



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**SANGRE, MONSTRUOS Y GRITOS: LOS NUEVOS MIEDOS EN EL CINE
DE TERROR MEXICANO CONTEMPORÁNEO (2010 – 2020)**

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO
EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

ESPECIALIDAD EN PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

PRESENTA

SEBASTIÁN VÁZQUEZ FERNÁNDEZ

ASESOR

FRANCISCO MARTÍN PEREDO CASTRO

CD. MX. 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Amalia y José Luis, por el apoyo siempre, que lo saben y lo sé; por tanto amor, tanta escucha, tanta ayuda y tantísimo cariño.

Inés, que no pude haber pedido mejor colega, mejor *partner in crime*, aunque ponga la frente; para toda la eternidad.

A Raquel, por el mucho cariño. A Arath, por lo bueno, siempre. A Lucy, Aldonza, Luis y Erick, por las risas en carrera. A Natalia, camarada. A las y los que siguen cerca y también a quienes no, porque así es esto.

A toda mi familia; las y los Vázquez y las Fernández, con mascotas incluidas.

A Santino y Sabika por la alegría y ronroneos; recordando que alumbraron el camino Camilo y Luna.

A quienes no alcanzaron a ver este trabajo, pero yo sé, les hubiera alegrado leerlo.

Y a todxs aquellxs que hacen y piensan las películas de miedo.

*“Lo siniestro, lo terrible, jamás nos engaña:
el estado que nos aporta es siempre un estado de lucidez.
Y sólo ese estado de descarnado conocimiento nos permite
una comprensión total del mundo que tenga en cuenta todas las cosas,
de la misma manera que la gélida melancolía
nos permite estar en pleno uso de nosotros mismos.*

Solo podríamos escondernos del horror en las profundidades del horror.”

— La Medusa, Thomas Ligotti

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo 1. ¿Por qué el cine de terror?	10
1.1. ¿Por qué el cine de terror?	11
1.2. Abordando el terror	17
1.3. El terror cambia	29
Capítulo 2. Cine de terror en México y el mundo	37
2.1. Los inicios en el cine (1896 – 1900)	38
2.2. Recuento del cine de terror en México y el mundo	42
2.2.1. Los pioneros: 1901 – 1920	42
2.2.2. Inicio del terror global: 1921 – 1940	49
2.2.3. La época clásica: 1941 – 1960	57
2.2.4. Hacia el rompimiento del género: 1961 – 1980	64
2.2.5. De los <i>slashers</i> a las nuevas tecnologías: 1981 – 2000	75
2.2.6. El nuevo milenio: 2001 – 2022	83
Capítulo 3. México: el miedo moderno	93
3.1. Metraje encontrado mexicano	93
3.2. Fantasmas, monstruos, creaturas y lo paranormal	100
3.3. <i>Remakes</i> y revisitación a las leyendas	109
3.4. Narcotráfico y sociedad	116
Capítulo 4. Análisis de largometrajes seleccionados	125
4.1. <i>1974: La posesión de Altair</i> de Víctor Dryere	127
4.1.1. El uso del metraje	130
4.1.2. El terror in/visible	134
4.2. <i>Belzebuth</i> de Emilio Portes	138
4.2.1. La ciudad y sus problemas	140
4.2.2. El mal y la construcción de lo sobrenatural	144
4.3. <i>Más negro que la noche</i> de Henry Bedwell	148
4.3.1. Una nueva versión	151
4.3.2. La formación del terror	155
4.4. <i>Vuelven</i> de Issa López	159
4.4.1. La violencia	162
4.4.2. El terror, lo fantástico y la niñez	167
Conclusiones	172
Fuentes	182

INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos de películas de terror lo primero que viene a nuestra mente es el miedo. La sensación de incomodidad, causada por imágenes perturbadoras en la pantalla, es el común denominador al hablar de este género cinematográfico. Es dentro del terror donde el espectador puede conocerse a sí mismo y a lo que le rodea; así también, un espectador ajeno puede entender el entorno o contexto de la época en que se realizó una película. Con un estudio alrededor de las cintas se puede profundizar en los referentes y diversos procesos de producción y consumo cultural de una sociedad.

Por otro lado, con el estudio de dichas películas, se puede entender qué es el miedo, qué lo provoca y por qué lo provoca. Se intenta entender el miedo como un sentimiento desagradable, sí, pero también —dentro del cine, así como en la literatura— resulta en un sentimiento placentero para el aficionado, consumidor, lector o espectador. Lo que causa y provoca el miedo puede no resultar siempre de la misma forma, así como puede no provenir del mismo estímulo.

En el siguiente texto nos concentramos en explorar cómo ha ido desarrollándose ese acercamiento al cine de terror en México y en el mundo, desde los inicios del cine hasta la actualidad. Cómo se ha representado el miedo, por qué se ha desarrollado y en qué ha cambiado con el paso del tiempo. Para entender eso, se concretó un extenso recuento de cinematografías de todo el mundo, explicando bajo qué contexto surgieron y cómo funcionaron, pero, dentro de la delimitación establecida, se explora a profundidad el decenio del 2010 al 2020 en el cine mexicano, mostrando un estudio de las producciones y su funcionamiento, u origen, dentro de la

industria nacional. Esta aproximación es, además, complementada con el análisis puntual de cuatro películas específicas que resaltan por una u otra razón dentro del primer estudio dividido en cuatro líneas temáticas.

Con esto último —el estudio del decenio— se busca conocer, abordar y profundizar en la sociedad mexicana en el contexto en el que se rodaron y estrenaron los filmes. Entender qué ocurría cuando se estrenaron o qué proceso histórico devino en ciertas películas, así como mostrar las nuevas narrativas dentro del terror nacional; las nuevas adaptaciones, los nuevos formatos y, principalmente, los nuevos enfoques alrededor de ciertos temas referentes al cine de terror. El terror, y la forma de hacerlo, cambia y surgen nuevas formas de representar el miedo. Estudiaremos el contexto y también la forma, narrativa y cinematográfica, en la que intentan los directores asustar al espectador.

Sobre el cine de terror mexicano contemporáneo no se ha escrito mucho. Es relevante retomarlo aprovechando su crecimiento y capitalización dentro de la industria. Los principales estudios alrededor del tema se centran en los clásicos del cine de terror mexicanos del siglo pasado o algunos arquetipos o personajes puntuales. Un enfoque general de todo el género es importante no sólo por el conteo y la lista producida alrededor de las películas, sino por la riqueza en el contenido de varios filmes, cuyas tramas han ido *madurando* y cuya técnica se ha ido puliendo.

Lo principal dentro del estudio es evidenciar el punto clave, el factor o la problemática dentro de las historias y la representación que le dan sentido a alguna situación puntual del país, sea desde el narcotráfico, la violencia o lo paranormal, ligados como un producto audiovisual relacionado con su contexto. Cómo es que se representa todo ello dentro de la imagen en

movimiento y por qué se refleja de esa forma. Cabe mencionar que no todas las películas buscan siempre evidenciar o retratar un problema, pero siempre dejan ver algo en su trama, en su narrativa, en sus personajes o en su construcción, algo que también se revisará en este estudio. Quedan exhibidos —o retratados— siempre los deseos o intereses, necesidades, ansiedades y temores de la sociedad en la pantalla grande.

El otro punto principal en el estudio es el enfoque que se le da al cine de terror contemporáneo. Si bien se habla de *remakes* o nuevas adaptaciones, la forma en que se muestran las imágenes en la pantalla ha cambiado mucho con el paso de los años. Sea el terror reflejado en alguna problemática social o el terror desde una perspectiva moderna, se buscará evidenciar y entender en qué, y por qué, ha cambiado la forma de representar en la actualidad el cine de terror mexicano, con propuestas —sean paranormales, sociales o ambas— conocidas para el espectador

Para entender qué nos muestran las películas de terror, cómo es que nos lo muestran y por qué lo hacen, tomamos principalmente como base la teoría implementada por el sociólogo Pierre Sorlin, respecto al establecimiento de una muestra [cinematográfica] para su estudio. Es decir, dentro de la delimitación del tema, resaltar algunas películas que reflejen lo que queremos estudiar y trabajar sobre ellas. Comenzamos así por el fenómeno común, pasando por la forma, lo visible, la construcción, el tiempo y el espacio hasta los puntos de fijación o interés de la cinta; conceptos que se abordarán a profundidad. Es en estos sistemas donde los personajes o grupos se relacionan y comprendemos el entorno alrededor de ellos —o con ellos—. Si bien Sorlin lo implementó con las películas del neorrealismo italiano, para este estudio se ha adaptado al contexto mexicano y al cine de terror contemporáneo.

Entre los varios autores y planteamientos considerados, podemos resaltar también el acercamiento alrededor de la teoría de Mark Fisher, respecto al estudio de *lo raro* y *lo espeluznante*, dos conceptos que utiliza para el estudio de películas y libros ligados al concepto del *unheimlich* freudiano, como referencia a lo inquietante, lo siniestro o lo ominoso. La teoría de Fisher, al igual que la de Sorlin, se ha adaptado al interés y función de lo extraño, lo raro, lo espeluznante y lo aterrador dentro del cine mexicano, así como el enfoque que él da sobre estos conceptos a películas no necesariamente de terror, pero sí con características o escenas de interés en el tema.

Sobre el análisis —y la interpretación alrededor de éste— se ha buscado crear una monografía con todos los largometrajes que cumplieran con diversos aspectos para ser tomados en cuenta y posteriormente catalogados. Si bien se ha llevado a cabo una investigación sobre el contexto, los datos cualitativos surgen, principalmente, por el análisis referido a las películas buscando entender, como resultado, qué es lo que nos dicen del último decenio las películas de terror mexicanas.

Esta investigación surge, primero, por mi deseo de expandir mi conocimiento alrededor de este género cinematográfico y, por supuesto, responder un par de interrogantes sobre su funcionamiento nacional e internacional, tales como la constante en los factores causantes del miedo en la cinematografía y cómo ha ido evolucionando el cine de terror hasta llegar a la década del 2010–2020 en México. Todo ello con la intención de aportar un poco a la investigación académica dentro del espectro del cine aterrador, monstruoso y espeluznante.

El estudio del séptimo arte siempre resulta importante desde cualquier perspectiva, sea académica o no. Parafraseando las ideas del teórico André Bazin, Jean-Luc Godard, al inicio de *El desprecio* (*Le Mépris*, Jean-Luc Godard, 1963), comenta que “el cine sustituye nuestra mirada por un mundo en armonía con nuestros deseos”. Pues, según esa idea, el cine por sí mismo tiene la fuerza para representar, reflejar y/o retratar al mundo. Y un estudio alrededor del cine, y de cualquier arte en general, enriquece el entendimiento del entorno.

Esta tesis académica aporta, más allá del recuento del género y las diversas épocas, un punto de interés enfocado en los nuevos miedos —y la adaptación de los viejos miedos a la actualidad— en el cine nacional de la última década. Además de un breve acercamiento al proceso del cine de terror nacional desde sus primeras producciones y durante todo su desarrollo hasta lo que es hoy.

Capítulo 1. ¿Por qué el cine de terror?

*“El terror no es un género; es una emoción.
Es una forma progresiva de ficción,
una que evoluciona para enfrentar los miedos
y angustias de su tiempo.”*
— Douglas E. Winter.¹

Este capítulo, que da inicio a la tesis, abordará, como su nombre lo dice, el por qué se eligió este tema. También buscará explicar qué es el terror, el miedo y qué lo produce; también cómo éste mismo avanza y se va transformando según su tiempo y lugar. El cine de terror se ha visto y abordado desde distintas perspectivas; aquí recuperamos varias de ellas y las contextualizaremos en la escena de México. También retomaremos el cómo es que la gente ve este tipo de cine, tanto los fanáticos del género como los que no son consumidores.

Por otro lado, conoceremos las propuestas de los referentes que utilizaremos en el análisis de las películas. Tanto crítica especializada como los historiadores y ensayistas del género e incluso, desde la visión de maestros de la sociología del cine, como Pierre Sorlin, pero adaptando su tesis al género. Todo esto se plantea con el fin de enriquecer el recuento cinematográfico y ampliar el conocimiento.

De igual manera, a modo de breve recorrido, mostraremos los inicios del cine de terror y lo que, en su momento, daba miedo, así como su evolución ligada a su tiempo y su contexto —a su época— hasta llegar al cine que conocemos;

¹ Todas las citas provenientes de bibliografía distinta del español son traducciones mías.

tanto comercial y de los grandes estudios y casas productoras, hasta el llamado *art-horror* y las producciones independientes actuales.

1.1. ¿Por qué el cine de terror?

“El horror es tanto la emoción humana como el género artístico diseñado para producir esa emoción.”

— Stephen Asma.

En alguna ocasión el director norteamericano Wes Craven dijo que las películas de terror no crean miedo, sino que lo liberan. De ahí es que surge su universalidad. El miedo no es algo que se limite a una zona geográfica ni a un contexto; ni siquiera a una época. El miedo como lo conocemos ha ido evolucionando. Ha sido parte de la historia de la humanidad; multitud de guerras, costumbres o ideas han surgido gracias al miedo y a lo que es considerado distinto, o a lo que no conocemos. Incluso lo que aún no entendemos es una fuente constante del miedo. Y al ser el cine uno de los medios de comunicación más importantes del mundo, no es para nada extraño que los sentires, fobias y temores hayan llegado al séptimo arte.

Desde los inicios del cine el terror ha sido un recurso que se ha utilizado con frecuencia en los productos cinematográficos, sin importar la época. Esta idea incluso nos remonta a los primeros realizadores. No es por nada que *La Mansión del Diablo* (*Le Manoir du Diable*, Georges Méliès, 1896), considerada como la primera película de terror de la historia —cortometraje,

hablando técnicamente—, se estrenó tan solo un año después de la primera función del Cinematógrafo de los hermanos Lumière.²

La historia que se contaba en *La Mansión del Diablo*, en tres minutos de duración, consta de lo siguiente: abrimos con un murciélago volando en el interior de un castillo; el murciélago se convierte en una persona que es, en realidad, el Diablo —dicho esto, algunos historiadores, como Phil Hardy en su extenso libro sobre horror: *The Overlook Film Encyclopedia*, la consideran también la primera película/cortometraje sobre vampiros³—. A continuación, en la trama, dos caballeros entran a escena. Mefistófeles los molestará, asustando con diversos trucos a uno de ellos. Finalmente, después de varios juegos y engaños por parte del Diablo y compañía, el caballero que no huyó se hace con una cruz de madera, que utilizará para confrontar y vencer al Diablo.

Volviendo un poco en el tiempo, cuenta la leyenda⁴ que los primeros espectadores del cinematógrafo se asustaron al ver la exhibición de los hermanos Lumière en sus primeras funciones, cuando presentaron *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat* (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, Auguste Lumière, Louis Lumière, 1895). Esto porque varios espectadores pensaron que, ante semejante innovación, el tren filmado en pantalla los arrollaría. Si bien esto no era de ninguna manera un pequeño metraje de ficción, mucho menos de terror, fue la novedad lo que causó revuelo y susto a las personas que estaban observando aquella proyección.

² La primera exhibición del cinematógrafo de los hermanos Lumière, en el *Grand Cafe* de París, fue el 28 de diciembre de 1895. El estreno de *Le Manoir du Diable*, fue el 24 de diciembre de 1896.

³ Hardy, Phil, *The Overlook Film Encyclopedia: Horror*, vol. 3, Overlook Books, Nueva York, 1994, pp. 496.

⁴ Skal, David J., *Monster Show: una historia cultural del horror*, Valdemar, Madrid, 2008, p. 34.

Respecto a la novedad entendemos algo sobre el miedo; que no es sólo hacia figuras siniestras o aterradoras, sino que también lo es hacia lo desconocido. Así lo explicó el autor estadounidense Howard Phillips Lovecraft en la introducción de su ensayo de 1927 *Supernatural Horror in Literature*, cuando afirmaba que: “la emoción más antigua y poderosa de la humanidad es el miedo, y la clase de miedo más antigua y poderosa es el miedo a lo desconocido.”⁵

Para diferenciar, y aclarar, la semántica alrededor de las palabras *terror* y *horror*, la crítica Sara Roma explora las ideas y sentimientos que representan cada una de las palabras, por separado y como un conjunto. Expone el *terror* como una causante del miedo extremo, producto de un *algo* que nos puede causar daño real o imaginario, y que obtiene como respuesta una posible huida; mientras que el *horror* lo explica como un sentimiento intenso causado por algo terrible, por algo extraño, ajeno o incluso incontrolable. “El miedo aparece cuando existen probabilidades de que se produzca algo. En cambio, horror juega con lo excepcional”.⁶

El filósofo Mark Fisher plantea en su libro *The Weird and The Eerie* que lo espeluznante tiene que ver con lo desconocido; cuando descubrimos algo, desaparece.⁷ Incluso, cuando mencionamos que “disfrutamos lo que nos asusta”, no nos damos cuenta del verdadero atractivo que poseen tanto lo raro como lo espeluznante⁸. Pero, definiendo esos dos conceptos: lo raro (*the weird*), es aquello que no debería estar ahí⁹; mientras que lo espeluznante (*the eerie*) se constituye por una falta de ausencia o por una falta de

⁵ Lovecraft, Howard Phillips, *El terror en la literatura*, Austral, Barcelona, 2017, p. 11.

⁶ Roma, Sara, “Terror vs miedo”, en *La Palabra y El Hombre N. 7*, Verano – 2009, Universidad Veracruzana, 2009, 44-48 pp.

⁷ Fisher, Mark, *The Weird and The Eerie*, Alpha Decay, Barcelona, 2018, p. 76.

⁸ *Ibíd*em, p. 10.

⁹ *Ibíd*em, p. 12.

presencia¹⁰. Lo *raro* rompe con lo cotidiano, sobresale de la normalidad; por su lado lo *espeluznante* plantea en la normalidad un cambio abrupto; algo que no debería estar ahí, o viceversa. En palabras de Fisher:

[...] Lo raro se constituye por una presencia —*la presencia de lo que 'no encaja'*—. Lo raro, en algunos casos, viene marcado por una presencia exorbitante, algo que rebosa y sobrepasa nuestra capacidad de representación. En cambio [...] *la sensación de lo espeluznante surge si hay una presencia cuando no debería haber nada, o si no hay presencia cuando debería haber algo.*¹¹

Siguiendo con el género, *La Mansión del Diablo* no es aterradora en la actualidad, pero, en su momento, la 'magia' y los recursos sorprendieron a los espectadores y, sin duda alguna, los aterrizaron con sus imágenes del Diablo o el uso de esqueletos, figuras fantasmagóricas y demás parafernalia tenebrosa. Pero, incluso con el miedo ligado a su tiempo, tenemos también otra cuestión: los miedos atemporales. Aquellos miedos ligados a la humanidad, como la muerte, las enfermedades o algunos animales.

Hay algunos casos o tropos que, sin importar la época e incluso mucho antes de la invención del cinematógrafo, representan estos miedos atemporales, como por ejemplo toda la idea alrededor del Diablo como ente malvado y antagonista para la Iglesia y, principalmente, el mundo occidental. Aunque, cabe aclarar que el contexto —como siempre—, es algo importante. En países orientales el Diablo de la religión católica no causa el mismo furor que en occidente, mientras que representaciones, símbolos y creaturas que para el islamismo sí resultan aterradoras, como el caso de los genios o los *djinnns*, para nosotros resultan lejanas o hasta desconocidas. Podemos observar eso, por supuesto, en el cine. Películas como *Djinn* (Tobe Hooper, 2013) que,

¹⁰ *Ibíd.*, p. 75.

¹¹ *Ídem.* Énfasis mío.

aunque la dirige un estadounidense, la cinta y la producción son de los Emiratos Árabes Unidos y nos presenta a este demonio del folclor islámico. También hay cintas como la turca *D@bbe* (Hasan Karacadag, 2006) que, ligada al crecimiento tecnológico digital y de la *web*, nos presenta una historia con un ente muy poco conocido en occidente.

Con ello, más allá de ese miedo ligado a su entorno, y pasando de la trama en las películas, lo que siempre resulta inherente en el género, sin importar el lugar de procedencia, es la finalidad que tienen dichas películas: asustar a los espectadores. Por ello, sean demonios o sean genios, sean leyendas nórdicas o leyendas latinoamericanas, la fórmula resulta similar. La creación, la narrativa, los sustos o *jump scares*, etc. tienen un mismo modo de operar, principalmente cuando hablamos de cine comercial —porque tratándose del cine de autor en el género, o del llamado *art horror*, la fórmula puede ser distinta—.

Otro ejemplo de lo anterior se da al comparar el cine de terror japonés con el cine estadounidense. Ejemplo que, considero, resulta acertado tomando en cuenta la cantidad de *remakes* hollywoodenses de filmes japoneses que hubo en la década del dos mil. Similar a lo ya dicho, podemos observar la forma de representar que va, de nuevo, ligada a la cultura y al entorno de cada país. En ambos lados, las historias de fantasmas son recurrentes, pero el manejo que se tiene sobre éstas y el cómo se ven en pantalla es totalmente distinto.

Mientras que en Estados Unidos el susto mediante lo violento o lo sorprendente se da de forma rápida y directa, en Japón llegan al miedo de una forma más pausada, más sugestiva. Muchas veces, en las películas estadounidenses, observamos al fantasma en cuestión lograr su objetivo: el hacernos saltar, mediante un corte rápido en el montaje —a modo de *jump*

scare—, como es el caso de *El Aro* (*The Ring*, Gore Verbinski, 2002). Por otro lado, en las cintas japonesas, el fantasma aparece poco a poco y muchas veces no es lo principal en la imagen o ni siquiera lo podemos ver bien.

La reacción que se busca aquí es la de afectar al espectador de un modo más psicológico. El miedo se arma poco a poco, a veces a lo largo de toda la película. Incluso muchas películas de finales de los años noventa retoman la Teoría Konaka, creada por el guionista Chiaki Konaka, para el ritmo específico y la visualización de lo sobrenatural¹².

Uno de los mejores ejemplos está en la película *Kairo* (Kiyoshi Kurosawa, 2001), en la cual, en muchas escenas, el fantasma o espíritu en cuestión no es lo principal en la construcción del cuadro filmico. Sobre la Teoría Konaka, para comprender su funcionamiento en las producciones, podemos explicar que Chiaki Konaka reunió, de diversas películas, un compendio de 'reglas' para hacer y entender el cine de terror japonés. Dicha teoría, resumida, consiste en seis puntos para la representación de los fantasmas: no mostrar el rostro del fantasma; que su posición o comportamiento no sea natural; que sus movimientos sean no humanos; que tenga alguna parte del cuerpo en una posición antinatural; que quien lo mire se vea asombrado, sorprendido, asustado; y, por último, no mostrar nada realmente, dejar todo a la sugestión, premonición y atmósfera.¹³

Ya sea en cintas que no tienen que ver una con la otra o en las docenas de *remakes* occidentales, las diferentes formas de representar el miedo son una constante que, casi siempre, podemos observar en la pantalla. Y es que, más

¹² Choi, Jinhee y Wada-Marciano, Mitsuyo, *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*, Hong Kong University Press, Aberdeen, 2009, p. 114.

¹³ Konaka, Chiaki, *Charmed by Fear: Fundamental Rules of Horror Films*, Paperback Shinsho, Tokio, 2003, pp. 190.

allá del terror, el cine en general funciona como un reflejo de un país. Mediante las películas podemos conocer una sociedad: un sitio específico, algún momento histórico, un contexto político o la forma en que se ve a sus miembros o se ve a sí misma. Claro está que decimos esto con sus restricciones, pues, al tratarse de trabajos de ficción, los acercamientos pueden no siempre ser los más precisos, pero aun así siempre dejan entrever algo.

Sobre lo anterior, podemos usar como ejemplo a George Romero, el llamado 'padre de las películas de zombies', quien declaraba en el 2006, para la revista española *Scifiworld*, que: "Todas mis películas sobre zombies han surgido [...] al observar lo que está ocurriendo a nivel cultural o político, en el momento en que la película se está rodando."¹⁴ En el siguiente apartado me enfocaré, con mayor profundidad, en lo que acabo de mencionar y explicaré cómo se refleja el entorno en una cinta.

1.2. Abordando el terror

En incontables ocasiones se ha dicho que el cine, sin importar su género, es un reflejo de la realidad que se encarga de plasmar en pantalla lo que ocurre en el mundo; que las y los realizadores retratan su entorno, de forma realista o fantástica. No podemos hablar de una película y que ésta no se encuentre ligada, de una forma u otra, a su contexto, porque, desde las mega producciones hasta las películas de serie B, siempre se está hablando de algo que nos concierne, que nos afecta o influye, aunque no se quiera.¹⁵

¹⁴ Fernández Gonzalo, Jorge, *Filosofía Zombi*, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 9.

¹⁵ Ídem.

Podemos remitirnos, para dar un ejemplo de lo anterior, a la película *Muertos vivientes* (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956), que aún con las libertades que se toma bajo el manto de la ciencia ficción, sirvió como un reflejo metafórico del miedo de Estados Unidos ante ‘la amenaza’ del comunismo. Siegel la convirtió, más allá de una cinta de invasiones extraterrestres, en una propuesta de propaganda y reflejo del miedo ante la alienación comunista, como bien lo menciona Jorge Martínez Lucena en las conclusiones de su *Hermenéutica de la narrativa del no-muerto*.¹⁶

Ahora, explicado que con cualquier tipo de género el entorno queda reflejado, considero que si se trata del cine de terror —el tema de esta tesis—, tanto a nivel narrativo como en representación y producción misma, el cine de terror nos entrega excelentes ejercicios para comprender a muchos niveles un país o una época específica. Cómo se aborda lo sobrenatural, por ejemplo, no resulta igual en un país sumamente católico que en uno donde predomina el budismo. Y extra narrativo, a nivel de producción, tampoco resulta igual cuando hablas de un país con una industria fuerte y llena de capital y de un país con menor infraestructura cinematográfica. Que no es que uno sea mejor que el otro, sino que son puntos que demuestran qué influye en lo que se ve en pantalla.

Pierre Sorlin, en su libro de *Sociología del Cine*, habla sobre lo visible. Primero lo hace en el capítulo I, titulado *¿Por qué el cine?*, específicamente en el subtítulo: *Lo visible*. Sorlin maneja esta idea Sorlin y la retoma desde varios puntos a lo largo de su libro, pues regresa a ella en el capítulo IV, en el apartado de *Lo ‘real’ y lo ‘visible’* y, más adelante, también en el capítulo V,

¹⁶ Martínez Lucena, Jorge, “Hermenéutica de la narrativa del no-muerto: Frankenstein, Hyde, Drácula y el zombi”, en: *Pensamiento y Cultura*, vol. 11-2, 2008, p. 258.

en el subtítulo de *Lo visible, una vez más*, siendo este último, aunque a modo de conclusión sobre el tema de lo visible, el más extenso para el análisis.

Para el autor francés, al mencionar lo que se entiende por lo visible, su significado es el siguiente: *Lo visible es lo que parece fotografiable y presentable en una época dada*¹⁷. Aquí nos encontramos, según Sorlin, con lo que vemos, pero lo importante reside en cómo es que lo vemos —qué lo construye así— y por qué lo vemos —qué lo llevó a verse así—. La imagen o el signo en la pantalla es reproducido desde su construcción y su contexto.

No es nueva información el saber que el cine es influenciado por su entorno, pero Sorlin se encarga de estudiar los fragmentos en la puesta en escena que el público puede o no aceptar a la hora de ser éstos reproducidos. *Lo visible de una época es lo que los fabricantes de imágenes tratan de captar para transmitirlo, y lo que los espectadores aceptan sin asombro*.¹⁸ Es el público, también, el que se encarga de recibir, o de aceptar, lo que el realizador les muestra en la película. Es por eso que podemos encontrarnos con lo visible de forma directa, o con lo 'invisible', que podría devenir en lo visible.

Sorlin plantea que el cine es, al mismo tiempo, repertorio y producción de imágenes. Explica que el cine no muestra lo que es real, sino que se enfoca en los fragmentos que hay entre lo real —entendido como el entorno, el mundo exterior— y lo que las personas —el público— acepta en la película.¹⁹ Lo que el público reconoce como real es el entendido real de la película en su expresión, más no siempre el estudio completo de lo que se muestra. Se

¹⁷ Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1985, p. 59.

¹⁸ *Ibidem*, p. 58.

¹⁹ *Ibidem*, p. 60.

pedazos de la realidad dentro de la pantalla, pero no son siempre *visibles*. Es decir, no siempre será entendido todo lo *visible* por la audiencia y, aunque Sorlin no se explaya en este punto, considero que se puede dar por diversos factores, como el interés del espectador en la película, su capital cultural o su conocimiento del contexto y, por supuesto, la capacidad del realizador en cómo lo presenta.

Cada película va ligada a su tiempo y su espacio. Esto ocurre, principalmente, cuando hablamos de películas que abordan de manera puntual cuestiones como los mitos locales o las leyendas urbanas. Por ejemplo, la película chilena *El demonio de los Andes* (Palito Ortega, 2014), a pesar de ser una historia desarrollada en Latinoamérica, nos podría resultar lejana si no tenemos conocimiento sobre qué es un Jarjacha.²⁰ Lo mismo sucedería si alguien en Sudamérica no pudiera conectar con una historia sobre El Chupacabras porque, aunque la narrativa sea universal, ciertos arquetipos pueden estar ligados a una zona específica.

Parte importante para comprender lo visible está en la fotografía de una película. El retrato que se hace sobre los signos y los códigos influye en el entendimiento que se pueda tener de lo real. Hay filmes, entendidos como ‘sencillos’, cuyos símbolos están en la superficie y no hay problema alguno para ubicarlos; mientras que otros filmes, entendidos como ‘complejos’, tienen un subtexto que puede ser difícil de encontrar o, incluso, pasar inadvertido para algunos espectadores. Sorlin lo expresa de la siguiente manera:

²⁰ Según la leyenda andina, estas criaturas, en ocasiones mitad llama y mitad humano o a veces una llama con dos o tres cabezas, hipnotizan a sus víctimas para luego asesinarlas. Se dice que tienen ese aspecto porque solían ser humanos que cometieron el pecado del incesto y fueron castigados por ello.

La fotografía autonomiza los objetos que los cineastas han escogido, redistribuye lo 'real' en función de las capacidades perceptivas del fotógrafo. *Las imágenes de un filme contienen lo que es 'visible' para los contemporáneos o lo que, hasta entonces 'invisible', está haciéndose visible.* Entre la expresión y la percepción, entre el decir y el ver, no hay una correspondencia necesaria: un grupo puede hablar de cosas que no sabe 'ver', o ver cosas que no soñaría en describir.²¹

Ahora bien, el guion también es importante para la representación y el entendimiento del producto audiovisual aunque, a diferencia de la fotografía, puede ser más complicado lograr, de forma sutil, hacer visible lo invisible. Muchas veces, en la fotografía, basta sólo con hacer que cierto objeto, espacio o símbolo aparezca en pantalla —no importa si hablamos de una narrativa convencional o una narrativa alegórica/metafórica—. Por el contrario, hacer que un símbolo se vea demostrado con un personaje, en sus diálogos o acciones, puede ser un poco más complejo y dependerá del talento del guionista. Claro está que van ligadas, pues una —imagen y guion— se vale de la otra en el producto final.

Por otro lado, sabemos que todas las películas dan hitos de su país y entorno. Por supuesto que algunas lo hacen más que otras. Sobre todo si hablamos de cintas que abordan temas históricos, como guerras o batallas, o acontecimientos puntuales, como alguna protesta, elecciones presidenciales o la vida de algún personaje público. Y sí, aún con las libertades que se toman al momento de escribir la ficción narrativa, podemos entender contextos socio-políticos específicos.

Por lo tanto, considero que es dentro del género de la ciencia ficción y el cine de terror donde más podemos, paradójicamente, ver dichos contextos. Pues aunque muchas de las historias de estos géneros son totalmente fantasía o

²¹ Pierre Sorlin. *Sociología del Cine*, p. 62. Énfasis mío.

invención pura de la imaginación de los guionistas, comparado con las películas históricas, es gracias a la posibilidad de tomarse las libertades que deseen que podemos observar mejor el cómo y el por qué de cuando se hicieron. Antes de continuar quiero aclarar que aun cuando la ciencia ficción explora el cómo podría devenir alguna sociedad en sus historias futuristas o utópicas, es el terror donde mas podemos explorar la idea de entender su contexto dentro y fuera de la cinta, ya que —volviendo a las libertades creativas— hay en este género un sinfín de posibilidades.

Es importante explicar de qué hablo cuando digo 'libertad creativa' y su uso en el horror. Me refiero con esto al poder que tienen los escritores y realizadores a la hora de desarrollar sus ideas y expresar lo que quieran y cómo quieran, lo cual, en ocasiones, puede derivar en cuestiones problemáticas, por el tema del que se habla o por cómo se está retratando. Para ciertos grupos cinéfilos, hay temas que no deberían abordarse, opinión que no comparto, pues considero que sí se puede hablar de todo, pero depende de cómo se aborde el tema o los temas. Además, en ocasiones, el cómo se aborda algo no depende puramente de los realizadores, pues pueden intervenir factores institucionales, ya sean los productores, el estudio, la censura o la autocensura.

La *crítica* y el *sentido* deben ser algo importante en lo que se cuenta. Además, incluso en las películas de esta índole problemática, podemos entender sectores y situaciones específicas. Ejemplo de esto se halla en películas como *Atroz* (Lex Ortega, 2015), sobre un criminal que comete torturas, abusos y violaciones que, al estilo más fiel del *torture porn*, nos entrega una cinta visualmente *shockeante*, pero que refleja un punto importante del país: la violencia y los asesinatos. Incluso la película abre con un texto donde cita el porcentaje de asesinatos que quedan impunes en México.

Sobre el uso de la libertad creativa en las películas de terror, considero que mientras se justifique en la trama, de forma verosímil, todo puede ocurrir. E incluso en ocasiones, aunque no se justifique de manera alguna, también puede ocurrir en este género. Muchas expresiones, como el *gore*, el *sexploitation* y hasta algunos *video nasties* son la prueba de ello; y justo eso es lo que los vuelve atractivos para ciertos sectores del público. Es también aquí donde los realizadores pueden hacer películas que aunque narrativa o artísticamente no presenten mucho, o incluso nada nuevo, pueden convertirse en éxitos por su contenido. Películas cuyo valor está en el impacto visual que crean y generan, cuyo valor estético reside en el *shock value*²². Entre filmes serios, sátiras, comerciales, *blockbusters*, independientes o de mucho o poco presupuesto, podemos encontrar un reflejo de una u otra forma de la sociedad donde se realizó la película.

Por otra parte, volviendo a cómo en el horror podemos conocer el contexto socio-político, procederé a explicarlo y lo haré con ejemplos de ciertas películas y su entorno. Uno de los mejores subgéneros para explicar esto, a nivel narrativo y a nivel de decisiones del director y la producción, es el de las películas *slashers*. En rigor, los *slashers* son aquellas películas enfocadas a un público juvenil, que iniciaron en Estados Unidos a finales de los setenta y tuvieron su mayor éxito durante el decenio de los ochenta. México tuvo en ese mismo periodo su propia producción de películas del subgénero. Aunque en E.U.A. su producción y popularidad bajó a finales de los ochenta, los *slashers*, las franquicias y las películas nuevas derivadas de éstas nunca se han ido y, hasta la fecha, continúan existiendo con gran éxito. Para una

²² Literalmente traducido a “valor de impacto”, *shock value* es una expresión utilizada en películas cuyo único valor, o dentro de sus pocas cosas rescatables, están en el *shock visual* que le presental al espectador. Principalmente son películas sumamente violentas, más allá del *gore* o *torture porn* tradicional, y que además utilizan recursos como la violencia sexual o lo profano para aumentar dicho *shock visual*.

definición más concreta del género, podemos explicar estas películas de la siguiente manera:

Del verbo en inglés '*slash*' que significa acuchillar, los *slasher films* trabajan siempre bajo el siguiente esquema: un grupo de jóvenes adolescentes pueblerinos o en viaje de diversión se encuentran de repente, por circunstancias adversas, bajo la mira de un asesino serial que les da caza. Dicho personaje actúa por motivos de venganza. Siempre los asesina con algún arma blanca, por lo regular, asestándoles una cuchillada, de ahí el nombre del género: *slasher*.²³

En este tipo de películas, el espectador espera más que nada pasar un buen rato, pues sus narrativas no presentan complejidad alguna y es por eso que se han consolidado desde siempre, no sólo con éxito comercial, sino que también dentro del inconsciente colectivo de la sociedad. Más allá del asesino en cuestión, parte de los arquetipos que han trascendido se encuentran en los personajes y sus destinos. Mucho se ha hablado de la moralidad que presentaban estas películas, paradójicamente, a pesar de su sangre y violencia.

Es sabido que quien sobrevive, la llamada *final girl*, es pura y virgen, mientras que el arquetipo de la mujer joven que disfruta su sexualidad libremente siempre era uno de los primeros personajes en morir, por poner un ejemplo. O, en otro caso, muchos de estos jóvenes que bebían eran los que morían, mientras que, volviendo a la *final girl*, ella no bebía y sobrevivía. Stephen Asma, en su libro *On Monsters*, retoma la crítica del conservador E. Michael Jones, cuando dice [sobre los *slashers*] que si tienes sexo, te mueres.²⁴

²³ Suaste, Erick, *Terror en la sangre. Cánones iconográficos, narrativos y míticos en el cine gore estadounidense de fin de siglo*, tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, FCPyS—UNAM, México, 2009, p. 101.

²⁴ Asma, Stephen T., *On Monsters: An Unnatural History of Our Worst Fears*, Oxford University Press, Nueva York, 2009, p. 389.

Muchos de los tropos conocidos —y reconocidos— sobre el cine de terror surgieron de las películas *slasher*. Se usaron tanto que devinieron en clichés. El director francés Alexandre Aja comentó que “al hacer un *slasher*, te encuentras repitiendo el mismo tipo de escena, lo cual la hace algo poco desafiante y no muy interesante”. Incluso, de manera metatextual, se han utilizado en películas contemporáneas donde se retoman dichos tropos y arquetipos para intentar darle un giro a la historia o, simplemente, para burlarse de los mismos. Ejemplos de esto podemos verlos en películas, ya clásicas, como *Scream: Grita antes de morir* (*Scream*, Wes Craven, 1996) así como en toda la saga de *Scream*, o en películas más actuales como *Las últimas supervivientes* (*The Final Girls*, Todd Strauss-Schulson, 2015), *Blood Fest* (Owen Egerton, 2018) o *Las reglas del terror* (*Scare Package*, Courtney Andujar, Hillary Andujar, Antohy Cousins, Mali Elfman, Emily Hagins, Aaron B. Joontz, Chris McInroy, Noah Segan, Baron Vaughn, 2019).

Mencionamos antes que a nivel narrativo los *slashers* son un buen ejemplo para entender el entorno. Algunos asesinos de las películas se han basado en asesinos verdaderos, como *Leatherface* en *La masacre de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) y su inspiración en el asesino serial Ed Gein. También, como el reflejo de una persona que vivió la violencia en carne propia y es víctima del estrés post-traumático, tenemos al asesino de *Noche de Paz, Noche de Muerte* (*Silent Night, Deadly Night*, Charles E. Sellier Jr., 1984). O bien, parte ya de la llamada nueva generación del *slasher*, películas como *Leyenda Urbana* (*Urban Legend*, Jamie Blanks, 1998) que, sin dejar atrás los temas característicos del subgénero, se centra también en un estudio de las leyendas urbanas y la influencia que éstas pueden tener en el público, introduciendo códigos y elementos, principalmente de la cultura popular, donde el espectador conoce, de preferencia, dichos códigos.

Es constante, y no sólo ligado al género del terror, que escritores y realizadores se basen o inspiren en eventos de la vida diaria para sus historias. Pero en este género, como ya vimos, es bastante común y casi siempre esta inspiración va ligada a ideas generales de la sociedad o a eventos puntuales, como crímenes, catástrofes o fenómenos extraños/sin explicación aparentes. Por ejemplo, la historia ya conocida detrás de *Pesadilla en la calle del infierno* (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984) y su premisa inspirada en las repentinas muertes de varios hombres de la comunidad Hmong, los cuales se refugiaban en E.U.A. tras la guerra de Vietnam.²⁵

Estas películas tienen, además, aspectos o planteamientos que despiertan el interés y la atención del consumidor, como el sexo. Si ya mencionamos el manejo que tienen ante la sexualidad desde una perspectiva moral, resulta irónico que la desnudez gratuita sea un rasgo tan característico de las mismas películas. No por nada, Stephen King dijo sobre la ficción de terror, en su ensayo de 1981 titulado *Danza Macabra*²⁶, que la película de miedo es innatamente conservadora e incluso reaccionaria.²⁷ Algo que en su trama condenan, en su producción y representación explotan. Esto también nos da un contexto del entorno a nivel de producción o dirección. Pues, exhibe una sociedad que consume el cuerpo —por lo regular el cuerpo femenino—, pero que a la vez condena que se muestre. En las historias de las películas critican —y por lo regular son las primeras en morir— a las mujeres que disfrutaban su sexualidad/muestran su cuerpo, mientras que, a valor de producción, saben

²⁵ Mellor, Lee, *Behind the Horror: True Stories That Inspired Horror Movies*, Penguin Random House, Nueva York, 2020, pp. 190–205.

²⁶ En este ensayo, el autor estadounidense estudia los inicios del terror como género, intentando entender por qué las personas consumen algo que suele incomodar: el miedo. Lo hace a modo de recorrido histórico, entre la literatura y el cine, buscando ejemplificar y encontrar respuesta a su interrogante.

²⁷ King, Stephen, *Danza Macabra*, Valdemar, Madrid, 2016, p. 336.

que mostrar el cuerpo funciona como un atractivo comercial, sin importar la representación 'moral' que muestran en pantalla.

Cintas como *Shadows Run Back* (Howard Heard, 1984), *Masacre en la fiesta* (*The Slumber Party Massacre*, Amy Holden Jones, 1982), *Cumpleaños sangriento* (*Bloody Birthday*, Ed Hunt, 1981) o toda la franquicia de *Friday the 13th*, son ejemplos claros, pues con esta representación nos dejan ver cómo retrataban aquellas cuestiones. No sólo es el qué muestran, sino el cómo lo muestran —volviendo a lo *visible* de Sorlin— lo que nos da una idea de qué quieren reflejar. Y no solo es con el uso que le dan al cuerpo femenino para el consumo, ya que también podemos ver cómo representan a más personajes, muchas veces desde un punto de vista sumamente estereotipado o directamente racista.

Producto de lo anterior fue que en el decenio de 1980, en muchas ocasiones, tildaron a estas películas de escandalosas e incluso de estar sumamente cargadas de misoginia. El crítico estadounidense Roger Ebert dijo, en su programa *Sneak Previews*, junto al también crítico Gene Siskel, que la gran mayoría de películas de este género [*slasher*] odiaban a las mujeres y que las personas que iban a ver ese tipo de películas tampoco parecían tener agrado por ellas.²⁸ Pero, contra la creencia de algunos críticos, y según una encuesta hecha por *The New York Times* en los años ochenta, enfocada en personas que asisten al cine, resultó que el 45% de espectadores eran adolescentes, y de ese 45%, el 55% eran mujeres²⁹. Claro está que, a pesar

²⁸ Erdman, D. (Director). (18 de septiembre de 1980). *Women in Danger: Friday the 13th, Halloween, I Spit on Your Grave, Silent Scream, When a Stranger Calls, Don't Answer the Phone* (Temporada 4, Episodio 4) [Episodio de programa de television]. En T. Flaum, N. De Los Santos-Reza & R. Solley (Productores), *Sneak Previews*. WTTW. Disponible en: https://www.imdb.com/video/vi3480927001/?ref=tt_vi_i_1 Fecha de consulta: 28 de junio de 2022.

²⁹ La autora Amanda Reyes es quien comenta este dato, y lo explica en la serie-documental de Eli Roth *History of Horror*, cuando se cuestiona sobre la recepción y percepción que había sobre los *slashers* y la discusión

de este resultado, no necesariamente estamos hablando de que por tener una gran cantidad de mujeres espectadoras, no tengamos en los *slashers* imágenes cargadas de misoginia o explotación.

En su libro *Blood Money*, sobre el inicio de los *slashers*, Richard Nowell recupera la postura de los aclamados críticos Gene Siskel y Roger Ebert, los cuales, como decíamos arriba, decían que la mayoría de “estas películas contaminaban los centros comerciales de Estados Unidos, mediante las escenas más ácidas de feminicidio en el celuloide. Todo ello para terminar con los avances sociales y profesionales obtenidos por las feministas de la segunda ola”.³⁰ Por otro lado, Nowell contrapone esta postura con el artículo *Her Body, Himself*, de Carol J. Clover, quien utilizó los *slashers* para exponer una revolucionaria idea, pues mostraba que, en estas películas, los espectadores masculinos terminaban sintiéndose identificados con las protagonistas femeninas³¹, cosa que en otros géneros cinematográficos no ocurría.

Tomando en cuenta el dato del 55% de las espectadoras del género, son interesantes las diferencias entre el público y la crítica especializada. El recibimiento que tienen las películas del género, por una cosa u otra, suele ir hacia lo malo. Como si sólo el terror ‘elevado’ o el *art horror* tuvieran espacio en el cine. Al terror lo suelen tratar como un género de segunda o para adolescentes de secundaria. Muchas de las cosas que dicen los críticos sobre la misoginia representada en ciertas películas es cierta, pero la mayoría de sus críticas viene desde un espacio de superioridad moral, donde el

entre fanáticos del género y realizadores contra críticos y feministas, que no estaban de acuerdo con lo que se mostraba.

³⁰ Nowel, Richard, *Blood Money. A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, Continuum, Londres, 2011, p. 3.

³¹ Ídem.

espectador y consumidor del género es visto como alguien inferior o ignorante, o incluso un psicópata en potencia. Justo como le ha ocurrido a los consumidores de videojuegos desde sus inicios.

Si bien iniciamos con ello y explicamos la idea sobre cómo, aunque todo el cine es una forma de reflejo de la sociedad, mediante el cine de terror podemos conocer un contexto *específico*. Bajo esta premisa, junto con la idea de lo *visible*, podemos observar cómo se tratan diversos temas. Aquí lo haremos con ciertas películas de terror y la sociedad mexicana, y veremos cómo se abordan y cómo se reflejan ciertas cuestiones, como su violencia, sus creencias, sus minorías, su sexualidad y sus posturas, tanto en las narrativas como en la propia forma de representación en las películas. La creación de las historias es inherente a su contexto. Se complementan las narrativas entre ficciones y eventos verdaderos, que ligados al gusto e interés de los espectadores, culminan en la creación de las películas que conocemos.

1.3. El terror cambia

Aunque ninguneado en muchas ocasiones en la historia del cine, exceptuando el reconocimiento hacia los clásicos, el cine de terror ha ido evolucionando artística y cinematográficamente hablando. Si bien muchas apuestas continúan siendo subjetivamente 'malas', es evidente la mejora en la calidad y en el profesionalismo y personalidad que ha tomado el género. Aún así, más allá de los festivales enfocados al terror y lo fantástico, este tipo de cine no suele llegar a los grandes festivales o premiaciones pero, como ha demostrado la propia historia del género, ese reconocimiento no es

importante para su existencia, pues siempre ha habido —y habrá— quien lo consuma y, años tras año, sus producciones suelen ir al alza.

Solamente en México, en un breve recuento de los últimos años, la producción de películas nacionales de terror ha ido en aumento. En el 2010 se estrenaron, entre producción nacional y co-producción con algún país extranjero, seis películas de terror; mientras que en el 2020 fueron 15 cintas. Es decir, el número creció a más del doble. Aunque, cabe mencionar, fue el 2016 el año que registró la mayor cantidad de estrenos del género: 22.

Volviendo al reconocimiento que recibe el género, el debate respecto al valor que presentan estas películas ha estado presente desde hace tiempo y con justa razón, puesto que su fama, en muchas ocasiones, las precede. Morris Dickstein, crítico estadounidense de cine, dijo que: “la idea del cine de terror como ‘arte’ es ridícula, ya que el terror, incluso en su veta más sensacionalista y comercial, es inherentemente subcultural, como el niño salvaje al que no se puede domesticar o el mutante semihumano que despierta nuestra fascinación secreta por la deformidad y lo grotesco”.³²

De manera similar, retomando a los reconocidos críticos norteamericanos Gene Siskel y Roger Ebert, en su programa *Sneak Previews* (en el capítulo 4 de la temporada 4, titulado: *Women in Danger*), criticaban diversas películas, tales como *Viernes 13 (Friday the 13th)*, Sean S. Cunningham, 1980), *El grito silencioso (Silent Screem)*, Denny Harris, 1979) y *Escupiré en tu tumba (I Spit on Your Grave)*, Mier Zarchi, 1978), por su poco valor artístico, así como por

³² Duncan, Paul y Müller, Jürgen (Ed.), *Cine de terror*, Taschen, China, 2018, p. 74.

la brutal violencia que muestran y, principalmente, por la representación y connotaciones misóginas manejadas en dichas cintas.³³

Por otro lado, en esta continua lucha entre las personas que consumen el terror y las que lo demeritan, las y los realizadores, así como los críticos y escritores afines al género, no se han quedado callados. La autora canadiense Kier-La Janisse —conocida por su libro *House of Psychotic Women*—, comenta en *History of Horror* que las personas que más critican al género son personas que no están familiarizadas con él; [son personas] que realmente no lo consumen.³⁴ También, contra las personas que ven al cine de terror como cine de segunda, Clive Barker —director y escritor— llama a los realizadores a sentir orgullo por el género, contra quienes buscan desacreditar el valor que tiene.³⁵

Los tiempos cambian, como dijo Bob Dylan, y con ello la cultura, los referentes, los símbolos, la moda, las películas, la música, los modelos de belleza y, también, el miedo. Enfocándonos en las representaciones en el cine, las películas de terror evolucionan en varios sentidos. Por poner un ejemplo, tenemos los efectos especiales a la hora de crear a los monstruos de las películas, los cuales cobran vida mediante el antiguo uso de máscaras y maquillaje o mediante las modernas imágenes generadas por computadora (CGI). La forma de presentarlos, aunque tenga el mismo fin (asustar), ya no

³³ Erdman, D. (Director). (18/09/1980). *Women in Danger: Friday the 13th, Halloween, I Spit on Your Grave, Silent Scream, When a Stranger Calls, Don't Answer the Phone* (Temporada 4, Episodio 4) [Episodio de programa de televisión]. En T. Flaum, N. De Los Santos-Reza & R. Solley (Productores), *Sneak Previews*. WTTW.

³⁴ Sayenga, K. (Escritor & Director). (21 de octubre de 2018). *Slashers Part 1* (Temporada 1, Episodio 2) [Episodio de programa de televisión]. En Grzybowski, L., Jacobson, D., Sher, B. R., Sayenga, K. y Roth, E. (Productores), *AMC Visionaries: Eli Roth's History of Horror*. Asylum Entertainment; Marwar Junction Productions.

³⁵ La cita fue sacada del perfil que tiene MUBI sobre este director. Disponible en: <https://mubi.com/es/cast/clive-barker>.

se da de la misma manera. La forma de realizar las producciones es distinta, pues podríamos hablar de una forma, tal vez, más sencilla de hacerse.

Los argumentos son otro de los puntos de cambio. Como en todo el cine, la temática de las películas de terror se ha modificado con el tiempo, y aunque algunos temas aparentemente se repitieron, no fueron representados de la misma manera. Tuvimos las leyendas y los monstruos clásicos; la ciencia ficción ligada al terror; las guerras, desde la Primera Guerra Mundial hasta la del Golfo Pérsico, pasando por distintos conflictos armados como Vietnam o Corea, así como la amenaza nuclear y la Guerra Fría; el mundo del terror bajo la posmodernidad, con el regreso de las máquinas y los asesinos seriales; hasta llegar, iniciado el siglo XXI, al miedo producto de la nueva tecnología y la red, con narrativas enfocadas al miedo en los nuevos medios digitales: desde las redes sociodigitales hasta diversos programas de *software*.³⁶

Están, por otro lado, los terrores atemporales, como el miedo a morir o las películas donde el antagonista es la naturaleza en sí misma: animales o clima. Sobre el miedo a morir, tenemos una enorme variedad de películas, pero aquí hago referencia a aquellas que llevan a la muerte de sus protagonistas no mediante situaciones sobrenaturales, sino ligadas a la realidad, como por ejemplo películas de asesinos que no necesariamente son *slashers* clásicos, sino estudios sobre el asesino psicópata. Películas de este tipo van desde *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) hasta *La angustia del miedo* (*Angst*, Gerald Kargl, 1983) o *Henry, retrato de un asesino* (*Henry: Portrait of a Serial Killer*, John McNaughton, 1983), entre otras, y donde el asesino —a diferencia de Freddy Krueger o Jason Voorhees— es un humano/mortal. Por otro lado, desde el ámbito de la naturaleza, hablo de películas donde el antagonista se

³⁶ En el siguiente capítulo profundizaremos en la evolución del género en México y el mundo.

presenta como algún animal o como algún fenómeno meteorológico: películas como *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) y *Los Pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963) o *El pico de Dante* (*Dante's Peak*, Roger Donaldson, 1997), *Terremoto* (*Earthquake*, Mark Robson, 1974) y *Televisión al rescate* (*S.O.S. Tidal Wave*, John H. Auer, 1939).

Por último, están los que considero tienen un poco de ambas cosas: aunque son atemporales, y pueden no estar presentes en todo momento, sino sólo en algunas épocas. Uno de los mejores ejemplos lo encontramos en la famosa cinta japonesa *Godzilla* (Ishirō Honda, 1954), donde Godzilla, la creatura, es un temor causado por la radiación nuclear y la guerra; esto a nueve años de los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki. Hoy, si bien una bomba nuclear tendría el mismo impacto social que hace más de medio siglo, no es un tema que esté en el inconsciente colectivo con el mismo fervor que se tuvo durante la Guerra Fría.

Cerrando este tema, pero siguiendo en la línea del horror atemporal —y antes de pasar al *art horror*—, un ejemplo son las películas de extraterrestres. Y es que, ligado a la ciencia ficción estaba lo geopolítico-diplomático. El miedo a una invasión alienígena se sentía, para un eje, como la invasión del otro. La carrera espacial y el desarrollo tecnológico iban de la mano en el cine con historias de invasiones, abducciones y terror espacial. Hoy en día las películas de extraterrestres se manejan de manera diferente. Si bien, según el tipo de producción, se ha mantenido el miedo al ser ajeno cósmico, hoy no es palpable —o a veces no existe— ese tan marcado trasfondo geopolítico-diplomático-bélico como antes.

Ahora, pasando al *art horror*, podemos empezar con los muchos nombres que se le han dado a este tipo de cine: desde *slow-horror* (*terror-lento*) hasta

elevated–horror (*terror–elevado*), pasando por el *prestige horror*, *smart horror*, *art–house horror* e incluso *post–horror* —término que usaré, tomando en cuenta el libro de David Church: *Post–Horror: Art, Genre and Cultural Elevation*, un estudio enfocado en esta *nueva ola* de cine de terror y su formación—. Este tipo de películas han cobrado una fuerza considerable en la última década. Las cintas, sin importar si vienen cobijadas por un gran estudio o si son producciones independientes, se caracterizan, entre otros aspectos, por la libertad creativa del realizador y por el manejo de los temas, así como el valor estético en la producción; hablamos de una especie de *terror de autor*.

En el texto de Church, para explicar el *post–horror*, utiliza y retoma, de una crítica de Laura Brinbaum sobre *La enviada del mal* (*The Blackcoat’s Daughter*, Oz Perkins, 2015), varios elementos: “estas películas representan una nueva ola de horror que diverge de la línea de ensamblaje y se aleja de los explotados arquetipos, compartiendo un sentido de habilidad artística hecha a mano, un ingenio para el bajo presupuesto y una llamativa originalidad, todo con la finalidad de producir tonos efectivos que trastornen tanto al espectador como al género en sí.”³⁷ Un cine de terror personal y diferente, que rompe con la cadena de producción comercial destinada, principalmente, al *blockbuster* y al éxito en taquilla.

Dentro de este *post–horror* podemos encontrar películas como *Bajo la piel* (*Under the Skin*, Johnatan Glazer, 2013); *Está detrás de ti* (*It Follows*, David Robert Mitchell, 2014); *The Babadook* (Jennifer Kent, 2014); *Evolución* (*Evolution*, Lucile Hadzihalilović, 2015); *Tenemos la carne* (Emiliano Rocha Minter, 2016); *La región salvaje* (Amat Escalante, 2016); *Voraz* (*Raw*, Julia

³⁷ Church, David, *Post–Horror: art, genre and cultural elevation*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2021, p. 1.

Ducournau, 2016); *Vuelven* (Issa López, 2017); *El legado del Diablo* (*Hereditary*, Ari Aster, 2018); *Midsommar: el terror no espera la noche* (*Midsommar*, Ari Aster, 2019); *Relic: Herencia Maldita* (*Relic*, Natalie Erika James, 2020); *Mañana me muero* (*She Dies Tomorrow*, Amy Siemetz, 2020); *In The Earth* (Ben Wheatley, 2021) y *Lamb* (Valdimar Johannsson, 2021), entre otras.

La gran mayoría de estas películas, y de hecho, siendo esto una de sus principales características, han sido producidas o distribuidas por compañías enfocadas en el cine independiente. No por nada en muchos casos se presentan o distribuyen bajo la bandera de estas compañías, siendo probablemente A24 y NEON dos de las más famosas. Ambas, aunque no enfocadas en el cine de terror, han sido una parte importante para consolidar el *post-horror*.

En palabras de Church, considera que *elevated* (elevado) es un término más preciso para describir las *estrategias estéticas* usadas en estas películas. Pero, como sabemos, dicho término viene cargado con connotaciones elitistas en contra del género en sí mismo. Y, aunque *post-horror* también puede resultar problemático, ya que podría implicar erróneamente que estas no son películas de terror ‘actuales’, debido a la imprecisión del término, para Church funciona para etiquetar una similitud de tropos, temas, efectos y preocupaciones políticas que, juntas, constituyen el género.³⁸

Es un término que no comparto ni me termina de convencer. Como se dijo arriba en el párrafo anterior, muchas veces —sea *post* o sea *elevated*— lleva una connotación snob para ‘diferenciar’ el terror comercial y popular, del terror

³⁸ *Ibíd.*, p. 3

de autor o intelectual, referido a películas consideradas buenas. No escuchas en otros géneros un *post-western* para separar cintas de John Ford de *westerns* 'no tan buenos'. El crítico estadounidense Joe Bob Briggs, conocido por sus programas enfocados en el cine del género, dijo que "*elevated horror* es un término utilizado por gente que odia el terror para describir películas de terror que les agradan". Y aunque dudo del odio hacia el terror de quien usa el término, comparto el punto de la idea de Briggs. Teniendo muchos críticos y cinéfilos al terror como un subcategoría —o un subgénero— de poco valor, resulta en el *elevated horror* una especie de justificación para poder consumirlo. Dándole un valor agregado al cine de terror en producciones que sí, resultan distintas al cine comercial, pero que continúan siendo, de una u otra forma, cine de terror.

Al final no importa si hablamos de los clásicos del género, los nuevos referentes o las cintas de explotación o serieB/serie Z; todas nos entregan algo. Una evolución en las narrativas, un nuevo manejo de viejos tropos o una nueva forma de profundidad narrativa; incluso, podemos entender también el manejo del mercado —no por nada, en general, son las películas de terror las que más secuelas, precuelas y sagas manejan—. Por último, aún en tiempos y contextos distintos, todas no sólo representan su entorno de forma directa o indirecta, sino que también tienen un fin similar: de forma explícita, implícita o sutil, buscan aterrorizar a su espectador y, parafraseando a Stephen King, si no pueden horrorizarte, al menos buscarán asquearte³⁹.

³⁹ King, Stephen, *Danza Macabra*, p. 67.

Capítulo 2. Cine de terror en México y el mundo

En este capítulo haré un recuento del cine de terror mundial, pero a diferencia de otros recuentos, buscaré enfocarme en el cine de terror en México, así como también de países de Latinoamérica y otras latitudes y cinematografías de las que poco se habla. Resulta evidente mencionar que en este recuento muchas cinematografías —y películas— quedarán fuera por el espacio, ya que abordar todos los países históricamente podría dar para un solo y extenso libro. También, como parte de la historia del género, debo abordar países y movimientos que ya se han abordado con anterioridad, pero lo hago desde el contexto y construcción del terror respecto a su entorno, buscando agregar películas poco mencionadas.

En el primer subtítulo se comentan las películas —o cortometrajes, más bien— que son considerados como los primeros del género. Aparecen aquí nombres reconocidos como Georges Méliès y Edwin S. Porter a la cabeza de los pioneros.

El segundo subtítulo hace un recuento histórico de todo el siglo XX y las primeras dos décadas del siglo XXI, exceptuando las películas mexicanas estrenadas entre 2010 y 2020. Como ya expliqué, un recuento completo y exhaustivo daría para otra tesis por sí misma, así que aquí, al igual que en los primeros años, me enfocaré en las películas que se han convertido en las más importantes o características de distintas corrientes, épocas, países y movimientos del mundo, intercalándolo todo también con el recuento histórico del cine de terror nacional para, al final del capítulo, dar entrada al cine mexicano de terror del 2010 al 2020.

2.1. Los inicios en el cine (1896 – 1900)

En la historia del cine de terror nos encontramos frente a los miedos de los seres humanos, con algunos más vigentes que otros. El miedo a lo desconocido, a las leyendas y supersticiones, al entorno y a la tecnología y las máquinas; desde los robots hasta las computadoras y el internet. También tuvimos los horrores de la guerra y su influencia en el cine; pasando por monstruos, seres mágicos o criaturas que han ido cambiando con el tiempo. Cintas que han ido desde el gótico tradicional hasta el *slasher*, pasando por el cósmico, el cómico, el violento hasta el *post-horror*. Están también, de nueva cuenta, los atemporales; el miedo a morir, los criminales y el sentir-miedo psicológico, así como los animales, el clima y los desastres naturales. Con el siguiente recuento podremos observar cómo las películas han retomado del entorno sociocultural, del propio cine, y de un sinnúmero de libros, inspiración para forjar una identidad dentro del género y tener así sus subgéneros.

El libro de George Ochoa, *Deformed and Destroyed Beings*, abre diciendo que “las películas de terror, como los monstruos característicos de las películas más importantes, son ampliamente incomprendidas”⁴⁰. Y en un análisis básico respecto al gusto y consumo, Ochoa comenta que, antes de las representaciones, fobias o críticas, el cine de terror tiene su razón de ser “en una simple relación comercial entre gente que quiere algo (audiencia) y gente que se lo entrega (cineastas).”⁴¹ De ahí que el terror sea uno de los géneros más antiguos del séptimo arte. El cine cambia y el terror evoluciona. Ya hablamos antes sobre *La Mansión del Diablo* (*Le Manoir du Diable*,

⁴⁰ Ochoa, George, *Deformed and Destructive Beings: The Purpose of Horror Films*, McFarland & Company, Carolina del Norte, 2011, p. 5.

⁴¹ Ídem.

Georges Méliès, 1896), considerada como el primer metraje del género, el primer cortometraje de terror como tal. Pero no el único. Resulta obvio decir que las producciones, en aquellos años, eran pocas y limitadas⁴², y aun así los realizadores utilizaban este nuevo medio para retratar los terrores de la humanidad.

A finales del siglo XIX los pequeños trabajos cinematográficos tenían una fuerte influencia del terror gótico. Los libros y leyendas han sido una fuente inagotable de recursos para las adaptaciones cinematográficas, desde que se hicieron los primeros trabajos con el cinematógrafo, así como ha sido también influencia la propia historia de la humanidad. En estos primeros metrajes los temas se movían por castillos encantados, posadas embrujadas y habitaciones con fantasmas, esqueletos o criaturas extrañas. En 1896 vio la luz *Una noche terrible (Une nuit terrible*, Georges Méliès, 1896), sobre un hombre que intenta dormir, pero es molestado por un insecto gigante. Al siguiente año se estrenó *La posada embrujada (L'auberge ensorcelée*, Méliès, 1897), en la cual un hombre que intenta descansar es acosado por algo invisible que mueve los objetos que hay en la habitación. *Évocation spirite (Invocando a los espíritus*, Méliès, 1899) presentaba a un hombre con una guirnalda en la cual aparecen diversos rostros fantasmagóricos.

El Diablo, como ocurre en la actualidad, ha sido también un personaje muy utilizado desde siempre. Incluso, Méliès aparecía muchas veces en sus producciones como el mismo Diablo, “tentando a las mujeres y santos, saltando frenéticamente a través del escenario, provocando un pandemonio que eventualmente se convirtió en algo típico de sus películas más

⁴² Al decir *limitadas* no me refiero a la técnica ni a los valores de producción, sino a las relativamente pocas producciones que se hacían en la época, en comparación de la cantidad de producciones que se estrenan en la actualidad.

populares”.⁴³ *El Diablo en el convento* (*Le Diable au couvent*, Méliès, 1899) es un claro ejemplo de ello, así como también *El castillo encantado* (*Le château hanté*, Méliès, 1897).

De este fin de siglo XIX, y gran parte de la siguiente, los inicios del siglo XX, Méliès fue el realizador que más dirigió y estrenó cortometrajes que se movían entre el terror y la fantasía, pero no fue el único. El británico George Albert Smith, otro pionero y colaborador de Méliès, quien además inventó el kinemacolor —aparato que daba color a las imágenes en movimiento—, también dirigió pequeñas cintas del género. Por su lado, en una de las primeras adaptaciones de *Fausto*, el pionero operador de cámara y colaborador de los hermanos Lumière, Alexandre Promio, estrenó *Fausto: la aparición de Mefistófeles* (*Faust: apparition de Méphistophélès*, Promio, 1897), en la cual Fausto se encuentra leyendo y es abordado por un demonio. Por su lado, los hermanos Lumière, Auguste y Louis, inventores del cinematógrafo, también tuvieron algunas pequeñas películas que abordaban lo sobrenatural. Dirigida por Louis, en 1897 estrenó *El esqueleto alegre* (*Le Squelette Joyeux*, Louis Lumière, 1897) donde, frente a un fondo negro, un esqueleto baila, se desarma, continúa bailando y vuelve a armarse.

El director —y pionero del cine— estadounidense Edwin S. Porter, conocido principalmente por la magnífica obra *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, Porter, 1903), inició su carrera como director con *El sueño del caballero* (*The Cavalier's Dream*, Porter, 1898): una historia con brujas y Mefistófeles. En 1900 estrenó *Fausto y Marguerite* (*Faust and Marguerite*, Porter, 1900), una breve adaptación de la obra del francés Michel Carré,

⁴³ Cherchi Usai, Paolo, “A Trip to the Movies. George Méliès, Filmmaker and Magician (1861 – 1938)”, en: *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: George Méliès Trip to The Moon*, SUNY Press, Nueva York, 2011, p. 28.

basada por su parte en el *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe de inicios del siglo XIX. También, abordando lo paranormal con un poco de *slapstick* causado por los sustos, estrenó después *El tío Josh en un hotel espeluznante* (*Uncle Josh in a Spooky Hotel*, Porter, 1900) y *La pesadilla del tío Josh* (*Uncle Josh's Nightmare*, Porter, 1900). Por su lado, *Los rayos X* (*The X-Rays*, Smith, 1897) de George A. Smith que, si bien no es terror, muestra a una pareja ser apuntada con una máquina de rayos X y, mientras realizan sus actividades, vemos sus esqueletos en movimiento. El siguiente año se estrenó *Fotografiando un fantasma* (*Photographing a Ghost*, Smith, 1898), cuya trama es básicamente lo que dice el título.

Por último, podemos resaltar al también británico Walter R. Booth, quien enfocó parte de sus cintas hacia los temas sobrenaturales y fue pionero de las llamadas *trick films*. Inició su carrera como productor para Robert Paul en 1899⁴⁴. Su obra, de ese mismo año, y en *La condenación del avaro* (*The Miser's Doom*, Walter R. Booth, 1899) presenta directamente un fantasma, posicionándola como una de las primeras al respecto. Muestra la historia de un hombre acosado por el fantasma de una mujer. Después, antes de empezar el siglo XX, estrenó *Magia china* (*Chinese Magic*, Booth, 1900), donde presentó la historia de un mago chino que se transformaba en un murciélago.

No sólo occidente producía cintas. También oriente estaba a la vanguardia. En los inicios, el cine en Japón tomaba muchos aspectos del teatro *Kabuki*, el *Nō* y el *Bunraku* (títeres)⁴⁵, y una de sus principales producciones fue la filmación de una producción de teatro *Kabuki* japonesa. En 1899 Shibata

⁴⁴ McKernan, Luke, "Both, W.R. (1869–1938)", en *BFI Screen Online*. Disponible en: <http://www.screenonline.org.uk/people/id/837323/index.html>

⁴⁵ Balmain, Colette, *Introduction to Japanese Horror Film*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2008, p. 15.

Tsunekichi rodó *Momijigari* (Tsunekichi, 1899), también conocida como *Maple Leaf Viewing* (*Observando hojas de maple*), donde retrataba las actuaciones de Ichikawa Danjuro IX y Onoe Kikugoro V en una puesta en escena de la obra *Momijigari*. Si bien no es una película de ficción, la ficción retrata a un hombre y a una *kijo*, que puede ser un orco o demonio mujer del folklor japonés.⁴⁶

Son estos pequeños trabajos los que empezaron a formar la cinematografía de terror. Los autores de la época no imaginaban lo que significaría el cinematógrafo ni el peso que tendrían esos primeros trabajos que poco a poco se irían volviendo más sofisticados y ambiciosos, así como el propio medio que empezaba a crecer.

2.2. Recuento del cine de terror en México y el mundo

2.2.1. Los pioneros: 1901 – 1920

Iniciado el siglo XX, con producciones que empezaban a ser más grandes y con cintas de mayor duración, los cineastas empezaron a experimentar respecto al montaje, los trucos y la puesta en escena. Hicieron poco a poco producciones con más trama y una mayor cantidad de escenas. Eventualmente, la cámara dejó de estar estática para comenzar a moverse y dar nuevas ilusiones y sentido a la historia. En este periodo empezó a forjarse el género del terror en el medio. También se mantuvo la constante de retomar cuentos y novelas, algo que se ha mantenido vigente hasta nuestros días. Wheeler Winston Dixon comenta que “la era del cine silente de terror fue un periodo de experimentación fecunda en el cual los clásicos literarios del

⁴⁶ McKernan, Luke, “Danjuro IX (Kawarazaki Gonjuro I), en *Who’s Who of Victorian Cinema*. <https://www.victorian-cinema.net/danjuro>

pasado fueron saqueados para usarse como material de origen”⁴⁷, pues tal vez, durante esta época es cuando más cuentos y novelas se han adaptado, producto de lo nuevo que resultaba el cine para empezar a contar historias.

Dentro del género continúan a la vanguardia los nombres de Méliès y Booth, con cintas como *El Diablo gigante o el milagro de la Virgen* (*Le Diable Géant ou le Miracle de la Madonne*, Méliès, 1901), *El Monstruo* (*The Monster*, Méliès, 1903) o *El Diablillo negro* (*The Black Imp*, Méliès, 1905). Por su lado, Booth estrenó *La tienda de curiosidades embrujada* (*The Haunted Curiosity Shop*, Booth, 1901), donde un hombre es acosado por diversas apariciones en su tienda y, en 1906, *¿Es el espiritismo un fraude?* (*Is Spiritism a Fraud?*, Booth, 1906), donde tras varias apariciones paranormales, una medium es expuesta como un fraude. En el Reino Unido tenemos otro tipo de cintas para resaltar, como *La rama de muérdago* (*The Mistletoe Bough*, Percy Stow, 1904), sobre la leyenda de una novia que queda encerrada en un ataúd, y 30 años después la encuentran y aparece como un fantasma. También *El hotel embrujado* (*The Haunted Hotel*, James Stuart Blackton, 1907), de la cual podemos hacer énfasis en su técnica de *stop motion*. Por último, podemos resaltar *El Escarabajo* (*The Beetle*, Alexander Butler, 1919) basada en la novela de Richard Marsh.

Muchas producciones de la época se perdieron, mientras que otras, con el paso de los años, se han encontrado e incluso restaurado. Alice Guy–Blaché, considerada como la primera mujer directora y cuyo nombre y material estuvieron perdidos por muchos años, es una prueba de ello.⁴⁸ Aunque sus obras se enfocaban en diversos temas, podemos resaltar algunas con cierta

⁴⁷ Winston Dixon, Wheeler, *A History of Horror*, Rutgers University Press, Nueva Jersey, 2010, p. 22.

⁴⁸ Green, Pamela B. (Directora). (2018) *Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché* [Documental]. En Green, Pamela B., Littlewood, C. y Minasova, G. (Productoras), *Wildwood Enterprises y Be Natural Productions*.

temática de terror. *Fausto y Mefistófeles* (*Faust et Méphistopélès*, Alice Guy-Blaché, 1903) nos muestra otra adaptación de von Goethe donde Fausto vende su alma. En 1913, también una adaptación, pero ahora de Edgar Allan Poe —un autor que se retomará muchas veces, por distintos directores, a lo largo de la historia del cine—, estrenó *El pozo y el péndulo* (*The Pit and the Pendulum*, Guy-Blaché, 1913). En otras producciones francesas de la época, podemos resaltar el prolífico trabajo de Maurice Tourneur con cintas como *El sistema del Doctor Goudron* (*Le système du docteur Goudron et du professeur Plume*, Tourneur, 1913) y *Figuras de cera* (*Figures de Cire*, Tourneur, 1914).

Los seriales, o el cine serial, fueron un suceso importante a inicios del siglo: películas de entre 15 y 20 minutos, con los mismos personajes que siguen una historia y, característico de los seriales, cada uno terminaba con un *cliffhanger*, para mantener a la audiencia enganchada y así asegurar que volviera a las salas.⁴⁹ Entre los más populares se encuentran *El misterio de la mancha carmesí* (*The Crimson Stain Mystery*, T. Hayes Hunter, 1916) y *Los misterios de Myra* (*The Mysteries of Myra*, Leopold Wharton y Theodore Wharton, 1916).

Los monstruos, que hoy consideramos clásicos, empezaron a hacer acto de presencia en la pantalla grande. Conceptos relativamente nuevos, como la figura del hombre lobo y la momia, se introdujeron al imaginario colectivo por primera vez⁵⁰ en esta época. La cinta *La mujer-lobo* (*The Werewolf*, Henry MacRae, 1913) explora la brujería y la venganza, y tiene como protagonista a una mujer Navajo que se convierte en lobo para atacar a los colonos. Es

⁴⁹ Winston Dixon, Wheeler, *A History of Horror*, p. 10.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 22.

considerada la primera película respecto a la leyenda de hombres-lobo.⁵¹ Por otro lado, producida por la *Thanhouser Company*, está *La Momia* (*The Mummy*, 1911), donde una mujer momia vuelve a la vida. Cabe mencionar que la primera representación de una momia en el cine fue en *Robando la Tumba de Cleopatra* (*Robbing Cleopatra's Tomb*, Méliès, 1899).⁵²

Algunos directores que empezaban su carrera, antes de las películas que los hicieron pasar a la historia, también tuvieron algunos acercamientos al género. D.W. Griffith estrenó *La habitación sellada* (*The Sealed Room*, Griffith, 1909). Una película donde el miedo no viene de algo paranormal, pues Griffith aquí explora el emparedamiento y la claustrofobia con una pareja de amantes que son encerrados en una habitación hasta su muerte. Caso distinto tenemos en 1914 con *La consciencia vengadora* (*The Avenging Conscience*, Griffith 1914), inspirada en *Annabel Lee* y *El corazón delator*, ambos textos de Poe, donde un hombre es atormentado por figuras fantasmagóricas después de cometer un crimen. Griffith rodó una gran variedad de películas inspiradas en la obra de Poe y en el autor mismo, como es el caso de *Edgar Allen [sic] Poe* (Griffith, 1909), cuyo título fue el primero de una larga lista en escribir mal el nombre del escritor⁵³.

Por su lado, James Searle Dawley, quien trabajó para Thomas Alva Edison y demás compañías productoras, dirigió una gran cantidad de películas de todo tipo. En 1910 estrenó *Frankenstein* (Dawley, 1910), la primera adaptación de la novela de Mary Shelley y, a finales de la década, volvió al género con una

⁵¹ *Ibíd.*, p. 7.

⁵² Sniegowski, Thomas E., Golden, Christopher Y Bissette, Stephen R., *The Monster Book*, Simon Spotlight Entertainment, Nueva York, p. 304.

⁵³ Soister, John T., Nicoletta, Henry, Joyce, Steve y Long, Harry H., *American Silent Horror, Science Fiction and Fantasy Feature Films: 1913 – 1929*, McFarland & Company, Carolina del Norte, 2012, p. 16.

historia fantasmagórica en *La luna de miel fantasma* (*The Phatom Honeymoon*, Dawley, 1919).

Otra de las novelas más adaptadas ha sido *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson. Con duración de 13 minutos, la primera adaptación de la trama de la novela de Stevenson fue *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Otis Turner, 1908). El director se basó en una obra de teatro sobre la novela.⁵⁴ Dos años después, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Lucius Henderson, 1912) se estrenaba y, posteriormente, una tercera versión dirigida por Herbert Brenon en 1913. Dos años después, Eugene Moore adaptó el clásico gótico de Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Grey* (*The Picture of Dorian Grey*, Moore, 1915).

En otros países, más allá de Francia y Estados Unidos, también se formaba poco a poco una cultura cinematográfica de cine de terror. Vasily Goncharov, quien tiene el registro del primer largometraje ruso a su nombre, con *Defensa de Sevastopol* (*Oborona Sevastopolya*, Goncharov, 1913), presentó en 1909 *Viy* (Goncharov, 1909), uno de los primeros metrajes rusos de terror, inspirado en la obra de Nikolai Gogol. Piotr Chardynin adaptó la historia homónima de Alexander Pushkin, que se mueve entre lo real y lo sobrenatural, *La Reina de Picas* (*The Queen of Spades*, Chardynin, 1910). Wladyslaw Starewicz, el pionero del *stop-motion*, llevó a la pantalla un retrato a la vida en la aterradora *El Retrato* (*Portret*, Starewicz, 1915) y, un año después, Yákov Portazánov estrenó una segunda adaptación de *La Reina de Picas* (*The Queen of Spades*, Portazánov, 1916).

⁵⁴ Winston Dixon, Wheeler, *A History of Horror*, p. 6.

Italia fue otro de los países que poco a poco empezó a generar producciones audiovisuales. Gaston Velle, quien trabajó un tiempo para los hermanos Lumière, estrenó *El secreto del relojero* (*The Clock-Maker's Secret*, Velle, 1907) sobre un hombre que pacta con el Diablo. Más adelante, ligeramente inspirada en *La divina comedia*, de Dante Alighieri, surgió *El Infierno* (*L'Inferno*, Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro, 1911). *Satán* (*Satana*, Luigi Maggi, 1912) exploraba la lucha del bien contra el mal y el Diablo, en cuatro historias en diferentes épocas. Nino Oxila estrenó *Rapsodia Satánica* (Oxila, 1916), su adaptación de *Fausto*, donde la actriz Lyda Borelli interpreta una versión femenina de Fausto. Por su parte, alejado de la idea del Infierno y con un enfoque hacia los problemas de personalidad múltiple, Carmine Gallone estrenó *Malombra* (Gallone, 1917).

La vanguardia de la ficción del terror estaba en Europa. En España, el turolense Segundo de Chomón dirigió más de 500 películas, y es considerado uno de los más brillantes, innovadores y prolíficos directores de los inicios del cine.⁵⁵ A Chomón se le acredita incluso como el inventor del *travelling shot*.⁵⁶ Podemos resaltar películas como *La casa encantada* (*La Maison Esorcelée*, Chomón, 1907), *Satán se divierte* (*Satan at Play*, Chomón, 1907) y *Superstición andaluza* (*Superstition andalouse*, Chomón, 1912). En otros países de Europa central el cine buscaba replicar a las potencias, aunque con una menor cantidad de producciones del género. *Trilby* (Anton Kolm, Luise Kolm y Jacob Fleck, 1912), fue en su momento la película austriaca con mayor duración⁵⁷, y en Hungría, antes de migrar a E.U.A., Michael Curtiz co-dirigió *Alraune* (Michael Curtiz y Edmund Fritz, 1918).

⁵⁵ Pavlović, Tatjana, *100 Years of Spanish Cinema*, Wiley-Blackwell, Singapur, 2009, p. 4.

⁵⁶ George, David, Larson, Susan y Mercer, Leigh, "Disintegrating pictures: Studies in early Spanish film", en *Studies in Hispanic Cinemas Vol. 4.2*, Intellect Ltd., Essex, 2007, p. 76.

⁵⁷ Dassanowsky, Robert von, "Kolm-Fleck, Louise", en *Senses of Cinema*, octubre de 2004. Disponible en: http://www.sensesofcinema.com/2004/great-directors/kolm_fleck/.

En Latinoamérica se tienen pocos registros en estas primeras décadas respecto a películas de terror. La mayoría de las producciones aún se centraban en los documentales y las tramas de las ficciones iban para otro lado. En Argentina existe *El Sartorio* (1907), cuyo director se desconoce y que, si bien no es una película de terror, retoma elementos al presentar a un sátiro que asusta a un grupo de mujeres, para después mantener relaciones sexuales con una de ellas. Poco se sabe respecto a la película, pero se teoriza que, de ser filmada en Argentina, su director fue “un extranjero con bastante experiencia en el medio”⁵⁸, por la época y la forma en que está rodada.

Como caso aparte debemos mencionar la producción en Alemania. Es el país que más registros tiene respecto a las películas de terror en las primeras décadas del siglo XX, a pesar de que “hasta 1910, Alemania careció virtualmente de industria cinematográfica propia”.⁵⁹ La primera versión de *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Stellan Rye, 1913), es importante para el posterior cine del expresionismo alemán. Lo mismo ocurre con *El Gólem* (*Der Golem*, Paul Wegener, 1915), otra de las precursoras con una fuerte influencia para el cine por venir. Quizá entonces se evidenció la posibilidad de las sagas, con *Der Andere Student von Prag* (*El otro estudiante de Praga*, de Emil Albes, 1914), filme también alemán y del que se conoce poco.

⁵⁸ S. A. “Una criatura mitológica, seis ninfas y un filme clandestino: por qué hay quienes dicen que la primera película porno es argentina”, en *Infobae*, 4 de mayo de 2022. Disponible en: <https://www.infobae.com/sociedad/2022/05/04/una-criatura-mitologica-seis-ninfas-y-un-filme-clandestino-por-que-hay-quienes-dicen-que-la-primera-pelicula-porno-es-argentina/>

⁵⁹ Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Nueva Jersey, p. 15.

Si bien el expresionismo como vanguardia empezó en los primeros años de la década de 1910, el cine lo reflejó hasta terminada la Primera Guerra Mundial en 1918. Antes de abordar las películas del expresionismo cabe resaltar el serial dividido en seis partes *El Homúnculo* (*Homunculus*, Otto Rippert, 1916); *La Danza de la Muerte* (*Der Totentanz*, Rippert, 1919); *Miedo* (*Furcht*, Robert Wiene, 1917); *La hora fantasma* (*Die Gespensterstunde*, Urban Gad, 1917); *Los ojos de la momia Ma* (*Die Augen der Mumie Ma*, Ernst Lubitsch, 1919), una de las últimas cintas de Ernst Lubitsch antes de migrar a California; y *Hilde Warren y la Muerte* (*Hilde Warren und der Tod*, Joe May, 1917), esta última con guion de Fritz Lang.

2.2.2. Inicio del terror global: 1921 – 1940

Comentamos ya que las bases del expresionismo alemán iniciaron en la década de 1910, pero fue durante los años veinte cuando más fuerza cobraron las películas referentes. Mark Jancovich comenta que “este movimiento no inició como una forma de entretenimiento popular, sino como un intento consciente —y aquí parafrasea al historiador Thomas Elsaesser— de ‘hacer el cine respetable para las audiencias burguesas, y darle un estatus de arte’”.⁶⁰

La Primera Guerra Mundial había terminado y esa oscuridad se hacía presente en las pantallas. Como en toda corriente artística surgieron una gran cantidad de cintas, pero aquí sólo retomaremos —en esta y en las siguientes corrientes mencionadas— las películas que tuvieron mayor impacto, relevancia o influencia. *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), y la segunda versión de *El Gólem* (*Der Golem*,

⁶⁰ Jancovich, Marc (Ed.), *Horror. The Film Reader*, Routledge, Abingdon, 2002, p. 3.

wie er in die Welt kam, Paul Wegener, Carl Boese, 1920), fueron dos cintas que marcaron la pauta en cuanto al expresionismo. Pero para reflejar el ambiente desolador y oscuro, y considerada “la que inició la moda de los vampiros en el cine”⁶¹, llegó *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922). Como caso aparte tenemos *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926), uno de los mejores exponentes del expresionismo, pero cuya trama se mueve más por la ciencia ficción que el horror, aunque el futuro que plantea sea aterrador.

La década de los años 20 fue muy importante para el crecimiento del cine alemán. Una gran cantidad de películas alemanas marcaron tendencia, como *Figuras de la noche* (*Nachtgestalten*, Richard Oswald, 1920); *El Conde de Cagliostro* (*Der Graf von Cagliostro*, Reinhold Schünzel, 1920); *Sombras* (*Schatten*, Arthur Robinson, 1923); la antológica *El gabinete de las figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, Paul Leni, Leo Birinsky, 1924); *Alraune* (Henrik Galeen, 1928); y, por supuesto, estrenada dos años antes, la segunda versión de *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Galeen, 1926).

Poco a poco varios nombres de realizadores fueron resaltando. F.W. Murnau es probablemente el director por excelencia del movimiento, con películas como *La cabeza de Jano* (*Der Januskopf*, Murnau, 1920), *Deseo* (*Sehnsucht*, Murnau, 1921), *El castillo embrujado* (*Schlob Vogelöd*, Murnau, 1921) o su adaptación de *Fausto* (*Faust*, Murnau, 1926). Por su lado, Robert Wiene presentó la ‘secuela’ de *El gabinete del Dr. Caligari* con *Genuine, la tragedia de una extraña casa* (*Genuine, die Tragödie eines seltsamen Hauses*, Wiene, 1920) y, siguiendo con el terror, *Las manos de Orlac* (*Orlacs Hände*, Wiene, 1924). Por último, tenemos a Fritz Lang con películas importantes como *Las tres luces* (*Der müde Tod*, Lang, 1921) sobre una pareja y su encuentro con

⁶¹ Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, p. 63.

La Muerte; el *thriller* *El Dr. Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler)*, Lang, 1922), que contó con dos secuelas —*El testamento del Dr. Mabuse* (Lang, 1933) y *Los 1000 ojos del Dr. Mabuse* (Lang, 1960)—; o la clásica película *M, El Maldito (M)*, Lang, 1931), una de las últimas producciones alemanas de Lang antes de migrar a E.U.A.

Hacia los años treinta, en Alemania, el panorama se volvía complicado. En 1933, Adolf Hitler llegaba al poder e iniciaba el Tercer Reich. El cine del género bajó notablemente durante esta época y parece no haber una “coherencia en la tradición del terror”⁶². Previo a esto, podemos resaltar cintas como *Vampyr, la bruja vampiro (Vampyr)*, Carl Theodor Dreyer, 1932), coproducción con Francia; y *Cuentos extraordinarios (Unheimliche Geschichten)*, Oswald, 1932). Más adelante se estrenaría una nueva versión de *El estudiante de Praga (Der Student von Prag)*, Arthur Robison, 1935) y también la última película alemana de Frank Wisbar *Ferryman Maria (Fährmann Maria)*, Wisbar, 1936).

El expresionismo resultó en una corriente que inspiró producciones posteriores en otros países. Además, muchos de los directores que migraron continuaron dirigiendo en los países que los recibieron y ayudaron a esta nueva formación de cineastas. La mayoría de directores se movieron a Hollywood y, “se puede decir que el cine de terror alemán se reubicó en Estados Unidos, con la influencia alemana siendo visible en las cintas de terror de la Universal de los años 30”.⁶³ Tenemos películas como la estadounidense *El corazón delator (The Telltale Heart)*, Charles F. Klein, 1928) con una fuerte influencia del expresionismo o *El hombre que ríe (The Man*

⁶² Allmer, Patricia, Brick, Emily y Huxley, David, “German and Northern European Horror Cinema”, en *European Nightmares: Horror Cinema in Europe Since 1945*, Wallflower Press, Nueva York, 2012, p. 181.

⁶³ Ídem.

Who Laughs, Paul Leni, 1928), cuyo director fue uno de los principales referentes del expresionismo, aunque con películas alejadas al terror. En México, “considerada una obra maestra e influencia del expresionismo alemán”⁶⁴, se estrenó *Dos Monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934). Una película con unos visuales sobresalientes, que narra la historia de dos monjes que, tras un altercado, deben confesar lo ocurrido, cada uno con su versión.

Y es justo en la década de los años 30 cuando en México inicia puntualmente el cine de terror nacional, aunque el gusto por el género no era algo nuevo en el país, pues varias cintas expresionistas y clásicos silentes estadounidenses eran constantemente exportados a México y bien recibidos por el público⁶⁵. Basada en la popular leyenda, la que es considerada la primera película de terror mexicana es *La Llorona* (Ramón Peón, 1933), la cual, además, “inauguró en el cine el fantasma de La Llorona y —considera Emilio García Riera— es la “única contribución del todo mexicana a la galería de espantos del cine de terror”⁶⁶. Una de las películas más importantes de la cinematografía nacional, no solo dentro del género del terror.

A esta película le seguirían cintas como *Profanación* (Chano Urueta, 1933), quien también dirigiría *El signo de la Muerte* (Urueta, 1939); *El fantasma del convento* (Fernando de Fuentes, 1934); *El misterio del rostro pálido* (Juan Bustillo Oro, 1935); *Los muertos hablan* (Gabriel Soria, 1935); *El baúl macabro* (Miguel Zacarías, 1935); *El superloco* (Juan José Segura, 1937); y *El Monje Loco* (Alejandro Galindo, 1940), adaptación del popular programa radiofónico. Todas eran películas que tenían una influencia extranjera, con

⁶⁴ S.A. “Miradas al Cine Mexicano”, en *Filmoteca UNAM*. Disponible en: <https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/dos-monjes/>

⁶⁵ Rhodes, Gary D., “Fantasmas del cine Mexicano: the 1930s horror film cycle of Mexico”, en *Fear Without Frontiers: Horror Cinema Across The Globe*, FAB Press, Godalming, 2003, p. 93.

⁶⁶ García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano 1: 1929–1937*, 2ª ed., Universidad de Guadalajara / Conaculta / Imcine, México, 1992, p. 82.

motivos góticos y paranormales, pero que mantenían la esencia del México de su época, con directores que dejarían un legado importante en el cine nacional dentro del terror y fuera de éste, en un género que empezaba a construirse poco a poco en el país.

Otros países también empezaban a tener a sus directores importantes. El ya mencionado Carl Theodor Dreyer, nacido en Dinamarca, hizo con *Vampyr, la bruja vampiro* (*Vampyr*, Dreyer, 1932), una “película no de terror *per se* pero que sirve como herramienta para pensar la estética de la luz y la oscuridad y su espantosa metafísica”⁶⁷. También podemos resaltar *La mujer del párroco* (*Prästänkan*, Dreyer, 1920) o *Las páginas del libro de Satán* (*Blade af Satans bog*, Dreyer, 1921) y por supuesto debemos mencionar —aunque alejada al terror, pero del mismo director— *La pasión de Juana de Arco* (*Le Passion de Jeanne d’Arc*, Dreyer, 1928), cinta de suma importancia para la cinematografía universal.

Tenemos también la cinta sueco-danesa *La brujería a través de los tiempos* (*Häxan*, Benjamin Christensen, 1922), pionera para los subgéneros del *folk horror* y de lo que más adelante sería la docu-ficción. Por su lado, en Suecia, Victor Sjöström, quien estrenó *La carreta fantasma* (*Körkalen*, Sjöström, 1921), intentaba junto a sus contemporáneos “crear un estilo independiente que buscaba ser únicamente sueco”⁶⁸. Tanto *Vampyr, la bruja vampiro* como *La carreta fantasma* exploraron “de varias maneras las diferentes posibilidades de representar el sueño y lo fantástico a la pantalla”.⁶⁹ Más adelante, gracias a películas de esta índole, directores como Luis Buñuel,

⁶⁷ Powell, Anna, “A Touch of Terror: Dario Argento and Deleuze’s Cinematic Sensorium”, en *European Nightmares: Horror Cinema in Europe Since 1945*, Wallflower Press, Nueva York, 2012, 167-168 pp.

⁶⁸ Botz-Bornstein, Thorsten, *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar-Wai*, Lexington Books, Nueva York, 2008, p. 56.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 55.

David Lynch y Satoshi Kon —cada uno con su propio estilo— se volverían referentes respecto al cine onírico y surreal.

En el Reino Unido surgieron producciones como los cortometrajes *El violín de la bruja* (*The Witch's Fiddle*, Peter Le Neve Foster, 1924) y *Preludio* (*Prelude*, Castleton Knight, 1927); *El castillo siniestro* (*Castle Sinister*, Widgey R. Newman, 1932); la primera versión sonora de *El corazón delator* (*The Tell-Tale Heart*, Brian Desmond Hurst, 1934); y *El rostro en la ventana* (*The Face at The Window*, George King, 1939). Por otra parte, podemos mencionar los inicios del cine de Alfred Hitchcock antes de migrar a Estados Unidos y que, si bien no son terror puro, ayudaron a forjar el cine de suspense: *El inquilino* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, Hitchcock, 1927), *Asesinato* (*Murder*, Hitchcock, 1930), *Los 39 escalones* (*The 39 Steps*, Hitchcock, 1935), entre muchas más.

Como siempre, Estados Unidos era el país con más productores y realizadores, y como resultado generó una gran cantidad de producciones. Durante los años veinte empezaron a construir el género de forma más seria y esto se vería reflejado más adelante, en los años treinta. Fue en la década de 1920 que empezaron las películas animadas como *El tablero de ouija* (*The Ouija Board*, Max Fleischer, 1920); *Cuando el Infierno se congela* (*When Hell Freezes Over*, Charles R. Bowers y Bud Fisher, 1926) y los primeros trabajos de Disney como *La danza del esqueleto* (*The Skeleton Dance*, Walt Disney, 1929) y *Hell's Bells* (Ub Iwerks, 1929).

Lejos de la animación, podemos resaltar otras películas, como el suspense gótico en *Una noche misteriosa* (*One Exciting Night*, Griffith, 1922); los clásicos *El jinete sin cabeza* (*The Headless Horseman*, Edward D. Venturini, 1922) y *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian,

1925); *El Terror* (*The Terror*, Roy Del Ruth, 1928), con un asesino persiguiendo a un grupo de gente en un *proto-slasher*. Están también la paranormal *El teatro siniestro* (*The Last Warning*, Paul Leni, 1929); *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1931) y, con temas como el vudú, *Congo* (*Kongo*, William J. Cowen, 1932) con la mexicana Lupe Vélez. Es en la década de los treinta cuando se estrena la considerada primera película de zombies: *La legión de los hombres sin alma* (*White Zombie*, Victor Halperin, 1932) con Bela Lugosi como un maestro del vudú que convierte a su interés romántico en zombie para intentar quedarse con ella.

En los treinta también inició una de las épocas doradas del cine de terror estadounidense, y parteaguas para el cine de terror de todo el mundo: las cintas de los llamados 'Monstruos de la Universal'. Estas cintas retomaron distintos libros clásicos y dieron nueva vida a sus personajes. Algunos ya se habían adaptado con anterioridad, pero fue en en estos años cuando se formaron como los arquetipos del cine que son. En este periodo "muchas de las películas ofrecieron el retrato definitivo de los monstruos de películas, los cuales entraron profundamente a la cultura y se convirtieron en plantillas para hombres lobo y vampiros".⁷⁰ Aquí surgieron nombres importantes para el género, tanto en la dirección como en el reparto.

A pesar de la gran cantidad de películas, entre originales, *remakes* y secuelas, las principales son *Frankenstein* (James Whale, 1931) y *La momia* (*The Mummy*, Karl Freund, 1932), ambas con Boris Karloff; *Dracula* (Tod Browning, 1931) con Bela Lugosi; y *El hombre lobo* (*The Wolf Man*, George Waggoner, 1941) con Lon Chaney Jr. Caso curioso fue la otra versión de

⁷⁰ Prince, Stephen, "Introduction: The Dark Genre and Its Paradoxes", en *The Horror Film*, Rutgers University Press, Nueva Jersey, 2004, p. 6.

Drácula, también de Universal, conocida como 'El Drácula Hispano'. Filmada por las noches, al mismo tiempo que la de Browning, utilizando el mismo set y protagonizada por Carlos Villarías, Lupita Tovar y Barry Norton, se estrenó, en español, *Drácula* (Geroge Melford, 1931).

De Tod Browning podemos resaltar cintas como *Garras Humanas* (*The Unknown*, Browning, 1927); *La casa del horror* (*London After Midnight*, Browning, 1927), perdida en un incendio; el clásico *Fenómenos* (*Freaks*, Browning, 1932); *La marca del vampiro* (*Mark of the Vampire*, Browning, 1935) y *Muñecas Infernales* (*The Devil-Doll*, Browning, 1936). Por su lado, James Whale destacó con películas como *El caserón de las sombras* (*The Old Dark House*, Whale, 1932); *El hombre invisible* (*The Invisible Man*, Whale, 1933) y *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, Whale, 1935).

Por último, antes de pasar al siguiente subtítulo, vale la pena mencionar películas de diversos países cuya tradición del cine de terror apenas se empezaba a formar. En Finlandia se estrenó *Las maldiciones de La Bruja* (*Noidan Kirot*, Teuvo Puro, 1927), mientras que Checoslovaquia estrenó su versión de *El Golem* (*Le Golem*, Julien Duvivier, 1936). En Italia se estrenaron cintas como *Maciste en el Infierno* (*Maciste all'inferno*, Guido Brignone, 1925) y *El caso Valdemar* (*Il caso Valdemar*, Gianni Hoepli y Ubaldo Magnaghi, 1936). En Japón surgieron cintas de maldiciones y fantasmas como *El amor de una profesora de canto* (*Kyôren no onna shishô*, Kenji Mizoguchi, 1926) y el clásico de Teinosuke Kinugasa: *Una página de locura* (*Kurutta Ichipeiji*, Kinugasa, 1926), director reconocido por "el arte de sus films".⁷¹ Durante estos años previos a la Guerra, Japón forjó, estilo Hollywood Clásico, un

⁷¹ Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial*, 19ª ed., Siglo XXI, Ciudad de México, 2004, p. 395.

sistema de estudios, que permitía exportar a muchos países y generar buenas ganancias.⁷²

2.2.3. La época clásica: 1941 – 1960

Fue durante estos años que el cine de terror en México comenzó a volverse una constante, con películas de directores ya establecidos, así como de directores cuya carrera apenas iniciaba. De los directores mencionados en el subtítulo anterior, podemos resaltar cintas del chihuahuense Chano Urueta (Santiago Luciano Urueta Rodríguez), el cual volvería al cine de terror hasta entrados los años cincuenta con *El monstruo resucitado* (Urueta, 1953) y posteriormente con *La Bruja* (Urueta, 1954), entre otras de su amplia filmografía. También Juan Bustillo de Oro volvería con el *suspense* en *El hombre sin rostro* (Bustillo de Oro, 1950).

René Cardona, nacido en Cuba, dirigió en México una gran cantidad de películas de géneros diversos. Podemos resaltar *El espectro de la novia* (Cardona, 1944); *El As Negro* (Cardona, 1944); *La mujer sin cabeza* (Cardona, 1944); *El museo del crimen* (Cardona, 1945) y *La Llorona* (Cardona, 1960), basada en el cuento de Carmen Toscano. La influencia del cine europeo y norteamericano se empezó a notar en las producciones nacionales. Fernando Méndez dirigió *El Vampiro* (Méndez, 1957), mientras que Rafael Portillo dirigió *La momia Azteca* (Portillo, 1957). Ambas películas tuvieron sus respectivas secuelas; por un lado *El ataúd del Vampiro* (Méndez, 1958) y por el otro *La maldición de la momia Azteca* (Portillo, 1957) y *La momia Azteca contra el Robot Humano* (Portillo, 1958).

⁷² Balmain, Colette, *Introduction to Japanese Horror Film*, p. 12.

Otros directores de la época fueron Fernando A. Rivero, con cintas como *La posada sangrienta* (Rivero, 1943) y *La casa embrujada* (Rivero, 1944). También podemos resaltar películas como *La herencia de La Llorona* (Mauricio Magdaleno, 1947), la cual trae de vuelta la conocida leyenda, o el *thriller* paranormal *Una aventura en la noche* (Rolando Aguilar, 1947). *Ladrón de cadáveres* (Méndez, 1957) fue una de las primeras cintas en México que abordó los temas del 'científico loco' y la lucha libre. Por último, entre el terror y la comedia, se estrenó *La casa del terror* (Gilberto Martínez Solares, 1959) con Lon Chaney Jr. y Germán Valdés 'Tin Tan', donde un científico convierte un museo en un espectáculo de terror, con la momia y el hombre lobo incluido, y aterroriza a todo el mundo.

Cabe mencionar películas como *La dama del alba* (Emilio Gómez Murial, 1949) y *La Muerte enamorada* (Ernesto Cortázar, 1951) que aunque no son películas de terror personifican en pantalla la imagen de La Muerte. Ambas cintas lo hacen con una mujer bella, siendo interpretada por María Douglas y Miroslava Stern, respectivamente. La Muerte es un personaje que se utilizará en varias películas mexicanas tanto del género como fuera de éste, desde la imagen donde La Muerte se quita una máscara de calavera en *¡Qué viva México!* (Sergei Eisenstein, 1932) hasta la interpretación de Enrique Lucero en *Macario* (Roberto Gavaldón, 1960).

En Estados Unidos Boris Karloff, Bela Lugosi y Lon Chaney Jr. continuaron dominando las pantallas durante la década de los cuarenta con cintas de todo tipo. El austro-húngaro Bela Lugosi protagonizó películas como *El murciélago diabólico* (*The Devil Bat*, Jean Yarbrough, 1940); *El ladrón de cuerpos* (*The Corpse Vanishes*, Wallace W. Fox, 1942); *El monstruo de la noche* (*Night Monster*, Ford Beebe, 1942). El británico Boris Karloff apareció en películas como *El Gorila* (*The Ape*, William Nigh, 1940) y *El mago de la Muerte* (*Before*

I Hang, Nick Grinde, 1940); mientras que Lon Chaney Jr. estelarizó en *La tumba de la momia* (*The Mummy's Tomb*, Harold Young, 1942); *El hijo de Drácula* (*Son of Dracula*, Robert Siodmak, 1943). En ocasiones se juntaban como estelares en las películas, como es el caso de *Viernes 13* (*Black Friday*, Arthur Lubin, 1940) con Karloff y Lugosi; *Frankenstein y el Hombre Lobo* (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, Roy William Neill, 1943) con Chaney Jr. y Lugosi y *La guarida de Frankenstein* (*House of Frankenstein*, Eric C. Kenton, 1944) con Karloff y Chaney Jr.

A pesar de que durante los años treinta la compañía RKO ya tenía un peso importante en la industria con cintas del género como *El juego más peligroso* (*The Most Dangerous Game*, Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel, 1932) y el clásico —y primera adaptación cinematográfica— *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933), fue en la década de los cuarenta cuando la RKO se consagró. Eso sí, RKO siempre estuvo “aplazando la temible bancarrota, pero, la compañía se salvó por algunos golpes de suerte”⁷³, en gran parte gracias a las películas de John Ford.

El productor Val Lewton fue el encargado de producciones importantes de la RKO. Junto al director Jacques Tourneur y con un estilo que “recapturaba el poder de la imagen, de una manera que no se había visto desde el cine silente”.⁷⁴ *La mujer pantera* (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942) —película que tuvo un *remake* en 1982, dirigido por Paul Schrader— exploraba las relaciones de la época y el prejuicio relacionado con la intimidad y cuya “increíble popularidad puede atribuirse al manejo del tema de la atracción

⁷³ García, Marta [coordinadora]. *Historia del Cine, Volumen II: La edad de oro de Hollywood*, SARPE, Madrid, 1984, p. 37.

⁷⁴ Weismann, Brad, *Lost in the Dark, A World History of Horror Film.*, University Press of Mississippi, Mississippi, 2021, p. 57.

sexual”⁷⁵. Está también *Yo dormí con un fantasma* (*I Walked with a Zombie*, Tourneur, 1943), película importante que empezaría a dar forma al cine de zombies. Estos filmes lideran las producciones de la RKO, a las cuales podemos agregar *El hombre leopardo* (*The Leopard Man*, Tourneur, 1943); *El barco fantasma* (*The Ghost Ship*, Mark Robson, 1943); *Maldición legendaria* (*The Curse of the Cat People*, Robert Wise y Gunther von Fritsch, 1944) —secuela de *Cat People*—; *La isla de los muertos* (*Isle of the Dead*, Robson, 1945) y *El profanador de tumbas* (*The Body Snatcher*, Wise, 1945).

Hacia los años cincuenta, producto de la carrera espacial y de la Guerra Fría, la ciencia ficción tuvo una enorme popularidad. Esto se vio reflejado también en el cine de terror, con producciones que juntaban los dos géneros. En 1950, producida por la RKO, se estrenó la primera adaptación de la novela de 1938 de John W. Campbell *¿Quién anda ahí?* (*Who Goes There?*), bajo el título de *El enigma de otro mundo* (*The Thing from Another World*, Christian Nyby, 1951). A esta le siguieron películas como *El día que la tierra se detuvo* (*The Day the Earth Stood Still*, Wise, 1951); *La mancha voraz* (*The Blob*, Irvin Yeaworth, 1958); *Llegaron de otro mundo* (*It Came from Outer Space*, Jack Arnold, 1953) o *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Siegel, 1956).

El cine de creaturas, ligado a la ciencia ficción, también tuvo una corrida importante en estos años con películas como *La bestia de 20,000 brazas* (*The Beast from 20,000 Fathoms*, Eugène Lourie, 1953); *La humanidad en peligro* (*Them!*, Gordon Douglas, 1954); *¡Tarántula!* (*Tarantula!*, Arnold, 1955) o *El escorpión negro* (*The Black Scorpion*, Edward Ludwig, 1957), —con escenas filmadas en el Estadio Olímpico Universitario, en la Ciudad de

⁷⁵ *Ibidem*, p. 58.

México, y con varios actores del cast mexicanos—. *El monstruo de la laguna negra* (*Creature from the Black Lagoon*, Arnold, 1954) —que dio pie a dos secuelas: *El regreso del monstruo* (*Revenge of the Creature*, Arnold, 1955) y *El monstruo camina entre nosotros* (*The Creature Walks Among Us*, John Sherwood, 1956)— es una de las películas más reconocidas del género. Pero, probablemente, la película más importante sea la japonesa *Godzilla* (Ishirō Honda, 1954), primer referente del cine sobre monstruos gigantes (*kaiju films*) que no solo inauguró una exitosa saga japonesa, replicada en occidente, sino que también fue uno de los mejores exponentes sobre el miedo de la sociedad japonesa, y toda la humanidad, respecto a la bomba atómica y el posible holocausto atómico, esto posterior a los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki.

Durante los primeros años de 1940 las potencias de Europa se encontraban sumergidas en la guerra. Aunque las producciones disminuyeron, hubo varios estrenos, como lo son las británicas *La puerta de las siete cerraduras* (*The Door with Seven Locks*, Norman Lee, 1940) y la antológica *Al caer la noche* (*Dead of Night*, Alberto Cavalcanti, Robert Hamer, Basil Dearden y Charles Crichton, 1945). En Francia se estrenó *La mano del Diablo* (*Le Main du Diable*, Maurice Tourneur, 1943) —dirigida por el padre de Jacques Tourneur—.

En España podemos resaltar *La torre de los Siete Jorobados* (Edgar Neville, 1944), estrenada tiempo después del final de la Guerra Civil. A diferencia de las décadas pasadas, por obvias razones, en Alemania tenemos pocas películas, entre ellas *El castillo encantado* (*Spuk im Schloß*, Hans Heinz Zerlett, 1947). Durante estos años en Alemania muchos directores se habían exiliado o tenían que cumplir con ciertos estándares políticos para el estreno

de sus películas. Durante el Tercer Reich, “el cine alemán predicaría al mundo su visión del futuro, y el mundo, casi con seguridad, la comprendería”.⁷⁶

Ya en los años cincuenta, Europa estabilizó su producción. El Reino Unido se mostró a la vanguardia, pues tuvo una de las productoras más importantes e influyentes del género: Hammer Productions. Debido a sus historias, sets y gran herencia cinematográfica “el cine probablemente le debe a su obra empapada en sangre y *Eastmancolor*”.⁷⁷ La compañía se hizo de un pequeño *star system* debido a los actores y actrices que utilizaba continuamente en sus producciones. Resaltan nombres como Christopher Lee, quien interpretó al Conde Drácula; Peter Cushing, quien interpretó a Frankenstein; Veronica Carlson; Miles Malleon; Shane Briant y Ralph Bates, entre otros. Incluso nombres del Hollywood clásico como Joan Crawford y Bette Davis aparecieron en películas de la productora.

Así como *Universal* en su momento, Hammer dio vida a monstruos clásicos, pero los llevó a un nivel más alto entre historias originales y una gran cantidad de secuelas. En total, desde los inicios hasta el cierre de la compañía —y antes del renacimiento de la compañía en 2008— estrenaron alrededor de 170 películas. La segunda época del gótico surgió con películas como *El experimento del Dr. Quatermass* (*The Quatermass Xperiment*, Val Guest, 1955) que significó el primer gran éxito comercial del estudio. *La maldición de Frankenstein* (*The Curse of Frankenstein*, Terrence Fisher, 1957); *Drácula* (*Horror of Dracula*, Fisher, 1958) primera cinta a color de la productora; *Las novias de Drácula* (*The Brides of Dracula*, Fisher, 1960) y *El sabor del miedo* (*Taste of Fear*, Seth Holt, 1961). En los años setenta, con tanta oferta en el cine del género, Hammer empezó a perder fuerza y finalmente fue vendida

⁷⁶ García, Marta [coordinadora]. *Historia del Cine, Volumen II: La edad de oro de Hollywood*, p. 43.

⁷⁷ Skal, David J., *Monster Show: una historia cultural del horror*, p. 388.

por 100,000 dólares⁷⁸. “Hammer ejemplifica la noción de *estudio como autor* tanto, sino es que más, que Warner Bros. en 1930[...] El terror británico no se ha recuperado de la pérdida.”⁷⁹

Podemos resaltar producciones de otros países como la francesa *Los ojos sin cara* (*Les yeux sans visage*, Georges Franju, 1960); las finlandesas *El reno blanco* (*Valkoinen Peura*, Erik Blomberg, 1952) y *La bruja vuelve a la vida* (*Noita palaa elämään*, Roland af Hällström, 1952). También *Mahal* (Kamal Amrohi, 1949) de la India; y las japonesas *Fantasma de Yotsuya* (*Yotsuya Kaidan*, Keisuke Kinoshita, 1949); *Medio humano* (*Jû jim yuki otoko*, Honda, 1955) y *La mansión del gato negro* (*Bōrei kaibyō yashiki*, Nobuo Nakawa 1958). Por último, una de las primeras cintas del género en Filipinas, *La Isla del Terror* (*Terror Is a Man*, Gerardo de León, 1959). Aunque ya había películas, aún faltaría tiempo para que el terror y el mercado asiático se consagraran internacionalmente.

En Latinoamérica también empezaban a ser un constante las producciones relacionadas al género, como es el caso de Argentina con *Una luz en la ventana* (Manuel Romero, 1942); el *suspense* paranormal *Si muero antes de despertar* (Carlos Christensen, 1952) o *El extraño caso del Hombre y la Bestia* (Mario Soffici, 1951), libremente adaptada de la novela de Stevenson. En el caso de Cuba tenemos las coproducciones mexico-cubanas *El monstruo y la sombra* (Zacarías Gómez Urquiza, 1955) y *Yambaó* (Alfredo B. Crevenna, 1957). En Chile salieron películas como *La dama de la muerte* (Christensen, 1946) y en Guatemala, basada en la leyenda guatemalteca homónima, *El sombrero* (Guillermo Andreu y Eduardo Fleischman, 1950), donde un

⁷⁸ Meikle, Denis, *A History of Horrors: The Rise and Fall of the House of Hammer*, The Scarecrow Press, Maryland, 2009, p. 225.

⁷⁹ Cooper, Ian, *Frightmares: A History of British Horror Cinema*, Auteur, Leighton, 2016, p. 95

hombre oculto bajo un gran sombrero, al verse no correspondido románticamente asesina a una mujer, para después ser asesinado en venganza por el novio de ella. El espíritu del hombre del sombrero queda maldito y no puede descansar en paz.

2.2.4. Hacia el rompimiento del género: 1961 – 1980

Desde los años cincuenta en adelante, los productores tuvieron que luchar contra las nuevas estructuras industriales y la competencia de la emergente televisión, sumado a los cambios socioculturales que empezaron a manifestarse en el arte y la sociedad en general⁸⁰. Ya en la década pasada el cine de terror mexicano empezó a desarrollarse, pero fue durante los años sesenta que se aterrizó todo e inició así un mercado que no decaería hasta nuestros días. La producción del género creció y empezó a formarse una idea respecto al terror nacional. Con influencia estadounidense las historias retomaban elementos populares, pero los aterrizaron con el contexto nacional. Chano Urueta estrenaría en estos años varias de sus películas más importantes: *El barón del terror* (Urueta, 1962), *El espejo de la bruja* (Urueta, 1962) y *La cabeza viviente* (Urueta, 1963); todas con guion de Federico Curiel. Cinco años más tarde vería la luz *La puerta y la mujer del carnicero* (Luis Alcoriza, Ismael Rodríguez, Chano Urueta, 1968), una película dividida en dos historias, dirigida la primera por Alcoriza y la segunda por Rodríguez y Urueta.

El regiomontano Federico Curiel estrenó en 1960 *La maldición de Nostradamus* (Curiel, 1960), protagonizada por Germán Robles como

⁸⁰ Flores, Silvana, “Entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares: la inserción del Santo en el cine fantástico mexicano”, en *Secuencias – 48*, CONICET, Buenos Aires, 2018, p. 10.

Nostradamus. Esta película sería el inicio de la saga de Nostradamus de Curiel, todas con Robles en el mismo papel y con películas como *La sangre de Nostradamus* (Curiel, 1961); *Nostradamus y el destructor de monstruos* (Curiel, 1962) y *Nostradamus, el genio de las tinieblas* (Curiel, 1962). Además de la saga, el director estrenó películas como *Los encapuchados del Infierno* (Curiel, 1962); *El imperio de Drácula* (Curiel, 1967), donde vemos la influencia de las películas de Hammer, y *Las Vampiras* (Curiel, 1969). Por su lado, el también regiomontano Fernando Fernández, principalmente actor y cantante, entró al mundo de la dirección con *Juego Diabólico* (Fernández, 1961), *El fistol del Diablo* (Fernández, 1961), *Trampa Fatal* (Fernández, 1961) y *El ataúd infernal* (Fernández, 1962).

Entre otros directores y otras películas podemos resaltar el nuevo acercamiento a la leyenda de 'La Llorona' en la película *La Maldición de La Llorona* (Rafael Baledón, 1961); *Doctor Satán* (Miguel Moraya, 1966), con satanismo y zombies, y su secuela *Doctor Satán y la Magia Negra* (Rogelio A. González, 1968); el *thriller* psicodélico *El cuarto chino* (Albert Zugsmith, 1968); el drama de misterio con toques paranormales *El Escapulario* (Servando González, 1968) y *La Endemoniada* (Emilio Gómez Muriel, 1968).

También fue durante este par de décadas que el 'cine de luchadores' llegó a su máximo apogeo. Este cine consistía en poner a las estrellas más populares del momento de la Lucha Libre mexicana, ya sea por separado —cada uno en su película— o juntos. El Santo y Blue Demon fueron los luchadores con más éxito, pero no fueron los únicos. Uno de los atractivos principales de estas historias estaba en los elementos tan variados respecto a sus antagonistas: cíclopes, hombres lobo, hombres y mujeres vampiro, extraterrestres y demás bestias, aunque el terror podría ser debatible en estas películas.

Hubo cintas como *Ladrón de cadáveres* (Fernando Méndez, 1957) que utilizó los elementos de la lucha libre, pero no contaba con ninguno de los luchadores estrella en su cast principal. El cine de luchadores, con escasos referentes, ha llegado hasta nuestros días con películas animadas como *Los campeones de la Lucha Libre* (Eddie Mort, 2008) y *El Santos contra la Tetona Mendoza* (Alejandro Lozano y Andrés Couturier, 2021), con más comedia que terror; y *AAA: Sin límite en el tiempo* (Alberto Rodríguez, 2010).

Mención aparte, debemos acreditar a Carlos Enrique Taboada que, con sólo cuatro películas del género, es considerado uno de los directores más importantes. Previamente, Taboada había escrito guiones de películas de terror. Tenemos *Orlak, el infierno de Frankenstein* (Baledón, 1960), co-escrito con Alfredo Ruanova, y *La sangre de Nostradamus* (Curiel, 1962), también con Ruanova, entre otras. Ya como director, durante los años sesenta estrenaría *Hasta el viento tiene miedo* (Taboada, 1968) y *El libro de piedra* (Taboada, 1969). Parte del atractivo, además de su realización, estaba en que “Taboada no provocó horror con monstruos y sabios locos: lo dedujo del misterio y la psicología”.⁸¹ Más adelante saldrían *Más negro que la noche* (Taboada, 1975) y, su último largometraje, *Veneno para las hadas* (Taboada, 1984). El cine de terror de Taboada influyó por acentuar la vanguardia de la época, con protagonistas femeninas y una carga importante a la atmósfera; dando un nuevo rostro al terror mexicano.

Ya en la década de los setenta, y continuando con esta ‘renovación’ del cine, René Cardona Jr. estrenó *La noche de los mil gatos* (Cardona Jr., 1970). Más adelante estrenaría las películas de terror ‘tropical’ *¡Tintorera!* (Cardona Jr.,

⁸¹ Emilio García Riera. *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer Siglo 1987 – 1997*, p. 267.

1976) y *Triángulo diabólico de las Bermudas* (Cardona Jr., 1977). Se estrenarían también otras cintas de otros directores como *Pánico* (Julián Soler, 1970); *Doña Macabra* (Roberto Gavaldón, 1971) y la coproducción con Italia *Bermudas: Cueva de Tiburones* (*Bermude: La Fossa Maledetta*, Tonino Ricci, 1978).

Por último, entre la locura y la explotación, con influencias del gótico y de la Hammer, debemos resaltar cuatro películas: *La mansión de la locura* (Juan López Moctezuma, 1973); *Mary, Mary, Bloody Mary* (López Moctezuma, 1975); *Alucarda, la hija de las tinieblas* (López Moctezuma, 1977) y *Satánico Pandemonium (La Sexorcista)* (Gilberto Martínez Solares, 1975), estas últimas dos moviéndose entre lo paranormal y el *nunsploitation*. López Moctezuma es otro de los mejores ejemplos de esta nueva idea en el cine de terror mexicano, pues su propuesta “[...] era muy diferente de las producciones de estudios de terror en México [...] lo cual situaba su trabajo lejos del *mainstream* de la industria del cine e incluso afuera de las convenciones narrativas y del género.”⁸²

Siguiendo con la línea de las *exploitation films* —principalmente las cintas de terror de explotación dentro de todos los subgéneros derivados— en Estados Unidos y Europa encontramos un mundo diferente respecto a la forma de hacer cine del género. Películas que rayaban en lo polémico con temática de caníbales, monjas, demonios, asesinatos, zombies y *rape and revenge*⁸³, entre un sinfín de temas variopintos que no se acercan al terror.

⁸² Ajuria Ibarra, Enrique, “Alucardas and Alucardos: Vampiric Obsessions, Gothic and Mexican Cult Horror Cinema”, en *B-Movie Gothic: International Perspectives*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2018, p. 58.

⁸³ Violación y venganza.

El español Jesús Franco es uno de los mejores exponentes respecto a la unión del cine de explotación y el terror, “capaz de sacarle un brioso lustre al casi siempre opaco *cinéma bis*.”⁸⁴ Considerado como persona *non grata* por el Vaticano⁸⁵, el cine de Franco mezclaba la sexualidad, el suspenso y el bajo presupuesto con historias “de todo tipo de género y sucedáneos; argumentos simples y breves, con personajes estereotipados y tramas grotescas e inverosímiles”⁸⁶. Podemos resaltar películas como *Necronomicón (Geträumte Sünden, Succubus, Franco, 1968)*; *El conde Drácula (Nachts, wenn Dracula erwacht, Franco, 1970)*; *Las Vampiras (Vampyros Lesbos, Franco, 1971)*; *Ella mató en éxtasis (Sie Tötete in Ekstase, Franco, 1971)*; *La noche de las estrellas fugaces (Christina, princesse de l’erotisme, Franco, 1973)*; *Orgía de sangre (Die Säge des Todes, Franco, 1981)*; entre muchas, muchas más, pues Franco tiene cerca de 200 cintas en toda su filmografía.

Por su lado, el cine de terror italiano “apareció en un momento de reducción de la industria hollywoodense a inicios de los años sesenta.”⁸⁷ El *giallo* italiano, que durante los años setenta llegó a su mejor punto, empezó a cocinarse desde los sesenta y, “aunque inicialmente era descartado por sus títulos espeluznantes, violencia explícita y tramas intrincadas, es ahora ampliamente reconocido como uno de los formatos más significantes de los 70”⁸⁸. Entre sus directores más destacados están Mario Bava, Dario Argento, Luciano Ercoli, Massimo Dallamano y Lucio Fulci, con películas como *La*

⁸⁴ Freixas, Ramon y Bassa, Joan, *El sexo en el cine y el cine de sexo*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 155.

⁸⁵ Higuera, Rubén, “Jesús Franco: el género como disidencia”, en *L’Atalante*, Valencia, Enero-Junio 2011, p. 112.

⁸⁶ Mendíbil Blanco, Alejandro, *Jess Franco: de los márgenes al cine de atur. Análisis del relato cinematográfico*, tesis de Doctorado en Facultad de Ciencias de la Información — Universidad Complutense de Madrid, España, 2019, p. 93.

⁸⁷ Celli, Carlo y Cottino-Jones, Marga, *A New Guide to Italian Cinema*, Palgrave MacMillan, Nueva York, 2007, p. 106.

⁸⁸ Mendik, Xavier, “The Return of the Rural Repressed: Italian Horror and the Mezzogiorno Giallo”, en *A Companion to the Horror Film*, Wiley Blackwell, Nueva Jersey, 2014, p. 390.

máscara del Demonio (*La maschera del demonio*, Bava, 1960); *Alarido* (*Suspiria*, Argento, 1977); *La muerte camina con tacón alto* (*La morte cammina con i tacchi alti*, Ercoli, 1971); *¿Qué le han hecho a Solagne?* (*Cosa avete fatto a Solagne?*, Dallamano, 1972) y *Un reptil con piel de mujer* (*Una lucertola con la pelle di donna*, Fulci, 1971).

Fuera del *giallo*, Italia tenía producciones de terror como *Carne para Frankenstein* (*Flesh for Frankenstein*, Paul Morrissey, 1973) o *Sangre para Drácula* (*Dracula cerca sangue di vergine... e morì di sete!*, Morrissey, 1974). En España, Paul Naschy, cuyo nombre de nacimiento era Jacinto Molina, actuó en una gran cantidad de películas y dirigió cintas notables como *Inquisición* (Naschy, 1976); *El huerto del francés* (Naschy, 1977); *El caminante* (Naschy, 1979) y *El Retorno del Hombre Lobo* (Naschy, 1980), donde Naschy interpretaba al Hombre Lobo, un papel que repitió una docena de veces. Contemporáneo a Naschy, y a veces colaborador, tenemos también al director nacido en Argentina, León Klimovsky, de cuyas cintas podemos resaltar *La noche de Walpurgis* (Klimovsky, 1971); *La rebelión de las muertas* (Klimovsky, 1973); *Último deseo* (Klimovsky, 1976) y *Trauma* (Klimovsky, 1978), entre muchas más.

En Inglaterra, a la par de los últimos años de la Hammer, se estrenaron películas como *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Poweel, 1960); *Posesión Satánica* (*The Innocents*, Jack Clayton, 1961), basada en *Otra vuelta de tuerca* de Henry James; y *La mansión de los espectros* (*The Haunting*, Robert Wise, 1963), basada en *La maldición de Hill House* de Shirley Jackson. También tenemos directores de otros países que migraron y dirigieron películas en el Reino Unido, como es el caso del polaco Roman Polanski con *Repulsión* (Polanski, 1965), e inspirada por el cine de la Hammer, *La danza de los vampiros* (*The Fearless Vampire Killers*, Polanski,

1967). Así como el caso del también polaco, Jerzy Skolimowski, director de *El grito* (*The Shout*, Skolimowski, 1978).

Ya en los años setenta el cine del Reino Unido se alejaba cada vez más de los clásicos y de la inherente influencia de la Hammer para explorar tópicos distintos, alejados del gótico tradicional. Películas como *El hombre de mimbre* (*The Wicker Man*, Robin Hardy, 1973); *Venecia Rojo Shocking* (*Don't Look Now*, Nicolas Roeg, 1973), basada en el relato de Daphne du Maurier; *Frenesí* (*Frenzy*, Alfred Hitchcock, 1972), penúltima película de la extensa filmografía del director; y *El legado del Diablo* (*The Legacy*, Richard Marquand, 1978), entre otras. (chechar comentario)

En Polonia, bajo el régimen comunista, tenemos pocas películas del género y, como ya dijimos, varios directores migraban a países con políticas más relajadas respecto a la exhibición, pues en sus países el régimen no permitía la libertad deseada por los realizadores respecto a sus decisiones creativas, cosa que en países como Francia o la Alemania Occidental no ocurría. Los primeros dos largometrajes de Andrzej Zulawski, *La tercera parte de la noche* (*Trzecia część nocy*, Zulawski, 1971) y *El Diablo* (*Diabel*, Zulawski, 1971), retomaban conflictos históricos con elementos del cine de terror. *El Diablo*, incluso, fue censurada por el gobierno polaco. Entre otras películas y directores tenemos *El sanatorio de la clepsidra* (*Sanatorium pod klepsydrą*, Jerzy Has, 1973) de Wojciech Jerzy Has; *Ojos encantadores* (*Oczy uroczone*, Szulkin, 1977) de Piotr Szulkin; y *Lokis, experiencias del profesor Wittembach* (*Lokis. Rekopis profesora Wittembacha*, Majewski, 1970) de Janusz Majewski.

En Estados Unidos existe una diferencia muy notoria entre el cine de los sesenta y setenta. Al inicio de la década de los sesenta, Alfred Hitchcock

presentaba dos de sus obras más importantes en Estados Unidos: *Psicosis* (*Psycho*, Hitchcock, 1960) y *Los Pájaros* (*The Birds*, Hitchcock, 1963). También, entre el drama y el suspenso, con dos nombres importantes como lo son Bette Davis y Joan Crawford, Robert Aldrich dirigió *¿Qué pasó con Baby Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, Aldrich, 1962). Hacia finales de la década, Roman Polanski estrenó *El bebé de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, Polanski, 1968), uno de los pilares del nuevo cine que estaba por llegar. Tenemos, del lado menos comercial y más independiente, mezclando la ciencia ficción con el horror: *El cerebro que no quería morir* (*The Brain That Wouldn't Die*, Joseph Green, 1962).

Por su parte, “El Papa del cine pop”, Roger Corman, presentó la cinta independiente *La tiendita de los horrores* (*The Little Shop of Horrors*, Corman, 1960). Pero, es quizá la película independiente más importante de esos años el clásico *Carnaval de almas* (*Carnival of Souls*, Hark Harvey, 1962), único largometraje de Hark Harvey, donde se mezclaban el terror con un estilo onírico, entregando una película a ratos surreal. Seis años después saldría una ópera prima que cambiaría no solo el *indie*, sino el cine de zombies en general: *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968). Con esta película, Estados Unidos comenzó a ver a su interior, dejando atrás las amenazas y el miedo como algo ‘externo’, abriendo la época del terror moderno. Hacia los setenta y en adelante, el cine independiente crecería dentro de Hollywood y el mundo, siendo el terror uno de los géneros más utilizados por los realizadores independientes. *La masacre de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) y *Halloween* (John Carpenter, 1978) son dos ejemplos de ello; con su poco presupuesto se abrieron un espacio en el *mainstream* del género y dieron paso a dos de las franquicias más importantes del cine de terror estadounidense que terminarían por explotar en los ochenta.

“La ‘conciencia de abuelita’ de la tradición cinematográfica *hollywoodiense* se derrumbaba estrepitosamente y las grandes empresas no sienten el menor escrúpulo en financiar o en distribuir los ataques solemnes al *American way of life*”⁸⁹, pues, dejando atrás el cine clásico, dentro de la ‘nueva ola’, o el llamado ‘Nuevo Hollywood’, el terror se enfocó en distintos tópicos que rompían con lo que se venía produciendo desde hace años.

Entre las cintas más destacadas están las obras maestras del género *El Exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) y *La Profecía* (*The Omen*, Richard Donner, 1976); el miedo a la naturaleza con *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975); *Centinela de los malditos* (*The Sentinel*, Michael Winner, 1977); el terror espacial de *Alien: el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979); y *Carrie: extraño presentimiento* (*Carrie*, Brian De Palma, 1976), adaptación homónima de la novela de Stephen King. Este último es un nombre importante respecto a la literatura de terror, el cual, desde su primera novela hasta la actualidad, será autor original de una gran cantidad de películas del género. Tan sólo tres años después del estreno de *Carrie*, en 1979 se estrenaría la adaptación para TV de *La noche del vampiro* (*Salem’s Lot*, Tobe Hooper, 1979). También nos encontramos con *remakes* de clásicos como *King Kong* (John Guillermin, 1976) o *Los Usurpadores de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Philip Kaufman, 1978).

Las “audiencias de los setenta tenían hambre de algo nuevo y diferente, algo que hiciera eco de sus tiempos turbulentos con mayor precisión”⁹⁰. Recordemos que el cambio de los sesenta y el ‘Verano del Amor’ había terminado con los asesinatos de la familia Manson, además de la continua

⁸⁹ Gubern, Román, *Historia del cine*, 2ª ed., Anagrama, Barcelona, 2015, p. 389.

⁹⁰ Kenneth Muir, John, *Horror Films of the 1970’s*, McFarland & Company, Carolina del Norte, 2002, p. 19.

presencia de la Guerra de Vietnam. “Las películas [...] eran más explícitas y mucho más intensas que las producciones previas”.⁹¹ Tenemos cintas como *La última casa a la izquierda* (*The Last House on the Left*, Craven, 1972) de Wes Craven, que se convertiría en uno de los directores más importantes del género de las décadas por venir —junto a Hooper y Carpenter—. También *Colapso: Exterminio Brutal* (*The Crazies*, Romero, 1973); la ya mencionada *Masacre de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Hooper, 1974) o la polémica *rape and revenge Escupiré en tu tumba* (*I Spit on Your Grave*, Mier Zarchi, 1978).

Por otro lado, en producciones igual de intensas —de una u otra forma—, pero moviéndose por el mercado independiente y más ‘de autor’, surgieron películas importantes, como la ópera prima de David Lynch, *Cabeza de borrador* (*Eraserhead*, Lynch, 1977) o, vaticinando el *slasher* pero con el toque autoral de Abel Ferrara, *El asesino del taladro* (*The Driller Killer*, Ferrara, 1979). Podemos resaltar también *La maldición de los Bishop* (*Let's Scare Jessica to Death*, John D. Hancock, 1971); *El ángel de la muerte* (*Snuff*, Horacio Fredriksson y Michael Findlay, 1976), coproducción con Canadá y Argentina; y *Siamesas diabólicas* (*Sisters*, De Palma, 1973) dirigida por un Brian De Palma que apenas comenzaba a hacerse un nombre en la industria.

Moviéndonos más hacia el norte, en Canadá, al cine del género le costaba arrancar. El escritor canadiense Caelum Vatnsdal comenta que no es exagerado decir que en Canadá, el cine, ha sido principalmente una historia de catástrofe, negligencia y potencial desperdiciado⁹². David Cronenberg, quien dominaría el *body horror* más adelante, comenzaba sus producciones

⁹¹ *Ibíd.*, p. 12.

⁹² Vatnsdal, Caelum, *They Came from Within: A History of Canadian Horror Cinema*, Arbeiter Ring Publishing, Winnipeg, 2004, p. 11.

con *Parásitos asesinos* (*Shivers*, Cronenberg, 1975); *Rabia* (*Rabid*, Cronenberg, 1977) y *El engendro el Diablo* (*The Brood*, Cronenberg, 1979).

Años antes, en 1974, considerada el primer *slasher* moderno que dio pauta a toda la siguiente década, se estrenó *Residencia macabra* (*Black Christmas*, Bob Clark, 1974). Tenemos también películas como *Flash Mortal* (*Stone Cold Dead*, Geroge Mendeluk, 1979); *Crimen en la noche* (*Deathdream*, Clark, 1974) que sigue a un afligido soldado que vuelve de Vietnam; *El Retrato Ovalado* (*One Minute Before Death*, González, 1972), dirigida por el mexicano Rogelio A. González; la coproducción con E.U.A. *Trastornado* (*Deranged*, Jeff Gillen y Alan Orsmy, 1974) y la película de explotación *Ilsa, la loba de las SS* (*Ilsa, She Wolf of the SS*, Don Edmonds), personaje interpretado por Dyanne Thorne y cuya entrega contaría con tres secuelas.

Por último, en Latinoamérica una gran cantidad de filmes eran coproducciones con E.U.A, México o algún país europeo. Tenemos coproducciones como *Boda Diabólica* (*Annabelle Lee: Diabolic Wedding*, Harold Daniels y Gene Nash, 1972) de Perú y E.U.A.; *La maldición de la mano de piedra* (*The Curse of the Stone Hand*, 1965), cinta en la cual, el productor Jerry Warren, unió dos películas chilenas —*La casa está vacía* (Carlos Schlieper, 1945) y *La dama de la muerte* (Carlos Hugo Christensen, 1946)— para darle forma de una sola.

También tenemos la italo-venezolana *El Dios Serpiente* (*Il Dio Serpente*, Piero Vivarelli, 1970); la coproducción Argentina-Perú *El inquisidor* (Bernardo Arias, 1965) y la española-argentina *El mariscal del Infierno* (Klimovsky, 1974). En las producciones locales está la colombiana *Pasos en la niebla* (José María Arzuaga, 1977); las argentinas *Embrujada* (Armando Bó, 1976), *La bestia desnuda* (Emilio Vieyra, 1971) y *El poder de las tinieblas* (Mario Sabato,

1979). En Brasil iniciaban las producciones del género con cintas como *Macumba Love* (Douglas Fowley, 1960); *Trilogía del Terror* (*Trilogia de Terror*, José Mojica Marins, Luís Sérgio Person y Ozualdo Candeias, 1968) y *Bacalao* (*Bacalhau*, Adriano Stuart, 1975). También las cintas de explotación *El Despertar de la Bestia* (*O Despertar da Besta*, Mojica Marins, 1970) y *Exorcismo Negro* (*O Exorcismo Negro*, Mojica Marins, 1974). José Mojica Marins, nacido en Sao Paulo, fue uno de los primeros directores en Brasil del género, forjándolo mediante películas que mezclaban el horror gótico y la barbarie del Tercer Mundo con el expresionismo, el surrealismo y la culpa católica⁹³.

2.2.5. De los *slashers* a las nuevas tecnologías: 1981 – 2000

A diferencia de los años setenta, durante los ochenta el cine estadounidense se volvió repetitivo, pero no por ello un mal negocio. Es notable la influencia que dejaron en el cine mundial los *slashers* con sus asesinos, sus desnudos, las escenas sangrientas y una gran cantidad de secuelas. Tenemos “la historia inmensamente generativa de un asesino psicópata [*psycho killer*] que acuchilla [*slashes*] a muerte a un grupo de, principalmente, mujeres, una por una, hasta que el asesino es sometido o asesinado, usualmente por la mujer que sobrevivió”.⁹⁴

Como en todo movimiento, hubo películas que resaltaron; entre las principales están *Viernes 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980) y *Pesadilla en la Calle del Infierno* (*A Nightmare on Elm Street*, Craven, 1984). Además, por nombrar algunas de la gran cantidad que replicaban la fórmula,

⁹³ Barcinski, André, “Coffin Joe and José Mojica Marins, Strange men for strange times”, en *Fear Without Frontiers: Horror Cinema Across The Globe*, FAB Press, Godalming, 2003, p. 27.

⁹⁴ Clover, Carol J., *Men, Women and Chain Saws*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 2015, p. 21.

tenemos *Campamento Sangriento* (*Sleepaway Camp*, Robert Hiltzik, 1983); *Masacre en la fiesta* (*The Slumber Party Massacre*, Amy Holden Jones, 1982); *La Quema* (*The Burning*, Tony Maylam, 1981); *El Mutilador* (*The Mutilator*, Buddy Cooper, 1984); *Examen Final* (*Final Exam*, Jimmy Huston, 1981); la canadiense *Noche de Graduación* (*Prom Night*, Paul Lynch, 1980); *Siete mujeres atrapadas* (*The House on Sorority Row*, Mark Rosman, 1983) y *El Internado* (*Sorority House Massacre*, Carol Frank, 1986), entre muchas otras.

Hacia finales de los años ochenta e inicio de los noventa las producciones seguían a una menor escala, con películas como *Animadoras Asesinas* (*Cheerleader Camp*, John Quinn, 1987) o *Zipperface* (Mansour Pourmand, 1992). En 1988, con toques de humor negro, *Chucky: el muñeco diabólico* (*Child's Play*, Tom Holland, 1988) dio un giro a los *slashers*, pero no fue hasta 1996 que Wes Craven renovó el género, burlándose incluso de lo absurdo y repetitivo que podía ser, con *Scream: Grita antes de morir* (*Scream*, Craven, 1996), siendo esta la última gran saga de los *slashers*. A *Scream* le siguieron películas como *Sé lo que hicieron el verano pasado* (*I Know What You Did Last Summer*, Jim Gillespie, 1997) y *Leyenda Urbana* (*Urban Legend*, Jamie Blanks, 1998) que, a pesar de sus secuelas, no lograron replicar el éxito de *Scream*.

Lejos del dominio del *slasher* se estrenaron muchas películas que abordaban el terror desde distintos ángulos. La década abrió con la adaptación de *El Resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980) y, dos años después, saldría una nueva versión de *La cosa del otro mundo* (*The Thing*, Carpenter, 1982). Para sorpresa de muchos, en 1981 se estrenó el éxito independiente *El despertar del Diablo* (*Evil Dead*, Sam Raimi, 1981) y más adelante *El despertar del Diablo 2* (*Evil Dead II*, Raimi, 1987). También vale la pena

destacar las películas de vampiros *Los Muchachos Perdidos* (*The Lost Boys*, Joel Schumacher, 1987); *La hora del espanto* (*Fright Night*, Tom Holland, 1986) y *Los viajeros de la noche* (*Near Dark*, Kathryn Bigelow, 1987); la *horror-comedy* *Gremlins* (Joe Dante, 1984); las adaptaciones de Lovecraft de Stuart Gordon: *Resurrección Satánica* (*Re-Animator*, Gordon, 1985) y *El perfil del Diablo* (*From Beyond*, Gordon, 1986). Por su lado, Tobe Hooper estrenó *Juegos Diabólicos* (*Poltergeist*, Hooper, 1982), mientras que John Landis presentó *Un hombre lobo americano en Londres* (*An american Werewolf in London*, Landis, 1981) y, por último, está la sangrienta *Henry, retrato de un asesino* (*Henry: Portrait of a Serial Killer*, John McNaughton, 1986).

Ya en los años noventa podemos resaltar películas como *Candyman* (Bernard Rose, 1992), sobre una leyenda urbana en un barrio pobre de Chicago; la juvenil *Jóvenes Brujas* (*The Craft*, Andrew Fleming, 1996), dándole un nuevo acercamiento a la brujería, y el influyente metraje encontrado *El proyecto de la Bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999), cinta clave para el crecimiento del género *found footage* como propuesta para los autores con poco presupuesto buscando competir contra las mega producciones, cuyo estilo y construcción es crucial para la verosimilitud de la forma y la trama⁹⁵.

David Cronenberg, por su lado, continuó explorando en sus producciones las posibilidades del cuerpo humano y la modificación de éste con *Telépatas: Mentes destructoras* (*Scanners*, Cronenberg, 1981) y *Cuerpos Invadidos* (*Videodrome*, Cronenberg, 1983). Años más tarde migraría a Estados Unidos, donde continuó con *Zona Muerta* (*The Dead Zone*, Cronenberg, 1983); *La*

⁹⁵ Heller-Nicholas, Alexandra, *Found Footage Horror Films: Fear and the Appearance of Reality*, McFarland & Company, Carolina del Norte, 2014, p. 3.

Mosca (*The Fly*, Cronenberg, 1986) y *Pacto de amor* (*Dead Ringers*, Cronenberg, 1988).

México también tuvo su época de *slashers* con toda la influencia del cine de Hollywood y con una nueva camada de realizadores; muchos de ellos descendientes de directores o productores consagrados. Rubén Galindo Jr., hijo del director Rubén Galindo, se dedicó al cine de terror con cintas como *Cementerio del terror* (Galindo Jr., 1985), la cual tiene una gran influencia de *Evil Dead* y los *slashers*, donde un grupo de jóvenes que, con un libro, reviven a un demente que los empieza a asesinar. También estrenó *Dimensiones Ocultas* (Galindo Jr., 1987) donde gracias a una ouija un mal se libera y persigue a los jóvenes que jugaron; así como la cinta *Ladrones de tumbas* (Galindo Jr., 1989) donde cuatro jóvenes saquean tumbas y hacen enojar a un ente que buscará asesinarlos. Por último, tenemos *Resucitaré para matarlos* (Galindo Jr., 1991) sobre un joven que muere accidentalmente en una broma y busca venganza.

Por otro lado, Pedro Galindo III dirigió películas como el *slasher* de serie B *La muerte del chacal* (Galindo III, 1984) y su secuela *Masacre en Río Grande* (Galindo III, 1984); *Pánico en la montaña* (Galindo III, 1989), y la secuela *Vacaciones de terror 2* (Galindo III, 1991). René Cardona III, menos estilo *slasher*, pero con la misma calidad que sus contemporáneos, estrenó *Vacaciones del terror* (Cardona III, 1989); *Alarido del Terror* (Cardona III, 1991) y *Colmillos, el hombre lobo* (Cardona III, 1993).

Lejos de la producción en serie se hicieron películas con un toque más autoral en ellas, como el *suspense* *Matar a un extraño* (*To Kill a Stranger*, López Moctezuma, 1987); *Veneno para las hadas* (Taboada, 1984); *Santa Sangre* (Alejandro Jodorowsky, 1989) y *Los amantes del señor de la noche* (Isela

Vega, 1986). Ya en los años noventa, resaltan producciones como la ópera prima de Guillermo del Toro *Cronos, la invención del tiempo* (Del Toro, 1992); *Sobrenatural* (Daniel Gruener, 1996); *Angeluz* (Leopoldo Laborde, 1998); *Marina, del otro lado del tiempo* (Rodolfo Rodoberti, 2000) y la coproducción con E.U.A., Reino Unido y República Checa: *Voraz (Ravenous)*, Antonia Bird, 1999).

En oriente, la cinematografía japonesa venía produciendo grandes películas con temáticas nacionales. Desde los años setenta estrenaron películas como *House (Hausu)*, Nobuhiko Ôbayashi, 1977) y *Demonios (Shura)*, Toshio Matsumoto, 1971). Ya en los ochenta empezaron a explorar más respecto a la tecnología y el cuerpo con películas como *Tetsuo, el hombre de hierro (Tetsuo)*, Shinya Tsukamoto, 1989) y *Sweet Home (Sûito Homu)*, Kiyoshi Kurosawa, 1989), pero nunca sin dejar de ver hacia el pasado japonés, como lo muestra la segunda entrega de la trilogía *Taishô Roman, Bruma de calor (Kageroza)*, Seijun Suzuki, 1981). El anime, estilo de animación japonés, cobró fuerza en esta década, en parte gracias a su comercialización internacional, con películas como *Wicked City* (Yoshiaki Kawajiri, 1987); *El huevo del ángel (Tenshi no Tamago)*, Tokuma Shoten, 1985) y *Vampire Hunter D (Banpaia hantâ D)*, Toyoo Ashida, 1985). También hubo una pequeña ola de brutalidad en el cine y surgieron producciones como *Tokyo Snuff (Shiryô no wana)*, Toshihaur Ikeda, 1988) y la saga de medimétrajes *Guinea Pig* (1985 – 1991).

Ya en la década de los noventa, cerca del fin del milenio —e inicios de los años 2000— tanto Japón como Corea del Sur se posicionaron dentro del mercado internacional con sus producciones originales de terror, que más adelante verían un sinfín de *remakes* y adaptaciones en occidente. En Corea del Sur, que a finales de los ochenta terminó con la dictadura de la Quinta

República, se empezaba a experimentar y abordar con distintos temas, algunos incluso críticos a su historia, como es el caso de la hexalogía —hasta el momento— *Whispering Corridors*, principalmente sus primeras tres entregas: *Whispering Corridors* (Yeogo Goedam, Park Ki-hyeong, 1998), *Whispering Corridors 2: Memento Mori* (Yeogo Goedam II, Kim Tae-yonh, Min Kyu-dong, 1999) y *Whispering Corridors 3: Wishing Stairs* (Yeogo Goedam 3: Yeowoo gyedan, Yun Jae-yeon, 2003) en las cuales, la represión escolar por parte de las autoridades, así como el tabú del lesbianismo, son puntos importantes de la historia.

La autora Jinhee Choi considera que el atractivo del cine surcoreano está en la evocación de la melancolía y la tristeza y cómo las narrativas logran producir dichos sentimientos⁹⁶. El ritmo de estas películas es lento a comparación del cine occidental, donde el peso de las emociones es fundamental para la historia. Es común encontrarse, incluso, con los propios fantasmas como los entes que experimentan la tristeza. En otras cintas importantes que buscaban experimentar con los temas y diversificarse⁹⁷ tenemos la cinta de horror y humor negro *The Quiet Family* (Choyonghan Kajok, Kim Jee-woon) y *The Soul Guardians* (Toemarok, Park Kwang-chun, 1998); así como la adaptación surcoreana de *El Círculo* (*The Ring Virus*, Kim Dong-bin, 1999) y, más adelante, con películas como *Los Poseídos* (*Janghwa, Hongryeon*, Kim Jee-woon, 2003).

Por su lado, el país nipón produjo una gran cantidad de películas —llamadas *J-horror*— enfocando parte de su producción en las nuevas tecnologías y el uso de éstas hacia el nuevo milenio. Una parte importante del éxito comercial internacional fue el uso que las productoras le dieron, como el contenido

⁹⁶ Wada-Marciano, Mitsuyo y Choi, Jinhee, *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*, p. 8.

⁹⁷ Peirse, Alison y Martin, Daniel, *Korean Horror Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2013, p. 9.

trans-media, a las comodidades que ofrecían tanto las salas de cine como los nuevos formatos digitales⁹⁸. *El Aro* (*Ringu*, Hideo Nakata, 1998), *El elo espiral* (*Rasen*, Jôji Iida, 1998) y *El Aro 2* (*Ringu 2*, Hideo Nakata, 1999) dieron inicio a la saga de *El Aro* que, aunque con el paso del tiempo ha cambiado dentro de su diégesis, originalmente presentaba el terror desde un par de videos en VHS —en tramas contemporáneas se ha ido adaptando hasta llegar a videos digitales—. También Nakata dirigió *Don't Look Up* (*Joyû-rei*, Nakata, 1996), una historia de fantasmas impregnados en el celuloide de una cámara en el rodaje de una película.

Respecto a lo desconocido de la red y el internet, este último como un ente que llevaría a la alienación social, Kiyoshi Kurosawa presentó a inicios del milenio *Pulse* (*Kairo*, Kiyoshi Kurosawa, 2001). Dos años después, llevando el terror al uso cotidiano de los teléfonos celulares, se estrenó *Llamada perdida* (*Chakushin ari*, Takashi Miike, 2003). En otros tópicos podemos resaltar el magnífico *thriller* psicológico *Cure* (*Kuya*, Kiyoshi Kurosawa, 1997) sobre el poder de la sugestión; la violenta pero inclasificable *Audición* (*Ôdishon*, Takashi Miike, 1999); el onírico anime *Perfect Blue* (Satoshi Kon, 1997) sobre la identidad y la crisis personal; y las adaptaciones de los mangas homónimos de Junji Itô *Tomie* (Ataru Oikawa, 1999) y *Uzumaki* (Higuchinsky, 2000). Todavía en el los años 2000 continuarían con un buen éxito global, aunque con menor fuerza que en los noventa.

En Europa, Alemania se presentó con propuestas fuertes y temáticas oscuras. Durante los 80, previo a la caída del Muro de Berlín, se estrenaron películas como la sangrienta *La Fan* (*Der Fan*, Eckhart Schmidt, 1982); la delirante *Posesión* (*Possession*, Andrzej Zulawski, 1981) y la polémica

⁹⁸ Wada-Marciano, Mitsuyo, "J-horror: New Media's Impact on Contemporary Japanese Horror Cinema", en *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*, p. 16.

Nekromantik (Jörg Buttgereit, 1987) sobre una pareja y sus actos de necrofilia. Posterior a la caída del Muro las producciones se elevaron con tramas de igual —o mayor— intensidad. *Terror 2000* (*Terror 2000 – Intensivstation Deutschland*, Christoph Schlingensief, 1992) presenta una Alemania post-unificación donde el nacionalismo desmedido está de vuelta. De igual manera, entre el horror y la sátira dentro de la recién reunificada Alemania está *La masacre alemana de la motosierra* (*Das Deutsche Kettensägen Massaker*, Schlingensief, 1990), donde un grupo de personas del este son asesinadas por una familia caníbal del oeste. También se estrenaron *Nekromantik 2* (*Nekromantik 2: Die Rückkehr der liebenden Toten*, Jörg Buttgereit, 1991) continuando con la idea de la primera; *Schramm* (Buttgereit, 1993) con la historia de un psicópata reprimido, y la representación de la muerte de diversas formas en *El Rey de la Muerte* (*Der Todesking*, Buttgereit, 1990).

Podemos resaltar películas de otros países como las españolas *Aftermath* (Nacho Cerdá, 1994); *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996) y *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995). La sueca *Evil Ed, diabólico* (*Evil Ed*, Anders Jacobsson, 1995) y la polaca *Szamanka* (Andrzej Zulawski, 1996); así como el *suspense* psicológico *Desaparecida* (*Spoorloos*, George Sluizer, 1988) de Países Bajos y la belga *Ocurrió cerca de su casa* (*Man Bites Dog: C'est arrivé près de chez vous*, Rémy Belvaus, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, 1992). Están también las cintas austríacas *El video de Benny* (*Benny's Video*, Michael Haneke, 1992) y *Juegos divertidos* (*Funny Games*, Haneke, 1997). El cine de terror y la violencia en la pantalla crecían a gran medida, pero fue Francia a inicios de la década del 2000 quien lo supo manejar —y explotar— mejor que nadie.

2.2.6. El nuevo milenio: 2001 – 2022

Iniciado el nuevo siglo el cine de terror en México creció en calidad y en producciones. El número de estrenos del género fue mayor a todas las décadas anteriores, con producciones más serias; algunas revisitando viejos tópicos, mientras que otras abordando nuevos, algunos poco tratados en el cine nacional hasta el momento.

Dentro de las películas que retoman o actualizan historias ya contadas, podemos resaltar *Las Lloronas* (Lorena Villareal, 2004), adaptando la leyenda del folklore nacional. Por su lado, retomando la misma leyenda, pero trasladándola a la Ciudad de México contemporánea, tenemos *Kilómetro 31* (Rigoberto Castañeda, 2007). También tenemos *J-ok'el: La Llorona* (Benjamín Williams, 2007), la cual nos sitúa en Chiapas y nos plasma una representación convencional de la historia de La Llorona; así como también lo hace la cinta *La verdadera historia de La Llorona* (Aurora Martínez, 2007). En estos años hubo un intento por revivir los éxitos de Carlos Taboada y acercarlos a una nueva generación. Primero con *Hasta el viento tiene miedo* (Gustavo Moheno, 2007), seguida por *El libro de piedra* (Julio César Estrada, 2009). Años después, tendría su adaptación *Más negro que la noche* (Henry Bedwell, 2014).

Por otro lado, varios cineastas de la época buscaban crear una nueva narrativa respecto a los temas a tratar en la pantalla. Tenemos el *thriller* erótico que aborda temas como el suicidio y la homosexualidad *eXXXorcismos* (Jaime Humberto Hermsillo, 2002); el medimetraje experimental basado en textos de la poeta argentina Alejandra Pizarnik sobre la Condesa Elizabeth Bathory *Juego de niñas* (Sharon Toribio, 2007); la ópera prima del CUEC [ahora ENAC] *Todos los días son tuyos* (José Luis Gutiérrez, 2007) y la cinta *Nariz Loca* (Adrián Corona, 2008). Con una trama más

oscura, tenemos *24 cuadros de terror* (Christian González, 2008), sobre un feminicida en serie que filma a sus víctimas para un documental. También, siguiendo con el tema de los feminicidios y ambientada en el norte del país, ese mismo año se estrenó la ópera prima del director Mario Muñoz *Bajo la sal* (Muñoz, 2008). Poco a poco la violencia que vivía el país, principalmente durante el sexenio de Felipe Calderón, empezaría a verse reflejada en el cine.

Cabe mencionar también películas como la coproducción México-España *El espinazo del Diablo* (Guillermo del Toro, 2001); la adaptación del popular libro homónimo de Carlos Trejo *Cañitas* (Julio César Estrada, 2007); la historia de brujería *La resurrección de Amanda Morales* (Oscar García Soberano, 2007); la coproducción con E.U.A. que trajo brevemente de vuelta el cine de luchadores, y primera de una trilogía, *Mil Máscaras vs. La Momia Azteca* (*Mil Máscaras vs. The Aztec Mummy*, Jeff Burr, Chip Gubera, 2007); la historia sobrenatural *Spam* (Charlie Gore, 2008) sobre una cadena mortal en internet; *666: The Beginning of the End* (Joaquín Rodríguez, 2009); *Cabeza de Buda* (Salvador Garcini, 2009) y *Masacre esta noche* (Ramiro García Bogliano, Adrián García Bogliano, 2009), coproducción con Argentina de Mórvido FILMS, con la cual los hermanos Bogliano migrarían a México donde producirían y dirigirían una gran cantidad de películas del género.

Hablando de los hermanos Bogliano y pasando al terror en Sudamérica, en Argentina realizaron cintas independientes como *Habitaciones para turistas* (Adrián García Bogliano, 2004); *Grité una noche* (Adrián García Bogliano, 2005); *36 pasos* (Adrián García Bogliano, 2007); *No moriré sola* (Adrián García Bogliano, 2008) y *Donde duerme el horror* (Ramiro García Bogliano, Adrián García Bogliano, 2010), esta última rodada en Costa Rica. Otras cintas argentinas a resaltar son *Snuff 102* (Mariano Peralta, 2007); *El niño de barro* (Jorge Algora, 2007); *Aterrados* (Demián Rugna, 2017); la coproducción con

Francia *Muere, monstruo, muere* (Alejandro Fedel, 2018) y *Abrakadabra* (Luciano Onetti, Nicolás Onetti, 2018).

En su país vecino, Uruguay, podemos hablar de *La casa muda* (Gustavo Hernández, 2010), rodada en plano secuencia; la cinta *Dios Local* (Hernández, 2014) y la coproducción Argentina-Uruguay *No dormirás* (Hernández, 2018). Brasil es otro de los países con un mercado importante en cuanto a cine de terror, con películas como *Encarnación del Demonio* (*Encarnação do Demônio*, José Mojica Marins, 2008); *Mangue Negro* (Rodrigo Aragão, 2008); *El animal amable* (*O Animal Cordial*, Gabriela Amaral Almeida, 2017); *Las buenas maneras* (*As Boas Maneiras*, Juliana Rojas, Marco Dutra, 2018) y *Morgue Maldita* (*Morto Não Fala*, Dennison Ramalho, 2018).

En otros países latinoamericanos no fue hasta el siglo XXI que aumentaron —o incluso iniciaron— sus producciones del género. El cine de terror de esta zona se construyó tomando historias de sus países, pero, muchas de ellas, con una influencia notable del cine norteamericano. Entre las influencias locales tenemos el folklore de las leyendas, así como los horrores de las dictaduras y/o guerrillas. Podemos hablar de cintas como *2012: Kurse a di Xtabai* (Matthiew Klinick, 2012), primera película hecha en su totalidad en Belice. Las dominicanas *Andrea* (Roger Bencosme, 2005); *La casa del kilómetro 5* (Omar Javier, 2012) y *El hoyo del Diablo* (Francis Disla, 2012). Las venezolanas *La casa del fin de los tiempos* (Alejandro Hidalgo, 2013); *El vampiro del lago* (Carl Zitelmann, 2017) e *Infección* (Flavio Pedota, 2019).

En Perú vemos cintas como *Mónica, más allá de la muerte* (Roger Acosta, 2006); *La Entidad* (Eduardo Schuldt, 2015) y *No estamos solos* (Daniel Rodríguez Risco, 2016). Las paraguayas *Gritos del Monday* (Héctor

Rodríguez, 2016) y *Morgue* (Hugo Cardozo, 2019). Las puertorriqueñas *Dominium* (Eladio Feliciano, 2013); *Y te sacarán los ojos* (Verónica Ortiz Calderón, 2015) y *Motel 666* (Carlos Jiménez Flores, 2015). La panameña *Diablo Rojo (PTY)* (Sol Moreno, 2019); las hondureñas *Cuentos y leyendas de Honduras* (Javier Suazo Mejía y Rony Alvarenga, 2014) y *La Condesa* (Mario Ramos, 2020). En Guatemala la cinta de autor *La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019). Tanto Colombia como Chile han tenido también una producción importante de películas. Podemos resaltar las colombianas *Al final del espectro* (Juan Felipe Orozco, 2006); *Volver a morir* (Miguel Urrutia, 2011) y *Luz* (Juan Diego Escobar Alzate, 2019); mientras que en Chile tenemos cintas como *Sangre eterna* (Jorge Olguín, 2002); *Videoclub* (Pablo Illanes, 2014); *Trauma* (Lucio A. Rojas, 2017) y *La casa lobo* (Joaquín Cociña y Cristobal León, 2018).

En África, hablando de cinematografías poco conocidas para occidente, podemos resaltar películas como la keniana *Kati Kati* (Mbithi Masya, 2016) que se mueve entre el terror y la fantasía. Las sudafricanas *The Tokoloshe* (Jerome Pikwane, 2018) y *The Lullaby (Siembamba)* (Darrell Roodt, 2017). La cinta *Abro Ne Bayie* (Cemeka Uba, 2008) de Ghana, sobre magia y espíritus; la senegalesa *Atlantics (Atlantique)* (Mati Diop, 2019) con una historia espectral y política; así como las egipcias *122* (Yasir Al-Yasiri, 2019), *Adrenaline* (Mahmoud Kamel, 2009) y *House Of Setnakht* (Ahmed Adel Aqel, 2019). Cabe mencionar que dentro de los países con más producciones del género se encuentran Sudáfrica y Egipto.

Durante estos años, en Estados Unidos inició una época de *remakes* de las películas japonesas. Los *remakes* estadounidenses mantenían la premisa de la historia original pero cambiaban, principalmente, el estilo. La 'calma' y atmósfera de las cintas asiáticas desaparecía para entregarnos *jump scares*

y secuencias con mucha más acción. “[...] Cada cultura ha usado la figura del fantasma para explorar y expresar las preocupaciones y ansiedades dominantes que configuran cada época histórica”⁹⁹.

Los *remakes* con más éxito fueron *El Aro* (*The Ring*, Gore Verbinski, 2002); *La Maldición* (*The Grudge*, Takashi Shimizu, 2004); *Agua Turbia* (*Dark Water*, Walter Salles, 2005); *Latidos* (*Pulse*, Jim Sonzero, 2006); *Una llamada perdida* (*One Missed Call*, Éric Valette, 2008); *Espejos siniestros* (*Mirrors*, Alexandre Aja, 2008) y *La semilla del Diablo* (*Don't Look Up*, Fruit Chan, 2009) por nombrar algunas. La mayoría de estas películas dieron inicio a segundas y terceras partes e incluso algunas a toda una nueva saga. También en esta década hubo varios *remakes*, *reboots* y secuelas de clásicos del terror estadounidense, siendo las más populares el *remake* de *El amanecer de los muertos* (*Dawn of the Dead*, Zack Snyder, 2004); el de *Halloween* (Rob Zombie, 2007) y su secuela del 2009; otra secuela de *Viernes 13* con *Jason X* (James Isaac, 2001); los *remakes* de *La Profecía* (*The Omen*, John Moore, 2006); *El despertar del Diablo* (*The Hills Have Eyes*, Alexandre Aja, 2006) y *La venganza de la casa del lago* (*The Last House on the Left*, Dennis Iliadis, 2009) entre otras.

Si bien el interés por los *remakes* de los estudios nunca desapareció, sí bajó un poco iniciada la década del 2010, donde podemos hablar de cintas como *Posesión Infernal* (*Evil Dead*, Federico Álvarez, 2013); la precuela *La cosa del otro mundo* (*The Thing*, Matthijs van Heijningen Jr., 2011); *Dulce Venganza* (*I Spit on Your Grave*, Steven R. Monroe, 2010) o *Noche de Miedo* (*Fright Night*, Craig Gillespie, 2011). Hacia finales de la década volvería el interés por contar y revivir viejas historias. Dentro de las más populares están

⁹⁹ Wee, Valerie, *Japanese Horror Films and Their American Remakes: Translating Fear, Adapting Culture*, Routledge, Nueva York, 2014, p. 55.

la nueva adaptación de *Eso* (*It*, Andy Muschietti, 2017) y su secuela del 2019; la coproducción de E.U.A. e Italia *Suspiria* (Luca Guadagnino, 2018); la secuela de *El Resplandor*, *Doctor Sueño* (*Doctor Sleep*, Mike Flanagan, 2019); *Cementerio Maldito* (*Pet Sematary*, Kevin Kölsch, Dennis Widmyer, 2019); la secuela *La Huérfana: El Origen* (*Orphan: First Kill*, William Brent Bell, 2022) o *Halloween* (David Gordon Green, 2018) que dio inicio a una nueva trilogía.

No todo en el mercado *hollywoodense* ha sido una historia de *remakes*, pues muchas películas se destacan por su originalidad e innovación. El director James Wan se daría a conocer con la cinta independiente *Juego del Miedo* (*Saw*, Wan, 2004) que daría inicio a una exitosa saga. Más adelante estrenaría *La noche del Demonio* (*Insidious*, Wan, 2010) y *El Conjuro* (*The Conjuring*, Wan, 2013), ambas también darían inicio a otro par de exitosas sagas dentro del llamado *El Universo de El Conjuro*, con una gran cantidad de películas, entre ellas *Annabelle* (John R. Leonetti, 2014) y *La Monja* (*The Nun*, Corin Hardy, 2018). Otros filmes a resaltar de inicios del milenio son el *thriller* psicológico *Psicópata Americano* (*American Psycho*, Mary Harron, 2000); la ópera prima *La casa de los 1000 muertos* (*House of 1000 Corpses*, Rob Zombie, 2003); *La Huérfana* (*Orphan*, Jaume Collet-Serra, 2009); los metrajes encontrados *Cloverfield: Monstruo* (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008) y la exitosa *Actividad Paranormal* (*Paranormal Activity*, Oren Peli, 2007). La violenta *Hostal* (*Hostel*, Eli Roth, 2005); así como *Siniestro* (*Sinister*, Scott Derrickson, 2012); *La Purga* (*The Purge*, James DeMonaco, 2013); *Creep* (Patrick Brice, 2014) y *The Empty Man: El mensajero del último día* (*The Empty Man*, David Prior, 2020).

Ya en la década del 2010, contrario —y a la par— del *blockbuster* comercial, el cine independiente y ‘de autor’, el *post-horror*, comenzaría a crecer con la

aparición de nuevas productoras y distribuidoras, como lo son NEON y A24. Esta connotación de 'arte' (*art cinema*) "ha significado una diferencia respecto al cine convencional"¹⁰⁰ condicionando desde la exhibición y distribución hasta la respuesta del público. Podemos resaltar en las siguientes cintas, según el autor David Church, a las que mejor representan al *post-horror*¹⁰¹: la independiente *Está detrás de ti* (*It Follows*, David Robert Mitchell, 2014); el *folktale* sobre colonos *La Bruja* (*The Witch*, Robert Eggers, 2015); *Los ojos de mi madre* (*The Eyes of My Mother*, Nicholas Pesce, 2016); el retrato sobre el racismo *¡Huye!* (*Get Out*, Jordan Peele, 2017); *El legado del Diablo* (*Hereditary*, Ari Aster, 2018) y *Midsommar* (Aster, 2019); *La cabaña siniestra* (*The Lodge*, Severin Fiala, Veronika Franz, 2019) y *Mañana me muero* (*She Dies Tomorrow*, Amy Seimetz, 2020), entre otras.

Cabe mencionar que este *post-horror* no es algo exclusivo de Estados Unidos. Tenemos películas de diversos países¹⁰² como Francia con las nuevas propuestas respecto al *body horror* *Voraz* (*Raw*, Julia Ducournau, 2016) y *Titane* (Ducournau, 2021); *Fantasmas del pasado* (*Personal Shopper*, Olver Assayas, 2016) y *Evolución* (*Évolution*, Lucile Hadzihalilović, 2015). La australiana *The Babadook* (Jennifer Kent, 2014); las alemanas *Dulces sueños, mamá* (*Ich seh, Ich seh*, Severin Fiala, Veronika Franz, 2014) y *Hagazussa* (Lukas Feigelfeld, 2017); las iraníes *Bajo la sombra* (*Zir-e Sayeh*, Babak Anvari, 2016) y *Una chica regresa sola a casa de noche* (*A Girl Walks Home Alone at Night*, Ana Lily Amirpour, 2014), esta última coproducción con E.U.A.

¹⁰⁰ Howell, Amanda, *Haunted Art House: 'The Babadook' and International Art Cinema Horror*, p. 7.

¹⁰¹ Church, David, *Post-Horror: Art, Genre and Cultural Elevation*, p. 13 – 14.

¹⁰² Ídem.

En Europa resalta la situación de Francia con el Nuevo Extremismo Francés donde se buscaba explorar “la primacía del cuerpo, la violencia más explícita, la representación de lo irrepresentable y la absoluta necesidad de impactar y generar la más primitiva y cruda de las sensaciones posibles en el espectador.”¹⁰³ Bien lo advertía un texto en la pantalla en *Solo contra todos* (*Seul contre tous*, Gaspar Noé, 1998) el cual retaba al espectador con: “ATENCIÓN. Tiene 30 segundos para abandonar la proyección de esta película.”¹⁰⁴

A pesar de la fuerza en las imágenes, en sus inicios las películas del Nuevo Extremismo no se enfocaban en el género del terror, pero sentaron la base, indirectamente, de lo que más adelante sería el *terror de autor* con filmes como *Sombre* (Philippe Grandrieux, 1998) sobre un asesino serial; *Sangre caníbal* (*Trouble Every Day*, Claire Denis, 2001) moviéndose entre el erotismo y el canibalismo; la oscura *Malefique* (Eric Valette, 2002); el *body-horror* *En mi piel* (*Dans ma peau*, Marina de Van, 2002); la polémica *El despertar del miedo* (*Haute tension*, Alexandre Aja, 2003); y el brutal *home invasion* *Instinto siniestro* (*À l'intérieur*, Alexandre Bustillo, Julien Maury, 2007), una de las últimas del movimiento, junto con la historia sobre tortura *Mártires* (*Martyrs*, Pascal Laugier, 2008).

Por último, el cine asiático durante estos años, con menor éxito que al inicio del milenio, continuaba con una importante cinematografía. Podemos hablar de películas surcoreanas como *Yo vi al Diablo* (*Angmareul botada*, Kim Jee-woon, 2010); *En presencia del Diablo* (*Goksung*, Na Hong-jin, 2016); *Estación*

¹⁰³ Jiménez Lupiáñez, Paula, *El Nuevo Extremismo Francés como corriente cinematográfica. Estudio de caso: Gaspar Noé*, tesis de Doble Grado en Periodismo y Comunicación Audiovisual — Universidad de Sevilla, España, 2018, p. 40.

¹⁰⁴ Noé, Gaspar. (Director). (1998) *Seul contre tous* [Película]. Hadzihalilovic, Lucile y Noé, Gaspar (Productores), Canal +, Les Cinémas de la Zone, Love Streams Productions y Procirep.

Zombie (Train to Busan, Yeon Sang-ho, 2016) y su secuela *Estación Zombie 2: Península (Hanja*, Yeon Sang-ho, 2020); el *found footage* *Gonjiam: Hospital Maldito (Gonjiam*, Jung Bum-shik, 2018); *#Vivo (#Saraitda*, Il Cho, 2020) y, más reciente, en coproducción con Tailandia, *La Médium (Sonó Song*, Banjong Pisanthanakun, 2021).

Japón por su lado exportó referentes como Takashi Miike o Sion Sono, los cuales iniciaron en los noventa, pero despuntaron en el nuevo milenio y estrenaron películas como la perturbadora *Visitor Q (Bijitâ Q*, Miike, 2001) e *Ichi the Killer (Koroshiya 1*, Miike, 2001) o *El club del suicidio (Jisatsu saakuru*, Sono, 2001) y su secuela *Noriko's Dinner Table (Noriko no shokutaku*, Sono, 2005) o *Exte: Hair Extensions (Ekusute*, Sono, 2007), abordando un tema recurrente en el terror asiático —e importante para el género— como lo es el pelo, principalmente de mujer, cuya representación es una herencia directa del teatro *kabuki*.

También hubo un crecimiento en películas de falso documental como *La maldición (Noroi*, Kôji Shiraishi, 2005) y *Occult (Okaruto*, Shiraishi, 2009). Las sagas de finales de los noventa e inicios de la década del 2000, continuarían siendo explotadas en un sinfín de historias y variantes hasta llegar a producciones como *El Aro vs. La Maldición (Sadako vs. Kayako*, Shiraishi, 2016) —al más puro estilo de *Freddy contra Jason (Freddy Vs. Jason*, Ronny Yu, 2003) uniendo dos franquicias—. En otros nombres, podemos resaltar *Fatal Frame (Gekijô-ban: Zero*, Mari Asato, 2014), adaptación del popular videojuego *Project Zero*; la vuelta al terror de Kiyoshi Kurosawa con *Creepy (Kurîpî*, Kurosawa, 2016); la *horror-comedy* *Zombis, cámara, ¡acción! (Kamera o tomeru na!*, Shinichirô Ueda, 2017) o *La aldea de los suicidios (Jukai Mura*, Takashi Shimizu, 2021).

Como vimos, a diferencia de géneros muy ligados a un país o una zona, o incluso a una época específica, el cine de terror es universal porque el miedo es humano. El miedo no está condicionado a una región o a algún aspecto personal, pero es esa particularidad la que nos entrega variantes del miedo. La autora Valeria Wee lo explica diciendo que:

Una de las fascinantes contradicciones de la película de terror —y, de hecho, del medio en general— es que, aunque cada película se basa en los ideales, valores y preocupaciones dominantes de sus orígenes culturales específicos y los explora, la popularidad casi universal de muchas de estas películas apunta a la capacidad del medio para trascender sus particularidades culturales y atraer a audiencias más amplias en todo el mundo.¹⁰⁵

Las producciones continúan en constante adaptación y movimiento, además de resultar ser un género sumamente redituable. Desde los primeros cortometrajes de los pioneros del cine silente hasta la actualidad, pasando por todo tipo de monstruos, tecnología y formas de conseguir el susto, a diferencia de otros géneros como el musical clásico o el *western*, el terror se ha adaptado a la época en la que está. Y se ha adaptado de muchas formas, tomando posturas, texturas e ideas dentro de la enorme cantidad de subgéneros que presenta: desde el terror cómico y absurdo hasta la violencia realista más gráfica.

¹⁰⁵ Wee, Valerie, *Japanese Horror Films and Their American Remakes: Translating Fear, Adapting Culture*, p. 56.

Capítulo 3. México: el miedo moderno

“La verdadera materia del género de terror es la lucha por el reconocimiento de todo lo que nuestra civilización reprime y oprime.”

— Robin Wood.

Este capítulo se dividirá en cuatro partes, cada una enfocada de una manera distinta al cine de terror en México estrenado entre el 2010 y el 2020. Por contexto, se abordarán en algunos casos películas estrenadas antes o después de la fecha delimitada.

A continuación, presentaré las cuatro divisiones establecidas para el estudio de las películas: El *found footage* o metraje encontrado mexicano; los fantasmas, monstruos y lo paranormal dentro de la narrativa nacional; los *remakes*, adaptaciones y revisitaciones de viejos tópicos del cine mexicano y; por último, el cine de terror en producciones cuyo tema aborda problemáticas sociales como el narcotráfico, el crimen o los feminicidios. Es a partir de estas cuatro líneas temáticas que surge la subdivisión dentro del terror acerca de las películas en las que trabajaré. Varias películas podrían entrar en dos o más de las categorías, pero en su mayoría fueron seleccionadas por la línea principal de la historia o el elemento con mayor peso al respecto.

3.1. Metraje encontrado mexicano

El *found footage*, o metraje encontrado, es un género que han utilizado los realizadores no sólo por sus posibilidades narrativas, sino que también como una alternativa económica para producir películas de menor presupuesto.

Esto no quiere decir que grandes estudios y compañías no tengan sus propias producciones de metraje encontrado. Como su nombre lo dice, el *found footage* es un subgénero “donde la trama se cuenta a partir de material grabado por los protagonistas de la historia que ha sido hallado en el lugar de hechos o cerca de ahí, tiempo después de los sucesos acontecidos”.¹⁰⁶

En las narrativas ‘originales’ del metraje encontrado resaltaba la característica de haber localizado las cintas o cámaras de video en el lugar de los hechos. A veces, mediante mensajes que daban inicio a la película, nos explicaban el dónde y cómo de dichos metrajes recuperados. El subgénero se ha adaptado al tiempo evolucionando aquellas características y, como es común, con los avances tecnológicos las tramas se han actualizado y ahora directores nos presentan metrajes encontrados de formas diferentes y no mediante la tradicional cámara en mano —o sus variantes de cámara—, como lo son el uso de las videollamadas en cintas como *Ten cuidado a quien llamas* (Host, Rob Savage, 2020).

Por otro lado, similar y precursor al metraje encontrado, tenemos el falso documental o *mockumentary*. Con una estructura similar a la de los documentales, estas películas nos relatan una historia que —mediante este formato— busca darle un mayor sentido de realidad a su narrativa. Su propósito es “recrear cierta situación de cualquier tema y apegarse a la realidad para que el espectador comprenda acerca de tal contenido [...], existe cierta manipulación de la información relacionada con el buen manejo de presentación, es decir, involucrar la pequeña línea entre realidad y

¹⁰⁶ Ortíz Mercado, Oscar Alberto, *El Recurso Narrativo de Grabación Encontrada en el Cine de Terror del Nuevo Milenio*, tesis de Licenciatura de Ciencias de la Comunicación en Facultad de Ciencias Políticas y Sociales — UNAM, México, 2013, p. 46.

ficción”.¹⁰⁷ Algunas películas emplean el formato tradicional con entrevistas, dramatización e imágenes de archivo, como es el caso de *Lake Mungo* (Joel Anderson, 2008), mientras que otras producciones siguen a los protagonistas —y a veces, estilo *gonzo*, intervienen— durante la acción, como es el caso de *Ocurrió cerca de su casa* (*C’est arrivé près de chez vous*, Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, 1992), donde un *crew* sigue a un asesino y terminan siendo partícipes de los crímenes.

Como en todo cine de terror, este tipo de películas buscan asustar al espectador. A diferencia de otros formatos, el metraje encontrado nos pone muchas veces desde la perspectiva —a veces literalmente— de los protagonistas. La cámara en primera persona, sin estabilizar y explotando el movimiento violento en escenas clave resalta el realismo de la puesta en escena, mientras que agrega la idea de que los protagonistas, quienes sostienen la cámara, no son profesionales ni cuentan con el equipo adecuado para filmar, sino que son personas a las que realmente les sucedió lo acontecido.

Algunas producciones resaltan que lo que el espectador está por ver no fue modificado: tal como lo encontraron es como lo están reproduciendo. Y, respecto a los protagonistas, por lo regular nos encontramos frente a talento primerizo o actores poco conocidos, pues —según la teoría del director Oren Peli al hablar de *Actividad Paranormal*— los desconocidos ayudan a vender la ilusión de que lo que vemos es real; un actor reconocido comprometería la idea de realidad, causando, ya de inicio, mayor incredulidad en el espectador. Alguien que es ajeno al espectador, o sea, una cara desconocida, incrementa

¹⁰⁷ Nohemí Lule, Ruth, *Metraje encontrado en el cine de terror. Análisis “Holocausto Caníbal” y “Terror en lo profundo”*, tesis de Licenciatura de Ciencias de la Comunicación en Facultad de Ciencias Políticas y Sociales — UNAM, México, 2019, p. 61.

el pacto que tiene con la película respecto a su veracidad. Teniendo a Robert De Niro como protagonista de una película de este estilo, donde supuestamente se encontró su cámara posterior a su desaparición, sería inverosímil.

A pesar de lo 'sencillo' que podría parecer el metraje encontrado, lograr la narrativa deseada cuenta con un grado de complejidad agregado. Aunque este subgénero "parezca tan simple, pero a menudo sea tan complejo refleja los desafíos y encantos más amplios del género de terror en sí".¹⁰⁸ La verosimilitud no ocurre sólo desde la trama, sino desde la forma. La justificación de por qué estamos viendo lo que está en pantalla debe dar sentido al metraje encontrado. Los realizadores han ido buscando y agregando historia respecto al cómo se encontró el material al verse muy utilizada la justificación de que simplemente fue encontrado. Por ejemplo, *Atroz* (Lex Ortega, 2015) para mostrarnos las cintas encontradas, primero nos muestra que los asesinos responsables fueron detenidos por la policía de tránsito y ahí se recuperaron los metrajes.

En México el metraje encontrado no es un subgénero que se haya utilizado con mucha frecuencia, pero que ha ido al alza durante la década pasada. Respecto a los temas de *found footage* mexicano, las películas nacionales han abordado una gran variedad. Incluso podemos decir que, tras la popularización del género a finales de la década del 2000, gracias cintas como *REC* (Paco Plaza, Jaume Balagueró, 2007) y *Actividad Paranormal* (*Paranormal Activity*, Oren Peli, 2007), fue que el mercado nacional optó por abordar también este tipo de producciones. Por sus tramas, las películas de este subtítulo podrían ser parte del análisis de alguno de los siguientes

¹⁰⁸ Heller-Nicholas, Alexandra, *Found Footage Horror Films, Fear and the Appearance of Reality*, p. 201.

incisos, pero cabe aclarar que están aquí porque, con el crecimiento del subgénero durante la década resultaba pertinente un espacio dedicado solo a los largometrajes que utilizan esta técnica.

En el 2010, en una de las primeras películas mexicanas —coproducción con España— en utilizar el metraje encontrado fue *Atrocious* (Fernando Barreda Luna, 2010). Una cinta tradicional respecto al género donde tras varios sucesos paranormales ocurridos a una familia en su casa de campo, la policía recupera varias cintas que se nos presentan para poder entender el día a día de la familia y su subsiguiente desaparición. Un año después, la escritora Sandra Becerril dirigió y protagonizó una cinta independiente de bajo presupuesto titulada *El Escondite* (Becerril, 2011) sobre un grupo de amigos que son aterrorizados por el fantasma de un niño en una finca al ir de viaje. Con una fuerte influencia de El proyecto de *la Bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, Myrick, Sánchez, 1999), parte de su atractivo está en los recursos utilizados, pues entre la improvisación y los valores de producción, además de un *cast* desconocido, resulta realista ante la idea de, como lo dice al final la película, haber encontrado las cámaras a un costado de la carretera.

En el 2012, ambientada en el Cerro de la Estrella, en Iztapalapa, Julio César Estrada presentó *La cueva del Diablo* (Estrada, 2012), una cinta que, según comenta, son las grabaciones de un grupo de jóvenes que ingresaron a una cueva donde se hacían rituales para filmar un documental y desaparecieron. Como podemos ver, la desaparición de el o los protagonistas es importante en el desenlace; son pocas las historias donde sobrevive y presenta el propio protagonista sus metrajes. Hay una constante en el triunfo de ‘el mal’. En el 2014 se estrenó el medimetraje independiente *Proyecto Ouija* (Jorge Ponce, 2014) donde podemos resaltar el diverso uso de cámaras, tanto fija como *handycam* e incluso algunas ‘de seguridad’ en lo alto del departamento donde

se ambienta la película, al estilo de *Actividad Paranormal* (*Paranormal Activity*, Peli, 2007). Con mayor cartel y producción, Diego Cohen estrenó *Perdidos* (Cohen, 2014), su segundo largometraje y primero de una gran filmografía enfocada al cine de terror, donde cuatro estudiantes de cine desaparecen mientras rodaban un documental sobre un viejo edificio en el centro de la Ciudad de México. Con sus excepciones, podemos decir que la mayoría de estas películas están ambientadas en la capital del país. Pocas son al interior de la república y, las que sí lo son, presentan por lo regular capitalinos que salen de vacaciones o que investigan algún suceso, pero iniciando las historias en la Ciudad de México.

En el 2015 tuvimos dos películas. La primera es el largometraje *Atroz* (Lex Ortega, 2015) basado en el cortometraje homónimo de 2012 también de Ortega. Una película donde resalta no solo el metraje encontrado, sino el retrato crudo del crimen, la impunidad y la corrupción del país, explotando el *gore* y los asesinatos e influenciado por cintas como *Schramm* (Buttgereit, 1993) y *Cannibal Holocaust* (*Holocausto Caníbal*, Ruggero Deodato, 1980). Con la aprobación del propio Deodato, *Atroz* fue vendida, incluso, bajo la premisa de ser la película más violenta de la historia de México.¹⁰⁹ Por otro lado, menos polémica y retomando lo *espeluznante* de la Clínica San Rafael —ahora convertida en centro comercial—, al sur de la Ciudad de México, se estrenó *Archivo 253* (Abe Rosenberg, 2015). Una cinta comparada en múltiples ocasiones con la canadiense *Fenómeno Siniestro* (*Grave Encounters*, Colin Minihan, Stuart Ortiz, 2011).

Poco a poco, el metraje encontrado mexicano empezó a verse más escaso dentro de la oferta del terror nacional, aunque las producciones se mostraban

¹⁰⁹ Escudero, Erick, “Reseña: Atroz 2015 (sin spoilers)”, *Horror Hazard*, 13 de julio de 2021, en: <http://www.horrorhazard.com/2021/07/resena-atroz-2015-sin-spoilers-horror.html>

más maduras y con menor influencia del extranjero. Ambientada en 1974 y filmada en Monterrey, Nuevo León, la película *1974: La posesión de Altair* (Víctor Dryere, 2016) nos presenta el día a día de una pareja que es asediada por algo fuera de este mundo, con una temática poco abordada y, además, filmada en 8mm con cámaras de súper 8, para el efecto de la época y de la intimidad de la pareja. En el 2017, ambientada en Querétaro, tenemos *Vlog Vampire* (Mayen Briem, 2017), una cinta que intercala la investigación de un equipo de cineastas y los videos que compartía Lydia Torres, una joven que asesinaba porque decía — mientras documentaba— que se estaba convirtiendo en un vampiro.

Por último, estrenada en el 2018, tenemos *Feral* (Andrés Kaiser, 2018). Una película ambientada en 1986, en Oaxaca, que nos muestra a modo de falso documental y dentro del cual se retoman las cintas de un hombre que intentaba reintegrar a un niño ‘feral’ a la sociedad, cuyo destino se vio envuelto en un gran misterio alrededor del niño. También la cinta independiente *Los Visitados* (Carles Jofre, 2020) sobre un grupo de jóvenes que recrea e investiga encuentros con extraterrestres hasta que se ven verdaderamente acechados por alienígenas. Como ya mencioné, el *found footage* nacional tuvo varios años de ausencia en las producciones, hasta hace un par de años que se estrenaron *Pandemonium* (Emmanuel Panizzo, 2021), retomando la clásica forma del metraje encontrado, y *Putrefixión* (David Torres Labansat, 2021), un *found footage* experimental filmado con una cámara de 360°.

Este subgénero, como lo ha sido en todo el mundo, resultó en una buena oportunidad para directores primerizos y producciones con poco presupuesto para retratar el terror en México en primera mano, desde el ojo y cámara de quienes lo vivieron. Incluso, “queda claro que, a pesar de las innumerables

diferencias, estas películas apuntan colectivamente al espíritu inflexible de experimentación más amplio del terror, su voluntad de romper las reglas, su apertura a nuevos talentos, independientemente de cuan redituables puedan ser o no y su carácter lúdico fundamental.”¹¹⁰

3.2. Fantasmas, monstruos, creaturas y lo paranormal

“A menudo se ha dicho que lo aterrador no es la muerte, sino morir.”

— Henry Fielding.

En el cine de terror los monstruos, como antagonistas principalmente, han creado un referente dentro y fuera de la cinematografía. Mucho antes de la llegada del séptimo arte, los escritores ya hablaban de bestias o creaturas que aterrizaraban a las personas y muchos de estos monstruos nacieron en la literatura. Algunos se han reproducido tanto que se han vuelto arquetipos. Las narrativas alrededor de dichos personajes se mantienen mediante temas y características recurrentes y homónimas.

Los vampiros, los zombies, los hombres lobo, las momias y los fantasmas son los principales referentes al hablar del cine de monstruos. Según su contexto, a pesar de tener las mismas bases y virtudes, los monstruos adoptan actitudes y formas diferentes. No es lo mismo hablar de un vampiro en Rumania que en la Ciudad de México, por ejemplo. Además, está el retrato específico y la forma que le da cada realizador a este tipo de monstruos y creaturas.

¹¹⁰ Heller-Nicholas, Alexandra, *Found Footage Horror Films, Fear and the Appearance of Reality*, p. 201.

Por mucho tiempo, los monstruos han sido el reflejo de ‘el otro’ y es este ‘otro’ algo que la sociedad y sus miembros rechazan¹¹¹. Marc Blake y Sara Bailey, en *Writing The Horror Movie*, retoman a la teórica Julie Kristeva con la idea de ‘el otro’ como ente rechazado, y agregan la idea de cómo nos repelen, pero también nos atraen estos entes, así como sus elementos internos y externos, refiriéndose a la sangre y demás fluidos relacionados¹¹² al cuerpo o producto de un monstruo y/o su esencia. Como ya dijimos en el primer capítulo, y uno de los mejores ejemplos, son los extraterrestres de *La invasión de los usurpadores de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Siegel, 1954) que, más allá de un ente espacial, representaban para muchos una alegoría del miedo o de la paranoia estadounidense al comunismo y sus agentes. Y es que “el monstruo cinematográfico personifica lo mismo traumas personales que miedos sociales, pero también da cuerpo a sublimaciones del inconsciente que nos llevan a descubrir que, más allá de lo macabro y contrahecho, existe una belleza oscura, trascendente y seductora”.¹¹³

A diferencia de antes, cuando el cine de monstruos tenía un peso importante en la cartelera y, de hecho, se utilizaba constantemente el término ‘*creature feature*’ para hacer referencia a las películas de creaturas, hoy es un subgénero que ha decaído. El miedo se ha adaptado y han encontrado nuevas formas de representarlo. La tecnología y el aislamiento social son un buen ejemplo de esto, pues el ente antagonista se ha modificado, pero no ha desaparecido. Se mantiene presente, de una forma u otra, y continúa siendo un ente *visible*, pues dentro de lo *visible* tenemos, a fin de cuentas, “lo que los fabricantes de imágenes tratan de captar para transmitirlo y lo que los

¹¹¹ Blake, Marc y Bailey, Sara, *Writing The Horror Movie*, Bloomsbury, Londres, p. 3.

¹¹² Ídem.

¹¹³ Ortega Torres, José Luis, *La belleza del monstruo. Vampiros, licántropos, zombis y el vecino...*, presentación curso Cineteca Nacional, México, 2020, p. 1.

espectadores aceptan sin asombro”¹¹⁴, llevando la teoría de Pierre Sorlin al terror. El antagonista como lo *visible*, directamente plasmado como un monstruo o sutilmente representado como una presencia, “responde a las necesidades o al rechazo de una formación social”.¹¹⁵

Por otro lado, aunque ligado a los monstruos, tenemos lo paranormal. El diccionario de Cambridge define paranormal como algo “imposible de explicar por fuerzas naturales conocidas o por la ciencia”.¹¹⁶ Dentro de este espectro podemos introducir, y retomar, los conceptos de Mark Fisher ya explicados a profundidad en el Capítulo 1. Mientras que el monstruo o la creatura es algo *raro* o extraño, lo paranormal se explica mediante lo *espeluznante*: cuando hay una presencia donde no debería haberla.¹¹⁷ El aspecto lejano de lo paranormal lo convierte en algo desconocido ante el razonamiento. Pero al descubrir, o entender, aquello conocido, esta función espeluznante desaparece.¹¹⁸

Si bien el cine de monstruos ya no es tan popular como lo fue a mediados del siglo pasado, las creaturas y seres terroríficos se mantienen como protagonistas —antagonistas, más bien— dentro del cine de terror. Por su lado, las tramas sobre fantasmas, espíritus e historias de posesiones son las que más se estrenan. Los monstruos, como reflejo de amenaza externa, han perdido peso; mientras que el miedo a la muerte y el miedo a los referentes de la religión católica (posesiones diabólicas y demoniacas) se mantienen como una constante muy popular.

¹¹⁴ Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine*, p. 58.

¹¹⁵ Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine*, p. 59.

¹¹⁶ Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/paranormal>

¹¹⁷ Fisher, Mark, *The Weird and The Eerie*, p. 76.

¹¹⁸ Ídem.

Es en este tipo de películas donde el mal se presenta, por lo regular, de forma directa. Aunque hay excepciones, es común que lo que ves en pantalla sea lo que atormenta a los protagonistas —sin importar a lo que haga alusión—. Al ser fantasmas o monstruos, a diferencia del terror más psicológico, la presencia es *visible* y no importa la procedencia del producto porque el fin es el mismo: el miedo que genera la imagen en pantalla. Este tipo de películas y de representación del terror siempre está evolucionando; siempre cambia —parafraseando al crítico Douglas E. Winters— y no puede brindar seguridad porque se basa en nuestra necesidad insaciable de enfrentarnos a lo desconocido, a lo incognoscible, y a la emoción que experimentamos cuando estamos a su merced.¹¹⁹

Entrando al cine nacional, en el 2010 poco se vería al respecto en cuanto a lo espeluznante de los monstruos. El mediometraje *Cosas Feas* (Isaac Ezban, 2010) explora un subgénero poco abordado en el cine mexicano: el *body horror*. La historia sigue a un adolescente cuyo despertar sexual tiene que ver con cambios físicos, insectos y un secreto familiar. El 2011 trajo tres películas: la ópera prima *El que vendrá* (Luis Russel Álvarez, 2011) sobre una mujer cuyo embarazo es producto de un ente diabólico; la cinta apocalíptica de zombies *Los infectados* (Alejandro G. Alegre, 2011) y; por último, abordando lo paranormal y rodada en el 2009 pero estrenada hasta el 2011, *Viernes de ánimas: El camino de las flores* (Raúl P. Gámez, 2011), con un protagonista cuyo don secreto le permite ver más allá de la realidad, específicamente el mundo de las almas.

Los hermanos Bogliano, aunque ya habían estrenado películas en coproducción México-Argentina durante la década, como lo son *Sudor Frío*

¹¹⁹ Duncan, Paul y Müller, Jürgen (Ed.), *Cine de terror*, p. 160.

(Adrián García Bogliano, 2010) y *Penumbra* (Adrián García Bogliano y Ramiro García Bogliano, 2011), no fue hasta el 2012 que estrenaron la primera película de producción puramente nacional con *Ahí va el Diablo* (Adrián García Bogliano, 2012), un *thriller* ambientado en Tijuana donde, tras extraviar y recuperar a sus hijos, una pareja se da cuenta que algo los ha cambiado. También ese año se estrenaron tres historias de fantasmas: *El eco del miedo* (Sam Reyes, 2012) sobre una madre que hereda una casa embrujada; *Morgana, una leyenda de terror* (Ramón Obón, 2012) donde una mujer es asediada por un espíritu de una mujer que se suicidó en el siglo XIX; y *Guardián de las ánimas* (Jean Dubois Morfín, 2012), donde un caza fantasmas ayuda a la policía a resolver un extraño asesinato. Por último, tenemos *Los ojos azules* (Eva S. Aridjis, 2011), coproducción con E.U.A., sobre una pareja que tiene un encuentro con una bruja en un viaje por Chiapas. A pesar de la influencia de la magia, la brujería e incluso la santería, son temas no se han utilizado con mucha frecuencia en el cine mexicano. Poco a poco, la brujería del sur del país, parece empezar a llamar la atención de los realizadores, pues podemos resaltar, estrenadas recientemente, *Las formas antiguas* (*The Old Ways*, Christopher Alender, 2020) —coproducción también con E.U.A.— y *Mal de ojo* (Ezban, 2022).

En el 2013 solo se estrenó *El Edificio* (Ulises Puga, 2013), una cinta sobrenatural, ambientada en la Ciudad de México, principalmente en el mítico Condominio Insurgentes 300, famoso edificio por su característica fachada y forma. Para el 2014, Isaac Ezban volvería con un *thriller* psicológico de ciencia ficción llamado *El Incidente* (Ezban, 2014), notándose sus influencias en personajes como Philip K. Dick o *La dimensión desconocida*. También se estrenaron *El reino del guardián* (Sergio Sánchez Suárez, 2014) sobre el espíritu de un guardián en una caverna que es despertado por unos exploradores; y, protagonizada por Kate del Castillo, como una escéptica

cirujana atormentada por espíritus, *Visitantes* (Acán Coen, 2014). Una cinta que resalta por sus efectos, los cuales le valieron ser ganadora de dos premios Ariel por efectos especiales y efectos visuales. Ese mismo año tenemos la película de antología *México Bárbaro* (Ezban, Michel Grau, Flores Born, Guzmán, Nito, Ortega, Guerrero y Soto, 2014) cuyos cortometrajes abordan distintos tipos de terror, desde distintas perspectivas, en lugares de todo el país.

Ambientada durante el conflicto armado de la Independencia de México, *Ladronas de almas* (Juan Antonio de la Riva, 2015) presenta una historia de zombies donde tres hermanas acaudaladas utilizan a un zombie para resistir los ataques de un grupo de ladrones. Por su lado, ambientada en la madrugada del 2 de octubre de 1968, de nuevo entre el suspenso y la ciencia ficción Isaac Ezban estrenó *Los Parecidos* (Ezban, 2015), donde entrega una desesperante historia con horror corporal, ganadora de la Mejor Película Latinoamericana en el Festival de *Sitges*.

Hacia el 2016, con un excelente trabajo en cuanto al diseño de un demonio que engatusa a cinco primos, mediante un juego acerca de pedir deseos que resultan contraproducentes al fiel estilo de 'la pata de mono', se estrenó *Deseo, Deseo* (Eduardo M. Clorio, 2016). Ambientada en Guanajuato, tenemos la ópera prima de Eduardo Ramírez, *La niña de la mina* (Ramírez, 2016), sobre una leyenda a la que se le acreditan la desaparición y muertes ocurridas en los túneles de la mina. Por su lado, rodada en Veracruz, exponiendo las prácticas de un culto que ofrece a los protagonistas al Diablo para tener una buena cosecha, tenemos una de las pocas cintas de *folk horror* mexicano de la época: *Las novias del Diablo* (Marcelino Calzada, 2016), donde un culto secuestra mujeres para ofrecerlas al Diablo y éste pueda procrear, a cambio de lluvias para sus cosechas.

También estrenando su ópera prima, tenemos la multigalardonada *Las Tinieblas* (Daniel Castro Zimbrón, 2016), que tiene el Premio de la Audiencia a la Mejor Película en el Festival de Morelia y sigue a un hombre que vive con sus hijos en el bosque, a los cuáles oculta en el sótano y les prohíbe salir porque, dice él, hay algo —que no vemos— en el bosque. La cinta *Insignis* (Jonathan Sarmiento, 2016) presenta a dos jóvenes cuya vida cambia al encontrar un cráneo enterrado en el jardín y, por último, con un sobresaliente manejo de la cámara en varios planos secuencia, tenemos *Forward* (Henry Bedwell, 2016) sobre dos asesinos que encuentran la puerta del Infierno en un viejo edificio.

El 2017 resultó un buen año para el cine de terror nacional y para las películas de este apartado. Tenemos *Belzebuth* (Emilio Portes, 2017), una película que, entre exorcismos y posesiones, se desarrolla en la frontera entre México y Estados Unidos, donde un detective, tras un tiroteo escolar, se aventura en una investigación paranormal. Siguiendo con la línea de lo paranormal está *Desde el más allá* (Juan Carlos Blanco, 2017), una historia sobre unos recién graduados de la escuela de cine que encuentran en un programa lo sobrenatural de la magia negra y los cultos.

Sobre posesiones y exorcismos, tenemos *El Habitante* (Guillermo Amoedo, 2017), donde tres hermanas encuentran en el sótano de una casa que planeaban robar a la hija parapléjica de un senador, a la cual le ocurre algo extraño. *Invierno 13* (Gabriel Soriano, 2017) presenta la historia de una madre que, en su nuevo hogar, tiene visiones de un señor degollado y de una mujer; mientras que en *La máquina del Diablo* (Edin Alain Martínez, 2017) una mujer con amnesia y única sobreviviente de unos brutales crímenes, busca resolver lo que ocurrió. En un terror más de autor, ambientada en el México de 1854,

está *Mis demonios nunca juraron soledad* (Jorge Leyva Robles, 201), un *western* sobrenatural con una fuerte carga de terror y apariciones. *Las reglas de la ruina* (Víctor Osuna, 2017) nos entregó una historia de terror convencional donde a una madre, la cual necesita dinero, le ofrecen traducir un misterioso libro.

Con un toque de *sci-fi* y retomando la cultura Maya, *Xibalba* (Alexa Makky, 2017) explora una fallida expedición submarina en las costas del sur; mientras que, igual abordando el tema de los extraterrestres, *Cygnus* (Hugo Félix Mercado, 2017) presenta a un astrónomo en cuyo observatorio empiezan a ocurrir extraños sucesos después de recibir una señal del espacio. Aunque no son las producciones más populares, el terror ligado a la ciencia ficción, de la mano de Isaac Ezban y varias producciones independientes, empezó a crecer en el cine nacional. Finalmente, con menos éxito que su predecesora, tenemos la secuela *México Bárbaro II* (Cohen, Cueva, Farías, Garza, Meléndez, Ortega, Sánchez, Tello y Urdapilleta, 2017), donde solamente Lex Ortega repite en la dirección respecto a la primera entrega. La cinta igualmente se trata de una antología con diversas propuestas, aunque todos los cortometrajes con el terror como eje principal.

Para el 2018, a diferencia de los años previos, los estrenos fueron menos. Tenemos en *Metus* (Sergio Ruvalcaba, 2018) a un detective que investiga un suicidio y termina siendo perseguido por un demonio. *Desde tu Infierno* (Alexis Pérez Montero, 2018), adaptación de la novela homónima de Sandra Becerril —escritora que mencionamos ya como directora del metraje encontrado *El Escondite* (2011)— nos sitúa en el México de los años 20 en una historia de muerte y locura. Con una gran trayectoria en el cine, e incursionando por primera vez al género del terror con la historia de un piso embrujado, Chava Cartas estrenó *Inquilinos* (Cartas, 2018). Cuatro años

después volvería al género con un *horror-comedy* de zombies en *MexZombies* (Cartas, 2022). Por último, se estrenó una coproducción con el Reino Unido y Ecuador, titulada *Island of the Dolls* (Sebastián Mantilla, 2018), donde se mezclan el folklor de la Isla de Las Muñecas en Xochimilco con la investigación de una reportera respecto a un crimen y nuevos sucesos extraños alrededor de la famosa isla.

Explorando el terror psicológico, el 2019 nos entregó *Limbus* (Rubén Zúñiga, 2019), donde cuatro almas en el purgatorio recuerdan cosas de su pasado para poder definir su futuro. Para el año siguiente, y el último que abarcamos dentro de la década, nos encontramos con una muy interesante antología de terror y *sci-fi* titulada *Aztech – The Movie* (Campos, Guerrero, Guzmán, Jasso, Laborde, Malpica, Molina, Laresgoiti, Ordoñez, Velasco, 2020) la cual mezcla profecías Aztecas, tecnología y el México contemporáneo. Volviendo a los monstruos tradicionales, pero desde una perspectiva diferente, *Beber de tu sangre* (Edin Alain Martínez, 2020) nos presenta una pareja de vampiros en esta historia con toques de drama y erotismo, también en el México actual. *Cuidado con lo que deseas* (Agustín Tapia, 2020), en coproducción con España, es un escalofriante *thriller* sobrenatural donde el pequeño muñeco de una niña de ocho años cobra vida.

En coproducción con Canadá y el Reino Unido, en una de las pocas películas animadas, moviéndose entre la comedia y el terror infantil, se estrenó *Escuela de miedo* (Leopoldo Aguilar, 2020). *La terrible bestia sangrienta* (Ariel Acuña, Jordan López, 2020) vuelve al terror proveniente de la naturaleza y nos entrega la historia de un gorila que escapa de un zoológico y causa pánico en las calles. Para terminar, tenemos una película de un director mencionado ya en varias ocasiones, pues su filmografía se centra principalmente en el terror: *La marca del Demonio* (Diego Cohen, 2020) presenta una historia de

exorcismos en México, donde lo sobrenatural y los demonios personales se enfrentan a un poderoso ser del más allá.

De todos los apartados, es este con el que más películas cuenta. Sus temas, ya sean los monstruos clásicos o las posesiones y lo paranormal, llevados a diferentes tiempos y contextos mexicanos, hacen que estas películas se mantengan como las más populares. Son este tipo de películas las que más espera el espectador mexicano. No por nada, México se sitúa —con unos 75 estrenos de este género al año— como el primer país del mundo que más cine de terror consume¹²⁰.

3.3. Remakes y revisitación a las leyendas

Así como los libros, las leyendas también han sido una buena fuente de inspiración para las películas. Muchas se han adaptado a la pantalla grande de forma fiel a la historia conocida, mientras que otras se han modificado para llevar esa historia a un contexto o época distinta. La Enciclopedia de la Literatura en México explica la leyenda como: “género literario que puede definirse como una forma narrativa en prosa con valor de verdad. Este tipo de narración se refiere a la relación del hombre con lo sobrenatural y sus temas pueden ser religiosos o profanos”.¹²¹ Un punto importante de las leyendas son las variantes, “es decir que no existe una versión única, sino

¹²⁰ Gallón, Angélica, “¿Qué dice de México que sea el primer país del mundo que más cine de terror consume?”, *El País*, sec. Internacional / América / México, 26 de agosto de 2022, en: https://elpais.com/mexico/2022-08-26/que-dice-de-mexico-que-sea-el-primer-pais-del-mundo-que-mas-cine-de-terror-consume.html?event_log=oklogin

¹²¹ Zavala Gómez del Campo, Mercedes, “Leyenda”, *ELEM*, 27 de abril de 2018, <http://www.elem.mx/genero/datos/20#:~:text=La%20leyenda%20es%20un%20g%C3%A9nero,pueden%20ser%20religiosos%20o%20profanos>

que una leyenda tiene múltiples versiones y se cuenta de manera distinta en cada comunidad”.¹²²

Las leyendas son importantes en un país, pues son parte del colectivo nacional y suelen venir acompañadas, implícitamente, con la idea de que todas las personas conocen de una forma u otra la historia. Aunque también pueden abarcar una zona demográfica mayor donde dos o más países compartan, con sus respectivas variantes, una o varias leyendas. Al ser llevada al cine una leyenda, no solo refleja un momento de la historia, sino que puede ayudar a engrandecer, enaltecer o expandir la leyenda en cuestión. Leyendas como el Chupacabras o el Charro Negro, entre otras, se han llevado al cine, pero posiblemente es la leyenda de La Llorona la que más se ha adaptado, con sus muchas variantes. Y no solo en México, pues algunos países de Centroamérica tienen también su leyenda de La Llorona y sus adaptaciones cinematográficas; así como varios directores estadounidenses también han hecho sus versiones, con un *toque latino*, de La Llorona.

Por otro lado, existen las leyendas urbanas. Éstas comparten características de las leyendas ‘tradicionales’, pero suelen estar ambientadas en el contexto actual del relato y por lo regular, referenciar a sus protagonistas como conocidos o personas *comunes*. Con una trama, a veces más extensa que las de las leyendas, las leyendas urbanas no relatan viejas historias, más bien están orientadas a “mantener la atención en virtud de tener gracia o un contexto interesante, aunque algunas pueden también involucrar horror, escándalo y consecuencias potenciales para el escucha.”¹²³

¹²² Ídem.

¹²³ Guerin, Bernard y Miyazaki, Yoshihiko, “Rumores, chisme y leyendas urbanas: una teoría de contingencia social”, en *Revista Latinoamericana de Psicología*, Bogotá, p. 265.

Producto de las leyendas urbanas, pero derivado de la era digital, surgieron las *leyendas urbanas de la red* o los *creepypastas*¹²⁴. Este tipo de leyendas están muy ligadas al mundo del internet del cual se originaron, pero han alcanzado también un gran nivel de popularidad que las ha llevado a ser adaptadas en pantalla grande, como es el caso de *Slender Man* (Sylvain White, 2018). Un punto importante, a diferencia de las leyendas urbanas, está en la escritura autorreferencial, pues están relatadas a modo de “ensayo, crónica o de la anécdota personal (testimonio) en un intento de establecer con el lector un *contrato de veracidad*”.¹²⁵

Por último, volviendo a las películas basadas en leyendas urbanas, el autor Mikel J. Koven retoma las ideas de Larry Danielson en su libro *Film, Folklore, and Urban Legends* y, respecto a la idea de llevarlas a la pantalla grande, tomando en cuenta la función no solo de la historia en sí, sino de la adaptación y la visión del director —el autor explica— que la popularidad que le da el cine puede “promulgar y reflejar la tradicional oral, sus tramas y sus motivos [respecto a las historias] en circulación, así como las ansiedades que las crean.”¹²⁶

Cabe resaltar la distinción sobre películas que están basadas en leyendas y películas que cuentan alguna leyenda. Por ejemplo, la ya mencionada *Morgana* (Obón, 2012) crea una leyenda dentro de su relato para contar la historia, mientras que las películas elegidas para este apartado retoman una leyenda existente y, ya sea que la adapten o se mantengan fiel al texto,

¹²⁴ El nombre en inglés también es *Creepypasta* y viene de la unión de palabras *creepy* (espeluznante, aterrador, extraño) y el *copy-paste* (copiar y pegar).

¹²⁵ Sánchez, Sandra, *Netlore: leyendas urbanas y creepypastas*, Federación Latinoamericana de Semiótica, 2019, p. 135.

¹²⁶ Koven, Mikel J., *Film, Folklore, and Urban Legends*, Scarecrow Press, Maryland, 2008, p. 83.

cuentan esa historia. Dentro del cine mexicano, ya iniciada la década del 2010, vieron la luz películas como *Kilómetro 31: Sin Retorno* (Castañeda, 2016) —secuela de *Kilómetro 31* (Castañeda, 2006)— donde, a menor escala que en la original, se retoma la historia de la Llorona y de un oficial a cargo de la investigación de la desaparición de varios niños en la CDMX, principalmente entre Río Mixcoac y Río Churubusco, calles importantes de la primera entrega también.

La conocida franquicia de *Las Leyendas*, películas de animación digital de terror infantil/juvenil, tuvo inicio en el 2007 con *La Leyenda de la Nahuala* (Ricardo Arnaiz, 2007), pero fue hasta la década del 2010 cuando explotó comercialmente hablando. Su segunda entrega exploró el Día de Muertos en Xochimilco, con *La Leyenda de la Llorona* (Alberto Rodríguez, 2011); mientras que la tercera entrega nos llevó al centro del país con *La Leyenda de las momias de Guanajuato* (Rodríguez, 2014).

Dos años después, con una leyenda que se mueve entre el folklor y lo urbano, aunque irónicamente se presenta en entornos rurales, se estrenó *La Leyenda del Chupacabras* (Rodríguez, 2016). Para el 2018 vio la luz su quinta entrega con *La Leyenda del Charro Negro* (Rodríguez, 2018) y, posteriormente, estrenada directamente en *streaming*, *Las Leyendas: el origen* (Ricardo Arnaiz, 2018). Entre pasajes históricos, folklor nacional y comedia, esta saga que retoma momentos y lugares importantes del país, así como personalidades, monstruos y alebrijes, y los ambienta en distintos estados alrededor de la república, se ha posicionado como una franquicia sólida —e incluso transmedia, pues incursionó en el mundo de los videojuegos para móvil en el 2017 con *Las Leyendas: Pergamino Mágico*; así como en el *streaming* con las series *Las Leyendas* (2017) y *Las Leyendas: Creaturas*

Ocultas (2019)— y con producciones próximas a estrenarse, como lo es la ya anunciada *La Leyenda de los Chaneques*.

Dejando atrás la revisitación de las leyendas, tenemos los *remakes* y las nuevas adaptaciones de películas viejas. Como vimos en el Capítulo 2, ‘revivir’ películas y franquicias completas es algo común en el cine. Cuando los *remakes* son una constante y tenemos más producciones de este tipo que producciones ‘originales’, como en los últimos años, puede evidenciar alguna crisis en cuanto a ideas o carencias en la industria.

Al hablar de *remakes*, son pocas las producciones 100% similares al material audiovisual original. Dentro de los *remakes* es común que se mantengan cosas importantes como la premisa o elementos característicos del original, pero existen cambios respecto a finales o personajes. También suele cambiarse la época, por lo regular al tiempo donde ocurre la adaptación, y actualizar motivos, espacios, conductas y, por supuesto, diálogos.

En cualquier país los *remakes* siempre generan opiniones divididas por parte de los espectadores. Son pocas las nuevas versiones que se posicionan a la par de la original y, aún más pocas, las que el público considera mejores y/o superiores. Ciertamente es también que los estudios con los *remakes* no buscan reinventar ni renovar el género, sino traer de vuelta —o explotar— un mercado que ya había funcionado, apelando en muchas ocasiones a las infinitas posibilidades para contar ciertas historias dentro del terror y al llamado *factor nostalgia*: que el espectador vuelva a las historias con las que ya se había identificado. Respecto a eso último, algunos espectadores critican la poca búsqueda de nuevas narrativas y el manejo de los grandes estudios, pues “se van a la segura, con ingresos fáciles, apelando a la

nostalgia, en lugar de intentar crear nuevos clásicos para las nuevas generaciones”.¹²⁷

A diferencia de otros países, en México no hay tantos *remakes* en cuanto a cine de terror. En otros géneros, como la comedia, es más común ver estas nuevas versiones en el panorama nacional. En un intento por revivir el cine de Carlos Enrique Taboada y acercarlo a un nuevo público, se estrenaron tres nuevas películas de los clásicos del director, con un buen cartel y un presupuesto considerablemente alto para el cine nacional. Las primeras, ambas de Hilo Negro Films, fueron *Hasta el viento tiene miedo* (Gustavo Moheno, 2007), producida por Julio César Estrada, con una campaña importante y una canción original¹²⁸, y *El libro de piedra* (Julio César Estrada, 2009), con participación de Moheno, entre otros, en el guion. En el 2014, utilizando el formato del 3D, se estrenó *Más negro que la noche* (Henry Bedwell, 2014), siendo la primera película mexicana en utilizar dicho formato.

Podemos agregar aquí, aunque no es *remake* ni adaptación, la película *Jirón de niebla* (Julio César Estrada, 2016) sobre un joven que, tras presenciar el suicidio de su madre, se va a vivir con su tía; una mujer conservadora y estricta. Al crecer, cansado de los malos tratos, decide asesinar a su tía y, años después, recibe una carta donde ella le comenta que regresará. El mérito de este *thriller* sobrenatural, y su unión a las películas anteriores, además de Estrada como director, está en que Carlos Enrique Taboada fue

¹²⁷ Barnes, Sam, “To Remake A Classic: Nostalgia Or Money-Making?”, *Impact Nottingham*, 26 de octubre de 2021, en: <https://impactnottingham.com/2021/10/to-remake-a-classic-nostalgia-or-money-making/>

¹²⁸ La canción original es *Toma mi mano*, interpretada por Belanova. Banda sumamente popular en la época, utilizando ello para la colaboración respecto al *marketing* banda-película, ligado al interés de acercar a las nuevas generaciones a la película.

quien escribió el guion, e incluso filmó la película en VHS, pero ésta nunca vio la luz, puesto que se perdió en la propiedad de su productor¹²⁹.

En el 2012 se estrenó *Juego de niños* (*Come Out and Play*, Makinov, 2012), *remake* del clásico de culto español *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976) —también adaptación de la novela *El juego de los niños* de Juan José Plans—. La historia se llevó a una isla remota en México, donde las vacaciones de una pareja se convierten en caos al encontrarse con un grupo de niños asesinos. Tenemos también *Espectro* (Alfonso Pineda Ulloa, 2013), un fuerte *thriller* psicológico donde una mujer vidente que, después de una violación queda traumatizada y pierde su don, empieza a ver el fantasma de una mujer ensangrentada en su nuevo departamento. Esta película es una adaptación, con sus respectivas y notables diferencias, de la colombiana *Al final del espectro* (Juan Felipe Orozco, 2006).

Como vimos, este es el apartado con la menor cantidad de películas, lo cual nos dice que la mayoría de producciones, sean de calidad considerable o no, presentan trabajos originales. Podemos resaltar el trabajo de los guionistas, productores y realizadores mexicanos de cine de terror que, a pesar de la notable influencia estadounidense, se ha podido valer —como la industria que es— de sí misma y del contenido a su alrededor.

¹²⁹ Redacción, “‘Jirón de niebla’ y lo que nunca sucedió”, *Butaca Ancha*, 25 de noviembre de 2016, en: <http://butacaancha.com/jiron-de-niebla-y-lo-que-nunca-sucedio/>

3.4. Narcotráfico y sociedad

“Siempre he sentido que el verdadero horror está en la puerta de al lado, que los monstruos más terroríficos son nuestros vecinos.”

— George A. Romero.

Tenemos aquí el último apartado del capítulo. Este subtítulo deja atrás la relación directa con lo paranormal y con los monstruos, aunque eso no signifique que éstos dejen de aparecer en pantalla como antagonistas o como referencia/alegoría característica de la historia en cuestión. Si bien lo paranormal sigue presente en muchas historias, la filmografía que compone este apartado se centra en el reflejo y el entorno de la violencia en el país.

Para este caso, el entorno en las películas, ligado directa o circunstancialmente a la violencia de distintos tipos, tiene el agregado de lo paranormal y de lo *espeluznante*. Estas historias, por lo regular, no giran en torno a este monstruo o fantasma que, en ocasiones, tampoco resulta ser el antagonista principal, como es el caso de *Vuelven* (Issa López, 2017) donde Estrella, una niña de diez años que se une a un pequeño grupo de niños huérfanos por la violencia, desea que su madre desaparecida vuelva. Y es entre la brutalidad del narcotráfico y la persecución que sufre el grupo de niños que aparece, al inicio de forma aterradora, el fantasma de la madre de Estrella.

Las historias que reflejan las violencias en el país han evolucionado con el propio panorama nacional. Vimos en el capítulo pasado que, a finales de la década del 2000, algunas producciones ya reflejaban situaciones como el caso de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, un problema que data desde inicio de los años 90, en películas como *Bajo la sal* (Muñoz, 2008) y,

cuya corriente respecto a los feminicidios, se ha mantenido e incluso aumentado en el cine del género, con películas como *De las muertas* (José Luis Gutiérrez Arias, 2016) o, respecto a la violencia misógina, con películas donde los protagonistas masculinos ejercen distintos tipos de violencia física, psicológica y/o sexual con su contraparte femenino, como en *Luna de miel* (Cohen, 2015), donde un hombre secuestra —y abusa— a su vecina, por la cual siente una atracción.

Personajes cuyo entorno de violencia e impulso físico, ligado a un sistema complicado con un alto índice de impunidad, permite que la violencia sea ‘una opción’ para satisfacer sus necesidades. Y es que, como lo plantea la feminista radical Andrea Dworkin, “la percepción de las mujeres como subhumanas evoluciona de tal manera que la violencia y la explotación se convierten en hábitos en lugar de delitos”.¹³⁰

Pero, así como la violencia no se ejerce exclusivamente contra un género, ni es ejercida por un solo género, el cine ha retratado más vivencias donde los perpetradores de la violencia actúan como entes cuyo único propósito es asesinar o torturar, con otro tipo de problemáticas y detonantes —aunque la mayoría ligadas al crimen— como lo es el caso de secuestradores y asesinos. Cabe resaltar que al hablar aquí de asesinos no hablamos de los arquetipos del cine *slasher*, los cuales pueden, o pueden no, tener además algún elemento paranormal agregado a su persona. Hablamos aquí de los asesinos ‘reales’. Del sujeto cuya violencia humana se acerca al psicópata real, como el trastornado protagonista de *El Diablo me dijo qué hacer* (Alegre, 2019) o las dos brutales asesinas de *Dame tus ojos* (Gutiérrez Arias, 2014).

¹³⁰ Dworkin, Andrea, *Life and Death: Unapologetic Writings of the Continuing War Against Women*, The Free Press, Nueva York, p. xvi.

La construcción del entorno se ve ligado —como todo el cine, sí— a su contexto geográfico, político y social. De nuevo, Sorlin comenta que, dentro del repertorio y producción de imágenes, el cine no muestra ‘lo real’, sino fragmentos de lo real; fragmentos de lo que el público acepta y reconoce¹³¹ y son justo esos fragmentos los que ponen en evidencia la problemática del país en este tipo de películas. El entorno violento en México es representado en el cine en varios géneros, no sólo en el terror. Estos fragmentos de ‘lo real’, a verlos la audiencia en pantalla, no le parecen algo lejano, sino algo conocido. Actualmente, el terror se presenta en estas imágenes como algo sin nombre y —se pregunta la teórica Françoise Duvignaud— ¿qué puede ser más temible?, pues “ese horror se vuelve insidioso, interior, equívoco”¹³² porque nos encontramos a un terror sin un rostro característico.

En estas películas el mal no es un monstruo con colmillos ni un hombre lobo ni un reptil mutado ni espíritu intangible; sino el ser humano. Y tampoco es una persona específica, sino todo un sistema que lo desemboca. El cuerpo que ejerce violencia sobre otro cuerpo. La violencia y la mortalidad que “hace a la muerte todavía más insoportable de lo que nunca lo fue en todo el transcurso de la historia”.¹³³ Y aunque considero dichos temas y vivencias están muy ligados a una época y lugar, no resultan en cinematografías aisladas.

En cada lugar, con sus distancias pero con vivencias similares, surgen películas cuyo terror se ve envuelto en violencia, desapariciones o guerra; como *Maus* (*The Maus*, Gerardo Herrero Pereda, 2017) donde una pareja viaja por Bosnia y Herzegovina —ella sobreviviente y con traumas de la

¹³¹ Sorlin, Pierre, *Sociología del cine*, p. 60.

¹³² Duvignaud, Françoise, *El cuerpo del horror*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1987p. 17.

¹³³ Ídem.

Guerra de los Balcanes— y son acosados en el bosque por una presencia mientras intentan salir de una zona repleta de minas; o *Bajo la sombra* (*Under the Shadow*, Babak Anvari, 2016) donde una madre, cuyo esposo está en la guerra, busca sobrevivir en Teherán con su hija el conflicto entre Irak e Irán mientras espíritus acechan su hogar.

Considero que la diferencia entre algunas cinematografías y otras se presenta por la temporalidad, o sea: la duración del conflicto en el que se ven envueltos. Y puntualmente el caso mexicano, al no tratarse de una guerra con inicio y fin, sino un proceso histórico de varias décadas, la situación política, poco a poco, se ha ido adhiriendo al cine. Cabe aclarar que no por la temporalidad busco posicionarlo como un conflicto más importante o más fuerte que otro; solo hago énfasis en la diferencia entre conflictos con fechas delimitadas y conflictos o procesos y tensiones políticas cuya construcción lleva décadas o incluso siglos.

Volviendo al cine en México, tenemos en 2010 la ópera prima *Somos lo que hay* (Jorge Michel Grau, 2010), una película que se siente violenta y sucia. Donde las calles de la CDMX reflejan el peligro de la noche y nos cuentan la historia de una familia que, al morir el patriarca, debe reaccionar y buscar un nuevo proveedor entre los hijos para continuar con la tradición caníbal de la familia. Un filme bien recibido, nacional e internacionalmente, el cual compitió en la Quincena de Realizadores en el Festival de Cannes y del cual también surgió un *remake* estadounidense titulado *We Are What We Are* (Jim Mickle, 2013). Por otro lado, tenemos una película sumamente melancólica e introspectiva en *Halley* (Sebastián Hofmann, 2012) que sigue a un hombre que debe inyectarse líquido para embalsamar porque su cuerpo está poco a poco muriéndose, convirtiéndolo en un muerto vivo. Hofmann explora la idea

del zombie consciente que, resignado, decide dejarse morir, hasta que congenia con la gerente del gimnasio donde trabaja.

Filmada en el 2012, pero estrenada comercialmente dos años después, *Dame tus ojos* (José Luis Gutiérrez Arias, 2012), nos trae una *roadmovie* sobre Mayo, una asesina serial en busca de su padre junto a su mejor amiga, la cual influye en los crímenes de Mayo. Una de las pocas películas nacionales que nos muestra a una mujer como asesina serial. *Me quedo contigo* (Artemio Narro, 2015) nos trae una historia que cuestiona el machismo y las estructuras de poder sobre una joven española que recién llegó a la capital del país con su novio mexicano. Por su lado, la ópera prima *Plan sexenal* (Santiago Cendejas, 2014), rodada en 16 mm, presenta un *thriller* retomando la inseguridad del país, sobre una pareja, en un toque de queda, acechados por un extraño hombre afuera de su domicilio.

Luna de miel (Cohen, 2015), ya mencionada, nos entrega un reflejo de la misoginia e impunidad con un hombre que secuestra y abusa de su vecina esperando ella se enamore de él; mientras que *Scherzo diabólico* (Adrián García Bogliano, 2015), entre la comedia negra y el terror, nos presenta a un contador que, en un arranque de locura, también secuestra a una estudiante universitaria. Era inminente que la privación de libertad en México se terminara por reflejar en el cine. Tan solo durante el sexenio de Enrique Peña Nieto —fecha en la que se estrenaron *Luna de miel* y *Scherzo diabólico*— hubo más de doce mil secuestros.¹³⁴

¹³⁴ Redacción Télam, “Hubo más de doce mil secuestros durante los seis años de gobierno de Peña Nieto”, *Télam Digital*, 11 de enero de 2019, en: <https://www.telam.com.ar/notas/201901/322059-hubo-12012-secuestros-en-los-seis-anos-de-gobierno-de-pena-nieto-en-mexico.html>

Un año después, en el 2016, se estrenó *Flesh to Play* (Gamaliel de Santiago, 2016) donde una adolescente con malformaciones físicas vive encerrada por su padre, un cirujano que le dice que en el exterior la gente es igual a ella y, por ello, secuestra gente para deformarla. Siguiendo con el tema del secuestro, tenemos *Inicuo: La Hermandad* (Alejandro G. Alegre, 2016) donde un hombre crea un culto religioso y opta por secuestrar a un antiguo socio. Del 2017, moviéndose entre el suspenso, la fantasía y la acción, tenemos en *La leyenda del diamante* (Roberto Girault, 2017) un *western* donde una pistolera trata de rescatar a su hermana secuestrada por un bandido. Dos años después, se estrenaría *El Diablo me dijo qué hacer* (Alejandro G. Alegre, 2019), sobre un joven con problemas mentales que secuestra a un doctor fraudulento para hacerlo confesar.

De las muertas (Gutiérrez, 2016), estrenada en el 2016, nos cuenta el relato de un hombre encarcelado, que dice ser inocente, al cual se le acusa de la desaparición y muerte de varias mujeres, de las cuales todos los cuerpos fueron encontrados excepto uno. La película de Gutiérrez, además del problema de los feminicidios, retrata al sistema penitenciario y gubernamental donde vemos que el protagonista ha sido víctima, en su detención y proceso corrupto, de la violación de varios de sus derechos. Por otro lado, *Oscuro by Rene Potter* (René Guajardo, 2016) sigue a unas hermanas que durante una fiesta de *Halloween* son acosadas por un culto pagano relacionado con sus fallecidos padres. De ese mismo año, explorando el límite al que puede llegar el ser humano, *El sueño de Alicia* (*Alicia's Dream*, Pedro Araneda, 2016) nos entrega un *thriller* sobre una pareja que, tras conocerse y pasar una noche juntos en un bosque, no pueden salir de éste.

Ese mismo año, pero con gran repercusión internacional, se estrenaron *La región salvaje* (Amat Escalante, 2016), galardonada, entre otros, con 5

premios Ariel y León de Plata en Venecia; y *Tenemos la carne* (Emiliano Rocha Minter, 2016) con una interpretación de María Evoli que le valió el Ariel por Mejor Revelación Femenina. *La región salvaje*, situada en Guanajuato, explora la homofobia, la violencia y los crímenes en el país, eso alrededor de un meteorito —y una extraña criatura con tentáculos— que deliran entre el *suspense* y el erotismo. *Tenemos la carne* nos presenta una provocativa historia en una ciudad postapocalíptica donde dos hermanos se refugian en un edificio y conocen a un hombre que, para ayudarles a sobrevivir, les presenta un sinfín de atrocidades y perversidades.

Vuelven (Issa López, 2017), bajo la violencia de los cárteles y las secuelas directas e indirectas del narcotráfico, nos presenta a un grupo de niños huérfanos. Entre ellos Estrella, una niña que no hace mucho perdió a su madre producto de la guerra contra el narco y que desea volver a verla. Mientras son perseguidos por el crimen organizado, el fantasma de la madre vuelve y sigue a Estrella y compañía. López refleja a las víctimas de la violencia desde la mirada infantil, pero con un enfoque maduro y crudo de la situación.

En coproducción con Suiza y Francia, *Un couteau dans le coeur* (*La daga en el corazón*, Yann González, 2018) nos presenta un *art-horror* donde en el verano parisino de finales de los años 70, entre el *suspense* y colores neón, sigue a una productora de películas pornográficas gay de bajo presupuesto que, tanto ella como su entorno, serán víctimas de un asesino enmascarado. *Piérdete entre los muertos* (Rubén Gutiérrez, 2018), otro *art-horror* nacional, nos entrega un medimetraje donde un hombre, que no sabe cuánto tiempo lleva así, está enterrado hasta el cuello, mientras una mujer deambula en el desierto con la intención de matarle. Por último, este mismo año se estrenó el *rape-and-revenge* independiente *Romina* (Diego Cohen, 2017) donde, tras

una agresión sexual, una joven caza y asesina brutalmente a unos campistas involucrados en el crimen.

En el 2019, presentando su película número 30, Leopoldo Laborde, prolífico director de cine independiente que, además de autodidacta, —en palabras del crítico Jorge Ayala Blanco—: es “el cineasta mexicano más prolífico/menos conocido y visto”¹³⁵, estrenó *Expira* (Laborde, 2019), un *thriller* en coproducción con E.U.A. oscuro y personal donde, en un teatro universitario, se esconde una historia de crímenes y asesinato. Tenemos también, filmada en un plano secuencia, *Rendez-vous* (Pablo Olmos Arrayales, 2019), un *thriller* que, en blanco y negro, nos muestra la primera cita de una pareja, donde él le ha mentado a ella. *Sangre para la carne* (Alex Hernández, 2019) es un mediometraje de tortura y violencia donde una familia es acechada por una tribu de caníbales que busca a la única mujer de la familia, llena de imágenes sangrientas y violentas.

Por último, tenemos cuatro películas estrenadas en el 2020. *Aniela* (Allan Fis, 2020) nos presenta las dudas y paranoia de una pareja de asesinos seriales al descubrir que una de sus víctimas sobrevivió; mientras que *Fuego Negro* (Bernardo Arellano, 2020), entre la acción y el *thriller*, nos presenta una historia de vampiros, donde un criminal busca a su hermana desaparecida en un extraño hotel. En un mundo de represión tenemos *Rage: Lléname de rabia* (César Wolfenstein, 2020), donde la hija de un hombre sumamente religioso es llevada a la violencia, sexo, drogas y destrucción, gracias a la influencia de una amiga. Por último, *Sin origen* (Rigoberto Castañeda, 2020) nos pone frente familia recluida en un búnker porque el padre busca escapar de un

¹³⁵ Cachubi, Flaco, “*Expira: El Cine Mexicano de Horror Respira*”, *Cinescopia*, 27 de agosto de 2018, en: <https://cinescopia.com/expira-el-cine-mexicano-de-horror-respira/2018/08/#:~:text=Una%20coproducci%C3%B3n%20USA%2FM%C3%A9xico%2C%20el,autoindulgent%20son%20los%20verdaderos%20protagonistas.>

cártel. Mientras esperan, llega una niña de 10 años que resulta ser una vampira y, tras ella, el grupo armado.

Es el género del terror ligado a su tiempo, un subgénero que permite explorar los miedos propios de forma directa y/o fantásica. Estamos frente a un género que se presenta “enteramente fantástico, que toma de la realidad sólo lo elemental”¹³⁶. La problemática de este apartado se reflejó no solo con lo paranormal y los monstruos, sino que dejó en evidencia problemas serios de la sociedad — como lo son la violencia, los secuestros y, por supuesto, el narcotráfico. Al final, muestra el otro lado del miedo: el miedo a la realidad. Stephen King dijo que “nos inventamos horrores para afrontar los reales”¹³⁷, pero ¿qué le queda al espectador cuando el horror que se le presenta es el real? Es la realidad, en ocasiones, superior a la ficción respecto a la creación del miedo y el espectador busca, incluso con imágenes aterradoras en la pantalla, alejarse de los horrores reales.

¹³⁶ Rosas Rodríguez, Saúl, *El cine de horror en México*, tesis de Licenciatura de Ciencias de la Comunicación en Facultad de Ciencias Políticas y Sociales — UNAM, México, 1998, p. 114.

¹³⁷ Duncan, Paul y Müller, Jürgen (Ed.), *Cine de terror*, p. 59.

Capítulo 4. Análisis de largometrajes seleccionados

En este capítulo se analizarán cuatro largometrajes mexicanos, los cuales elegí porque representan, para mí, un punto de interés dentro de la filmografía nacional. De cada una de las líneas temáticas del Capítulo 3 fue que elegí una película, así que cada análisis corresponde a una película de su respectiva línea temática.

Por otro lado, para la selección de las películas, primero, tomé en cuenta los comentarios de Pierre Sorlin respecto a las películas y el estudio de estas. En el libro de *Sociología del Cine* comenta que al seleccionar debe tomarse en cuenta la facilidad que tengan las personas interesadas en conseguir y visionar alguna de las películas estudiadas¹³⁸. No tiene sentido práctico analizar y hablar de películas que el lector no podrá conseguir. Un punto importante está en la apertura del cine con sus consumidores. Claro es que, al hablar de alguna película específica o dependiendo del enfoque del estudio en cuestión, se pueden —o deben— retomar películas sin importar lo desconocidas o difíciles de conseguir que puedan llegar a ser, pero volviendo al punto inicial, este fue uno de los principales motivos a la hora de la selección para el análisis.

Otros puntos que tomé en cuenta fueron la forma en que representaron algo, su función narrativa o sus valores de producción, así como la influencia que tuvieron ya sea dentro del medio o con el público; en algunos casos las copias y salas de exhibición, mientras que en otros la recepción del público. Cada

¹³⁸ Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine*, p. 171-174.

una de las películas seleccionadas, de una u otra forma, resalta en algún foco de interés independiente.

Por último, cabe mencionar que la información de los datos de las fichas técnicas de las películas que se presentan al inicio de cada análisis fue conseguida principalmente de las bases de datos de internet *IMDB* y *Filmaffinity*, así como de los créditos de las propias películas, a excepción de las sinopsis de cada cinta, las cuales son de mi autoría.

4.1. 1974: LA POSESIÓN DE ALTAIR de Víctor Dryere

*“Yo creo que alguien los estaba siguiendo porque los vi asustados.
Traían una cámara para todos lados, como investigando.”*

— Velador (Álex Galván)

Título: 1974: La posesión de Altair

Director: Víctor Dryere

Productores: Fernando Barrera Luna; Víctor Dryere; Sergio Marroquín;
Fausto Muñoz / Productor Ejecutivo: Omar Noceda

Fotografía: Guillermo Garza Morales

Año: 2016

País: México

Productoras: Némesis; Plataforma A&C; CONARTE

Presupuesto: —

Cast: Diana Bovio; Rolando Breme; Guillermo Callahan; Blanca Alarcón;
Rubén González Garza; Oliverio Gareli; Andul Zambrano; Sergio Quiñones;
Ernesto Siller; Alberto Chávez; Alex Galván; Nery Garza; Roberto García
Suárez; Reynaldo Reyes; Naomi Gold; José Roberto Cáceres; Ana Banda

Sinopsis completa:

Estamos en 1974. Altair y Manuel son una pareja joven, recién casados. Él es un cineasta de *stop motion* y ella es maestra en una escuela cercana. La historia inicia en la mañana del cumpleaños de Altair. Él le regala un perro; Carlo. En la tarde, cuando regresan a casa, ven que una gran parvada sobrevuela de forma extraña su casa. No lo ven extraño, incluso les parece bello. Más tarde, suena el teléfono. Al contestar no se escucha nadie, solo suena una estática extraña que se corta abruptamente. No le dan importancia. En la noche hacen una fiesta, donde todo ocurre de manera normal.

Al día siguiente, Altair dice que tuvo un sueño que se sintió muy real, donde vio a un hombre —una silueta— frente a la cama, la cual se presentó como un ángel. Ella se mira preocupada porque siente que no fue un sueño. Cuando él la intenta alegrar, escuchan unos golpes fuertes en el techo. Se ve por la ventana que muchos pájaros empiezan a caer. Las aves están chocando contra la casa. Horas más tarde investigan el exterior y alrededores, donde encuentran cientos de pájaros muertos.

Días después, él le pregunta si no ha tenido más sueños raros. Ella le dice que ya no. Platican y hablan sobre un muñeco de madera que nadie sabe de quién es o quién lo dejó ahí, aunque no le dan mucha importancia. Ella comienza a sangrar de la nariz abruptamente. En la noche, Manuel ve por la ventana porque escuchó algo. Despierta a Altair y le dice que se acerque. Suena como un motor, pero muy lejos, casi imperceptible. La cámara se apaga y al volver Altair está de pie viendo fijamente a la pared. Manuel le pregunta qué hace y le dice que vuelva a la cama. Acostados, le pregunta si volvió a ver al ángel de sus sueños. Ella solo lo observa, muy seria. En la mañana, Altair mira fijamente por la ventana. Cuando Manuel se acerca, ella reacciona. Parece volver todo a la normalidad. Vemos brevemente que las sábanas están manchadas de sangre. Manuel comienza a sospechar que algo extraño ocurre con Altair.

En la noche, Manuel se molesta porque Carlo tiró unas cosas de su trabajo y de castigo lo manda a dormir afuera de la casa. En la mañana no lo encuentra por ningún lado, pero encuentra unas cajas con ladrillos en el *garage*, las cuáles ni él ni Altair ordenaron. Horas después, Manuel encuentra a Altair en el sótano pintando los ladrillos de negro. Él le pregunta por qué los pinta, pero ella no le explica. Manuel se ve frustrado y preocupado. Altair, sin hacer mucho caso a sus preguntas, comienza a apilar los ladrillos. Cuando él la interroga seriamente, ella le dice que los ángeles se lo pidieron, porque los eligieron para ayudarlos y que por eso debe hacer dos puertas con los ladrillos: una en la habitación y otra en el sótano. Él ríe, pero ella lo mira serio y le dice que él no entiende nada. Ya en la noche, el teléfono vuelve a sonar. Se repite la estática rara, ahora con ruidos extraños, ligeramente guturales.

Como Manuel sigue sin encontrar a Carlo, sale esa noche a buscarlo. En el bosque todo está oscuro y vemos solo lo que una pequeña linterna alcanza a iluminar. En su búsqueda, Manuel, confundido, se encuentra con varios ladrillos pintados de negro alrededor de un árbol. De la nada, Altair aparece junto a él, trae el muñeco de antes en sus brazos. Ella comienza a caminar y tira el muñeco. Manuel le grita y la sigue, pero ella parece no escucharlo — o simplemente lo ignora. Él recoge el muñeco y corre de vuelta a la casa, donde Altair duerme en la cama, como si nada hubiera ocurrido.

Al día siguiente Manuel la interroga y le enseña el muñeco, pero ella no le hace mucho caso e incluso lo calla, diciéndole que habla mucho. Manuel, sin saber qué hacer, le pide ayuda a un colega, Callahan. Le cuenta todo y le enseña las puertas de ladrillos negros. Cuando Altair vuelve a casa de la escuela, se ve molesta porque se enteró que Callahan está ahí para grabar todo lo extraño que ocurre en la casa y con Altair. En la noche vuelve a sonar el teléfono, pero de nuevo nadie habla cuando contestan. Suena por segunda vez y, al levantarlo, Callahan escucha muchos ruidos, similares a un motor con algunos *bip-bips*. El ruido del motor después lo escuchan Manuel y Callahan de día y, esa noche, Callahan le habla a la cámara, diciendo que el ruido lo despertó y no lo deja dormir porque ya lleva rato. También dice que todos actúan raros, menos él, y que no tiene sueño y no puede dormir.

Sin saber qué hacer, Manuel va con Teresa, la hermana de Altair. Le pregunta si siempre ha actuado así su hermana, porque esto es algo nuevo para él. La hermana se ve molesta y dice que no le interesan sus problemas. Antes de irse escuchamos que le preguntan sobre los ángeles que Altair dice ver, pero ahí se corta el video. Más tarde, Manuel invita a Altair a salir al cine, pero ella no quiere. Le dice que está bien ahí, sentada frente a la puerta negra de ladrillos. Vemos que Altair empieza a pasar mucho tiempo ahí, sentada, e incluso parece que habla con alguien.

Días después, Callahan nota que en la puerta de ladrillos del sótano parece haber lodo, como si alguien hubiera salido de ahí. Él está confundido. Al voltear la cámara, Altair está ahí. Ella se acerca a los ladrillos y pone sus palmas en ellos. Los ladrillos tiemblan mientras Altair comienza a reír descontroladamente. El amigo sale corriendo de la casa y dice, para sí mismo, que ya no los va a ayudar. Pone la cámara en sus piernas y comienza a manejar. Busca irse de ahí. A medio camino se detiene porque vio algo. Es un perro y piensa que es Carlo. Lo lleva de vuelta a la casa, aunque tiene miedo de volver. Cuando Manuel lo ve, le dice que ese no es Carlo porque es más grande de edad y tamaño, pero cuando le silba y habla como lo hacía con Carlo, éste reacciona. Al día siguiente vuelve a sonar el teléfono, pero ahora se escuchan ruidos que parecen voces y rugidos; parece una

bestia. Los ruidos se vuelven insoportables y Manuel cuelga el teléfono. Inmediatamente vuelve a sonar y, dudoso, Manuel contesta: es Teresa, la cual le dice que debe hablar urgentemente con él.

Ya en casa de Teresa, ella les muestra un álbum de fotografías. En las fotos vemos que hay un bebé con el mismo muñeco que Altair tira en el bosque. Teresa les dice que ese bebé era su hermano y Manuel dice que él no sabía que ellas habían tenido uno. Teresa cuenta que Altair cuidaba mucho del hermano menor cuando eran pequeñas hasta que una noche Altair despertó llorando y gritando que se habían llevado a su hermanito. La intentaron calmar llevándola a la cuna del bebé, pero éste no estaba. La familia lo buscó por mucho tiempo y nunca lo encontraron ni supieron quién se lo llevó. Los padres decidieron llevar a Altair con un psicoanalista y decidieron no hablar del bebé más frente a Altair. Le pidieron a Teresa que no lo mencionara más.

Cuando vuelven a casa, encuentran a Carlo muerto en el *garage*. Al entrar a la casa, ven vidrios rotos, la televisión en estática y las luces prenden y apagan. Encuentran a Altair sentada con las manos sobre la mesa, ida. No reacciona. Junto hay un cuchillo clavado en la mesa y vemos que talló sobre la mesa un texto, que no nos es del todo comprensible. Más tarde, Manuel y su amigo discuten. Él dice que ya se quiere ir y que Altair está poseída y necesita ayuda. Manuel lo convence de quedarse y, aunque primero no quiere, termina por aceptar traer ayuda. Horas más tarde llega Teresa con el Dr. Canseco. Altair sigue en la mesa sentada. Entendemos que el Dr. es el psicoanalista que la trataba cuando era niña. Se reúnen todos con Altair, en lo que parece una breve sesión terapéutica.

El Dr. se va y Teresa se queda en la casa y les ayuda a limpiar los vidrios rotos. Más tarde, escuchan a Altair reír fuertemente. De nuevo está frente a la puerta de ladrillo. Cuando abren la puerta de la habitación, ésta se azota y comienza a vibrar. También un fuerte ruido hace que todos se tapen los oídos. Cuando abren, Altair no está en el cuarto. Se escucha algo grande, como un motor, pasar sobre la casa. Buscando a Altair van al sótano, donde ella está boca abajo, en el suelo, con una sábana blanca encima. Cuando la levantan, no se mueve y sangra por los ojos. Finalmente reacciona y les grita a todos que la suelten. Parece estar en trance. Más tarde, cuando reacciona, le platica entre lágrimas a Manuel todo lo que le han estado diciendo los ángeles y de cómo se le han acercado y qué han estado haciendo con ella. Manuel la escucha preocupado.

Al día siguiente marcan de la escuela para preguntar por Altair y la hermana dice que ha estado muy enferma. Mientras, al fondo en la sala, vemos a Altair de pie. Solo Callahan la ve y nadie le hace caso. Altair entra, otra vez ida, a la cocina. Se desvanece y vomita. Vemos que después el Dr. vuelve a la casa y le entrega un paquete a Manuel. Le dice que esto va contra su ética profesional, pero que le puede ayudar. También le dice que lo que le ocurre a su esposa está fuera de su área de trabajo. Cuando Manuel abre el paquete, hay una cinta. Es una vieja grabación de Altair, donde dice que la visita un ángel; que su cara se aparece cerca de la suya. El Dr. le pregunta si ella los invitó y ella le dice que se quieren llevar a su hermano menor; que se lo querían llevar al cielo. El Dr. le pregunta que por qué se llevaron a su hermano y ella dice que porque quieren jugar con él y con ella también; que, de hecho, volverán porque quieren jugar con los cuatro. Cuando el Dr. pregunta quiénes son los cuatro, Altair solo ríe y ahí se corta el audio.

Cuando Manuel termina de escuchar la cinta, Teresa lo lleva al baño, donde Altair está en la tina, tiene sangre en las manos y parece proviene de la zona genital de ella. Manuel le dice que se van a ir; Altair asiente y él la carga. Les dice a todos que salgan. El teléfono comienza a sonar, pero no contestan. Dejan incluso la cámara en la sala. Vemos a todos salir por la puerta. Todo queda en paz por unos momentos, hasta que comienzan a temblar las paredes. Parece un temblor, porque se mueve la lámpara del techo y se empiezan a caer los retratos. Explota el foco de la lámpara y todo queda oscuro unos segundos. Por la ventana se ven bajar del cielo unas luces muy, muy brillantes. Todos vuelven a entrar a la casa, asustados, gritando. Callahan vuelve a tomar la cámara.

Todos se ocultan en el sótano, donde escuchan unos gruñidos extraños y el movimiento de algunas cosas; se dan cuenta que es la puerta de ladrillos. Intentan salir del sótano, pero quedan encerrados Teresa y Callahan. No vemos a qué, pero se escucha Teresa gritar asustada: "suéltense". La cámara cae unos momentos y cuando Callahan la volteo, está solo. No hay rastro de Teresa. Callahan está

muy asustado. Al fondo, escaleras abajo, está todo oscuro, pero poco a poco comienza a verse una silueta, que se va acercando. No se ve claramente, pero parece su forma parece de un humanoide y es —dentro de lo poco que se ve— casi color blanco, como si irradiara luz de su cuerpo. Así como aparece, desaparece, y Callahan nunca lo nota. Finalmente logra abrir la puerta del sótano y sale; no hay rastro de Manuel y Teresa.

Callahan sale de la casa a la total oscuridad del bosque. Rodea la casa y escucha los gritos de una mujer a lo lejos. Corre hacia donde provienen, hasta que ve una silueta. Conforme se acerca vemos que es Altair, de rodillas frente a un árbol. Altair comienza a gritar. Tiene las manos en la zona genital, de donde parece estar sangrando todavía. Altair se pone de pie y torpemente camina hacia la profundidad. Callahan la sigue de nuevo, intentando hacerla reaccionar. Altair se hinca, grita y empieza a clavarse una rama. Cuando él la intenta detener, ella lo ataca, pero logra evitar que Altair continúe clavándose la rama. Altair mete su mano entre las piernas y saca lo que parece ser sangre muy coagulada — o incluso una inseminación extraterrestre, porque al instante en que ella lo saca, una mano blanca, del alienígena, la toma. La cámara se sacude fuertemente, pero entre el movimiento alcanzamos a ver a un ser blanco, con ojos grandes y negros. Corren dos siluetas blancas hacia el bosque y llevan a Altair con ellos. Callahan corre asustado, desesperado, hacia el otro lado, buscando a Manuel. Escucha lo que parece ser un fuerte ruido metálico encima de él. En el cielo ve una nave con luz roja y luego sale de ella una luz blanca. La cámara ve como Altair y Manuel se elevan —o más bien, son abducidos—. Callahan vuelve a correr, pero la luz lo alcanza. Vemos como empieza a ser abducido y mientras se eleva, la cámara cae al suelo. La imagen se va a negro.

Por último, aunque esta es la escena que abre la película, tenemos qué ocurrió después de la abducción. Un periodista cubre la desaparición de los cuatro y entrevista a varias personas, las cuales dicen que escucharon un extraño ruido, similar a una explosión y gritos. Pensaron que se incendiaba la casa de los vecinos, pero no era así. Ellos simplemente habían desaparecido. El Dr. sale de la casa con una caja, entre ellas una cámara de súper 8 y varias cintas, pero se niega a hablar con el periodista. Otro vecino comenta que los desaparecidos eran unos recién casados, que al principio se veían felices, pero después parecía que estaban asustados, o que eran perseguidos por alguien, porque traían una cámara para todos lados.

4.1.1. El uso del metraje

El recurso del metraje encontrado, ligado a la cámara en mano de 1974: *La posesión de Altair*, nos presenta una estructura común en películas de este subgénero. Estamos ante una historia que se desarrolla en la cotidianeidad y ello, con las grabaciones en súper 8 que realiza la pareja —y su colega— sobre el día a día, incluso previo al hostigamiento alienígena, son un punto clave de inicio. Dryere comenta en una entrevista que, respecto a la cámara para lograr esa cotidianeidad, el formato de 8 milímetros “guarda el rastro de algo más profundo, algo un tanto oscuro que se respira en un momento que parecía ser cotidiano”.¹³⁹

¹³⁹ Arencibia, Eloy, “Entrevista a Victor Dryere, director de 1974: La Posesión de Altair”, en *Abandomoviez*, 2015, en: https://www.abandomoviez.net/reportaje.php?id_reportaje=302&pag=1

La película está ambientada en 1974 y no solo el vestuario de pantalones acampanados y camisas nos lo dejan claro. También está el factor de los diálogos. Escuchamos a varios personajes hablar de directores contemporáneos —de la época de la trama— como Bergman, o conversaciones alrededor de puntos de interés de aquellos años, como el turismo de Asia o el este de Europa. Bien escuchamos a alguien preguntar a otra persona si nunca había estado en Budapest.

Sobre el formato setentero, así como en los noventa eran videocámaras de VHS los formatos más utilizados para el *found footage*, *La posesión de Altair* está rodada en super 8 para el efecto antiguo y casero. Y no es un efecto de la post-producción, sino que el director consiguió decenas de cintas para la película y la rodó de esa manera, como cámaras de super 8, dando todavía un mayor valor al realismo de un metraje encontrado y de posicionamiento temporal en la trama. Como son los personajes quienes llevan la cámara en la mano, somos cómplices como espectadores con el realismo que buscaba Dryere.

Tenemos el funcionamiento del granulado natural en la imagen: vemos cómo se verían —o cómo se ven— realmente una serie de filmaciones caseras por aquellos años, cuyo valor no está solo en lo estético-visual, sino que, por el formato, ayuda con el *suspense* de lo que creemos ver o no ver en la película, justo como los personajes lo viven. Ciertas cintas, al presentar en pantalla a su antagonista, pierden a su audiencia porque ya no genera el mismo temor. El granulado, la oscuridad y la poca visibilidad en muchas escenas levanta la tensión porque, incluso cuando están en pantalla los alienígenas, no los podemos ver claramente.

Las escenas en exteriores son la mejor prueba de lo que comento. Cuando alguno sale al bosque, ya sea huyendo o buscando a alguien, hay momentos donde no vemos nada más que lo que alumbra una pequeña linterna. Y en ocasiones ni siquiera eso. Sólo nos es visible lo que está a un par de metros de la lente, lo demás es oscuridad total. Pero esa oscuridad crea un escenario perfecto para los espectadores al entender la sensación de que los protagonistas están siendo acechados y ni siquiera pueden ver por quién o por qué. La noche ayuda a esconder lo que acecha y tanto para los personajes como para nosotros resulta en algo por igual confuso y aterrador. Donde el bosque crea un entorno hostil, porque, para el director es en esa oscuridad donde se esconden los más sublimes tesoros¹⁴⁰. El tener a los protagonistas en una zona urbana y no rural es un gran acierto para explorar la sensación del acecho constante.

Los momentos de oscuridad se complementan con un excelente trabajo del departamento de sonido y efectos especiales. No vemos nada, pero escuchamos todo. Es el sonido el elemento estético, y la estrategia principal, para la generación del miedo. Desde los sonidos guturales y electrónicos en las llamadas de teléfono, hasta el motor de la nave extraterrestre cuando pasa por encima de la casa y abrumba a sus habitantes. El montaje sonoro logra que la película avance y carga con todo el *suspense*. Y, si bien es cierto que su presupuesto era bajo —solamente les permitía hacer 3 tiros por toma, por ejemplo— y buscaban otras alternativas, los recursos visuales-sonoros, además de la química de los protagonistas, logra que el espectador ni siquiera preste atención a las carencias.

¹⁴⁰ Ídem.

Independientemente del gusto por la trama o las historias de extraterrestres, vuelvo a la autenticidad presentada en el metraje. Entendemos que Manuel y Callahan estudiaron cine o algo afín al audiovisual, pero no por ello la fotografía es cuidada ni elaborada. Dryere opta por una imagen difusa, con una cámara inestable, como elección estética y narrativa. El continuo movimiento de cámara, que muchas veces no nos deja claro qué estamos viendo, es producto del miedo de los protagonistas que, al huir o correr, sacuden la cámara. No tenemos tomas cuidadas ni sumamente elaboradas, sino tomas borrosas y en constante movimiento, pero no por ello no apreciamos ni entendemos lo que ocurre.

Aunque la historia se desarrolla en varios días, el uso de los cortes para pasar de una escena a otro aumenta la sensación de confusión. En algunos cortes entendemos que han pasado unas horas o incluso un par de días. Por ejemplo, cuando corta el metraje de día y vuelven de noche o cuando se hacen preguntas respecto a días previos (Manuel preguntando si Altair ya no ha tenido más sueños respecto a los ángeles). Pero hay muchas cuya sucesión no nos es del todo clara y no tenemos esa temporalidad establecida donde, al igual que en otras películas del género "las tomas se vuelven aleatorias, las secuencias carecen de continuidad inmediata, pero siempre se maneja el desarrollo lineal de la historia. No hay *flashback*, ni recuerdos [...] de los protagonistas."¹⁴¹

La película presenta una intertextualidad directa con demás películas y referentes del género. Tenemos una imagen de Alfred Hitchcock en la portada de una revista *Vogue París* de 1974, además de la similitud con pioneras del

¹⁴¹ Ortíz Mercado, Oscar Alberto *El Recurso Narrativo de Grabación Encontrada en el Cine de Terror del Nuevo Milenio*, tesis de Licenciatura de Ciencias de la Comunicación en Facultad de Ciencias Políticas y Sociales — UNAM, México, 2013, p. 90.

metraje encontrado respecto al bosque-persecución-acecho como *El proyecto de la Bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, Myrick, Sánchez, 1999) o las aves que presagian el encuentro extraterrestre y se estrellan contra la casa, similar a la secuencia previa al contacto alienígena de *Los elegidos* (*Dark Skies*, Scott Stewart, 2013).

Por último, para cerrar el uso del metraje y pasar al terror, cabe resaltar el agregado del amigo como un punto de visión extra al de la pareja. Cuando Manuel invita a Callahan lo hace para que este grabe todo lo que ocurre. En cintas contemporáneas, para dar dinamismo al movimiento y uso de cámaras, los realizadores ocupan celulares, cámaras *GoPro*, computadoras o videollamadas y, por supuesto, las cámaras de seguridad, pero aquí, al estar en los años setenta, no hay mucho para variar respecto a lo que muestra el super 8. Callahan está ahí para abrir la imagen respecto a Manuel y Altair. De inicio solo vemos lo que filma Manuel, pero Callahan da una segunda vista y muestra todo el panorama de la pareja, así como las cosas que ocurren cuando la pareja no está.

La atmósfera en 1974 es *espeluznante*. Lo que observamos está ligado a cómo lo observamos, y Dryere —junto a Guillermo Garza, el director de fotografía—, entienden que el manejo de la cámara lo es todo para marcar la pauta entre lo que se nos permite ver y entender y lo que no logramos ver (desde lo visual).

4.1.2. El terror in/visible

Respecto a la creación del miedo, la película presenta un terror que es ambos: directo y sugestivo. Tenemos encuentros directos, como las parvadas que chocan contra las ventanas y las breves imágenes al final de la película del ente extraterrestre en pantalla. Pero podemos decir que predomina la

parte sugestiva, porque incluso en las dos escenas mencionadas respecto a lo directo, es el sentido que se les da el causante del miedo. Las aves no son un ente maligno o extraño, sino animales que actúan como no deberían actuar normalmente. Recordamos a Mark Fisher hablando de *lo raro*, “la presencia de lo que no encaja”.¹⁴²

Y es que, así como las escenas con los pájaros, *1974: La posesión de Altair* se construye mediante escenas que resaltan *lo raro*. El comportamiento de Altair a la hora de dormir o el cómo empieza a relacionarse con Manuel y compañía. Más notable tenemos los actos donde está fuera de sí, ya sea construyendo las puertas de ladrillos o hablando cosas que parecer no tienen sentido o relación alguna.

Por otro lado, pero siguiendo con la creación del miedo, tenemos unos cuantos *jump scares* en la película que logran su cometido, en parte gracias al diseño sonoro, el cual ya habíamos comentado, y que resulta en otro acierto respecto a la creación del miedo y de la atmósfera. Tenemos los ruidos de motores y voces/gruñidos extraños en el teléfono, que acompañan los *jump scares* en ocasiones con el aumento del sonido, tomando en cuenta la construcción clásica de: no hay nada ahí – la cámara se mueve – aparece algo donde previamente no había nada, ligado al aumento del sonido. El autor Bryan Bishop, analiza el *jump scare* en un artículo para *The Verge*¹⁴³ donde plantea que, de entrada, parece que nuestro protagonista, tras un momento de tensión, ya está a salvo, solo para que inmediatamente aparezca algo frente a él/nosotros.

¹⁴² Fisher, Mark, *The Weird and The Eerie*, p. 75.

¹⁴³ Bishop, Bryan, “‘Why Don’t You Die?!’ The Art of the Jump Scare”, en *The Verge*, 31 de octubre de 2012, en: <https://www.theverge.com/2012/10/31/3574592/art-of-the-jump-scare-horror-movies>

Bishop presenta una lista con tres puntos clave para lograr el susto mediante el *jump scare*, aunque claro, algunos realizadores también lo presentan sin una construcción previa en muchas ocasiones. Solamente ponen frente a la cámara algo y/o aumentan el sonido para el sobresalto del espectador. Sobre el susto bien armado, Bishop dice que primero debe de estar *la garantía (the pledge)* donde ponen al sujeto en una situación de potencial peligro. Acto seguido, está *el giro o el cambio (the turn)* donde, aparentemente, el sujeto está a salvo. Finalmente, el acto final (*the prestige*, cuyo significado en los trucos de magia es lo último del truco, el cierre sorprendente) donde se hace presente frente al sujeto el verdadero susto, por lo regular acompañado de música o efectos de sonido.¹⁴⁴ Cabe mencionar que, para muchos espectadores, la estructura del *jump scare* se ha vuelto predecible, aunque no por ello no logra su cometido.

Sobre el extraterrestre, véase como alien, tenemos pocas imágenes al respecto. Imágenes barridas o movidas que logra captar la cámara nos dan el indicio de que estos seres, provenientes del espacio exterior, son de un color blanquecino, con dedos largos, cuerpos delgados y cabezas grandes, con ojos negros. La imagen del extraterrestre de la película, haciendo representación de los llamados *extraterrestres grises*, es una de las más comunes representaciones en el cine y cuyos motivos se encuentran también dentro de los principales al hablar de este tipo de películas: “muchos aliens en las películas de terror se apoderan de los cuerpos humanos [...] además de hacer que expresemos fuertemente nuestra reacción a los intrusos: deben tener malformaciones y ser destructivos por el hecho de que vienen del exterior”.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Ídem.

¹⁴⁵ Ochoa, George, *Deformed and Destructive Beings. The Purpose of Horror Films*, p. 165.

La película presenta un constante acoso a la pareja de recién casados. Incluso, más que una película sobre el encuentro directo con los aliens, tenemos una película que nos relata —desde el inicio sutil hasta el final de la abducción— el acoso paulatino. Dryere nos va llevando, poco a poco, hacia el desenlace, y en el camino nos da detalles de lo inevitable que era. Los aliens, para Altair, siempre habían estado ahí, desde que era una niña pequeña.

Como ya dijimos, durante este acoso, no vemos realmente nada hasta los últimos cinco minutos de la película donde, aun así, nunca vemos claramente a los aliens, pues son escasos sus segundos en pantalla. Tal vez la imagen más clara —y tampoco es que podamos observar mucho— se nos presenta en el punto exacto de la abducción. Antes de que Callahan sea abducido, siguiendo a Manuel y Altair, se encuentra con la nave espacial encima de él. Tenemos la imagen del platillo con sus luces amarillas y rojas, y con la estela de luz que levanta a la pareja. Pero ni siquiera cuando Callahan es abducido vemos bien la nave.

Al final, la película cubre su bajo presupuesto con un magistral desarrollo en la atmósfera de la historia. Para *1974: La posesión de Altair* la atmósfera lo es todo. La época, el ambiente, el acoso y lo extraño que Dryere desarrolla en menos de 90 minutos refleja el paso de lo cotidiano de la vida doméstica hacia el caos cósmico. Sin ser puramente un *home invasion*, la película vuelve del hogar un sitio donde Altair y Manuel no están seguros; donde el terror viene incluso desde el interior del hogar. El miedo acecha por todos lados, principalmente desde las alturas, volviendo todo el sitio (bosque y casa) un lugar *espeluznante*.

4.2. **BELZEBUTH** de Emilio Portes

“En México hasta los ateos son creyentes.”

— Emmanuel Ritter (Joaquín Cosío)

Título: *Belzebuth*

Director: Emilio Portes

Productor: Rodrigo Herranz / Coproductores: Jaime Baksht; Michelle Cuttolenc; Carlos Lagunas / Productores Ejecutivos: Ana Hernández

Guion: Luis Carlos Fuentes y Emilio Portes

Fotografía: Ramón Orozco

Año: 2018

País: México

Productoras: Pastorela Películas; Fidecine; UABC

Presupuesto: 3,600,000 DLS (estimación)

Cast: Joaquín Cosío; Tobin Bell; Giovanna Zacarías; Tate Ellington; Yunuen Pardo; José Sefami; Aída López; Felipe Tututi; Norma Angélica; Mercedes Hernández; Liam Villa; Damaris Rubio; Aurora Gil

Sinopsis completa:

En una ciudad fronteriza en Baja California norte, Emmanuel Ritter, un Policía Federal, está en el hospital junto a su esposa que acaba de dar a luz. Al bebé recién nacido lo llevan al cunero con otros bebés. Ritter debe irse porque tiene trabajo, pero apenas sube al elevador, vemos que sale una mujer; una enfermera. La enfermera se ve seria, retraída. Se dirige hacia el cunero para el cambio de turno. Una vez que se encuentra sola con los bebés, cierra la puerta con seguro y comienza a asesinar a todos los recién nacidos con un bisturí. Cuando finalmente logran abrir la puerta, la enfermera se suicida cortándose la garganta el con bisturí.

Cinco años después vemos que Ritter está solo, sin esposa, la cual más adelante nos dicen que se suicidó. Le marcan para avisarle que acaba de haber una masacre en una escuela. Un alumno de secundaria disparó y asesinó a 33 niños pequeños, a la maestra y posteriormente se disparó en la cabeza con una escopeta. Por el crimen, la Policía pide ayuda a autoridades estadounidenses y éstas —junto con el Vaticano— envían al agente Iván Franco, especialista en criminología esotérica que ha seguido casos similares desde hace tiempo. Mientras los peritos y agentes revisan la escuela, ocurre otro crimen similar donde una mujer, envuelta en una batería eléctrica, se lanza a una alberca con niños para electrocutarlos.

La investigación, ante la sospecha de cárteles o sectas, comienza a verse envuelta en distintos elementos extraños —las huellas de unas palmas, no humanas ni animales, visibles en la pared y techo de la escuela al poner luz UV; extrañas psicofonías o la cercanía de los incidentes a un extraño hombre— y eso empieza a quitar el escepticismo original a Ritter y Demetrio, su compañero, al darse cuenta, gracias a Franco, que el móvil de los crímenes viene de tiempo atrás e incluso están relacionados con la muerte del hijo de Ritter.

Conforme avanza la investigación, Ritter y compañía ubican al extraño hombre y se vuelve su principal sospechoso: Vasilio Canetti, un sacerdote excomulgado por el Vaticano que, después nos enteramos, había vendido su alma al Diablo para saber la verdad. Por otro lado, tenemos en la historia a Beatriz y su hijo pequeño Isa, el cual nació a la par del hijo de Ritter y vemos, al inicio, estaban en el mismo hospital, aunque afuera del cunero, cuando el ataque. Mientras iban al cine, una camioneta donde iba Canetti secuestra a Beatriz y su hijo. Minutos después, un hombre hace explotar el cine y a sus asistentes. Más tarde, en el lugar, Ritter se entera que antes ahí estuvo el cura de La Iglesia de los Niños (o sea, Canetti) y, además, Demetrio les informa que Isa es alumno de la escuela donde fue el tiroteo y que también toma clases de natación en la alberca del incidente. Ritter agrega que cinco años antes también estuvo su madre, con un Isa recién nacido, en el hospital.

Al explicarle a Franco sobre San Miguel el Alto, un narcopueblo turbio y abandonado donde se encuentra la Iglesia, Ritter y Franco van a investigar. Ahí encuentran, en la Iglesia, una gran cantidad de símbolos para diversos rituales. Ambos comienzan a escuchar risas y voces de niños pequeños y frente a ellos una estatua de Cristo de porcelana, crucificado y de tamaño real, la cual cobra vida. Es el demonio Belzebuth, hablando a los investigadores. Belzebuth hace que Ritter vea a su familia, intentando confundirlo. Finalmente, Franco le dispara al Cristo, quebrándolo, pero Ritter se enoja con él porque ya no está ahí su esposa y comienza a golpearlo hasta que es interrumpido por Canetti, que lo electrocuta y queda inconsciente.

Cuando Ritter despierta, Canetti lo tranquiliza diciéndole que tanto él como Franco están a salvo. Procede a explicarle que en realidad él no es el malo, sino que secuestró a Isa para protegerlo, porque sabe que el niño es el Mesías, que dos mil años después ha vuelto a nacer. También le dice que el primo de Isa, Jonathan, que murió en el tiroteo de la escuela, era la reencarnación de Juan el Bautista. Y que cinco años antes, en el cunero, asesinaron a quien fuera la reencarnación de San Pablo. El primero iba a preparar el camino, mientras que el segundo iba a difundir su palabra. Agrega que hay un Plan Divino y por ello solo Isa ha sobrevivido. Para protegerlo quiere llevarlo a Estados Unidos, a una Iglesia especializada y optimizada para prepararlo y ayudarlo a desarrollarse, pero no sabe cómo cruzar la frontera con el niño. Ritter le dice que lo ayudará y se comunica con Demetrio para pedirle ayuda, el cual le dice que la situación es complicada porque los compañeros de Franco lo quieren reportar como desaparecido y la embajada quiere incluso cerrar la frontera, pero aun así los ayuda. Su plan es cruzar por un narcotúnel.

Ya en el narcotúnel, Ritter, Canetti, Franco, Beatriz e Isa —acompañados por unos cuantos sicarios que protegen y muestran respecto a Canetti y, principalmente, a Isa— avanzan para cruzar así la frontera. Al llegar a una habitación llena de cruces, objetos precolombinos, paquetes de droga, billetes, altares hacia la Santa Muerte y Malverde, además de a varios tipos de Santos y demonios, Canetti se muestra preocupado porque dice es una capilla de adoración a lo profano. Ritter, que conforme pasa el tiempo empezaba a ponerse cada vez más hostil, interroga a Canetti respecto a los niños desaparecidos. Canetti dice que Ritter está poseído. Ritter, con los ojos en blanco, grita y golpea a los demás. Las estatuas comienzan a sacudirse. Finalmente, Ritter mata a los sicarios y deja fuera de combate a Franco y Canetti, mientras Beatriz huye con su hijo hacia la salida. Ritter los persigue, pero vemos cómo Isa no ve a Ritter, sino a la estatua de Cristo poseída que cobró vida persiguiéndolo. Al llegar al final del narcotúnel, salen al desierto, donde todavía los persigue Ritter. Demetrio, que los tenía que esperar del otro lado, está ahí y trata de calmar a Ritter. Éste le dispara y luego intenta asesinar a Isa, pero Beatriz lo deja inconsciente con una roca.

Como pueden, arrastran a Ritter de vuelta a la cueva, donde Franco y Beatriz practicarán el exorcismo. Canetti se queda resguardado con Isa. Como Franco no puede con la fuerza del demonio, Canetti, con una daga especial, corta a Isa y mancha sus manos con sangre; la sangre del Mesías. Acto seguido, pone sus manos ensangrentadas en la cabeza de Ritter para poder terminar el exorcismo, pasa el demonio a su cuerpo y posteriormente pasa el demonio a una piedra para rituales. Canetti cae muerto. Ritter despierta sumamente confundido y voltea a ver a Beatriz, que está asustada y sorprendida. Franco también se levanta, malherido. Los tres se miran confundidos, pero en paz.

Finalmente, en el Vaticano, Franco está en audiencia con unos sacerdotes, relatando todo lo ocurrido. Dice que el Mesías está seguro en un lugar secreto y que en algún momento se le avisará al Vaticano para que lo conozcan. También dice que la sangre del niño en la daga de Canetti y el exorcismo a Ritter son la prueba de que verdaderamente es el Mesías. Terminan hablando de canonizar a Canetti y Franco comenta que Ritter será el guardián protector del Mesías hasta su siguiente milagro. Comenta que Belzebuth quedó encerrado en la piedra y vemos que el túnel fue dinamitado. El Vaticano felicita a Franco, que ahora viste como Padre. Un sacerdote le dice que la Humanidad es tan solo un elemento en el campo de batalla entre la guerra del bien y el mal, a lo que Franco responde con que al menos hoy ganaron.

Por último, vemos a Ritter, Isa y Beatriz en un auto en la carretera. Pasan junto a un retén militar. Cuando el auto se aleja, vemos que el retén estaba ahí porque había un autobús escolar en llamas. Entendemos que el mal puede continuar ahí y, para reforzar eso, en una escena post créditos volvemos a la habitación donde Franco grabó las psicofonías que mostró a Ritter y Demetrio casi al inicio y ahí, en el fondo, vemos como una caja cae al suelo sola.

4.2.1. La ciudad y sus problemas

Rodada en Baja California Norte, principalmente en Mexicali, *Belzebuth* utiliza la ciudad para complementar la vida de los personajes. A diferencia de películas donde se comenta que 'la ciudad es un personaje más' por su fuerte presencia, aquí no ocurre necesariamente de esta manera. En este caso la ciudad está ahí para tapizar los aspectos cotidianos para los protagonistas respecto a su entorno.

Volvemos a *lo visible*, aquí como aquello que aparece como “fotografiable y representable en las pantallas en una época dada.”¹⁴⁶ Los lugares se convierten en *lo visible* para explicar lo que ocurre. Las avenidas y el desierto no reflejan una parte de la película, mientras que el narcotúnel representa otra, aunque todas bajo el mismo manto de la violencia. Además de mostrar, por supuesto, instituciones como los hospitales, escuelas y la oficina de

¹⁴⁶ Sorlin, Pierre, *Sociología del cine*, p. 59.

policía. El crimen, sin contar los asesinatos principales de la película —o sea, los no relacionados— son también una estela que se mantiene como una constante.

Belzebuth, sin profundizar en ello, nos muestra la trata de blancas y la prostitución. Dos problemas del país que engloban el aura de criminalidad de la película. Respecto a la prostitución, las imágenes son sencillas. Ritter —y entendemos es algo recurrente— camina en la noche por una calle semi-vacía repleta de trabajadoras sexuales. Ocurre que, aunque aquí no lo muestran como dos problemáticas relacionadas directamente, es innegable la unión directa que hay entre la prostitución y la trata de blancas. Si bien en las escenas con las trabajadoras sexuales no nos muestran proxenetas o prostitución visiblemente forzada, así como no se nos muestra la red de trata, sería ingenuo pensar que no hay conexión. Entendemos que “el filme es una sucesión de imágenes, es decir, un encadenamiento lineal, longitudinal, de elementos que son, ellos mismos, mensajes globales propuestos a una lectura transversal.”¹⁴⁷

Hacia el tercer acto de la película, en el narcotúnel, nos encontramos con una parte donde tenemos varias jaulas. Mientras los protagonistas avanzan quedan sorprendidos —principalmente Beatriz— ante las imágenes que exponen la trata. Aunque las jaulas están vacías, quedan ropa y brasieres como evidencia de lo que sucedió ahí. Bien comenta Ritter que el túnel es utilizado para diferentes tipos de actividades criminales. Además, Baja California se encuentra dentro de los cinco estados donde se concentran la

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 61.

mayor cantidad de denuncias por trata, reflejando entre 2012 y 2017 un total de entre 100 y 499 denuncias.¹⁴⁸

La criminalidad es un punto clave en la historia. Todo gira alrededor del crimen organizado, directa e indirectamente. No hablamos, como ya mencionamos, de los crímenes principales de la película, sino del espectro que cubre a toda la ciudad. Desde el primer incidente —la matanza en la escuela— un periodista pregunta a Ritter si la situación tiene algo que ver con drogas o si se trata de un narco mensaje o, incluso, menciona si es culpa de los cárteles estudiantiles y Ritter, ante esta última opción, responde que ‘cómo los medios inventan tantas pendejadas’. Esto porque los medios juegan también un papel importante; principalmente los medios amarillistas o la nota roja ante la violencia del país. El espectador sabe el poder, y la fuerza, que tienen las imágenes de estos medios. Bien lo expone *La región salvaje* (Escalante, 2016) con los diarios de nota roja.

Volviendo al aura de crimen, *Belzebuth* maneja una constante relacionada con el narcotráfico como ocurre en todo el país. Vemos cómo en la investigación comienzan a preguntarse si se tratará de un nuevo cártel, aunque lo refutan diciendo que así no operan los narcotraficantes. Está también la problemática del crimen no como estela o como referencia de lo ocurrido, sino directa. Tenemos el llamado narcopueblo San Miguel el Alto, en el cual todos sus habitantes o murieron, o se fueron o se unieron al narcotráfico. Cuando los protagonistas van, no solo es ya un pueblo fantasma casi en ruinas, sino que sirve como base de operaciones para el crimen

¹⁴⁸ Galvan, Melissa, “5 estados concentran 55% de las denuncias por trata de personas”, en *Expansión*, 10 de julio de 2019, [https://politica.expansion.mx/mexico/2019/07/10/5-estados-concentran-55-de-las-denuncias-por-trata-de-personas#:~:text=Baja%20California%2C%20Chiapas%2C%20Ciudad%20de,los%20Derechos%20Humanos%20\(CNDH\)](https://politica.expansion.mx/mexico/2019/07/10/5-estados-concentran-55-de-las-denuncias-por-trata-de-personas#:~:text=Baja%20California%2C%20Chiapas%2C%20Ciudad%20de,los%20Derechos%20Humanos%20(CNDH))

organizado. El pueblo abandonado nos deja ver también la problemática nacional de los desaparecidos: el pueblo está tapizado de carteles y letreros de gente desaparecida, algo tan común que incluso los protagonistas ignoran.

Por último, ligado directamente al narcotráfico, está la presencia visual de los integrantes del cártel. En *Belzebuth* no nos dicen de qué grupo armado se trata, pero no hay necesidad de saberlo. Con lo *visible* respecto a sus integrantes entendemos quiénes son y qué hacen. Tenemos en la película a los sicarios —el brazo armado del cártel— a disposición de Canetti, mostrando respeto a éste y, mucho más, a Isa como el nuevo Mesías, porque el crimen y la religión no están peleados, y lo vemos en ‘la capilla de lo profano’ del narcotúnel, con los altares a la Santa Muerte, Malverde y la Virgen de Guadalupe.

Si bien los sicarios no son vistos haciendo actividades ‘propias’ del narcotráfico, se mantiene la costumbre de su labor y su forma de operar en diversas actividades. La presencia de las armas todo el tiempo, así como el conocimiento en cuanto a depósitos y almacenes de seguridad para su protección, donde ocultan diversas cosas. Pero, donde mejor lo podemos observar, es cuando le dan un *levantón* a Beatriz e Isa bajo la forma tradicional de hacerlo: una camioneta blindada se les cierra, abren la puerta y frente a todo el mundo, los suben al automóvil y se dan a la fuga. Y esta escena nos deja ver también lo ‘cotidiano’ que es para población. Al decir ‘cotidiano’ no hablamos de que esté normalizado y no por ello la gente no se muestre asustada al respecto, pues quienes observan el *levantón* no actúan indiferentes, pero tampoco lucen tan sorprendidos. Parece, más bien, que están acostumbrados.

La ciudad y sus alrededores funciona en *Belzebuth* como la máxima de lo *visible* social —donde se entremezcla con lo sobrenatural, el cual tiene más peso en la trama—. A pesar de ser una historia sobre posesiones y demonios, los problemas regionales y nacionales son inherentes a esta historia, como lo vemos en sus propios protagonistas. No es una película de terror ajena a su entorno. A diferencia de *Vuelven* —otra de las cintas de este estudio— donde los personajes son víctimas directas del crimen organizado, en *Belzebuth* el crimen es un agregado más de la cotidianeidad de sus protagonistas. No por ello no lo padecen ni lo sufren, pero tampoco pueden hacer mucho por alejarse de él.

4.2.2. El mal y la construcción de lo sobrenatural

Pasamos ahora al punto sobrenatural de la película. Como ya dijimos, hablamos aquí de posesiones demoníacas, teniendo principalmente al demonio que da el título a la película: Belzebuth. La película nos presenta, ampliamente, una clásica lucha entre el bien y el mal. Uno de los principales temas en las cintas occidentales donde el bien (representado por la religión) se enfrenta a la maldad (los eternos antagonistas; directamente con los demonios o indirectamente con las personas poseídas).

Dentro de la historia, Belzebuth —conocido también como El Señor de las Moscas— es el demonio y principal antagonista. Belzebuth se encuentra dentro de los tres principales demonios del Infierno, formando la trinidad con Astaroth y el propio Lucifer. Belzebuth (también llamado/escrito Belcebú) se presenta como el Príncipe de los Demonios, considerado también ‘el más criminal’ después de Satanás.¹⁴⁹ En la película, a pesar de las conocidas

¹⁴⁹ Plancy, Collin de, *Diccionario Infernal*, Barcelona, 1842, p. 112-113.

descripciones, no vemos nunca la forma física de Belzebuth. Nunca se presenta con cuernos ni con alas, ni con su cabeza de demonio. Cuando se manifiesta físicamente es mediante el cuerpo de otros, como el de Ritter, o mediante la estatua de porcelana de Cristo.

Aclarado el demonio antagonista, volvemos a la disputa entre el bien y el mal. Una constante en las temáticas dentro del cine de terror, no sólo en cuanto a películas sobre posesiones, sino en general. Esto no deviene solo del peso de la religión, pues también, la historia del bien y el mal es “la historia de la moral, de la ética [...] y de las organizaciones humanas que sirvieron para regular las actividades físicas y morales de sus sociedades correspondientes”¹⁵⁰. En *Belzebuth* encontramos directamente los dos tipos de males que acogen a la sociedad diegética: el crimen organizado y los líderes del Infierno.

Las posesiones presentadas en la película, a diferencia de películas donde el demonio busca obtener el alma del poseído, representan el cuerpo del poseído como un vehículo para un mal mayor; ya sea cometer los crímenes necesarios o, eventualmente, poder asesinar al Mesías. Es por ello que en su conclusión nos encontramos con la escena del exorcismo, la cual cumple con las características comunes respecto al cine de este tipo, donde el poseído, amarrado, recibe el exorcismo. Cabe resaltar el manejo respecto a la sangre del Mesías como símbolo-fuerza del bien y como elemento último ante la posible victoria del mal. Porque como todo símbolo cristiano, en su valor está la fuerza.

¹⁵⁰ Rosas Rogríguez, Saúl, *El cine de horror en México*, tesis de Licenciatura de Ciencias de la Comunicación en Facultad de Ciencias Políticas y Sociales — UNAM, México, 1998, p. 10.

Pasando al ente demonio-sobrenatural, *Belzebuth* juega con las sutilezas de la pantalla. A diferencia de lo *visible* que tenemos en la ciudad, el demonio casi no es visto en la película. La historia se construye mediante elementos sugestivos y —por supuesto— imágenes que resaltan el factor del susto mediante los *jump scares*.

Tenemos aquí dos puntos interesantes en el planteamiento de la película. Por un lado, está el miedo directo que se presenta en escenas como la Iglesia en el narcopueblo donde, tras unos segundos de tensión, el silencio es cortado abruptamente mientras la estatua de Cristo cobra vida. También tenemos toda la secuencia final, la del exorcismo, donde podemos observar la escena de las diversas estatuas cubiertas con una sábana blanca, las cuales comienzan a moverse, como si las estatuas estuvieran respirando.

El otro punto está en la sutileza. Y esta sutileza se divide en dos; primero tenemos las escenas de tensión y miedo con poca imagen visible. No vemos al demonio, pero tenemos sus huellas en la pared y en el techo cuando ponen la luz UV en el salón de la escuela. También lo vemos en la Iglesia del narcopueblo, en la secuencia donde se empiezan a escuchar risas y voces de niños pequeños, que comienzan como un susurro y van *in crescendo*, alterando a Ritter y Franco. El otro lado de la sutileza está en las decisiones narrativas gráficas de Emilio Portes. A pesar de ser una película llena de violencia, de muchos tipos, Portes no entrega una cinta sumamente gráfica ni mucho menos *gore*. Lo cual no significa que no haya sangre o imágenes duras, porque sí las hay. Portes mantiene la fuerza de las imágenes ahí, pero quita lo explícito de la pantalla. Cuando la enfermera asesina a los bebés, vemos la sangre en el bisturí, pero nunca vemos cuando lo clava; así como vemos la sangre en la pared de la escuela, pero nunca el cuerpo o; con una

poesía macabra, tras el incidente en la alberca, tenemos solo los *goggles* de un infante ahí, flotando en el agua.

El estilo y manejo de Emilio Portes respecto al terror sobrenatural en un ambiente urbano fronterizo, en una cinta cuya violencia estructural y social se ve reflejada, pero sin sangre en la pantalla, deja en *Belzebuth* una de las mejores películas del género de los últimos años. Y no es que la sangre en pantalla vuelva a una película mala, pero lo resaltable aquí, sin duda, es la naturaleza de la imagen narrativa de la puesta en escena y el montaje. Portes explora y retoma, de distintos lugares, lo esencial para que *Belzebuth* impacte por la crudeza, fuerza y terror en sus imágenes.

4.3. **MÁS NEGRO QUE LA NOCHE** de Henry Bedwell

“Bécquer es un gato muy especial.”

—Evangelina (Margarita Sanz)

Título: *Más negro que la noche*

Director: Henry Bedwell

Productores: Marco Polo Constandse; Marcel Ferrer; Alex García; José María Torre; Leonardo Zimbrón / Coproductor: Antonio Nava / Productor Ejecutivo: Carlos Taibo

Guion: Henry Bedwell / Historia: Carlos Enrique Taboada

Fotografía: Marc Bellver

Año: 2014

País: México / Coproducción: España

Productoras: Celeste Films; Filmadora Nacional; Neo Art Producciones

Presupuesto: 37,000,000 MXN (estimación)

Cast: Zuria Vega; Adriana Louvier; Erendira Ibarra; Ona Casamiquela; Margarita Sanz; José María Torre; Miguel Rodarte; Lucía Guilmáin; Sara Manni; Daniel Villar; Karla Cruz; Hernán Mendoza

Sinopsis completa:

Abrimos con una secuencia donde la tía Ofelia está acariciando a su gato Bécquer. Pasamos a una joven ama de llaves corriendo, intentando escapar de una mansión, pero es detenida por una silueta. Corte a la tía Ofelia tejiendo frente a la chimenea, junto a Bécquer. Súbitamente, Ofelia muere. Días después, el abogado de la tía visita a Evangelina, la actual ama de llaves, y le pide que firme unos papeles. El abogado se ve asustado, tiene prisa por irse.

Días después, el abogado está con Greta y sus amigas —Pilar, María y Vicky—. Le comenta a Greta que heredó todos los bienes materiales, la cuenta en el banco y la mansión de su tía. Le explica que la única petición para quedarse con la herencia es que debe hacerse cargo de Bécquer. En la casa, Evangelina arregla el lugar, pone flores en la habitación de Ofelia y saluda a Bécquer. Mientras sale de la habitación, pasa una sombra detrás de ella. Evangelina dice: “Que descanse, señora”.

Greta y sus amigas están ya en la casa nueva. Ahí se presentan con Evangelina, que hace mucho no veía a Greta. Les muestra la casa. Evangelina es muy seria; ellas se burlan un poco de ella. Mientras avanzan, unas luces prenden y apagan. Evangelina comenta que la instalación es vieja, pero hará que arreglen las luces. Esa noche vemos el sueño de Greta, donde ve a una niña pequeña

—que después nos enteramos se llama Ana y era su hermana menor, pero falleció junto a la familia de Greta— caminar en una habitación con un piano y la joven ama de llaves del inicio ensangrentada.

Cuando se mudan todas a la casa, Evangelina le dice a Greta que su habitación es la que era de su tía. Greta pregunta por su vieja habitación, pero Evangelina le dice que su tía la cerró con llave hace mucho y nunca la volvió a abrir y no sabe dónde están las llaves. Se escucha a Bécquer maullar enojado y todas van hacia donde está; le maullaba al hurón mascota de María.

En la noche, mientras cenan, María acompaña a Vicky al baño. Entran a una habitación a husmear y, al irse, se ve la silueta de Ofelia, que les grita, aunque ellas parecen no verla. Más bien se asustan porque aparece Evangelina, la cual les repite que ya pedirá que arreglen las luces que prenden y apagan. Más noche, mientras todas duermen, María busca a su hurón, pues no está en su jaula. Sale a buscarlo y baja las escaleras; del segundo piso le cae el hurón encima, manchándola de sangre. El hurón está muerto. Greta llega por los gritos, ya que María grita que fue Bécquer quien mató al hurón. Al día siguiente, en el desayuno, Greta le pregunta a Evangelina si cree que fue Bécquer, a lo que ella responde que “Bécquer es un gato muy especial.” Después hablan un poco de cómo era todo cuando Greta era niña y vivía ahí, antes de que se fuera al internado. Greta se despide y sale de la cocina. Ve que Bécquer entra al sótano y ella se pregunta por qué. Lo sigue, buscándolo. Ya en el sótano, revisa viejas cosas, diarios y papeles de su tía. Encuentra una llave. Detrás se ve la silueta de su tía, incluso una mano toma del cabello de Greta y cuando ella voltea, no hay nadie. Sale asustada de la habitación buscando a sus amigas.

Todas están en la alberca y hablan de lo tétricas que son algunas habitaciones de la casa y también se preguntan si sí fue Bécquer quien mató al hurón o no. Deciden, también, organizar una fiesta de bienvenida en la casa. Ya en la fiesta, todos lo están pasando bien menos María, que se ve triste. Sale de la casa y se encuentra con Bécquer. Lo acaricia, lo carga y lo lleva a la alberca, donde lo ahoga. Dentro en la fiesta Greta discute con su novio Pedro y luego con Vicky porque ésta tomó el anillo de su tía. Cuando Greta lo va a guardar siente algo extraño. Afuera, María ve a alguien —que es Ofelia— en una de las ventanas de arriba. Adentro, Greta está en su habitación. Llega su novio; quiere discutir y somete a Greta. Ella le grita que se vaya y él no la suelta. Algo empuja a su novio de la cama, una fuerza invisible. Él se ve asustado y Greta le vuelve a decir que se vaya.

Greta vuelve a soñar con Ana y con su tía, a la cual le ve puesto el anillo que traía Vicky. Despierta con la noticia de que Evangelina encontró a Bécquer muerto. Evangelina les dice “No saben lo que han hecho”. Greta está triste porque fue lo único que le encargaron. Vemos que entierran a Bécquer. Más tarde, Pedro va a la casa buscando a Greta. Se queda viendo el cuadro de la tía, el cual se mueve, asustándolo. En un restaurante, Greta y Pedro platican de la noche anterior. Ella le pregunta si él iba a violarla, por cómo actuó, pero él le dice que no. También él le dice que desde que se mudó es como si fuera otra persona —todas, no solo ella—. Le dice que ahora es pensativa, sería, no hace muchas cosas, tiene dolores de cabeza. En la casa, María les confiesa que ella asesinó a Bécquer, pero les dice que no sabe lo que le pasó, que era como si hubiera algo dentro de ella.

En la tarde, con la llave que encontró Greta cuando fue al sótano, todas van a la casa de huéspedes que estaba cerrada. Hay muchas cosas ahí. Encuentran un vestido de novia y Greta dice que no sabía que su tía se había casado. Mientras se prueba el vestido, llega Evangelina y le preguntan si Ofelia estaba casada. Ella dice que la tía era legalmente viuda. Les cuenta que estuvo por casarse, que arreglaron todo, pero ella, el día de la boda, descubrió a su marido besando al ama de llaves más joven. Le preguntan a Evangelina qué ocurrió después, pero ella les dice que nadie lo supo, que desaparecieron —el esposo y la ama de llaves—. Más tarde, Greta le dice “lo siento mucho, tía” al retrato de su tía.

En la noche todas, excepto Greta, entre sueños y realidad, tienen un encuentro con Ofelia, que parece desaparecer del cuadro y se les aparece a todas en distintos lados. A la mañana siguiente, mientras desayunan, hablan de ello, aunque piensan que es principalmente pura sugestión. Evangelina agrega que la casa está llena de sonidos y sombras. Pero María dice que sí vio a la tía y a Bécquer ahí. Vicky decide irse a bañar y al subir, encuentra abierta una de las habitaciones que

siempre estaban cerradas con llave. Entra, se sienta en una mecedora y por detrás unas manos la toman del cuello, la tiran. Vicky sale corriendo y les cuenta a todas, asustada, llorando. Pero no lo creen, excepto por María. Incluso Evangelina dice que es imposible porque solo ella tiene las llaves de esa habitación.

Vemos otro sueño de Greta donde están la ama de llaves joven y el esposo de Ofelia. Entendemos que Ofelia los asesinó y escondió los cuerpos en la casa de huéspedes. Greta le cuenta a Pilar de sus sueños, diciéndole que ha estado viendo a Ana, la cual parece le quiere decir algo. Pilar le dice que debe hacerle caso, que Ana siempre le dice cosas acertadas. Greta le dice que le quiere avisar sobre una mujer, pero que nunca le puede ver la cara; que siempre que lo va a hacer se despierta con mucho miedo. En el salón, mientras, María escucha lamentos y gritos, pero no hay nadie. Cuando todas bajan, Pilar dice que ella también los ha escuchado. Evangelina dice que la casa es vieja y se escuchan ruidos, pero que de ese tipo de ruidos ella nunca ha escuchado.

Pilar propone llamar a un sacerdote y todas aceptan. Le marcan y éste dice que irá al día siguiente. Todas están un poco asustadas; Greta les dice que es solo una noche. María habla con Evangelina, la cual le confiesa que sí ha escuchado los lamentos y que son fantasmas. María dice que no cree en fantasmas y Evangelina le dice que la próxima vez que los escuche se vaya a su habitación y reconsidere en lo que cree o lo que piensa. Por su lado, Pilar investiga la habitación cerrada donde entró Vicky antes. Se asoma por debajo de la puerta y ve pasar a Bécquer. Sale asustada y se encuentra con Pedro. Le dice que hay algo raro en la casa. Escuchan un pequeño lamento y deciden irse todas. Mientras bajan las escaleras, Greta, que tuvo una breve visión de su tía, aparece. Les grita desde arriba de las escaleras. Se le mira seria, incluso está vestida diferente. Pedro le pide hablar. Ella acepta sus explicaciones, pero se muestra pasivo-agresiva. Cuando regresa a su habitación se quita el anillo de su tía. Bécquer está en la cama y en el espejo Greta ve el reflejo de su tía, como si fuera ella. Por su lado, María cree ver el cuerpo de Bécquer en el pasillo y le reclama a Evangelina por haberlo desenterrado, pero ésta le hace darse cuenta que ahí no hay ningún gato.

Greta vuelve a soñar con Ana. Al despertar, la ve en el pasillo. La sigue. Se abrazan; le dice que por qué está ahí si ella y sus papás están muertos. En el abrazo, los brazos de Ana se convierten en los brazos de la tía Ofelia, con todo y su anillo. Cada una, y Pedro, están en un lugar distinto de la casa. Greta le pregunta a Pedro por qué la engañó, pero la vemos a ella y a la tía. Acto seguido, lo toma del cuello y lo pone contra la pared, donde se electrocuta por uno de los fallos de la electricidad. Pilar está en la casa de huéspedes, donde se le aparece en el espejo Ofelia. Vicky, en su habitación, también ve a Ofelia y luego a Bécquer. María, en la biblioteca, guarda sus cosas, pero también Ofelia se le aparece. Se escuchan gritos, se ven siluetas. Cada una es aterrorizada por la tía Ofelia mientras intentan encontrarse en la casa.

Pilar llega a la habitación de Vicky e intenta abrir la puerta. Llega Greta y entendemos que es ella otra vez. Dice que Ofelia está en todas partes. Entran con Vicky, que asustada le pide perdón a Greta por haberse acostado con Pedro y por Bécquer. Greta dice que solo es un gato, pero Pilar dice que ese es el problema, que no es solo un gato. Pilar sale de la habitación y la puerta se cierra; no puede volver a abrirla. Ve a Bécquer al final del pasillo. Dentro de la habitación, Greta/Ofelia toma de los hombros a Vicky y la tira al suelo. Con fuerza clava sus ojos en unos tubos de metal que usaba Vicky para consumir cocaína. La mata. Afuera, Pilar se encuentra de frente a Ofelia, la cual intenta tirarla por el barandal del segundo piso, pero se logra sostener. Greta llega y la ayuda a subirse. Pilar le dice que se vayan, pero Greta/Ofelia dice que no, que esa es su casa, y que lo único que pidió fue que cuidaran al gato. Pilar corre a la puerta, pero no puede salir. Busca a María, la cual está en la biblioteca y es lanzada de un lado a otro por Ofelia, para finalmente clavarle dos agujas de coser en el estómago. Pilar sigue corriendo, buscando abrir puertas, asustada, llorando. Queda frente al retrato de Ofelia. Detrás llega Greta, que le dice que quedaron en siempre estar juntas y sin secretos. Greta se pone un cuchillo en el cuello. Se escucha un grito —de Pilar, probablemente— y la pantalla se va a negro.

Cuando vuelve la imagen, la mano de Greta cierra la caja de joyas de su tía. Está sentada en la mecedora frente a la chimenea, como su tía al inicio de la película. Llega Evangelina con alimentos

para Greta. Greta le dice que extraña a Bécquer y Evangelina le dice que no se preocupe, que muy pronto va a regresar. Mientras se va, Greta le dice que el gato que regrese debe de ser igual; que debe ser “negro, más negro que la noche”. Afuera, en el jardín, vemos un cuerpo enterrado. Entendemos que es el de Pilar por un tatuaje en el abdomen que ella mostró al inicio.

En una escena post-créditos vemos llegar al novio de Vicky a la casa, que aparece solo al inicio de la película. Entra al jardín y se encuentra a Bécquer ahí, el cual lo ataca salvajemente. El novio se cae y se golpea la cabeza contra una piedra. Bécquer lo observa y empieza a caminar. Se escucha la voz de Greta llamando a Bécquer.

4.3.1. Una nueva versión

La película dirigida por Henry Bedwell es una adaptación de la película original de Carlos Enrique Taboada, *Más negro que la noche* (Taboada, 1975). En la primera versión, el guion corrió por parte del propio Taboada, mientras que en esta nueva versión fue Bedwell —basado en el guion de Taboada— quien se encargó de la adaptación y de la escritura. Al hablar de adaptaciones siempre, la recepción de la cinta, puede resultar complicada respecto a las expectativas de las audiencias y más aún cuando se trata de una película reconocida y/o querida por el público, ya sea por su valor cinematográfico o el culto alrededor de ella.

Más negro que la noche (1975) representa ambas: el culto y el reconocimiento. Para muchos es considerada una de las mejores cintas de terror nacionales y Bedwell, previo a su realización, lo sabía. En una entrevista para Cine Premiere comentaba que “hacer un *remake* y adaptar una historia clásica son dos cosas muy distintas”, y agrega que trató de “tener mucho cuidado en no perder la esencia de la original”¹⁵¹. Incluso tenemos un pequeño guiño metatextual donde Vicky y Pilar, ya en la mansión, se sientan a ver la televisión para descansar un poco. Podemos ver que lo que están viendo en pantalla es la película original de Taboada.

¹⁵¹ Magaña Arce, Arturo, “*Más negro que la noche*: terror mexicano en 3D”, en *Cine Premiere*, 14 de abril de 2014, en: <https://www.cinepremiere.com.mx/36501-terror-mexicano-en-3d-con-mas-negro-que-la-noche.html>

Aunque mantiene una base similar, la película de Bedwell tiene algunos cambios en su desenlace. Cuatro mujeres jóvenes e independientes —con una extraña hostilidad pasivo-agresiva entre los personajes a comparación con la original— que van a vivir a la mansión recién heredada. Al igual que en la original, todas mueren excepto la sobrina heredera. Un cambio considerable para mí está en cómo mueren; no tanto la forma, sino el tiempo. La cinta original presenta un formato más similar al del *slasher*, donde una por una, en diversos momentos de la historia, va siendo asesinada. Incluso una de ellas no muere en la casa, sino en la biblioteca donde trabajaba. Taboada construye la tensión mediante el constante acoso que reciben las jóvenes. Por su lado, Bedwell, que sí mantiene el acoso por parte del fantasma de Ofelia, deja para el final la muerte de las tres. No mueren las tres al mismo instante, pero sí en el mismo momento: cuando Ofelia ya toma el cuerpo de Greta. Esta decisión de Bedwell no explora la tensión y el miedo que tienen ellas más allá de lo paranormal, sino que culmina con un frenesí violento—paranormal.

Por su lado, la original tiene a la sobrina, de nombre Ofelia, que también asustada por la situación decide irse de la casa, cerrando la película con ella yéndose. Aquí en la nueva versión tenemos un final distinto. Un final donde triunfa el mal, cortesía de otro cambio en la historia. Nos encontramos con una posesión donde Ofelia paulatinamente se apodera de Greta hasta tener el control de ella. Y es que, mientras que en la original es la silueta de la tía o la pura presencia de su espíritu, con algunas apariciones físicas de Ofelia, aquí —además de esas secuencias similares— tenemos la materialización del espíritu en el cuerpo de Greta. Es Greta/Ofelia quien asesina a sus amigas frente a la cámara. Además, en la última escena —Greta sentada frente a la chimenea como Ofelia al inicio— confirma la posesión, donde no solo Greta

ya actúa totalmente como su tía, sino que deja claro que Bécquer sí era algo más que un gato normal, como comentaban las jóvenes y Evangelina en algún momento, puesto que Greta y Evangelina hablan de que Bécquer pronto volverá, a pesar de que el gato muere mucho atrás en la historia. Y es la escena post-créditos la que lo confirma: Bécquer, vivo de nuevo, asesina al novio de una de las jóvenes, atando así los cabos sueltos respecto a los testigos.

Cabe mencionar que también aquí las muertes son más explícitas. En los años 70, Taboada mostró a las jóvenes muertas, pero no de la forma sangrienta en que lo hace Bedwell. Tal como lo es la escena donde Ofelia clava en los ojos de Vicky unos tubos de metal. Si bien la de Taboada es una película abierta, sin prejuicios y sin miedo a mostrar, queda ligada a su época. Casi 40 años después, Bedwell se muestra más gráfico y más explícito en temas como la violencia, el sexo y las drogas no sólo en los diálogos; también en las imágenes. En lo *visible* quedan plasmadas secuencias alrededor del consumo de cocaína, así como un par de secuencias donde algunos personajes mantienen relaciones sexuales.

Resulta obvio hablar de una actualización en formas y temas, ya que fue esto lo que se buscó no solo está nueva adaptación de Taboada, sino las otras dos también —*Hasta el viento tiene miedo* (Gustavo Moheno, 2007) y *El libro de piedra* (Julio César Estrada, 2009)—, buscando llevar las historias de Taboada a una nueva generación. Además de los temas, estaba también el *cast* que se conformaba por actores y actrices populares por aquellos años. Incluso, *Hasta el viento tiene miedo* (2007) presentó también, acompañando su estreno, una canción original titulada *Toma mi mano*, interpretada por Belanova, una agrupación mexicana cuya mayor popularidad fue justo entre 2005 – 2010.

En el caso de *Más negro que la noche* (2014) la música no es la excepción. Con la película salió *Más oscuro que la noche*, interpretada por León Larregui (vocalista de Zoé) y Capri (compositor argentino). Además, contó con la supervisión musical de la histórica en la materia Lynn Fainchtein y la banda sonora —algunas canciones de manera diegética y otras extradiegética— resultó en otro atractivo contemporáneo, con artistas que iban desde Pop Evil hasta Marilyn Manson. La música, por la importancia que tiene la banda sonora, fue uno de los elementos que más se adecuaron respecto al contexto contemporáneo de la adaptación.

Por último, y en uno de los puntos que me llevó a elegir esta película para su análisis, está el factor del formato: el 3D. *Más negro que la noche* es la primera película no animada rodada en México que se filma en 3D, aunque es una coproducción con España, donde se hizo la última etapa de post-producción¹⁵². Esto por supuesto resultó también en un atractivo para el público. Originalmente la producción no iba a ser en 3D, pero poco antes de empezar se presentó la idea de llevarlo a ese formato, lo que aumentó el presupuesto cerca de un 30%¹⁵³ pero levantó el interés comercial, estrenándose en México con 1,100 copias.¹⁵⁴

¹⁵² Notimex. “Lista, la primera cinta en 3D mexicana”, *El Economista*, 17 de julio de 2014, en: <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Lista-la-primer-cinta-en-3D-mexicana--20140716-0038.html>

¹⁵³ Notimex. “‘Más negro que la noche’ regresa al cine con nueva versión en 3D”, *Excelsior*, 11 de abril de 2014, en: <https://www.excelsior.com.mx/funcion/2014/04/11/953693>

¹⁵⁴ The Associated Press, “México: ‘Más negro que la noche’ lleva terror a 3D”, *La Estrella de Tucson*, 23 de julio de 2014, en: https://tucson.com/laestrella/gente/m-xico-m-s-negro-que-la-noche-lleva-terror-a-3d/article_3edcc894-12ad-11e4-82e9-0019bb2963f4.html

4.3.2. La formación del terror

Dentro de la película, el terror que encontramos, así como los sustos, los efectos y la trama, se manejan de forma convencional. Es cine de terror más comercial no se caracteriza por su experimentar ni por sus decisiones artísticas. Lo principal, y los elementos más recurrentes, llegan mediante varios *jump scares* poco elaborados: la sombra o silueta de la tía, acompañada del aumento del sonido en la película o las luces que fallan encendiéndose o apagándose previo a la aparición del espíritu; puertas que se abren o cierran con ruidos fuertes que sobresaltan al espectador. La parte del susto inmediato, si bien cumple con la función del sobresalto momentáneo, no es uno de los fuertes en la película.

Podemos resaltar un *jump scare* en específico que se presenta de una manera interesante y verdaderamente inesperada en la construcción de la historia —más por su procedencia que por su verdadera eficacia—. El *jump scare* en cuestión es el de la computadora. Pero, previo a este susto, es correcto explicar qué es y de dónde viene. Populares a finales de la primera década del dos mil e inicios de la década del 2010, con la gente ya teniendo un uso recurrente, sino es que ya cotidiano del internet, era común mediante videos o cadenas de correo recibir enlaces que llevaban al usuario a una página donde en un video, juego o algo que captara la atención introducían un *screamer*¹⁵⁵.

En la película, María se encuentra trabajando en su computadora en la biblioteca que hay en la mansión. Ella recibe por correo un archivo y al abrirlo empieza, poco a poco, a descargarse la imagen de un hombre sin camisa

¹⁵⁵ El *screamer* es un “video de internet que pretende ser una imagen, un juego, un *test*, etc. cuya intención es asustar inesperadamente a quien la observa”, de la misma manera que un *jump scare*. Definición de: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/screamer>

que cada vez va mostrando más de su cuerpo. María lo mira con atención y, justo al llegar a la zona del pubis, aparece el *screamer* en la pantalla del ordenador, asustando a María y al espectador, tal como lo hacen los *screamers* en la red. Con este recurso implementado por Bedwell, estamos, tal vez, frente al elemento que mejor representa el terror contemporáneo en cuanto a referencias de la época respecto a la actualización de la historia. Un terror —y susto digital— que no está siquiera ligado con la mansión ni con el espíritu de la tía y cuyo recurso no vuelve a utilizarse en la historia. Recurso que además tampoco es común ver en otras películas del género, exceptuando, claro está, algunas películas cuyo terror o trama se desenvuelven desde la red o el internet.

El 3D implementado al terror agregó también un sentido distinto a la experiencia en las producciones nacionales. Si bien muchas películas antes habían mezclado el género con el 3D, *Más negro que la noche* lo hace visible en un par de secuencias —como la del hurón que cae o en un par de manos que salen— que enriquecen la experiencia. Cabe mencionar que el resultado de la película funciona porque no solo recae el terror y los sustos en el efecto del 3D, pues la atmósfera es una constante también en la película que Bedwell logró plasmar bien. Además, la película puede ser vista de forma tradicional, o sea, no en 3D, y funciona de la misma manera.

La mansión y los jardines de ésta son otro de los elementos clave. El ambiente oscuro y terrorífico dentro del hogar juega un papel muy importante para el estilo de la película. Nos encontramos con una mansión grande, vieja, oscura y descuidada. Un sitio muy gris y poco alegre, víctima de su gran tamaño y poca restauración. Desde que las jóvenes llegan, la mansión se muestra imponente frente a ellas. El interior no es excepción. Un laberinto de poca luz con decorados extravagantes y antiguos cuya presencia, por sí

solos, convierten el espacio en una pesadilla. El jardín y la alberca no son la excepción, pues se presentan como sitios descuidados, llenos de hojas y sucios y, eventualmente, lugares de complicidad. Cómplices porque, primero María utiliza la alberca para ahogar a Bécquer, pero principalmente porque Greta está ahí mismo, en el jardín principal de la casa, donde oculta el cuerpo de sus víctimas; de sus amigas.

Sin buscarlo, nos remite a las viejas historias góticas tradicionales. Tanto las apariciones de los espíritus como la enorme mansión en la que habitan nos ponen en la mesa —directa o indirectamente— un estilo *neo-gótico* donde cumple con varias características del gótico tradicional como lo son los espacios oscuros, la atmósfera pesada, el fenómeno paranormal y, por supuesto, el misterio que hay en la historia. Es casi imposible no pensar en su similitud con películas e historias como *Posesión Satánica (The Innocents)*, Jack Clayton, 1961) o la novela clásica de 1898 de Henry James: *Otra vuelta de tuerca*.

Por último, podemos hablar del diseño sonoro para la creación de una atmósfera aterradora. El diseño sonoro, a manos de Daniel Saiz, es probablemente el mejor acierto que hay respecto a la construcción del terror atmosférico. Tenemos maullidos de Bécquer que atormentan a las protagonistas, especialmente cuando él ya no está ahí con ellas. Los ruidos extraños, pero *normales en una mansión vieja*; así como voces o gruñidos. Pero son los gritos, los llantos, los gemidos y los lamentos de una mujer el mejor recurso de la cinta. Estos lamentos que se presentan de manera intermitente, hostigando principalmente a María cuando camina sola por la casa. Son estos llantos espectrales un elemento muy importante para el ambiente que buscaba crear Bedwell. La casa, aterradora por sí sola, crea

toda una pesadilla al sentir —o escuchar, sin poder ver completamente— a aquello que las atormenta.

4.4. **VUELVEN** de Issa López

“Se nos olvida quiénes somos cuando las cosas de afuera vienen por nosotros.”

— Estrella (Paola Lara)

Título: *Vuelven*

Director: Issa López

Productores: Marc Polo Constandse / Coproductora: Tania Benítez /
Productores Ejecutivos: Francisco González Compeán; Issa López; Carlos
Taibo

Guion: Issa López

Fotografía: Juan José Saravia

Año: 2017

País: México

Productoras: Filmadora Nacional; Peligrosa

Presupuesto: 26,040,000 MXN (estimación)

Cast: Paola Lara; Juan Ramón López; Ianis Guerrero; Rodrigo Cortés;
Hanssel Casillas; Ney Arredondo; Tenoch Huerta

Sinopsis completa:

Abrimos con Estrella, una niña de secundaria. Estrella está en su salón, en una escuela pública, tomando clases. Escribe un cuento (que escuchamos en la voz en *off*) sobre un tigre, el cual no tiene miedo a nada. La imagen y narración se intercalan con un *grafiti* de un tigre. Nos quedamos con el autor de la pinta: es el Shine, un niño. El Shine observa a dos hombres borrachos salir de un bar. Los vigila. Uno de los hombres se detiene a orinar en la calle y el niño, sin que se dé cuenta, le quita un celular y una pistola del pantalón y le apunta. Duda. Al final no dispara; se esconde y llora, mientras el hombre se va caminando.

Volvemos con Estrella, que continúa trabajando en su cuento. La clase es interrumpida por una balacera. La maestra y los niños se cubren en el suelo, bajo los asientos, mientras ella intenta calmar a los alumnos. Cuando terminan los disparos, vemos que suspendieron las clases. Estrella sale de la escuela y camina a su casa. Ve un cuerpo cubierto en el suelo. Atrás de ella, un grupo de niños juega con una de las cintas amarillas de “PRECAUCIÓN” de la policía. Cuando Estrella llega a su casa, una línea de sangre la sigue. La línea recorre la casa, sube por las paredes. Estrella ve que un vestido de su madre se mancha en el pecho de sangre.

Pasamos a un grupo de niños en situación de calle. Están acostados entre sillones y algunas cosas viejas. Ahí está el Shine. Los demás niños son el Tucsi, el Morro y el Pop. Todos entre 10 y 12 años, excepto el Morro que es más pequeño. Los niños platican, mientras Estrella sigue en su casa,

esperando a su madre. A la mañana siguiente, marca a su madre. No contesta nadie, pero Estrella le pregunta dónde está y le dice que tiene hambre.

Durante el tiroteo en la escuela, la maestra le dio tres gises a Estrella y le dijo que eran para pedir deseos. Ahora que Estrella espera a su madre, recuerda los gises y pide que su madre vuelva. Por la noche, a Estrella, asustada, la despierta la voz espectral de su madre. Al día siguiente, Estrella se encuentra con el Shine que había entrado a su casa, robando cosas porque la madre ya no las va a necesitar. Incluso el Shine le dice que ya la levantaron Los Huascas, que son el cártel de la zona.

Estrella sigue al Shine a su refugio y les pide quedarse con ellos porque tiene hambre. Primero dicen que no, pero al final la dejan quedarse porque, dicen, si no se queda ahí también la van a levantar Los Huascas. Aun así, se muestran hostiles con ella porque no les encanta que se quede con ellos. En la noche, Estrella buscaba algo de comer cuando unas manos la agarran. Es su madre, la cual se ve cubierta de plástico. Estrella se asusta. A la mañana siguiente, a Estrella la despiertan gritando que ahí vienen Los Huascas. Los niños corren del Caco, el hombre al que el Shine le robó la pistola. El Caco reclama su pistola, pero el Shine le grita que lo va a matar y dispara, sin impactar a nadie.

Ya al haber escapado, se dan cuenta que atraparon al Morro. Le recriminan a Estrella diciendo que es su culpa y que, para quedarse con ellos, debe matar al Caco. También le dicen que él fue quien mató a su madre —y nos enteramos que también mató antes a la madre del Shine—. Ella pregunta qué hacen con los niños que agarran y el Tucsi y el Pop le dicen que los hacen pedacitos y que a las mujeres las desaparecen; que son narco-satánicos y hacen misas negras.

El grupo lleva a Estrella a casa del Caco para que lo mate. Ella duda, pero entra finalmente. Ya dentro, se escucha una televisión, donde en las noticias hablan de un político —El Chino, del cual ya vimos publicidad en varios lados— y de su presunto nexos con Los Huascas. Estrella ve al Caco dormido. No quiere dispararle. Saca un gis y desea no tener que hacerlo. Inmediatamente cae la mano del Caco del sillón. Parece que ha muerto ya. Estrella lo mira sorprendida. Una serpiente recorre la pistola y, desde afuera de la casa, los niños escuchan un disparo. Estrella huye y se encuentra con el Morro en una jaula. Lo libera y salen.

En la noche, Estrella está con los niños en su refugio. Vemos que ya la aceptan más. El Shine le cuenta qué pasó con la familia de todos; le dice que le dieron un balazo a la abuela del Tucsi en un entierro, que a los hermanos del Pop les dieron un levantón y que el Morro, antes de su trauma, hablaba. Más noche, ya dormidos, Estrella despierta tosiendo y se encuentra de nuevo con el espíritu de su madre. Estrella se esconde, pero su madre le habla mediante un vaso de sopa instantánea. Solo se escucha la voz espectral. Le dice que la están buscando, que la van a encontrar y la van a matar. Del vaso salen los dedos putrefactos de su madre. Estrella tira el vaso, pero alcanza a escuchar que le dice “tienes que traerlo”.

Estrella convence a los niños de buscar otra casa, más ahora que los están buscando. En su búsqueda, llegan a un edificio abandonado, donde hay más niños y jóvenes, los cuales no se quieren acercar a Estrella y compañía porque saben que el Caco lo busca, pero el Shine responde que ellos mataron al Caco. Al principio no le creen, pero eventualmente les recriminan que ahora los van a buscar a todos por su culpa. Más tarde vemos a Estrella y los niños romper la puerta de una mansión abandonada, donde empiezan a vivir ahora. Todo pinta normal, e incluso alegre porque juegan y se divierten, pero a Estrella la comienza a seguir de nuevo la línea de sangre, a la cual detiene pintando una línea en el suelo con uno de los gises.

Estrella habla con el Shine, el cual le dice que hubiera sido él quien matara al Caco. Los interrumpe una llamada al celular que robó el Shine al inicio. Es el hermano del Caco, diciéndoles que los va a encontrar y va a matar a la niña que mató a su hermano. Estrella le pregunta al Shine por qué tiene todavía el celular. Éste le muestra la foto de una mujer que parece estar amarrada. Le dice que es la única foto que tiene de su madre y que esa foto la tomó el Caco cuando la levantó. Más tarde, el Shine le pregunta a Estrella por qué tiene deseos y ella le muestra sus gises.

Al día siguiente, Shine le pregunta a Estrella si encontró a su mamá en las fotos del celular, pero ella dice que no. Agrega que todas las fotos que quedan de su madre se quedaron en su casa. El Shine le dice que las fotos de su madre también estaban en su casa, pero quemaron su casa. Le muestra el encendedor que lanzaron para provocar el incendio, el cual lleva con él. Cuenta también que agarraron a su madre cuando iban saliendo juntos de su casa. Más tarde, vemos que el Shine fue a casa de Estrella por una foto de su madre para ella. Mientras busca, vemos la silueta de la madre pasar por detrás, sin que él se dé cuenta. Cuando el Shine sale, el hermano del Caco lo atrapa.

Más tarde en la mansión abandonada, Estrella ve que ahí está el hermano del Caco. Se esconde y escucha a su madre decirle que vienen por ella. Estrella ve a su madre, envuelta en el plástico, acercarse. La madre le dice “tíralo con los muertos, lo estamos esperando” y se mueven más siluetas envueltas en plástico, como si hubiera más personas/cuerpos ahí. Estrella sale de la habitación y la agarra el hermano del Caco. El Shine intenta salvarla, pero otro sujeto lo agarra. Se escucha un disparo. Vemos que es el Morro quien disparó a ese sujeto. El hermano del Caco le dispara al Morro. El Shine alcanza a clavarle un destornillador en la pierna. Entre todos los niños y Estrella toman al Morro, herido, y huyen.

En la noche, tienen el cuerpo del Morro frente a ellos. Lo observan tristes. En el celular encuentran un video donde El Chino —el político— mata a alguien. Deciden marcarle a El Chino, el cual les dice que se lo devuelvan o los va a ir a buscar. Aceptan a cambio de que acabe con Los Huascas. Acuerdan un sitio y, antes de colgar, El Chino le dice a Estrella que si no se lo entregan les hará lo mismo que él le hizo al Caco y que deje de decir que ella lo mató, porque sabe que no fue así. Los niños se enojan con ella porque, por creer que ella lo hizo, es que los persiguen y que por ello murió el Morro.

En la noche Estrella ve el peluche de tigre que cargaba el Morro. Éste camina hacia ella. También donde está el cuerpo del Morro cubierto se ve una silueta, como alguien sentado. Estrella escucha la voz de su madre, la cual le dice: “Otro muerto... por culpa de él. Aquí estamos todos. Tráelo...” y se ven muchos, muchos cuerpos de pie, por todos lados, cubiertos en plástico. Solo se ven las siluetas, pero algunas mueven la cabeza hacia estrella. A donde vaya Estrella, dentro o fuera de la casa, ve a los muertos, a las víctimas. Las cuales le repiten que “lo traiga”. Por su lado, los niños le quitan el celular al Shine y muestran el video del asesinato a unos policías que pasaban patrullando. Éstos al darse cuenta que el protagonista del video es El Chino deciden ignorar a los niños y mejor irse. Con mucha impotencia, los niños vuelven con Estrella, ya que el Shine se dio cuenta que la víctima del video es la mamá de Estrella. Mientras buscan a Estrella, vemos que Estrella está sentada en un columpio. Habla con El Morro, como si fuera un espíritu, el cual dice que tiene frío y que lo están enterrando. Estrella le pregunta dónde lo están enterrando y va a buscar a los niños. Al hablar con ella, el Shine no puede decirle que la víctima es su madre.

El grupo toma un autobús para ir a ver a El Chino. La línea de sangre vuelve a aparecer, siguiendo el autobús. Llegan a un edificio abandonado, donde El Chino les dijo que se vieran. Vemos que en donde están hacen varias ejecuciones, porque las paredes están llenas de sangre y plástico —como en el que aparece la madre de Estrella— también manchado. Ya con el teléfono, El Chino dispara a Los Huascas que lo acompañaban y le dice al Shine “¿quedamos en algo, no”, y después rompe el teléfono. Estrella le pregunta por su madre y El Chino le dice que él cómo va a saber. Cuando huyen, Estrella le pregunta al Shine si ahí mataron a su madre, que necesita saber. Shine le dice que deben irse porque le entregó otro teléfono a El Chino y que éste se va a dar cuenta, pero le enseña en video del celular original, donde se entera que efectivamente es su madre. El Shine le repite que deben irse. Estrella usa su último deseo para curar la cicatriz de la frente del Shine, que él le había pedido antes y ella se había negado. Mientras hablan, la línea de sangre llega a Estrella. Un balazo de El Chino mata al Shine frente a ella. Ya se dio cuenta que es otro celular. Estrella huye y El Chino la sigue. Mientras ella corre, el hilo de sangre avanza junto a ella. Estrella logra ocultarse y se encuentra con el peluche de tigre del Morro. El peluche le da el encendedor del Shine y luego abre una pequeña puerta y se esconde ahí, Estrella lo sigue, casi alcanzada por un disparo de El Chino.

Todo queda oscuro. Cuando Estrella ilumina con el encendedor, el cuerpo de su madre está frente a ella. Lo apaga. Enciende ahora la luz del celular. Hay muchos cuerpos ahí además del de su madre, el cual se mueve lentamente —con los ojos entrecerrados, pero blancos—. Se acerca a su hija y la pulsera que tenía, con la que el Shine la ubicó en el vídeo, se deshace del brazo de su madre y se vuelve a armar en el brazo de Estrella.

Cuando la puerta se abre y entra El Chino buscando el celular, Estrella cierra por fuera la puerta, dejándolo encerrado. El Chino grita que le abra. Estrella, afuera, ve al Shine, que le dice “hasta luego, plebita”. Se dan la mano, despidiéndose, y Estrella se va. El espíritu del Shine incendia, por dentro, la habitación donde estaba El Chino con todos los cuerpos. Cuando Estrella sale ve un tigre verdadero acostado. Se escucha al Shine, en voz en *off*, decir que los tigres ya pasaron todo lo malo, que no tienen miedo, que son reyes en este reino de cosas rotas. Después, en voz en *off* también, Estrella dice “Somos príncipes, somos guerreros y tigres... y los tigres no tienen miedo”, mientras abre una puerta y sale a un campo, lleno de pasto verde precioso. Se aleja caminando.

4.4.1. La violencia

La película inicia con un texto directo hacia la audiencia con el que comprendemos la crudeza de la historia —y de la realidad—. Con letras blanca sobre un fondo negro, el texto dice: “En los últimos 10 años la violencia en México ha provocado 160,000 muertos y más de 53,000 desaparecidos”, para después de unos puntos suspensivos agregar: “no hay cifras para los niños que los muertos y desaparecidos han dejado atrás”, marcando aquí la pauta de lo que seguirá *Vuelven*: a las infancias que viven bajo la violencia, que han sido víctimas directa o indirectamente.

Estrenada en el 2017, *Vuelven* presenta cifras de los sexenios de Felipe Calderón (2006 – 2012) y Enrique Peña Nieto (2012 – 2018). Fue con Calderón cuando México vivió su política de la guerra contra las drogas y el narcotráfico y, posteriormente, con Peña Nieto, las secuelas del sexenio anterior. Tomando en cuenta una gráfica del INEGI, la política de Calderón resultó en 121 mil 613 homicidios a lo largo de su sexenio, siendo el más violento de la historia¹⁵⁶, con un aumento del 192.85% a comparación del sexenio anterior de Vicente Fox, mientras que el sexenio de Peña Nieto, que

¹⁵⁶ Delgado, Ángel, “Homicidio a lo largo de los sexenios; con Calderón repuntó, una montaña rusa con Peña y con AMLO, una meseta”, en *El Universal*, 26 de julio de 2022, en: <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/homicidio-lo-largo-de-los-sexenios-con-calderon-repunto-una-montana-rusa-con-pena-y-con-amlo-una-meseta/>

recibió el país ya ensangrentado, aumentó en un 59.06% y cerró su sexenio con 157 mil 158 defunciones por homicidio.¹⁵⁷

Por otro lado, las cifras de desapariciones, con datos de la Comisión Nacional de Búsqueda (CNB), en la actualidad superan los 100 mil, con 111,749 personas desaparecidas y no localizadas a la fecha¹⁵⁸. El aumento de la media de desapariciones del país creció de manera alarmante con la llegada de Calderón al poder, pasando de 163 hombres y 73 mujeres desaparecidas en 2005 a 353 hombres y 252 mujeres en 2006, primer año del sexenio de Calderón.¹⁵⁹ “La CNB también indica que el 98% de las desapariciones [del total del país] se registraron a partir del 2006” con un promedio de 16 casos registrados por día.¹⁶⁰ Característica que vemos en *Vuelven* no solo mediante los diálogos o la historia, sino en lo *visible* de la cinta: tenemos letreros de “SE BUSCA” y carteles de “DESAPARECIDA” en los postes y en los muros, así como moños negros, de luto, en puertas y azoteas de casas.

Dado el contexto del tiempo que abarca la frase de *Vuelven*, la película, sin fecha específica, nos sitúa entre 2016 o 2017. Tampoco nos dejan claro el lugar en el que está, pero por algunas calles y vehículos, como los camiones y transporte público, podemos ubicarla en la Ciudad de México o Estado de México, en algún punto entre la ciudad y la periferia, aunque el rodaje fue principalmente en la Ciudad de México. Cabe resaltar que el Estado de México es la entidad federativa con más índice de desapariciones de hombres y mujeres; mientras que la CDMX se encuentra solo por debajo de Tamaulipas, Nuevo León y Chihuahua.

¹⁵⁷ Ídem.

¹⁵⁸ Gobierno de México, CNB, fecha de consulta de dato: 11 de abril de 2023, en: <https://versionpublicarnpdno.segob.gob.mx/Dashboard/ContextoGeneral>

¹⁵⁹ Ídem.

¹⁶⁰ Ortiz, Alexis, “México se acerca a las 100 mil víctimas de desaparición”, en *La Lista*, 18 de marzo de 2022, en: <https://la-lista.com/derechos-humanos/2022/03/18/mexico-se-acerca-a-las-100-mil-victimas-de-desaparicion>

En *Vuelven* tenemos personas y personajes resilientes que, en un entorno tan violento, deben existir y continuar como puedan con su vida. Nos muestra el duelo y la tristeza en el reflejo de la cotidianeidad. Los personajes son víctimas directas del crimen organizado. Los familiares de Estrella y los demás niños han desaparecido o han sido asesinados. Sin importar el lugar en que estuvieran o si tuvieran o no relación con el crimen organizado. La abuela de uno de los niños recibió un balazo mientras estaba en un entierro, velando a otro familiar. Mientras que a los hermanos de otro de los niños un día los *levantaron*; los privaron de su libertad. Incluso los niños, a pesar de su corta edad, han sido, son y pueden volver a ser víctimas. La edad no representa seguridad porque en su entorno no la hay. Vemos que, cuando los persiguen, a El Morro se lo llevan y lo tienen en una jaula y, más adelante, un sicario recibe un disparo del niño y le dispara de vuelta sin dudar, matándolo. Así como en el desenlace, cuando El Shine recibe un disparo casi a quemarropa por parte de El Chino. Y Estrella sabe que, en su caso, está el factor de ser una mujer, donde pueden no asesinarla, sino *levantarla* para la trata de blancas.

El entorno sumamente hostil para la ciudadanía hace que las personas terminen por *acostumbrarse*, por decirlo de alguna forma. Como dicen algunos, a pesar de todo, la vida debe seguir. No es que no les impacte, pero entienden qué puede ocurrir y es por ello lo *acostumbrados* que pueden llegar a estar a las noticias o a lo que ven en la calle. La violencia no es ajena para nadie. Vemos a los niños tener que recurrir a una pistola, que no ven como algo ajeno a ellos. Tenemos la secuencia del inicio: mientras Estrella está en la escuela se desata una balacera al exterior. La maestra y los alumnos se esconden y buscan cubrirse en el suelo, bajo los pupitres, mientras la maestra intenta calmarlos. Una escena que se ha visto en la vida real, donde

profesoras buscan calmar a sus alumnos poniéndolos a cantar para distraerlos durante una balacera.

Y posterior a esa secuencia, tenemos una de las principales imágenes sobre lo *acostumbrados* que están los personajes. Por los disparos, las clases se cancelan. Ya que Estrella sale del colegio, se encuentra con un cuerpo en el suelo, sangrando, medio cubierto. La gente observa, asustada, sí, pero más curiosa que otra cosa. Atrás de Estrella se ve un grupo de niños que juega a unos metros del cadáver afuera de la escuela. Los niños se divierten con una cinta amarilla de policía de “PRECAUCIÓN”.

Más allá de los *acostumbrados*, tenemos también imágenes del desplazamiento interno forzado. Mientras Estrella espera a su madre afuera de su casa, vemos a sus vecinos despedirse y mudarse con solo lo que cupo en su camioneta. Un fenómeno que, si bien no es nuevo, cobró mucha fuerza desde el 2008 cuando se empezó a identificar el desplazamiento de personas por culpa de la violencia en diferentes zonas del país, principalmente en la frontera norte y el centro occidente¹⁶¹, comenta María Inés Barrios de la O, Doctora en Estudios de Migración. Aunque *Vuelven* se sitúa al centro del país, también lo vive, pues la migración por violencia no es un fenómeno uniforme que presenta las mismas características en todo el país, pues cada ciudad lo vive de una manera muy particular.¹⁶²

Así como los vecinos se mudan, tenemos también varias casas vacías, abandonadas y desocupadas en la película. Algunas muestran mucho deterioro, pues parece llevan mucho tiempo así, como la gran casa a la que

¹⁶¹ Barrios de la O, María Inés, “Migración por violencia. Dicotomía del desplazamiento interno forzado en Ciudad Juárez”, en *Nexos*, 25 de marzo de 2020, en: <https://migracion.nexos.com.mx/2020/03/migracion-por-violencia-dicotomia-del-desplazamiento-interno-forzado-en-ciudad-juarez/>

¹⁶² Ídem.

se mudan todos los niños. Pero otras aún se observan en buen estado; fueron recientemente desocupadas por una u otra cosa, como el caso de la casa de Estrella. Tras la desaparición de su madre, Estrella pasa un par de días ahí antes de unirse al grupo de El Shine, para finalmente irse, dejando atrás la casa deshabitada, con todas sus pertenencias. Y es justo por ello que conoce a El Shine, porque él entra a robar las cosas porque sabe que ya no volverá la mujer que ahí residía (la madre de Estrella). Y entendemos también que es algo que él y otros niños en situación de calle hacen seguido en las casas que quedan vacías, desocupadas o abandonadas.

Por último, tenemos otra problemática grave: el narcoestado. Un miedo que el espectador mexicano fácilmente puede entender; una amenaza en la película muy bien representada. Aunque el término de narcoestado (o narcogobierno) es ambiguo, el término se aplica a países donde las instituciones legítimas son penetradas por el poder y la riqueza del tráfico ilegal de drogas. Donde las organizaciones que controlan el tráfico de drogas controlan a dichas instituciones mediante la fuerza, el soborno, el chantaje¹⁶³ y por supuesto el miedo.

En *Vuelven* tenemos al personaje de El Chino, un político candidato a gobernador que conforme avanza la película escuchamos y entendemos, entre noticias y en su propia forma de actuar, su vínculo con el grupo organizado/cártel de la zona, llamados Los Huascas. Él es quien manda, tanto en el cartel como en el gobierno. El narcoestado más puro posible, donde el candidato es el criminal. El control de la zona y de las decisiones desde adentro del sistema. El Chino, cuya imagen vemos en carteles políticos, promete un cambio, pero representa todo lo contrario para la

¹⁶³ Definición tomando parte de las definiciones de “Narcoestado” en AcademiaLAB: <https://academia-lab.com/enciclopedia/narcoestado/>

sociedad. Es el beneficio de un grupo bajo la idea de la democracia libre. Y no sólo es líder, sino que es un asesino también. Está el video donde mata a la mamá de Estrella y, le es inherente, el ser culpable intelectual de otros crímenes. Issa López exhibe el problema sin rodeos. La imagen frente al espectador es directa: quien —supuestamente— debe proteger es al final también quien daña.

4.4.2. El terror, lo fantástico y la niñez

A pesar del realismo y la crudeza de *Vuelven*, la película es un constante de imágenes fantásticas. Es una historia de violencia y de terror, pero con un toque de fantasía gracias a la infancia de los protagonistas que, sin importar todo lo vivido siguen siendo eso: niños y niñas que intentan comprender el mundo que les rodea.

Tenemos dos constantes en la película. La primera es mediante el uso de distintos *grafitis*. Estas pintas en varios muros por la ciudad nos van contando también la historia. Nos presentan personajes, como a los niños o a Los Huascas, así como ilustran lo que ocurre. Una de las pintas principales es la de un tigre —ligado a la historia que cuenta Estrella—, el cual se mueve. El *grafiti* del tigre camina, se escapa de una jaula, ruge, incluso come gente que intenta huir, también hecha de *grafiti*.

La segunda imagen constante está en la sangre. Más específico una línea de sangre que sigue a la protagonista. Una línea de sangre que vaticina la muerte de alguien y que la directora se encarga de centrar nuestra atención en ella. Aparece por primera vez cuando Estrella llega a su casa. La línea la sigue y se mueve dentro de su hogar hasta manchar un vestido. Así la sigue en diversas escenas: cuando llegan al nuevo hogar; dentro de ese lugar, y

también al final cuando van a ver a El Chino. Y Estrella, aunque parece no la ve, entendemos después que sí lo hace. Dentro de la casa la sigue y ella, para calmarla, pinta una línea con uno de los gises y la sangre se detiene.

Los gises blancos que le dio la maestra son otro punto fantástico. Están como la fuente y materialización de los deseos. Es durante los disparos que su maestra se los entrega y ella los utiliza para pedir algo. Tienen una función de ente protector, pues la ayudan ante los peligros, aunque no siempre como quisiera. Como una especie de *pata de mono*¹⁶⁴. Su primer deseo es que su madre vuelva y efectivamente vuelve, pero no como Estrella esperaba: de forma normal, a la casa, a vivir su vida diaria. Vuelve como un espíritu que, aunque no es mala con Estrella, claramente la asusta y atormenta porque se ve como un cadáver, un poco podrida y un poco quemada, envuelta en una bolsa de plástico que la sigue y se le aparece, pidiéndole que la lleve con los culpables de su muerte.

Esta aparición, conforme avanza la película, vemos que se va volviendo más clara. Al principio aparece como solo una sombra, luego vemos una silueta, hasta que se ve claramente todo su cuerpo y rostro. También, hacia el final de la película, alrededor de Estrella empiezan a aparecer más cuerpos que la atormentan y aterrorizan. Cuando está en la casa, en una habitación se ven muchos cuerpos, envueltos todos en plástico, que le hablan. Le piden lo mismo que su madre. Incluso huye y afuera de la casa también están todos los cuerpos, siguiéndola. Al final de la película vemos que todos habían sido víctimas de El Chino y Los Huascas. Personas que habían levantado y/o asesinado. Todos los cuerpos buscaban lo mismo: redención y venganza. Y

¹⁶⁴ Basado en el relato *The Monkey's Paw* de W.W. Jacobs, la *pata de mono* cumple los deseos de quien la obtiene pero no de la forma que esperaría. Se cumplen pero con un giro que resulta fatal para el dueño de la mano.

al final lo obtienen. Puede librar ese pesar al acabar los fantasmas con El Chino.

También aparecen los espíritus de dos de los niños. Primero, después de que le disparan, Estrella ve y habla con el espíritu de El Morro. Cuando lo están velando, Estrella ve cómo su cuerpo se levanta bajo la sábana. Más tarde están juntos hablando y éste le dice que tiene frío y también que lo están por sepultar y dónde. Ya en el final, tras la muerte del Shine, Estrella también lo ve. Se despiden y el espíritu del Shine es quien entra al cuarto con los cuerpos, donde está encerrado El Chino, y quema el lugar. No son solo espíritus visibles, sino que interactúan de forma directa. Verdaderamente están ahí; son mucho más que un susto o una aparición.

Por otro lado, tenemos algunos puntos fantásticos muy relacionados con los niños. Un peluche de un tigre que, tras la muerte del Morro, se mueve y camina y que acompaña a Estrella al final de la película, mientras intenta ocultarse de El Chino. Está también un pequeño dragón que se relaciona con la madre de Estrella. El dragón la sigue y la acompaña y, de nuevo, parece que Estrella no lo ve, hasta que se nos muestra una interacción directa: Estrella, antes de subir al autobús, levanta el celular esperando a que el dragón vuelva a entrar a la pantalla. Son varias las escenas donde lo real se combina con lo fantástico. No es un sueño ni una visión; son los protagonistas conviviendo con un entorno fantástico.

El punto de vista de los niños y Estrella también está ahí y es algo muy importante para su humanidad e infancia, así como para la historia. A pesar de las muertes y la violencia, ellos no dejan de ser niños. Su infancia se ha visto comprometida por la realidad en la que viven, pero siguen siendo pequeños. Siguen actuando con la visión de un niño o una niña. Dentro de su

dinámica familiar se cuidan y se preocupan por ellos, principalmente el Shine, que es uno de “los grandes” dentro del grupo. Tenemos escenas como la de la cena, donde los niños comen una sopa instantánea y el Shine le dice a uno que no saque los chícharos porque son sus verduras. También, en otro momento, están viendo una película y el Shine les dice que la quiten porque es muy violenta —a pesar de su mundo violento—. Ese cuidado y esa unión es lo único que les queda para poder (sobre)vivir.

Entendemos que el entorno no es un impedimento para su diversión. Los vemos cantar y bailar viendo videos musicales; hacen un *show* de talentos, rapean. Hacen cosas normales de niños de su edad: se leen cuentos, hablan de sus sueños, juegan con juguetes o hablan de cosas como *El Señor de los Anillos*. El deporte también tiene un punto importante, pues juegan al fútbol y levantan un trofeo. Incluso se ponen con un plumón números y nombres de futbolistas en la espalda, pues podemos leer que a uno le escriben “Chicharito 14”, con letra fea, en honor al delantero Javier Hernández, que por aquellos años todavía era muy famoso por jugar en Europa.

Por último, a pesar de la niñez, el entorno termina por condicionarlos. No solo en cuanto a la violencia de la que ya hablamos, sino en cosas que dicen y ocurren, incluso sin que se den cuenta los niños. La masculinidad hegemónica es otro de los puntos clave que resultan inherentes a su entorno. Escuchamos a uno de los niños decir que no acepten a Estrella al grupo porque “es vieja”. O incluso Estrella le dice a el Shine “mátalo tú, tú eres hombre” respecto a uno de Los Huascas. Y esta situación no es sólo del grupo de niños, sino de todas las personas. Vemos los desplantes misóginos en los adultos, en Los Huascas, así como lo vemos también con otros grupos de jóvenes en situación de calle, cuando un adolescente le dice a el Shine

“mandaste a una vieja a hacer tu chamba”, y éste le responde, “en mi banda las viejas son más cabronas que tus putitos pendejos”.

Es el reflejo de lo vivido y aprendido. Lo que observan es lo que replican. Lo visible para ellos es lo real. La sociedad, alrededor de los protagonistas, que se comporta de una forma y son los niños quienes lo replican directa o indirectamente. El actuar queda condicionado no sólo por lo que ven, sino como un método de defensa que les permite relacionarse y poder actuar ante el entorno. *Vuelven* nos deja con los restos de una infancia rota, sino es que puramente perdida, en un mundo que los ha dejado a su suerte.

Conclusiones

Desde sus inicios el cine ha representado en sus pantallas alrededor del mundo un sinfín de momentos, lugares y una incontable cantidad de historias. Incluso si nos cerramos puramente al género del terror la lista sería sumamente larga. A pesar de los diversos géneros, el apogeo de alguno o el auge del otro, las películas de miedo se han mantenido como una constante. Con épocas más fuertes que otras, por supuesto, pero siempre en cartelera y con un considerable aumento en sus espectadores con el paso de las décadas.

Uno de los principales puntos está en que el terror, como género, no tiene problema para moverse entre géneros. Si un suceso ocurre en el mundo, puede haber una cinta de terror al respecto. Si se crea alguna nueva tecnología —como el internet en su momento—, pueden surgir historias que aborden eso desde el terror. Puede haber narrativas alrededor de otros géneros, por ejemplo, un *western* de terror, como es el caso de *Frontera caníbal* (*Bone Tomahawk*, S. Craig Zahler, 2015), o una comedia de terror, como *Mi novia es un zombie* (*Life After Beth*, Jeff Baena, 2014). Entre otras mezclas del género o hibridaciones intergenéricas, es que —así como en la comedia o el musical— el terror puede venir de cualquier lado. De ahí la enorme variedad en sus propuestas: el miedo proveniente de un asesino, monstruo o fantasma clásico; o el miedo como representación de un trauma psicológico, hasta el miedo *artístico* de una llanta asesina o un sofá maldito.

La facilidad del género para adaptarse con el paso del tiempo, y de reinventarse cuando lo ha necesitado, ha sido un punto fundamental para que el terror como género siga vigente. Cabe mencionar que parte del atractivo del género está en su facilidad de consumo, más si hablamos del terror como uno de los principales géneros populares y taquilleros. A pesar del crecimiento del *art-horror*, sus consumidores son más de nicho que los del cine de terror comercial, lo cual no impide que se dejen de producir las distintas películas, pues incluso las independientes o *de autor* suelen resultar como algo redituable para los realizadores.

Como ocurre con el cine en general, hay productos para todos los mercados y las audiencias. También, gracias a la globalización, y por supuesto gracias al internet, los usuarios pueden acceder a contenido de todo el mundo sin depender de las distribuidoras. Ver una película ya no depende de si la traen a los cines cercanos, e incluso, conseguirla es mucho más sencillo que antes, ya sea de forma legal o ilegal. Las plataformas también han sido un punto importante para la re-distribución de las películas, y como era de esperarse cada vez son más consumidas las producciones originales de los diversos servicios de *streaming*, muchas de ellas enfocadas al cine de terror. Incluso, han aparecido plataformas dedicadas puramente a este género, como el caso de Shudder o de Umbra; siendo la primera una plataforma estadounidense con un amplio catálogo de películas de terror y producciones originales, mientras que la segunda es una plataforma mexicana similar, creada por Mórbido TV. Fue durante los meses de pandemia que las plataformas, por el confinamiento de las audiencias, se vieron favorecidas como nunca antes en su historia.

Al iniciar esta tesis se buscaba encontrar uno o varios puntos en común dentro de las propuestas nacionales de terror, sea el enfoque de la

representación social en la pantalla, o el cambio en las narrativas con el paso de los años. Esto a la par de un recuento histórico de las películas estrenadas entre 2010 y 2020. Comentamos que el cine de terror no es algo que esté limitado a una época o a una zona geográfica porque, a pesar de los terrores *universales*, cada lugar tiene su propia forma de entender y representar el miedo. Incluso en un mismo país puede variar de una zona a otra. Marc Ferro comenta que, en “relación con la sociedad y la historia, el cine ha sido abordado como una obra de arte cuya descripción queda sujeta a apreciación y juicio”¹⁶⁵. Cada contexto, y dependiendo de cada espectador, la idea o interpretación que puede surgir de una cinta, más allá de la idea del propio realizador, determina las bases en la obra.

A pesar de todo, el cine es un negocio y las producciones buscan recuperar lo invertido para la realización de sus películas. El cine de terror, como género, resulta en uno de los más rentables de todos. Un estudio sobre qué tan rentables son las películas de este género, realizado por Stephen Follows¹⁶⁶, productor dedicado al estudio estadístico del cine, plantea que parte de este resultado se da por lo económicas que pueden resultar las producciones.

Son muchos los realizadores independientes que optan por el terror como un medio para la construcción de su película por lo barato —relativamente— en comparación con otros géneros que pueden resultar costosos en su financiación. No es lo mismo hacer un *western* tradicional o una película de época, donde necesitas escenografías, locaciones, vestuario, utilería, peluquería y maquillaje adecuados que hacer, por ejemplo, un largometraje

¹⁶⁵ Ferro, Marc, *Diez lecciones sobre la historia del Siglo XX, Siglo XXI*, Ciudad De México, p. 105.

¹⁶⁶ Follows, Stephen, “How profitable are horror movies?”, en *Stephen Follows*, (FALTA EL MEDIO: ¿Es capítulo de libro? ¿Artículo de revista?, 13 de noviembre de 2017, en: <https://stephenfollows.com/profitable-horror-movies/>

de terror con el presupuesto de un largometraje¹⁶⁷. Por ejemplo, la cinta mexicana *Rendez-vous* (Pablo Olmos Arrayales, 2019), donde una pareja camina por la calle y luego todo se desarrolla en una casa. Evidentemente resultó más económica en su financiamiento, pues, consultando a su director, el presupuesto fue de un aproximado de 800 mil pesos.

La audiencia del cine de terror se mantiene fiel al género, dándole así una vida constante. Incluso, es común que personas que no son seguidoras del género, de vez en cuando vean una película de terror en alguna salida al cine o reunión con amigos por la diversión del susto. Resulta curioso, y Stephen Follows lo resalta en su estudio, que a diferencia de otros géneros las personas que ven películas de terror no toman en cuenta la crítica respecto al género, porque suele ser una crítica no favorable. Follows muestra cómo la recepción crítica de una película de terror casi no tiene correlación con la rentabilidad de la película¹⁶⁸. De hecho, hay películas que han utilizado estas malas críticas y malos comentarios como algo bueno, volviéndolas parte de su publicidad.

El entorno ha abrazado las producciones y las producciones han abrazado de vuelta al entorno en el que se realizan. La sociedad y dentro de ella las comunidades de espectadores, en sus ámbitos políticos, económicos, sociales y culturales, influyen siempre en las cintas, ya sea de forma directa o indirecta. Puede ser que el realizador quiera retratar un aspecto específico y se produzca una trama alrededor de cierta situación o problemática, o que el entorno quede retratado porque, independientemente de las inclinaciones del director o directora, la historia está ligada a un contexto.

¹⁶⁷ IMCINE. “‘Rendez-vous’ de Pablo Olmos Arrayales: una cita en una toma”, *IMCINE*, en: <https://imcine.gob.mx/Pagina/Noticia?op=726278a0-0ead-48ec-8462-32b828ac6555>

¹⁶⁸ Follows, Stephen, “How profitable are horror movies?”, en *Stephen Follows*, 13 de noviembre de 2017, en: <https://stephenfollows.com/profitable-horror-movies/>

En el caso de México es notable el entorno para el consumo y producción de cintas de terror. Como ya dijimos en el capítulo 3, México es el país que más cine del género consume. Se estrenan al año un promedio de entre 70 y 75 películas de terror en salas de cine, con un promedio de 1.5 películas a la semana, tomando en cuenta las 52 semanas que hay en el año. Esto por encima de grandes países consumidores, como Corea del Sur, Estados Unidos y Rusia, con Corea como el único país que a veces compite realmente con México, puesto que el país asiático recibe y capitaliza por temporadas todo el cine japonés¹⁶⁹. Antes, en general, se estrenaban las películas en octubre y noviembre, cerca de Halloween y el Día de Muertos. Actualmente se estrenan películas del género semanalmente¹⁷⁰.

El consumo que hay en México en cuanto a películas del género se liga en parte con los intereses que tienen los consumidores y la relación que hay con su entorno: sus creencias, sus leyendas, su historia, su ciudad y su forma de ver y entender la vida. Dentro de la cultura mexicana, la muerte, las criaturas y los monstruos en las leyendas no nos resultan en un ente lejano, sino que forman parte de nuestra idiosincrasia. El mexicano entiende a los monstruos que lo rodean. En México el monstruo es local porque crecemos con imágenes ‘aterradoras’, desde El Día de Muertos hasta La Catrina. “El público mexicano está acostumbrado al terror y le gusta celebrar al terror; no teme al terror, sino que convive con éste”¹⁷¹. Podemos decir que es dentro del cine de terror donde el público mexicano encuentra no algo ajeno, sino familiar.

¹⁶⁹ Gallón, Angélica, “¿Qué dice de México que sea el primer país del mundo que más cine de terror consume?”, *El País*, sec. Internacional / América / México, 26 de agosto de 2022, https://elpais.com/mexico/2022-08-26/que-dice-de-mexico-que-sea-el-primer-pais-del-mundo-que-mas-cine-de-terror-consume.html?event_log=oklogin

¹⁷⁰ José Luis Ortega de *Cinefagia*, medio nacional especializado en el cine de terror, en entrevista realizada para esta tesis.

¹⁷¹ Ídem.

Por supuesto que puede asustar a los espectadores, pero aun así resulta en algo conocido lo reflejado en la pantalla grande

La filiación cultural con las concepciones sobre la muerte, la ritualidad alrededor de ella, y tradiciones narrativas, sobre todo a partir del periodo colonial, como La leyenda de La Llorona, La leyenda de Don Juan Manuel y similares, hasta llegar al mito reciente del Chupacabras, son parte importante y constitutiva de la caracterología e idiosincrasia nacionales. No es raro que desde pequeños, y en todo México, conozcamos estas leyendas. Por estas razones resulta entendible que pueda existir, dentro del consumo cultural y mediático, aceptación de otras leyendas y mitologías, aunque sean ajenas, como Halloween, el *Boogeyman* o El Jinete sin cabeza, propias de la cultura estadounidense.

Dentro del cine mexicano el terror también mantiene un lugar importante en el colectivo nacional. Así como referentes del género se han posicionado de manera internacional, por ejemplo, Jason Voorhees o Freddy Kruger, México encontró —a diferente escala— los propios. Por supuesto que están los clásicos, cuya existencia data antes del cine mismo. Gracias al séptimo arte elevaron más su *estatus* de leyendas como La Llorona antes citada, el vampiro o las Momias de Guanajuato. Puramente salidos de la pantalla y referentes del inconsciente colectivo mexicano están personajes como la tía Alejandra (Isabela Corona), Hugo (*El libro de piedra*) y el gato Bécquer (*Más negro que la noche*), ambos creados por Carlos Enrique Taboada; el Barón Vitelius (Abel Salazar); la muñeca de las *Vacaciones de terror*; las mujeres vampiro, lideradas por Lorena Velázquez, así como el característico esqueleto en *El esqueleto de la señora Morales* y la Muerte en *Macario*. Si bien estas dos últimas películas no son puramente de terror, manejan ese

pequeño punto sobrenatural/aterrador, también presente en cintas como *La puerta y la mujer del carnicero* (Alcoriza, Rodríguez, Urueta, 1968).

La influencia extranjera ha ayudado también a la consolidación del género en México, tanto en las historias clásicas de monstruos y vampiros como en los modernos exponentes nacionales, que replicaron los *slashers* en los ochenta, o incluso el metraje encontrado a inicios del milenio. La influencia extranjera, principalmente la estadounidense, es palpable en muchas producciones del cine clásico, la época de oro y finales del siglo XX. Y aunque en la actualidad también voltean las producciones nacionales al país vecino, desde hace unas cuantas décadas podemos decir que el cine de terror nacional ha encontrado su propio estilo —en cine comercial o de autor— como una voz mexicana. Cabe resaltar que, sin importar la época, el terror mexicano ha tenido una fuerza y personalidad para mantener arriba la identidad nacional. El terror mexicano entiende qué lo constituye y lo explora; son sus viejas tradiciones y sus nuevas problemáticas las que se abordan en las películas. La identidad nacional no en un sentido patriota, sino en un estilo *personal* que expone, e identifica, las distintas latitudes dentro del territorio mexicano.

El desarrollo del género en México tuvo sus épocas de mayor y menor producción, pero podemos decir que ha sido siempre constante. Y es debido a esa constancia en cuanto a producciones de terror que el género llegó a consolidar su propia voz. Además, han ido creciendo las producciones. En el 2010 y 2011 se estrenaron cinco y seis largometrajes del género respectivamente, mientras que en el 2020 fueron alrededor de 13. El año con mayor registro es 2016 con 17 películas.

Dentro de las más de 90 películas mexicanas en este terreno (entre 2010 y 2020) podemos resaltar que la gran mayoría tiene una gran influencia del

entorno político-social, sea la violencia o sea una readaptación del terror. A pesar del tema que traten o el subgénero en el que se muevan, no se sienten como películas ajenas a su contexto. La carga urbana en la gran mayoría es una constante, pues la ciudad es el principal lugar donde ocurren estas historias. Son pocas las películas que se ambientan en alguna selva, bosque o desierto. Incluso, algunas son mezcla, con partes en zonas rurales y partes en zonas urbanas. Pero son la calle y la violencia en ella constantes que han ido aumentando con el crecimiento de la violencia generalizada en el país. Como se esperaría, es la capital del país donde más se desarrollan las tramas en las películas. Pero, también se observa una descentralización tanto en producciones como en historias, lo cual es agradable como espectador.

Historias las hay por todos lados y cabe la posibilidad de establecer una posible relación entre ansiedades, temores, estrés, etc. existentes en el contexto psicosocial como indicadores relacionados con la proliferación de producciones de este género fílmico que no serían así solamente manifestaciones de estos estados emocionales colectivos, sino también una posibilidad de exorcizar su impacto emocional y psicológico entre las audiencias, mediante procesos de evasión, catarsis o un mero efecto liberador de tensiones cotidianas.

Vimos que a inicios del milenio se producían películas de terror —sin contar el *video home*— que abordaban algún problema, como la trata o el narcotráfico. Pero con el crecimiento de la violencia las películas con temas afines a este problema se volvieron mucho más comunes, tanto en el terror como en muchos otros géneros.

Otro punto interesante está en el aumento de la violencia misma dentro de las ficciones. Si bien en el terror nacional había asesinos, muertes y sangre,

el aumento ha sido considerable en las producciones nacionales, llegando hasta un pequeño nicho de *gore* mexicano. Se estrenó a mediados de esta década *Atroz* (Ortega, 2015), la llamada “película más violenta de la historia de México”, así como también aumentaron las películas con asesinos seriales/tortura/crimen organizado.

Esto no significa que los monstruos “clásicos”, fantasmas y demás creaturas hayan dejado de existir. Al contrario, se mantienen liderando el género y se han ido adaptando. Tanto las viejas leyendas como los fantasmas aterradores han evolucionado al contexto de la época y del nuevo cine de terror en México. Son pocas las películas que se sienten atemporales a su entorno.

Por su lado, en las películas más enfocadas en el terror fantástico, descubrimos que hay nuevas vertientes para desarrollar el miedo. Las películas actuales continúan trayendo viejos monstruos y viejas historias, pero el terror se ha actualizado. Los argumentos son más desinhibidos con lo que muestran y cómo lo muestran —explicado esto en el análisis de *Más negro que la noche*—. Así también, nos encontramos con la actualización dentro y fuera de la pantalla. Formatos como el 3D han sido usados, aunque no con regularidad. Por su lado, en las historias, nuevas tecnologías se han vuelto algo cotidiano de ver, sean agentes que ayudan al desarrollo de la trama o simple registro del entorno.

Es acertado decir que el cine de terror mexicano está más vivo que nunca. Durante la pandemia del 2020 las producciones se detuvieron, pero eso no impidió el regreso del género en los siguientes años. Si bien estas películas ya no entran en el estudio, podemos decir que mantienen varios de los puntos estudiados aquí. El crecimiento de la brujería y la santería tradicional en las historias se ha reflejado en películas como *Huesera* (Michelle Garza Cervera,

2022); las maldiciones han vuelto en cintas como en *El vestido de la novia* (Roque Falabella, 2022). Tenemos historias sobre exorcismos como *El Exorcismo de Carmen Farías* (Rodrigo Fiallega, 2021) o *La Exorcista* (Adrián García Bogliano, 2022); e incluso la mezcla de terror y comedia en cintas como *MexZombies* (Chava Cartas, 2022).

Al final del día, es el terror uno de los mejores elementos para conocer a una sociedad. Incluso a uno mismo, pues qué mejor manera de conocernos que saber qué es lo que nos asusta y atisba a la vez las posibles razones de fondo en nuestros miedos. La riqueza del género está en la diversidad, porque no a todas las personas les asusta lo mismo. Está ahí tal vez el punto más fuerte del terror, pues al igual que sus creaturas, el género se permite cambiar, mezclarse, mutar y experimentar para continuar su principal función: asustar y causar miedo a los espectadores.

Fuentes:

- AcademiaLAB, *Narcoestado*, en: <https://academia-lab.com/enciclopedia/narcoestado/>
- Ajuria Ibarra, Enrique, "Alucardas and Alucardos: Vampiric Obsessions, Gothic and Mexican Cult Horror Cinema", en *B-Movie Gothic: International Perspectives*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2018, 50-63 pp.
- Allmer, Patricia, Brick, Emily y Huxley, David, "German and Northern European Horror Cinema", en *European Nightmares: Horror Cinema in Europe Since 1945*, Wallflower Press, Nueva York, 2012, 181-183 pp.
- Arencibia, Eloy, "Entrevista a Victor Dryere, director de 1974: La Posesión de Altair", en *Abandomoviez*, 2015, en: https://www.abandomoviez.net/reportaje.php?id_reportaje=302&pag=1
- Asma, Stephen T., *On Monsters: An Unnatural History of Our Worst Fears*, Oxford University Press, Nueva York, 2009, 866 pp. Formato EPUB.
- Balmain, Colette, *Introduction to Japanese Horror Film*, Edinburgh University Press, Gran Edimburgo, 2008, 214 pp.
- Barcinski, André, "Coffin Joe and José Mojica Marins, Strange men for strange times", en *Fear Without Frontiers: Horror Cinema Across The Globe*, FAB Press, Godalming, 2003, 27-38 pp.
- Barnes, Sam, "To Remake A Classic: Nostalgia Or Money-Making?", *Impact Nottingham*, 26 de octubre de 2021, en: <https://impactnottingham.com/2021/10/to-remake-a-classic-nostalgia-or-money-making/>
- Barrios de la O, María Inés, "Migración por violencia. Dicotomía del desplazamiento interno forzado en Ciudad Juárez", en *Nexos*, 25 de marzo de 2020, en:

<https://migracion.nexos.com.mx/2020/03/migracion-por-violencia-dicotomia-del-desplazamiento-interno-forzado-en-ciudad-juarez/>

- Bishop, Bryan, “‘Why Don’t You Die?!’ The Art of the Jump Scare”, en *The Verge*, 31 de octubre de 2012, en: <https://www.theverge.com/2012/10/31/3574592/art-of-the-jump-scare-horror-movies>
- Blake, Marc y Bailey, Sara, *Writing The Horror Movie*, Bloomsbury, Londres, 259 pp.
- Botz-Bornstein, Thorsten, *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar-Wai*, Lexington Books, Nueva York, 2008, 163 pp.
- Cachubi, Flaco, “*Expira: El Cine Mexicano de Horror Respira*”, *Cinescopia*, 27 de agosto de 2018, en: <https://cinescopia.com/expira-el-cine-mexicano-de-horror-respira/2018/08/#:~:text=Una%20coproducci%C3%B3n%20USA%2FM%C3%A9xico%2C%20el,autoindulgente%20son%20los%20verdaderos%20protagonistas>
- Cambridge Dictionary, *Paranormal*, en: <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/paranormal>
- Cambridge Dictionary, *Screamer*, en: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/screamer>
- Celli, Carlo y Cottino-Jones, Marga, *A New Guide to Italian Cinema*, Palgrave MacMillan, Nueva York, 2007, 234 pp.
- Cherchi Usai, Paolo, “A Trip to the Movies. George Méliès, Filmmaker and Magician (1861 – 1938)”, en: *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: George Méliès Trip to The Moon*, SUNY Press, Nueva York, 2011, 271 pp.

- Choi, Jinhee y Wada-Marciano, Mitsuyo, *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*, Hong Kong University Press, Aberdeen, 2009, 273 pp.
- Church, David, *Post-Horror: art, genre and cultural elevation*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2021, 270 pp.
- Clover, Carol J., *Men, Women and Chain Saws*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 2015, 260 pp.
- Cooper, Ian, *Frightmares: A History of British Horror Cinema*, Auteur, Leighton, 2016, 208 pp.
- Dassanowsky, Robert von, "Kolm-Fleck, Louise", en *Senses of Cinema*, octubre de 2004, en: http://www.sensesofcinema.com/2004/great-directors/kolm_fleck/
- Delgado, Ángel, "Homicidio a lo largo de los sexenios; con Calderón repuntó, una montaña rusa con Peña y con AMLO, una meseta", en *El Universal*, 26 de julio de 2022, en: <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/homicidio-lo-largo-de-los-sexenios-con-calderon-repunto-una-montana-rusa-con-pena-y-con-amlo-una-meseta/>
- Duncan, Paul y Müller, Jürgen (Ed.), *Cine de terror*, 1ªed., Taschen, China, 2018, 633 pp.
- Duvignaud, Françoise, *El cuerpo del horror*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1987, 221 pp.
- Dworkin, Andrea, *Life and Death: Unapologetic Writings of the Continuing War Against Women*, The Free Press, Nueva York, 267 pp.
- Dyson, Jeremy, *Bright Darkness: The Lost Art of the Supernatural Horror Film*, Cassell, Londres, 1997, 282 pp.

- Erreguerena Albaitero, María Josefa, *Los medios de comunicación masiva como actualizadores de los mitos*, 2ª ed., Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2007, 162 pp.
- Escudero, Erick, “Reseña: Atroz 2015 (sin spoilers)”, *Horror Hazard*, 13 de julio de 2021, en: <http://www.horrorhazard.com/2021/07/resena-atroz-2015-sin-spoilers-horror.html>
- Fernández Gonzalo, Jorge. *Filosofía Zombi*, Anagrama, Barcelona, 2011, 342 pp. Formato EPUB.
- Ferro, Marc, *Diez lecciones sobre la historia del Siglo XX*, Siglo XXI, Ciudad De México, 136 pp.
- Fisher, Mark, *The Weird and The Eerie*, Alpha Decay, Barcelona, 2018, 166 pp.
- Flores, Silvana, “Entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares: la inserción del Santo en el cine fantástico mexicano”, en *Secuencias – 48*, CONICET, Buenos Aires, 2018, 9-33 pp.
- Follows, Stephen, “How profitable are horror movies?”, en *Stephen Follows, Film Data and Education*, 13 de noviembre de 2017, en: <https://stephenfollows.com/profitable-horror-movies/>
- Freixas, Ramon y Bassa, Joan, *El sexo en el cine y el cine de sexo*, Paidós, Barcelona, 2000, 385 pp.
- Gallón, Angélica, “¿Qué dice de México que sea el primer país del mundo que más cine de terror consume?”, *El País*, sec. Internacional / América / México, 26 de agosto de 2022, en: https://elpais.com/mexico/2022-08-26/que-dice-de-mexico-que-sea-el-primer-pais-del-mundo-que-mas-cine-de-terror-consume.html?event_log=oklogin
- Galvan, Melissa, “5 estados concentran 55% de las denuncias por trata de personas”, en *Expansión*, 10 de julio de 2019, en:

[https://politica.expansion.mx/mexico/2019/07/10/5-estados-concentran-55-de-las-denuncias-por-trata-de-personas#:~:text=Baja%20California%2C%20Chiapas%2C%20Ciudad%20de,los%20Derechos%20Humanos%20\(CNDH\)](https://politica.expansion.mx/mexico/2019/07/10/5-estados-concentran-55-de-las-denuncias-por-trata-de-personas#:~:text=Baja%20California%2C%20Chiapas%2C%20Ciudad%20de,los%20Derechos%20Humanos%20(CNDH))

- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano 1: 1929–1937*, 2ª ed., Universidad de Guadalajara / Conaculta / Imcine, México, 1992, 316 pp.
- García, Marta [coordinadora]. *Historia del Cine, Volumen II: La edad de oro de Hollywood*, SARPE, Madrid, 1984, 399 pp.
- George, David, Larson, Susan y Mercer, Leigh, “Disintegrating pictures: Studies in early Spanish film”, en *Studies in Hispanic Cinemas Vol. 4.2*, Intellect Ltd., Essex, 2007, 136 pp.
- Gobierno de México, CNB, fecha de consulta de dato: 11 de abril de 2023, en: <https://versionpublicarncpdno.segob.gob.mx/Dashboard/ContextoGeneral>
- Gubern, Román, *Historia del cine*, 2ª ed., Anagrama, Barcelona, 2015, 667 pp.
- Guerin, Bernard y Miyazaki, Yoshihiko, “Rumores, chisme y leyendas urbanas: una teoría de contingencia social”, en *Revista Latinoamericana de Psicología*, Bogota, p. 265.
- Hardy, Phil, *The Overlook Film Encyclopedia: Horror*, vol. 3, Overlook Books, Nueva York, 1994, 496 pp.
- Heller-Nicholas, Alexandra, *Found Footage Horror Films: Fear and the Appearance of Reality*, McFarland & Company, Carolina del Norte, 2014, 236 pp.
- Higuera, Rubén, “Jesús Franco: el género como disidencia”, en *L’Atalante*, Valencia, Enero-Junio 2011, 112-119 pp.

- Howell, Amanda, *Haunted Art House: 'The Babadook' and International Art Cinema Horror*, p. 7.
- Hutchings, Peter, *The Horror Film*, Routledge, Reino Unido, 2004, 244 pp.
- IMCINE. “‘Rendez-vous’ de Pablo Olmos Arrayales: una cita en una toma”, *IMCINE*, en: <https://imcine.gob.mx/Pagina/Noticia?op=726278a0-0ead-48ec-8462-32b828ac6555>
- Jancovich, Marc (Ed.), *Horror. The Film Reader*, Routledge, Reino Unido, 2002, 188 pp.
- Jiménez Lupiáñez, Paula, *El Nuevo Extremismo Francés como corriente cinematográfica. Estudio de caso: Gaspar Noé*, tesis de Doble Grado en Periodismo y Comunicación Audiovisual — Universidad de Sevilla, España, 2018, p. 40.
- Kenneth Muir, John, *Horror Films of the 1970's*, McFarland & Company, Carolina del Norte, 2002, 684 pp.
- King, Stephen, *Danza Macabra*, Valdemar, Madrid, 2016, 640 pp.
- Koven, Mikel J., *Film, Folklore, and Urban Legends*, Scarecrow Press, Maryland, 2008, 201 pp.
- Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 361 pp.
- Lovecraft, Howard Phillips, *El terror en la literatura*, Austral, Barcelona, 2017, 176 pp. Formato EPUB.
- Lule González, Ruth Nohemí, *Metraje encontrado en el cine de terror. Análisis “Holocausto Caníbal” y “Terror en lo profundo”*, tesis de Licenciatura de Ciencias de la Comunicación en Facultad de Ciencias Políticas y Sociales — UNAM, México, 2019, 116 pp.

- Magaña Arce, Arturo, “*Más negro que la noche*: terror mexicano en 3D”, en *Cine Premiere*, 14 de abril de 2014, en: <https://www.cinepremiere.com.mx/36501-terror-mexicano-en-3d-con-mas-negro-que-la-noche.html>
- Martínez Lucena, Jorge. “Hermenéutica de la narrativa del no-muerto: Frankenstein, Hyde, Drácula y el zombi”. En: *Pensamiento y Cultura*, vol 11-2, 2008, 237-261 pp.
- McKernan, Luke, “Both, W.R. (1869 – 1938)”, en *BFI Screen Online*, en: <http://www.screenonline.org.uk/people/id/837323/index.html>
- McKernan, Luke, “Danjuro IX (Kawarazaki Gonjuro I), en *Who’s Who of Victorian Cinema*, en: <https://www.victorian-cinema.net/danjuro>
- Meikle, Denis, *A History of Horrors: The Rise and Fall of the House of Hammer*, Scarecrow Press, Maryland, 2009, 295 pp.
- Mellor, Lee, *Behind the Horror: True Stories That Inspired Horror Movies*, Penguin Random House, Nueva York, 2020, 412 pp. Formato EPUB.
- Mendíbil Blanco, Alejandro, *Jess Franco: de los márgenes al cine de autor. Análisis del relato cinematográfico*, tesis de Doctorado en Facultad de Ciencias de la Información — Universidad Complutense de Madrid, España, 2019, 482 pp.
- Mendik, Xavier, “The Return of the Rural Repressed: Italian Horror and the Mezzogiorno Giallo”, en *A Companion to the Horror Film*, Wiley Blackwell, Nueva Jersey, 2014, 390-405 pp.
- Notimex. “‘Más negro que la noche’ regresa al cine con nueva versión en 3D”, *Excelsior*, 11 de abril de 2014, en: <https://www.excelsior.com.mx/funcion/2014/04/11/953693>
- Notimex. “Lista, la primera cinta en 3D mexicana”, *El Economista*, 17 de julio de 2014, en:

<https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Lista-la-primera-cinta-en-3D-mexicana--20140716-0038.html>

- Nowel, Richard, *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, Continuum, Londres, 2011, 287 pp.
- Ochoa, George, *Deformed and Destructive Beings: The Purpose of Horror Films*, McFarland & Company, Carolina del Norte, 2011, 227 pp.
- Ortega Torres, José Luis, *La belleza del monstruo. Vampiros, licántropos, zombis y el vecino...*, presentación curso Cineteca Nacional, México, 2020, 4 pp.
- Ortíz Mercado, Oscar Alberto, *El Recurso Narrativo de Grabación Encontrada en el Cine de Terror del Nuevo Milenio*, tesis de Licenciatura de Ciencias de la Comunicación en Facultad de Ciencias Políticas y Sociales — UNAM, México, 2013, 197 pp.
- Ortiz, Alexis, “México se acerca a las 100 mil víctimas de desaparición”, en *La Lista*, 18 de marzo de 2022, en: <https://la-lista.com/derechos-humanos/2022/03/18/mexico-se-acerca-a-las-100-mil-victimas-de-desaparicion>
- Pavlović, Tatjana, *100 Years of Spanish Cinema*, Wiley-Blackwell, Singapur, 2009, 277 pp.
- Peirse, Alison y Martin, Daniel, *Korean Horror Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2013, 1-20 pp.
- Plancy, Collin de, *Diccionario Infernal*, Barcelona, 1842, 302 pp.
- Powell, Anna, “A Touch of Terror: Dario Argento and Deleuze’s Cinematic Sensorium”, en *European Nightmares: Horror Cinema in Europe Since 1945*, Wallflower Press, Nueva York, 2012, págs. 167-177 pp.

- Prince, Stephen, “Introduction: The Dark Genre and Its Paradoxes”, en *The Horror Film*, Rutgers University Press, Nueva Jersey, 2004, 1-11 pp.
- Redacción Télam, “Hubo más de doce mil secuestros durante los seis años de gobierno de Peña Nieto”, *Télam Digital*, 11 de enero de 2019, en: <https://www.telam.com.ar/notas/201901/322059-hubo-12012-secuestros-en-los-seis-anos-de-gobierno-de-pena-nieto-en-mexico.html>
- Redacción, “‘Jirón de niebla’ y lo que nunca sucedió”, *Butaca Ancha*, 25 de noviembre de 2016, en: <http://butacaancha.com/jiron-de-niebla-y-lo-que-nunca-sucedio/>
- Rhodes, Gary D., “Fantasmas del cine Mexicano: the 1930s horror film cycle of Mexico”, en *Fear Without Frontiers: Horror Cinema Across The Globe*, FAB Press, Godalming, 2003, 93-103 pp.
- Roma, Sara, “Terror vs miedo”, en *La Palabra y El Hombre N. 7*, Verano – 2009, Universidad Veracruzana, 2009, 44-48 pp.
- Rosas Rodríguez, Saúl, *El cine de horror en México*, tesis de Licenciatura de Ciencias de la Comunicación en Facultad de Ciencias Políticas y Sociales — UNAM, México, 1998, 131 pp.
- S. A. “Una criatura mitológica, seis ninfas y un filme clandestino: por qué hay quienes dicen que la primera película porno es argentina”, en *Infobae*, 4 de mayo de 2022, <https://www.infobae.com/sociedad/2022/05/04/una-criatura-mitologica-seis-ninfas-y-un-filme-clandestino-por-que-hay-quienes-dicen-que-la-primera-pelicula-porno-es-argentina/>
- S.A. “Miradas al Cine Mexicano”, en *Filmoteca UNAM*, en: <https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/dos-monjes/>

- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial*, 19ª ed., Siglo XXI, Ciudad de México, 2004, 760 pp.
- Sánchez, Sandra *Netlore: leyendas urbanas y creepypastas*, Federación Latinoamericana de Semiótica, 2019, p. 135.
- Sanchis, Vicente, *Violencia en el cine. Matones y asesinos en serie*, La Máscara, Valencia, 1996, 223 pp.
- Skal, David J., *Monster Show: una historia cultural del horror*, Valdemar, Madrid, 2008, 575 pp.
- Sniegoski, Thomas E., Golden, Christopher Y Bissette, Stephen R., *The Monster Book*, Simon Spotlight Entertainment, Nueva York, 320 pp.
- Soister, John T., Nicolella, Henry, Joyce, Steve y Long, Harry H., *American Silent Horror, Science Fiction and Fantasy Feature Films: 1913– 1929*, McFarland & Company, Carolina del Norte, 2012, 810 pp.
- Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1985, 364 pp.
- Suaste, Erick, *Terror en la sangre. Cánones iconográficos, narrativos y míticos en el cine gore estadounidense de fin de siglo*, tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, FCPyS — UNAM, México, 2009, 258 pp.
- The Associated Press, “México: ‘Más negro que la noche’ lleva terror a 3D”, *La Estrella de Tucson*, 23 de julio de 2014, en: https://tucson.com/laestrella/gente/m-xico-m-s-negro-que-la-noche-lleva-terror-a-3d/article_3edcc894-12ad-11e4-82e9-0019bb2963f4.html
- Vatnsdal, Caelum, *The Came from Within: A History of Canadian Horror Cinema*, Arbeiter Ring, Winnipeg, 2004, 256 pp.

- Wee, Valerie, *Japanese Horror Films and Their American Remakes: Translating Fear, Adapting Culture*, Routledge, Nueva York, 2014, 258 pp.
- Weismann, Brad, *Lost in the Dark, A World History of Horror Film*, University Press of Mississippi, Mississippi, 2021, 366 pp. Formato EPUB.
- Winston Dixon, Wheeler, *A History of Horror*, Rutgers University Press, Nueva Jersey, 2010, 249 pp.
- Zavala Gómez del Campo, Mercedes, “Leyenda”, *ELEM*, 27 de abril de 2018,
<http://www.elem.mx/genero/datos/20#:~:text=La%20leyenda%20es%20un%20g%C3%A9nero,pueden%20ser%20religiosos%20o%20profanos>

Fuentes audiovisuales:

- Bedwell, Henry. (Director). (2014) *Más negro que la noche* [Película]. Marco Polo Constandse, Marcel Ferrer, Alex García, José María Torre, Leonardo Zimbrón (Productores), *Celeste Films, Filmadora Nacional y Neo Art Producciones*.
- Dryere, Víctor. (Director). (2016) *174: La posesión de Altair* [Película]. Fernando Barreda Luna, Víctor Dryere, Sergio marroquín y Fausto Muñoz (Productores), *Némesis, Plataforma A&C y CONARTE*.
- Erdman, D. (Director). (18 de septiembre de 1980). *Women in Danger: Friday the 13th, Halloween, I Spit on Your Grave, Silent Scream, When a Stranger Calls, Don't Answer the Phone* (Temporada 4, Episodio 4) [Episodio de programa de television]. En T. Flaum, N. De Los Santos-Reza & R. Solley (Productores), *Sneak Previews*. WTTW. Disponible

en: https://www.imdb.com/video/vi3480927001/?ref=tt_vi_i_1 Fecha de consulta: 28 de junio de 2022.

- Green, Pamela B. (Directora). (2018) *Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché* [Documental]. En Green, Pamela B., Littlewood, C. y Minasova, G. (Productoras), *Wildwood Enterprises y Be Natural Productions*.
- López, Issa. (Directora). (2017) *Vuelven* [Película]. Marco Polo Constandse (Productor), *Filmadora Nacional y Peligrosa*.
- Noé, Gaspar. (Director). (1998) *Seul contre tous* [Película]. Hadzihalilovic, Lucile y Noé, Gaspar (Productores), *Canal +, Les Cinémas de la Zone, Love Streams Productions y Procirep*.
- Portes, Emilio (Director). (2018) *Belzebuth* [Película]. Rodrigo Herranz (Productor), *Pastorela Pictures, FIDECINE Y UABC*.
- Sayenga, K. (Escritor & Director). (21 de octubre de 2018). *Slashers Part 1* (Temporada 1, Episodio 2) [Episodio de programa de televisión]. En Grzybowski, L., Jacobson, D., Sher, B. R., Sayenga, K. y Roth, E. (Productores), *AMC Visionaries: Eli Roth's History of Horror*. Asylum Entertainment; Marwar Junction Productions.