada vez es más frecuente entre los habitantes.

En este sentido, un universo que se interconecta cada vez entre los países, pero que se aísla entre los ciudadanos, arroja como consecuencia un cine que utiliza los rasgos del cine de horror para narrar intensos dramas personales estructurados en torno a relatos sobre la soledad, la locura, el encierro, el devenir trágico y la incomunicación, tamizadas por un temor a las tecnologías de la comunicación, pues son ellas las verdaderas portadoras del mal, quizá aludiendo al excesivo consumismo de las sociedades vigentes; todo ello sucediendo, en la mayoría de las veces, en pequeños apartamentos, aislados e incomunicados, obviamente.

Así, podemos mencionar filmes en donde se manifiesta el miedo a la tecnología, y con un claro antecedente en el filme *Juegos diabólicos* (*Poltergeist*, 1982) tales como *El aro* (a los videos), *Kairo* (*Kairo*, 2001) (al internet ), *Una llamada perdida*

(*Chakushin Ari*, 2003) (a los celulares), *Están entre nosotros* (*Shutter*, 2004) (a las cámaras fotográficas) y (*Shiryoha*, 2005) (a ondas electromagnéticas), por mencionar solo algunos ejemplos.

Un aspecto característico de este estilo de cine (y que a la vez ha significado un elemento lo suficientemente trillado como para considerarlo agotado), es la introducción de un personaje muy peculiar y aterrador: un alma femenina en pena, de piel pálida y larga cabellera negra que no permite observar su rostro de manera completa. El uso de este personaje se debe a que en algunas culturas de oriente, una mujer despechada, asesinada o que se ha suicidado desarrolla un espíritu malévolo tal, que su venganza no conoce límites ni discrimina a sus víctimas. Este tipo de personajes son conocidos en Japón como *Onryo*<sup>35</sup>, personajes impotentes en el mundo real, pero que tras su muerte su espíritu adquiere una gran fuerza.

Los títulos que han aparecido desde finales de los años 90 y durante lo que va del siglo XXI, son muchos; sin embargo, podríamos mencionar a aquellos que se han consolidado como los mas representativos, al grado que Hollywood no ha perdido la oportunidad de comprar los derechos y realizar sus respectivos *remakes*. Estos filmes son *El aro* (*Ringu*, 1998) *Pulse* (*Kairo*, 2001) *Agua turbia*, (*Honogurai mizu no soko kara*, 2002), *La maldición* (*Ju-on*, 2000), *Una llamada perdida* (*Chakushin Ari*, 2003), *Dos hermanas* (*Janghwa*, Hongryeon, 2003) y *El ojo* (*Gin Gwai*, 2002)

No obstante, para estas alturas de la historia el cine de horror oriental parece haber agotado sus fuentes y sobreexplotado sus arquetipos propios (como la mujer de piel pálida y con pelo negro cubriéndole gran parte del rostro), de tal forma que son contadas las producciones que presentan elementos nuevos tanto en su estructura narrativa como en la visual. No obstante el cine asiático de horror sigue dando muestras de vida y a la espera de una obra que pueda revitalizarlo.

#### **4.9 El horror a la mexicana**

---

<sup>35</sup> Cine de Terror Asiatico (J Horror, K Horror, C Horror), [http://www.taringa.net/posts/info/1379997/Cine-de-Terror-Asiatico-\(J-Horror,-K-Horror,-C-Horror\).html](http://www.taringa.net/posts/info/1379997/Cine-de-Terror-Asiatico-(J-Horror,-K-Horror,-C-Horror).html) (consulta sabado 30 de agosto de 2008)

**No puedo creerlo, pero hemos pasado  
una noche entre los muertos.  
-No, no hay que creer en imposibles,  
ha sido una alucinación.  
-¿De los tres? Quién sabe si ellos vivieron  
o nosotros morimos por una noche.  
Cristina, Eduardo y Alfonso en *El fantasma del convento***

A diferencia de las expresiones que el horror ha tenido en cinematografías como la estadounidense, la británica, la italiana, y la realizada en algunos países de oriente como Japón, Hong Kong y Tailandia, el cine de horror de manufactura nacional nunca ha logrado instaurarse como una estética sólida, permanente e influyente. A lo largo de los años, no sólo ha sido un género de bajo presupuesto y dedicado a las grandes masas, sino que también ha sido cruelmente vapuleado y relegado al olvido por los grandes críticos e historiadores del cine nacional, empeñados en contemplar y establecer una cultura cinematográfica basada en los parámetros del cine europeo.

Muy a pesar de ello, el género en México tiene una historia, y ésta podría rastrearse hasta los inicios del cine en el país, a través de los filmes *Aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart* (hermanos Alva, 1912), y *Profanación* (Enrique Castilla, 1919), filmes que sin ser del género, constituyeron las primeras aproximaciones al cine de horror a través de elementos macabros y siniestros, leyendas coloniales, pactos con el diablo y maldiciones funestas.

Sería hasta principios de los años 30 cuando el horror haría acto de aparición en el cine nacional, y lo haría de la mano de uno de los personajes más icónicos (y única contribución mexicana) de la galería fantástica y de horror: La llorona, lo cual no resulta extraño en una cultura rica en leyendas, mitos y folclore de corte fantástico. El filme encargado de inaugurar el género en México fue *La Llorona* (Ramón Peón, 1933), “una extravagante combinación de fantasía, misterio y drama”<sup>36</sup> que, a pesar de no suscitar secuelas inmediatas, inspiraría en años

---

<sup>36</sup> David Wilt, *Breve historia del cine fantástico mexicano*, en Rogelio Agrasánchez Jr., *Cine mexicano de horror. Carteles del cine fantástico mexicano*, p. 6

posteriores una buena cantidad de películas en donde el personaje principal haría acto de presencia.

Por aquellos mismos años, la experimentación y búsqueda creadora, propia de una naciente industria en busca de su consolidación, benefició en gran medida la generación de filmes de horror por parte de aquellos que vieron en el cine un campo abierto a la experiencia artística y aportación personal. Este fue el caso de Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro, quienes en 1934 lograron dos de los más importantes filmes del género nacional: *El fantasma del convento* y *Dos monjes*, respectivamente.

El primero de estos filmes, *El fantasma del convento*, detenta una riqueza enorme que le ha permitido consolidarse entre muchos críticos e historiadores como una de las mejores obras del cine de horror nacional. Sus virtudes son muchas, y entre ellas se encuentra la capacidad de mexicanizar al horror gótico, trasladando el castillo lúgubre y tétrico a un monasterio novohispano aparentemente tranquilo, y en el cual se suceden toda una suerte de fenómenos extraños y sobrenaturales que derivan en una tranquilidad malsana: voces de ultratumba, perros fantasma, sombras inexplicables, libros sangrantes y espectros andantes. Todo ello con el fin de exhibir el descenso que los personajes tienen hacia la locura, como una progresiva incursión dentro de un mundo irreal.

Por su parte, *Dos monjes* es una cinta que cuenta una misma historia desde la visión de dos personas distintas. En ella, el director aprovechó “el rigor estético, el pesimismo y el claroscuro del expresionismo, para imprimirlo en (un) claustrofóbico ejercicio.”<sup>37</sup> Y es que el uso estructural de una estética expresionista (luces, decorados, efectos, vestuario, etcétera), permitió exhibir de manera

---

<sup>37</sup> Alejandro Cervantes, *La jornada de Michoacán*, “El de terror, género arraigado en el cine mexicano”  
<http://www.lajornadamichoacan.com.mx/2008/07/29/index.php?section=cultura&article=020n1cul>  
(Consulta 02 de octubre de 2008)

angustiante y depresiva temas como la culpa, la flagelación, el arrepentimiento y las consecuencias de un triángulo amoroso.

La efectividad de estos filmes corresponde al oficio de dos directores que aportaron de manera significativa todo su talento al cine nacional. Por lo demás, son claros ejemplos de enorme riqueza visual y complejidad psicológica. Cintas que si bien no fueron tan populares en razón del gusto del público mayoritario, son de vital importancia, pues ambas experimentaron con la influencia que el expresionismo alemán roció por gran parte del mundo, razón por la cual detentan virtudes de realización jamás antes vistas en las producciones de su época. A final de cuentas, son “dos piezas raras e imprescindibles que se guarecen en los recovecos de la magra producción del cine de terror en México”.<sup>38</sup>

Posterior a estos filmes, en 1935 y 1936, el cine mexicano de horror experimentaría con la fórmula del *mad doctor* tan en boga en la cinematografía hollywoodense de aquellos tiempos (*Frankenstein*, *La legión de los hombres sin alma*, *El hombre invisible*, *El hombre y el monstruo*, etcétera), y lo haría a través de tres filmes: *El misterio del rostro pálido* (Juan Bustillo Oro, 1935), *Los muertos hablan* (Gabriel Soria, 1935) y *El baúl macabro* (Miguel Zacarías, 1936).

Muy a pesar de sus clichés tan marcados, extraídos por supuesto de los filmes norteamericanos, estos filmes pueden considerarse dignos representantes e inauguradores del cine de científicos/doctores/sabios locos e ideas disparatadas. En ellos podemos observar una gran variedad de elementos que lograron una riqueza, que no originalidad, al interior de los filmes: los laboratorios con foquitos, matraces con humo saliendo de ellos, esqueletos colgados y calaveras sobre los escritorios. Así como elementos propios de la trama del transgresor: un científico enfermo, un experimento profano, los daños irreparables, la bella en apuros y el triunfo final del amor por sobre todas las cosas.

---

<sup>38</sup> *Tendencias del cine mexicano de los años 30*, p. 2

El año de 1936 vino a cerrar un primer ciclo de cine de horror nacional. Un ciclo que se caracterizó por su atrevimiento a la experimentación y por su intento de mexicanizar o adaptar las historias de horror al contexto nacional. A partir de ese año, el género en México tendría una dinámica muy distinta. Lo sobrenatural y lo fantástico dejarían sus verdaderos motivos transgresores, para ser reducidos a un tipo de fantasía ligera, que desdeña el temor y enaltece la comedia.

La razón del por qué de ello podría radicar en los efectos que causó el filme *Allá en el Rancho Grande*, pues gracias a ella el cine mexicano encontró su camino a seguir, dejando de lado la experimentación que había permitido la creación de cintas de horror. El éxito de dicha película originó un sinnúmero de comedias rancheras que contribuyeron a la formación de una estética realista como un vehículo de nacionalismo, cultura, historia oficial y, sobretodo, de generación de identidad. Todo ello concordaba con las pautas políticas y culturales del entonces gobierno del general Cárdenas, así como con las tendencias que la pintura y la literatura nacionales había seguido a través del movimiento muralista y la novela de la Revolución, respectivamente.

Así, bajo esta observación, “el estado entra fulminantemente en la industria cinematográfica y como consecuencia la producción de filmes fantásticos no tardaría en convertirse en un producto abyecto.”<sup>39</sup> A partir de ese momento, la industria fílmica nacional se avocaría a la producción de filmes que exaltarán lo genuinamente mexicano: artesanías, folclore, canciones vernáculas, costumbres rurales, trajes de charros y, por supuesto, el tequila. Ante ello, el cine de horror se enfrentó a una suerte de clima adverso que no permitió continuar con lo que a principios de la década se había comenzado. De este modo es como sucedió lo que bien puede denominarse la primer muerte del cine de horror nacional.

---

<sup>39</sup> Hernán Manuel García, *Un espectro asalta a la pantalla: una aproximación al cine “fantástico” en México*, <http://74.125.95.104/search?q=cache:pi5yC3tT9dEJ:www1.lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/lassa/2004/garcia.pdf+un+espectro+asalta+a+la+pantalla:&hl=es&ct=clnk&cd=1&gl=mx>, (consulta 02 de octubre de 2008)

A lo largo de la década de los 40, el cine de horror cayó en un completo desuso y salvo algunas excepciones, como *El monje loco* (Alejandro Galindo, 1940), *Herencia macabra* (Jose Bohr, 1940) y *La mujer sin cabeza* (René Cardona, 1944), los elementos fantásticos y de horror sólo sirvieron como complemento al servicio de la comedia (*Un día con el diablo*), el drama romántico (*El ahijado de la muerte*) y la temática ranchera (*La vuelta del charro negro*). En todos estos filmes, los elementos fantásticos y de horror se presentaron “de una manera amable, para apoyar los argumentos románticos o las situaciones cómicas.”<sup>40</sup>

Lo anterior se debió en gran medida a que en términos generales el cine mexicano de los años cuarenta estaba ampliamente enraizado a una temática apegada a la realidad, ya sea dentro de los escenarios rurales propios de la comedia ranchera, o de los entornos del melodrama urbano. En este sentido, el elemento fantástico era simplemente un elemento más de la vida diaria, con lo cual se daba una armoniosa coexistencia de lo real y lo sobrenatural: una mansión sombría lúgubre y tétrica llena de enredos por causa de una herencia (*Cada loco con su tema*, 1939), Satanás haciendo advertencias sobre futuros amorosos (*Las cinco advertencias de Satanás*, 1945), un campesino pobre pidiéndole a una dicharachera muerte ser la madrina de su hijo (*El ahijado de la muerte*, 1946), etcétera.

Del mismo modo, los productores de aquella época, más que ostentar un interés real sobre el género, únicamente “encontraron la manera de recontextualizar los escenarios clásicos como un pretexto para poner en acción a sus personajes favoritos,”<sup>41</sup> tales como Cantinflas (*El signo de la muerte*, 1939), Julián Soler (*El que murió de amor*, 1945), Jorge Negrete (*El ahijado de la muerte*, 1946), y Adalberto Martínez “Resortes” (*Yo dormí con un fantasma* 1949).

---

<sup>40</sup> David Wilt, *Op. Cit.*, p.7

<sup>41</sup> Itala Schmelz, *El futuro más acá ... más acá de Hollywood, más chido, más nuestro*, en *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción*. P. 18

Esta dinámica del cine de horror nacional siguió hasta entrada la década de los años cincuenta, cuando el cine de arrabal y cabareteras caía en picada debido que el entonces regente Uruchurtu relegó todos los temas concernientes a la perversión y el erotismo. Por aquellos mismo años, entró en crisis la llamada época de oro del cine nacional, por lo cual “se cayó en ciertos vicios de producción, se volvió negocio hacer películas para que se identificara el populacho, cine taquillero, realizado con una ínfima inversión y en el cual la imaginación corría por cuenta del propio espectador.”<sup>42</sup>

Este tipo de producción permitió el auge de un nuevo cine de horror por aquellos años pues, a final de cuentas, era un tipo de cine barato y que rendía grandes frutos en taquilla, con lo cual se contribuía a la sobrevivencia de una industria fílmica que atravesaba momentos difíciles.

Este auge se vio reflejado de manera excepcional durante el año de 1957, pues hubo una gran cantidad de filmes estrenados y que bien podrían catalogarse dentro del género de horror tales como *El jinete sin cabeza*, *La marca de Satanás*, *La cabeza de Pancho Villa*, *El zorro escarlata* y *El panteón de la ánimas*. Sin embargo, de entre todas ellas hubo tres que sobresalieron por su peculiar modo de abordar al género: *La momia azteca* de Rafael Portillo, *El ladrón de cadáveres* y *El vampiro*, estas dos últimas del michoacano Fernando Méndez, uno de los grandes directores que supieron entrarle al cine de horror de manera ingeniosa y particular.

*La momia azteca* es un curioso y entretenido filme que importó el personaje principal de la clásica película de la Universal, *La momia*, para incorporarlo dentro de la cosmogonía nacional. Así, si en la versión norteamericana se hablaba de la resurrección de una momia egipcia, en la versión nacional quien volvía a la vida era una momia azteca llamada Popoca.

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 18

El filme está lleno de insólitos momentos que en más de una ocasión rayan en la parodia, además de faltarle a la historia pues más de un estudio afirma que los aztecas jamás momificaron a sus muertos. Sin embargo, la importancia de un filme como este, más allá de su calidad, radica en su intento de encontrar en las raíces nacionales los argumentos de una historia, en lugar de limitarse a copiar los modelos tal y cual son.

Por su parte, el mérito de *Ladrón de cadáveres* reside en la forma original de su argumento, pues la historia recurre al cine de luchadores (tan popular por aquellos tiempos), para contextualizarlo en una genuina historia de horror. Del mismo modo, la historia, una vez más, rayaba en lo exótico, pues contaba la historia de un científico que roba cadáveres para trasplantarles el cerebro de un gorila y así forjar una suerte de superhombres con los cuales pudiera dominar a la humanidad y ser el amo del mundo. No obstante, por muy absurda que parezca la trama, lo cierto es que fue realizada de manera muy efectiva, mezclando en ella elementos propios de filmes como *Frankenstein* y *King Kong*

Finalmente, *El vampiro* viene a constituirse no sólo como la mejor de estas tres películas, sino inclusive podría catalogarse como la mejor del género en toda la historia del cine de horror nacional, según algunos especialistas. En ella se retoma al mítico personaje proveniente de la novela de Bram Stoker (Drácula), y se le contextualiza en un entorno meramente nacional. De este modo, el lúgubre y sombrío castillo se traslada a una hacienda brumosa, en ruinas y llena de polvo y telarañas. Más allá de la anécdota argumental, la importancia de este filme, y lo que le ha permitido concebirse como de culto, es el cuidado visual que permite unas muy logradas secuencias propias del mejor cine gótico, y que transmiten un hálito decadente impregnado de cierta inquietud.

Por otra parte, hay que reconocerle a este filme la originalidad del personaje no muerto, una reproducción del conde Drácula ahora conocido como conde Lavud, interpretado de manera magistral por Germán Robles, quien se adelantó en varios

aspectos a Christopher Lee y su interpretación del conde Drácula en el clásico y mítico filme de la Hammer, *Horror of Dracula* (1958), tales como la aparición de los colmillos con los cuales muerde a sus víctimas y el aura aristócrata y sensual que pesa sobre el vampiro.

El éxito rotundo de *El vampiro* orilló a su productor, Abel Salazar, a filmar una segunda parte apenas unos meses después, repitiendo a Germán Robles en el papel del conde Lavud. Una película que no alcanzó la calidad de su antecesora en aras de un mayor rendimiento económico, sin embargo, aún así el aclamado director francés, Francois Truffaut, la elogió al comentar que *El vampiro* y *El ataúd del vampiro* “son vistas como logrados ejemplos del cine de horror que abordan el mito del conde Drácula, sobre todo por la solvencia técnica y la efectiva adaptación de la historia al medio rural mexicano.”<sup>43</sup>

En vista del éxito conseguido de estas últimas dos películas, el productor de la misma, Abel Salazar, decidió darle un pequeño giro a su casa productora y emprendió así una serie de filmes de horror que intentaran igualar el éxito de las ya mencionadas. En este sentido, en los siguientes años México fue testigo del estreno de *El hombre y el monstruo* (1959), *El mundo de los vampiros* (1961), *El espejo de la bruja* (1962), *El barón del terror* (1962), *La cabeza viviente* (1963) y finalmente *La maldición de la Llorona* de 1963. Un amplio catálogo de filmes que provocaron asombro y generaron culto en Europa, mientras que en el país simplemente provocaron pena ajena a autoridades y críticos, muy a pesar del éxito taquillero que la mayoría de ellas alcanzó.

Mientras tanto, al observar el éxito de Salazar, otros productores aprovecharon la popularidad del género y produjeron sus propios filmes. Así, Cinematográfica Calderón S.A. retomó el ya mencionado filme *La momia azteca* y decidió otorgarle dos secuelas más: *La maldición de la momia azteca* (1957), filmada el mismo año y en la cual se agrega al elenco El Ángel, un héroe enmascarado propio del cine

---

<sup>43</sup> Apud, Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano*, p.153

de luchadores, y *La momia azteca contra el robot humano* (1958), filme verdaderamente delirante en donde nuestra momia Popoca se enfrenta a un robot que recuerda al desdichado hombre de hojalata propio de la serie infantil El mago de OZ, producido por cortesía de Viana & Co. la tienda de electrodomésticos que hoy se engalana de tener los precios más bajos, garantizado.

Al igual que ABSA y Cinematográfica Calderón S.A., los Estudios América contribuyeron a incrementar el catálogo del filmes de horror nacionales con *La maldición de Nostradamus*, *La sangre de Nostradamus* y *Nostradamus, destructor de monstruos* filmadas en 1960, 1961 y 1962 respectivamente por Federico Curiel. Del mismo modo Internacional Sono Film S.A. filmó *El vampiro sangriento* (1962) y *La invasión de los vampiros* (1963). Todos estos filmes fueron una tangible muestra de la popularidad, pero sobre todo rentabilidad, de las películas de horror (y de corte fantástico en general) en aquellos tiempos.

En términos generales, desde 1957, el cine de horror parecía haber tomado nuevos bríos, un segundo nacimiento, por decirlo de cierto modo. Desde ese año y hasta 1968, aproximadamente el diez por ciento de los largometrajes nacionales era de corte fantástico. Los años de mayor producción fueron 1961, cuando el diecisiete por ciento fueron filmes de horror y 1966, cuando aproximadamente el quince por ciento de los filmes contenían elementos del género dignos de mención.<sup>44</sup>

Esta popularidad y ánimos con respecto al género se vio reflejada cuando se importó a dos grandes actores que contribuyeron a engrosar y popularizarlo aún más: Lon Chaney Jr, (actor que realizó el papel del hombre lobo en varios filmes de los estudios Universal), quien en *La casa del terror* de 1960 interpretó, a lado de Tin-Tan, una momia con todo y vendas que después de ser tocada por un rayo resucita, por raro que parezca, bajo la forma de un hombre lobo. Por su parte, el

---

<sup>44</sup> David Wilt, *Ibidem*, p. 11

otro gran actor importado fue el grandioso Boris Karloff\* (actor cuya fama provino de su interpretación del monstruo de Frankenstein en los filmes de la Universal) quien realizó cuatro de sus últimas películas en coproducción México-estadounidense: *La cámara del terror* (1968), *Serenata macabra* (1968), *La muerte viviente* (1971) y *La invasión siniestra* (1971).

En aquellos años, el cine de horror nacional se valía casi de lo que fuera para la elaboración de sus argumentos, lo cual dio como resultado un extraño e interesante exotismo en el que bien cabían brujas, dinosaurios, sacerdotes, hipnotistas, vudú, zombies, aventuras espaciales, el yeti, monstruos al estilo de Frankenstein, hombres lobo, el Dr. Jekyll y Mr. Hyde, el hombre invisible, casas embrujadas, momias, vampiros (y vampiras también), figuras de cera, charros malditos, muñecos infernales, La Llorona y, por supuesto, gladiadores de la lucha libre.

Asimismo, en aquella misma época surgió el por muchos considerado mejor exponente mexicano del cine de horror: Carlos Enrique Taboada, quien desde sus inicios como guionista se percibió como un gran conocedor de los géneros fílmicos, creando y adaptando toda una serie de argumentos que iban desde el *western* hasta el drama, pasando por las aventuras de acción y la comedia. Taboada fue el director de una tetralogía de horror metafísico y psicológico, conformada por algunos de los mejores y más logrados filmes del género, como *Hasta el viento tiene miedo* (1968), *El libro de piedra* (1969), *Más negro que la noche* (1974) y *Veneno para las hadas* (1984).

A lo largo de la década de los sesenta y hasta mediados de los años setenta, el cine de horror se unió de manera cabal con el cine de luchadores, ese subgénero genuinamente nacional que apareció a principios de los 50, y en donde se utilizó la imagen del superhéroe justiciero que oculta su rostro bajo una máscara y que

---

\* En realidad, debido a su edad y el estado de salud que guardaba, sus escenas fueron filmadas en Hollywood. Si se observan bien, se puede percibir que en algunas escenas quien esta en el papel de Karloff es un doble.

“enfrenta a científicos locos, monstruos de quinta, alienígenas cachondas, hechiceras, hampones y más, en un divertido registro entre el humor involuntario, el horror fantástico, el suspenso policiaco y los combates cuerpo a cuerpo.”<sup>45</sup>

Si para entonces el cine de horror gozaba de una popularidad basada en argumentos de una singularidad exótica y hasta cierto punto bizarra, cuando los luchadores del cuadrilátero se incorporaron a ellos, el género se permitió, todavía más, ciertas audacias argumentales que en muchas ocasiones rayaban en la irresponsabilidad, la incoherencia, los anacronismos y el humor involuntario. Un tipo de cine con una ausencia casi total de reglas que, sin embargo, logró verdaderos éxitos en taquilla.

Tomemos tan solo una secuencia para ejemplificar lo arriba dicho. En *Santo contra la invasión de los marcianos*, un filme de 1966 híbrido entre la ciencia ficción y el horror, hay una escena en donde Santo está en el cuadrilátero cuando de pronto aparece un marciano que decide, simple y sencillamente, subir al ring y ponerse a luchar con el enmascarado de plata. Sin embargo, la cuestión no termina ahí, el réferi, que por cuestiones de lógica se esperaría que saliera huyendo del lugar ante semejante presencia, decide intermediar la pelea y revisar que no se den golpes bajos e ilegales. Una secuencia realmente absurda pero con el encanto que toda ingenuidad posee.

Como este filme, hubo muchos otros que utilizaban la figura del luchador enmascarado como soporte de un argumento lleno de audacias insólitas, y en los cuales los héroes del ring se enfrentaban por igual a monstruos de peluche y cremallera, que a marcianos que llegaban en platos de cocina a la Magdalena Mixhuca; despampanantes venusinas de piernas largas y diminutas ropas, mujeres vampiro de una exuberante cachondez, la galería completa de los monstruos clásicos y hasta una Tigresa humana encarnada por la brava y futura legisladora perredista Irma Serrano.

---

<sup>45</sup> Rafael Aviña, *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano*, p.189

Los títulos de este tipo de filmes son demasiados, pero entre ellos cabría hacer mención de una película que le permitió al Santo lograr su internacionalización: *Santo contra las mujeres vampiro* estrenada en 1962 por Alfonso Corona Blake. Un filme

en la tradición del mejor cine gótico de los años cincuenta y sesenta, en particular del cine del italiano Mario Bava, (y en donde) no faltan las tumbas abiertas, las ridículas fiestas de disfraces y las inquietantes mujeres vampiro asépticamente lesbianas que mostraban de manera seductora sus curvilíneos cuerpos envueltos en túnicas blancas y vaporosas, como lo muestran las guapas actrices Ofelia Montesco y Lorena Velásquez.<sup>46</sup>

Cuando en los años setenta parecían agotarse las fórmulas del cine de luchadores, apareció un destacado, prolífico y original realizador llamado Juan López Moctezuma, colega y amigo de Alejandro Jodorowsky e hijo del gran actor nacional Carlos López Moctezuma. Este director, a diferencia de los demás directores de cine de horror, caminó por líneas subversivas a través de un estilo puro e irrepetible, pues hacía uso explícito de la sangre, los desnudos totales y el sadomasoquismo a través de filmes como *La mansión de la locura* (1973), *Mary, Mary, Bloody Mary* (1975) y *Alucarda* (1978). Filmes con ambientes sombríos y elementos estéticos influenciados tanto por Jodorowsky como por el Marqués de Sade.

El 5 de febrero de 1984, México recibió la noticia de la muerte de uno de sus mayores héroes populares: Rodolfo Guzmán Huerta, alias *el Santo*, había fallecido a consecuencia de un infarto al miocardio. Sin embargo, parecía que no sólo esta figura del pancrancio había pasado a mejor vida, pues a partir de los años ochenta el cine de luchadores y de horror en general prácticamente desapareció del panorama cinematográfico nacional.

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 194

De este modo, a lo largo de los años 80 sólo podemos encontrar algunos casos aislados de cine de horror de distinta calidad técnica, como las bien logradas *Cazador de demonios* (1983) y *Veneno para las hadas* (1984), y las realizadas por encargo, o porque los efectos especiales estaban de moda, *Cementerio del terror* (1985) y *Vacaciones de terror* (1989), filmes cuyo mayor defecto es el tono de farsa bajo el cual se manejan, pues ni las historias ni las actuaciones resultan creíbles. Ante este panorama, y después de una gloriosa etapa, nuevamente el cine de horror nacional parecía decretar su propia acta de defunción.

La década de los noventa significó un campo que se caracterizó por una aridez de producciones de horror, salvo dos magníficas excepciones de directores debutantes en la industria fílmica. La primera de ellas fue realizada en 1992 bajo la tutela del jalisciense y ahora aclamado director Guillermo del Toro: *Cronos*, una auténtica y genial reinvención del mito del vampiro contada a través de una historia llena de matices emotivos y amores incondicionales. Por otra parte, la segunda de estas excepciones fue la realizada por Daniel Gruener en 1996, *Sobrenatural*, filme en donde el horror proviene de ese contraste entre el mundo actual contemporáneo y escéptico, y uno lleno de costumbres, creencias y supersticiones.

Fuera de estas dos producciones, el género prácticamente fue inexistente en el campo cinematográfico mexicano durante toda la década de los noventa. Ya en el siglo XXI, Guillermo del Toro filmó en 2001 una nueva historia de horror titulada *El espinazo de diablo*, sin embargo, a pesar de ser una producción México-española, ésta prácticamente fue realizada con talento español, por lo cual resulta difícil considerarla dentro de este escrito.

Tendrían que pasar diez años después de la última gran película de horror genuinamente nacional (*Sobrenatural*), para que en las pantallas mexicanas se proyectara un nuevo filme de horror. En 2006, Rigoberto Castañeda, debutó en la pantalla grande con *Km. 31*, una suerte de pastiche entre el cine de horror oriental

y las leyendas populares mexicanas que obtuvo enormes recaudaciones a nivel de taquilla, pero no muy buenos comentarios por la crítica, a pesar de su gran derroche de efectos especiales.

Sin embargo, más allá de su calidad técnica, a *KM. 31* se le debe el mérito de intentar reanudar la industria del cine de horror nacional. Intento que al parecer poco a poco ha dado resultados, pues en los últimos dos años han sido cuatro las películas que se adentran en la estética del género: *J-ok´el* (Benjamín Williams, 2007), que retoma la leyenda de la llorona en una comunidad chiapaneca, *Cañitas* (Julio Cesar Estrada, 2007), basada en el *best seller* literario nacional del mismo nombre, *Hasta el viento tiene miedo* (Gustavo Moheno, 2007), *remake* del clásico mexicano de los sesenta, *SPAM* (Carlos Sariñana, 2008), recién estrenada y, finalmente, a la espera del estreno de otro *remake* de Carlos Enrique Taboada, *El libro de piedra*, dirigida por el ya mencionado Julio Cesar Estrada.

Es así como el cine de horror nacional ha transitado a lo largo de los años. Un género fuertemente golpeado por la historia fílmica del país, acusado de banal, mal hecho, desechable, vil y hasta patético, pero que a pesar de ello ha logrado generar sus propios clásicos e instaurarse como un cine casi de culto para muchas generaciones no sólo del país, sino inclusive extranjeras. Un género que ha logrado sobrevivir muy a pesar de que en México impera el cine comprometido con la construcción de una identidad nacional apegada a los valores tradicionales. Un género, finalmente, siempre a la expectativa.

#### 4.10 El horror en el siglo XXI

Hay quien considera que el siglo no comenzó el 1 de enero del 2000, sino que en realidad lo hizo el 11 de septiembre del 2001, con los hechos de ese día. Esta idea puede ser de gran ayuda al momento de examinar el género cinematográfico de horror en lo que va del siglo, pues los eventos de aquella fecha cambiaron de manera global la idea acerca de lo que habría que tenerle miedo.

Debido a la excesiva cobertura que los medios le dieron a la guerra que se desencadenó como resultado del 11 de septiembre, en Afganistán primero, e Irak después, el tema de la milicia se convirtió en una imagen constante dentro del inconsciente colectivo en general. Dicha imagen no tardó en exorcizarse a través del cine, y que mejor que en el cine de horror, a través de filmes como *Luna llena (Dog soldiers, 2002)* y *La sombra del mal (Deathwatch, 2002)*.

Así como la milicia, el tema de las guerras biológicas fue otro tópico que se desencadenó como resultado de los hechos del 11 de septiembre, mezclándose con la paranoia desatada en oriente gracias al surgimiento del SARS o el virus de la gripe aviar en el año 2003. Todo esto desató un miedo terrible a las bacterias, los virus, los hongos y en general todo aquello de carácter biológico que pudiera poner en amenaza la vida propia. En este sentido, siguiendo las características propias del género en tiempos de crisis, el cine de horror no tardó en expresar estos miedos a través de películas como *Exterminio (28 days later, 2002)*, *El huésped maldito (Resident evil, 2002)* y *El amanecer de los muertos vivientes (Dawn of the dead, 2002)*.

No obstante, la amenaza de una guerra biológica no parece haber sido el mayor de los miedos que se desataron como consecuencia del 11 de septiembre. Lo que en apariencia suele tener este honor, es el miedo a la tortura física y mental como forma de coerción. Esto parece darse como resultado de los cada vez más frecuentes informes acerca de la crueldad y la tortura con que se maneja el

ejército norteamericano (así como su similar contrario), con los llamados prisioneros de guerra en las prisiones de Abu Ghraib y Guantánamo. Existen muchas pruebas (reportes, videos grabados y documentales), en donde se exhibe el sadismo con que los soldados tratan a las personas cautivas en estos lugares, violando tratados como el de la Convención de Ginebra de 1949.

Todo lo anterior provocó que el cine de horror, o de terror, propiamente hablando, volcara sus medios para mostrar este tipo de acciones en secuencias que se caracterizan por su grado de "realidad", a través de filmes como *El juego del miedo* (*Saw*, 2004), *Hostal* (*Hostel*, 2005), *Miedopuntocom* (*Feardotcom*, 2002), *El cazador de Wolf creek* (*Wolfcreek*, 2005), *Turistas* (*Turistas*, 2006), *Sin rastro* (*Untreaceable*, 2008), *WAZ: el amor no duele, mata* (*WAZ*, 2007), *Broken*, 2006 y *Cautivos* (*Captivity*, 2008), por mencionar sólo algunos.

Hasta la fecha, estos filmes han sido denominados bajo motes tan diversos como "pseudo snuff", "torture chic" o "gore-nografía". Pero fue el periodista David Edelstein, desde su columna en el *New York Magazine*<sup>47</sup>, quien en el 2006, después de hacer un análisis de este tipo de películas, los denominó como *torture-porn*, algo así como porno tortura, debido a que los espectadores conectan con ese tipo de películas desde un nivel únicamente visceral, dejando de lado la historia o los personajes, para centrarse en las acciones que caracterizan a estas películas (tal y como sucede en las películas pornográficas), tales como el sadismo y la tortura tanto mental como física, y que se refleja en las vejaciones, mutilaciones y humillaciones a las que son expuestos los personajes.

Las lecturas sobre este tipo de películas pueden ser diversas, y van desde el intento de exorcizar la conciencia culpable de las sociedades y su indiferencia frente a estos hechos, hasta las teorías de conspiración que apuntan a que dichos filmes son un solapado intento de Hollywood para insensibilizar al público

---

<sup>47</sup> David Edelstein, "Now Playing at your local multiplex: torture porn. Why has America gone nuts for blood, guts, and sadism?" *New York Magazine*, January, 28, 2006. <http://nymag.com/movies/features/15622/> (consulta, martes 2 de septiembre de 2008)

estadounidense sobre el tema de la tortura y su uso en Irak, Afganistán y Guantánamo.

Cabe mencionar que a pesar de que el género cuenta con un nuevo modo de expresar los miedos a través de la pantalla, en términos generales el cine de horror se encuentra en una profunda crisis pues, así como en otros años, todo indica que la imaginación se ha agotado, lo cual ha originado que las fuentes de inspiración provengan de filmes que en décadas anteriores significaron un éxito rotundo para el género, con lo cual los filmes más recientes de horror han devenido en simples remakes, como *La masacre de Texas* y *La profecía*, precuelas, como *Halloween, el inicio*; y secuelas, como *Exterminio 2*, *Las colinas tienen ojos 2*, y la saga de filmes de *Saw*.

Un fenómeno curioso es el que ocurre con los llamados *cross overs*, un recurso más al que ha recurrido no sólo el cine de horror, sino la industria fílmica en general, y que consiste en la mezcla de dos películas en una, como sucedió en *Freddy contra Jasón* y *Alien contra depredador*.

Es así como el cine de horror se ha desarrollado hasta el momento, muchas veces matizado por lo que en los terrenos del terror o de la ciencia ficción se haga, pero siempre manteniendo su principal objetivo: intentar expulsar los miedos propios de las sociedades a través de figuras encarnadas bajo distintos conceptos. Todo ello enmarcado bajo el más elemental de sus propósitos: causar miedo en aquellos que se acerquen a él.

## EPÍLOGO

*Los monstruos aparecen a lado  
de los ángeles en las catedrales  
por alguna razón: porque al menos  
ocupan el mismo espacio que los ángeles  
en la imaginación de la humanidad.*

Guillermo del Toro, estandarte mexicano del cine fantástico.

Como se ha visto, hablar del horror no significa únicamente hablar de monstruos, sangre, vísceras, maldiciones, vampiros, etcétera. El horror visto únicamente a través de estos elementos es un género sumamente limitado y ampliamente degradado. Si las expresiones de este tipo se hubiesen confinado únicamente a mostrar monstruos de cualquier índole, muertes y sangre, el género ya habría muerto desde hace mucho, como le ha sucedido a algunos otros, como el *western*, la comedia *slapstick*, y el cine *noir*.

En este sentido, hablar del horror requiere, primeramente, entenderlo como un conjunto de elementos que han dado forma a una suerte de estética utilizada al interior de distintos estilos artísticos. Requiere, también, entenderlo como un modo narrativo que ha propiciado, como muy pocas expresiones lo han logrado, un verdadero estímulo cultural (popular si se quiere), al interior de las sociedades industriales actuales.

No faltara quien aduzca este estímulo cultural como resultado de estrategias meramente mercantiles. Es cierto, el horror, tanto en cine como en literatura, muchas veces ha caminado por los caminos del mercantilismo: secuelas, precuelas y *remakes* son un claro ejemplo de ello en el cine, mientras que en literatura las adjetivaciones que de *best sellers* tienen las novelas de Stephen King, por ejemplo, son una muestra clara de ello. Sin embargo, no todo el género se ha manejado bajo los mismo parámetros, y en este sentido no puede reducirse el valor del horror a un simple modelo mercantil.

Así, la importancia y valor de un género como el horror no puede radicar únicamente en la comercialidad del mismo. Mucho menos puede residir en el

gusto por sus propuestas, pues el miedo, el peligro y la repulsión, objetivos básicos de este tipo de expresiones, son generalmente evitados por la gran mayoría de las personas. No, el horror no se debe únicamente a ello. Pero entonces, a qué debe su vigor y vigencia.

Desde un punto de vista personal, el horror debe su valor, vigencia y vigor a la magia que subyace bajo sus propuestas y estéticas. A la fascinación, más que repulsión, que pueden provocar sus monstruos, ya sean bellos y atractivos como los vampiros (o las mujeres vampiro, mejor dicho), o feos, repugnantes y asquerosos, como los zombies retratados en filmes recientes.

La generosidad de un filme de horror debe ser apreciada desde las formulas que nos ofrece para interpretar al hombre y sus contextos, jamás desde la sangre y las vísceras, por muy atractivas que éstas puedan ser. El cine de horror debe ser valorado desde su capacidad para contar grandes historias, sin necesidad de ser un Ingmar Bergman, un Federico Fellini o un Akira Kurosawa, y sin ser seriamente político, como alguna vez lo enunció Guillermo del Toro.

Un buen filme de horror mostrará monstruos que, más allá de asustar y generar miedo, contribuirán a entender muchas de las dinámicas no sólo del mundo en que habitamos, sino también de las personas que lo habitan. De tal modo, un monstruo puede ser observado como una suerte de espejo que refleja nuestra propia imagen al mismo tiempo que la de los demás, coadyuvando así al entendimiento de la otredad y la alteridad y estableciendo parámetros de entendimiento entre las personas.

En este sentido, la crítica y apreciación del cine de horror debiera transitar por estos caminos. Los caminos que le permitan observar la ficción fantástica como un instrumento poético y un vehículo para retratar, a través de mundos paralelos, la realidad en la que nos encontramos, con todas sus virtudes y sus defectos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agrasánchez R. (1999). *Mexican horror cinema: posters from mexican fantasy films*. Harlingen, Texas: Agrasánchez Film Archive.
- Aguilar, C. *Et al* (1990). *Del giallo al gore: cine fantastico y de terror italiano*. España: Donostia Kultura.
- Alonso, F. (1998). *Historia del terror a través del cine*. Barcelona: Film ideal.
- Aviña. R. (2004). *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano*. México: Océano.
- Ayala. J. (1993). *La aventura del cine mexicano, en la época de oro y después*. México, Grijalbo.
- Bustillo, J. (1984). *Vida cinematográfica. Juan Bustillo Oro*. México: Cineteca Nacional.
- Carroll, N. E. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: A. Machado.
- Ciuk, Perla. (2000). *Diccionario de directores del cine mexicano*. México: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, Cineteca Nacional
- Eliade, M. (1992). *Mito y realidad*, Barcelona: Labor.
- Eisner, L. H. (1996). *La pantalla demoniaca: las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Madrid: Cátedra.
- Férreas, D. F.(1995). *Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgar Allan Poe a Freddy Krueger*. Madrid: Vosa.
- García, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997*. México: CONACULTA, IMCINE, Canal 22 y Universidad de Guadalajara.
- García, E. (1994). *Historia documental del cine mexicano* (Tomos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8). Jalisco, México: Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura, CONACULTA y IMCINE.
- García, G., Aviña. R. (1997). *Época de oro del cine mexicano*. México: Clío.
- Gray. J. A. (1993). *La psicología del miedo y el estrés*. Barcelona: Labor

- Gubern, R., Prats, J. (1973). *Las raíces del miedo: antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets.
- Guillot, E. (1997). *Escalofríos: 50 película de terror de culto*. Valencia, España: Midons.
- Guttmacher, P. (1995). *Legendary horror films: essential genere, history, offscreen anecdotes, special effects secrets, ghoulis facts and photographs*. New York: MetroBooks.
- Heller, A. (1980). *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Fontamara
- Kirk, G. S. (2006). *El mito: sus significado y otras funciones en la antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Piados.
- Herrero, J. (2000). *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Kracauer, S. (1982). *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Lazo, N. (2004). *El horror en el cine y en la literatura: acompañado de una crónica sobre un monstruo en el armario*.
- Lenne, G. (1974). *El cine fantástico y sus mitologías*. Barcelona: Anagrama.
- Llopis, R. (1974). *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Jucar.
- Lopez-Portillo, P. (1999). *El horror*. México: Coyoacán.
- Losilla, C. (1993). *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona, México: Paidós.
- Lovecraft, H. P. (2002). *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza.
- Memba, J. (2006). *El cine de terror de la Universal*. Madrid: T&B.
- Memba, J. (2005). *La década de oro de la ciencia ficción*. Madrid: T&B.
- Morales, A. M. *Et al*, (2003). *Lo fantástico y sus fronteras*. México: Benemérita Universidad de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Fomento Editorial.

- Nardone, G. (2003). *Más allá del miedo: superar rápidamente las fobias, las obsesiones y el pánico*. Barcelona, México: Piados
- Perez, A. (2005). *Cine de terror. Un siglo asustando a los espectadores*. Madrid: Masters.
- Poe, E. (1973). *Narraciones completas*. La Habana: Huracán.
- Rodríguez, J. (2003). *Museo del miedo. Las mejores películas de terror*. Madrid: JC.
- Risco, A. (1987). *Literatura fantástica de lengua española: teoría y aplicaciones*. Madrid: Taurus.
- Rollo, May. (1992) *La necesidad del mito: la influencia de los modelos culturales e el mundo contemporáneo*. Barcelona: Piados.
- S/A (1998). *Tendencias del cine mexicano de los 30*. México: Cineteca Nacional.
- Schmelz, I. (2006). *El futuro más acá: cine mexicano de ciencia ficción*. México: Landucci, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Actividades Cinematográficas.
- Siebers, T. (1989). *Lo fantástico romántico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vax, L. (1980). *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid: Taurus.
- VV.AA. (2000), *El cine fantástico y de terror de la Universal*. San Sebastián: Donostia Kultura.
- Werner, F., Helmut K. (compiladores) (1997). *Cien años de cine, una historia del cine en cien películas*. México: Siglo XXI

## FUENTES ELECTRÓNICAS

- Tim Dirks, *Horror films*, 1996-2008, <http://www.filmsite.org/horrorfilms.html> (consulta, jueves 14 de agosto de 2008)
- Karina Wilson, *Horror film history , a decade by decade guideto the horror movie genre*, 2001-2008, <http://www.horrorfilmhistory.com/> (martes 5 de agosto de 2008)
- Pedro Sáinz Guerra, Luis Martín Arias, *El cine de terror de R. Corman y T. Fisher*, febrero, 2003  
[http://www.cajaespana.es/obs/cultura/cine/filmoteca/escritos\\_de\\_filmoteca/escritos/Nmero145ElCinedeTerrordeRCormanyTFisher.jsp#2](http://www.cajaespana.es/obs/cultura/cine/filmoteca/escritos_de_filmoteca/escritos/Nmero145ElCinedeTerrordeRCormanyTFisher.jsp#2) (consulta septiembre)
- Cine de Terror Asiatico (J Horror, K Horror, C Horror), [http://www.taringa.net/posts/info/1379997/Cine-de-Terror-Asiatico-\(J-Horror,-K-Horror,-C-Horror\).html](http://www.taringa.net/posts/info/1379997/Cine-de-Terror-Asiatico-(J-Horror,-K-Horror,-C-Horror).html) (consulta sabado 30 de agosto de 2008)
- Alejandro Cervantes, *La jornada de Michoacán*, “El de terror, género arraigado en el cine mexicano. Julio, 2008  
<http://www.lajornadamichoacan.com.mx/2008/07/29/index.php?section=cultura&article=020n1cul> (consulta 02 de octubre de 2008)
- Hernán Manuel García, *Un espectro asalta a la pantalla: una aproximación al cine “fantástico” en México*,  
<http://74.125.95.104/search?q=cache:pi5yC3tT9dEJ:www1.lanic.utexas.edu/project/etext/llil/as/ilassa/2004/garcia.pdf+un+espectro+asalta+a+la+pantalla:&hl=es&ct=clnk&cd=1&gl=mx> (consulta 02 de octubre de 2008)
- David Edelstein, “*Now Playing at your local multiplex: torture porn. Why has America gone nuts for blood, guts, and sadism?*” New York Magazine, january, 28, 2006. <http://nymag.com/movies/features/15622/> (consulta, martes 2 de septiembre de 2008)