



# Los MITOS del MIEDO

De noche, solo. ¿Cuál será la amenaza letal esta vez? En la sala, pegado a tu asiento, la víctima eres tú. El cine despertó los mitos más escalofriantes y acercó a nuestras puertas a personajes que nunca dejarán de perseguirnos. Las figuras del horror trascienden en el tiempo, pero la mutación ha sido un factor decisivo en su evolución. Hemos querido recopilar su historia, sobre todo reciente, y representaciones más notables. En este espacio los hombres lobo, los vampiros, los fantasmas o los *serial killers* están al acecho.





*El gabinete del doctor Caligari* ◀

## Asesinos en serie

Desde muy temprano, quizá con *El gabinete del doctor Caligari* (1920), la figura del *serial killer* en el cine ha gozado siempre de una gran popularidad. Ya sea utilizada como un símbolo de la represión moderna norteamericana, o como un mero goce de la posmodernidad, o de cualquier otra forma posible, el asesino en serie ha tenido y seguirá teniendo un lugar privilegiado en las pantallas y en las retinas de cualquier espectador. Es el cine mismo el que ha popularizado tanto esta figura que, más bien, en la vida real es difícil de encontrar. No es vasta la cantidad de asesinos seriales que han existido en la historia, pero sí lo es la cantidad de esta clase de personajes en muchas de las películas que han marcado la pauta, han simbolizado una generación o simplemente han dejado una huella imborrable.

La figura del *serial killer* puede relacionarse con diversos temas, pero uno de los vínculos más constantes ha sido el del *serial killer* y el sexo. A veces actúa como un símbolo del control social para con los que pretenden salirse del sistema, otras veces simplemente como la representación de un desorden mental, de un trauma, o de un fetiche. *Psicosis* (1960) es una película que podríamos tomarla por ambos frentes. No solo fue fundamental por la ruptura de la censura y el cambio del horror en el cine norteamericano, sino porque además presentó a uno de los *serial killers* más emblemáticos y memorables nunca vistos: Norman Bates, psicópata que actúa en respuesta a sus traumas causados por la castración de la madre y la represión sexual. Un asesino serial que es víctima del aparato social controlador, pero que a su vez sufre una clara patología. Pero sería, en todo caso, una cinta con atisbos posmodernos, al no representar directamente el control social, sino más bien criticarlo.

A partir de la década de 1970 en adelante, los asesinos seriales reencarnan a una sociedad reaccionaria que sale en busca de volver a controlar a esa juventud que vivió la revolución sexual, propia de los años sesenta. El asesino de la sierra eléctrica en *Matanza sin igual* (1974) o Freddy Krueger en *Pesadilla en la calle Elm*

(1984), por ejemplo, terminan por matar a un grupo de hippies en un caso, y jóvenes promiscuos en el otro, como consecuencia de su “desorden sexual”.

Ya en los noventa, aparecen *serial killers* en clave más posmoderna, con *Seven* (1995) y su asesino de los pecados capitales, con *El coleccionista de huesos* (1999) y su psicópata que imita los asesinatos de un libro, incluso con *Tesis* (1996) y su asesino de películas *snuff*, y con *Scream* (1996) y su asesino enmascarado, que más bien ironiza las *slasher movies* y juega con la idea de “quién es el asesino”. Es decir, asesinos que no representan la norma del aparato controlador, sino más bien el escape, el quiebre inevitable; de alguna manera, el *serial killer* que asesina por asesinar, en el sentido de que ya no simboliza un paradigma detrás de las pantallas.

Medina

## Alienígenas

Integrados al cine desde los imaginativos días de Georges Méliès y su pionera visión “spielbergiana” de *El viaje a la Luna* de Julio Verne, los seres provenientes de otros mundos fueron asociados a las ficciones terroríficas en la medida en que se hizo creciente la paranoia y el miedo al otro, al extraño. Alegorías que se hicieron entre las dos guerras mundiales, entre las estafalarias formas con las que fueron vistos en las seriales al estilo de Flash Gordon y el reino de Mongo y el inicio de esa de época dorada e inquietante del género que arrancó en los años cincuenta y en la que hasta una película definitiva y de afanes altruistas como *El día que la tierra se detuvo* no estuvo exenta. ¿Acaso Gort no era menos que un monstruo asolador a pesar de su condición de guardaespaldas del bienintencionado Klaatu?

Al lado de aquel drama notable, la primera horda de extraterrestres invasores llegó para manifestarse de distintas formas. Y son varias las escenas formidables del cine fantástico en las que su interacción con los desconcertados humanos es causa de una paralizante fascinación-aversión. Dos especialmente clásicas son las del encuentro entre el científico

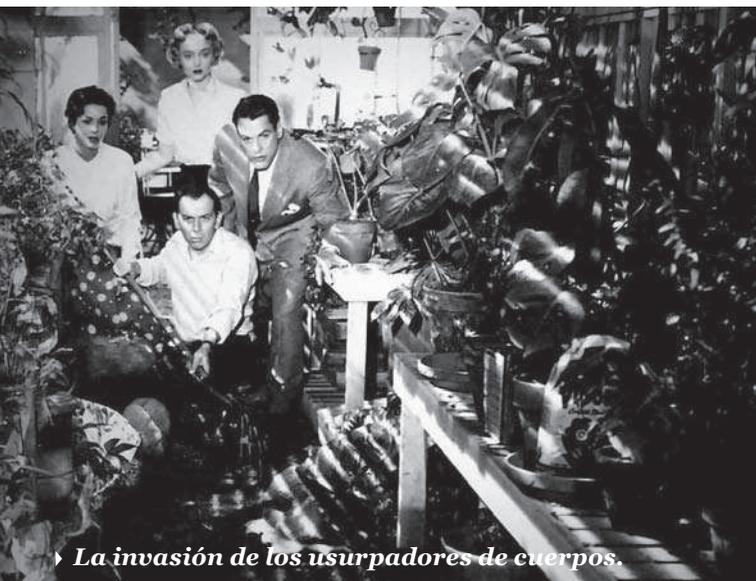
y el representante de los viajeros cósmicos y de apariencia aberrante, varados en una mina abandonada en *Vinieron de otro mundo* (1953); y la repulsiva visión de la infiltración orgánica de *Los usurpadores de cuerpos* (1956), película cuyos rastros se extienden a la igual de antológica ceremonia de alumbramiento de la criatura en *Alien, el octavo pasajero* (1979), la notable película de Ridley Scott, que por cierto terminó de indagar en ese constante coqueteo que hubo entre la ciencia ficción y el horror cada vez más desbocado.

Esta última debe de ser la tendencia más aplicada en el cine contemporáneo en cuanto a alienígenas se refiere. El síntoma de una extrañeza que deviene en malestar, como un rebrote de esos temores que habían sido inaugurados en plena expansión de la tecnología postatómica, las manipulaciones y las consecuencias puestas de manifiesto en la biología conocida. A pesar de que Hollywood ha querido devolverles la inocencia, solo a duras penas ha podido revisar con vena paródica el talento más feliz y solar de los visitantes de otros mundos. Sus vestigios inofensivos ya los había matado hace rato el John Carpenter de *La cosa* (1982) y *Están vivos* (1988); y un poco antes, las influencias estelares sobre los zombis de Romero o las esquizofrenias cronenbergianas fabulando sobre fantasmas apocalípticos mucho más cercanos.

Esponda

## Demonios

Las presencias demoníacas en el cine resultaron decisivas para el apuntalamiento de un público fiel, entrenado, culto, en relación con cierta dramaturgia antigua, de entraña romano-judeocristiana, maniquea y tenebrosa, abastecida por el conflicto secular entre el bien y el mal, entre lo angélico y lo diabólico. La liquidación del modelo de producción industrial y la emergencia de los “nuevos cines” en todo el mundo, fundamentan una vertiente cinematográfica del terror poderosa y un puñado de películas grandiosas. A lo largo de los últimos cincuenta años, el “cine de demonios” se ha mostrado propicio para la experimentación



› *La invasión de los usurpadores de cuerpos.*



*Alien.* ◀



› *Posesión.*



*El exorcismo de Emily Rose.* ◀

audiovisual; holgado para sortear y reconvertir las convenciones dramáticas del horror; atractivo para cineastas discrecionales y opuestos como William Friedkin (*El exorcista*, 1973) y Alan Parker (*Corazón satánico*, 1987); así como para los artesanos clásicos, productivistas, innovadores como Jacques Tourneur (*La maldición del demonio*, 1957), Dario Argento (*Inferno*, 1980) y Terence Fisher (*Magia negra*, 1968).

La indefensión del hombre frente a las tentaciones del averno, frente a las cláusulas leoninas impuestas por el Príncipe de las Tinieblas. Un ser humano víctima de posesiones violentas, cosificado por el hijo del demonio engendrado en la Tierra, terminó cercando un campo creativo riquísimo, dentro de una comarca

aún mayor como el cine de horror. A través de los tiempos, el hombre descubre y desarrolla el miedo frente a la angustia, lo desconocido, lo que no puede explicar. Su propia expansión (física, científica, mental), el conocimiento positivista de la realidad, el descubrimiento de sus sentimientos y sus pulsiones más hondas, la acumulación de riqueza, su espíritu aventurero en un mundo sin fronteras, lo paralizan y martirizan. Llevándolo a tocar –sin proponérselo– las puertas del infierno. La transgresión de las leyes naturales, el sueño premonitorio de Mary Shelley que veía en el hombre un Prometeo ladrón del fuego cavernoso y encadenado a morir por siempre, ponen al hombre y a la modernidad a merced del diablo. Las razones sustantivas para que la

literatura, el teatro, las artes visuales y, en general, el cine, centren su atención en la posesión diabólica y la reconozcan como un proceso de descomposición mortificante, telúrico, trágico, es porque escapa a su control como todas las relaciones y patologías modernas: esencialmente aleatorias, despiadadas, irracionales, metafísicas.

En las postrimerías de los años sesenta y hasta la primera mitad de la década de 1980, el cine americano y algunas cinematografías europeas se interesaron grandemente por la figura del demonio y se filmaron muchas películas valiosas. Dentro de esos filmes, y alternativamente a la figura omnipresente de satán, se inventan contrapartes blancas, religiosas, místicas, misántropas y

martirológicas. Directores como William Friedkin (*El exorcista*); John Boorman (*El exorcista II*, 1977); Roman Polanski (*El bebé de Rosemary*, 1968); Lamberto Bava (*Demonios*, 1985); Richard Donner (*La Profecía*, 1976); Ken Russell (*Los demonios*, 1971); Adresz Zulawski (*Posesión*, 1981); Jack Starret (*Carrera contra el diablo*, 1975); Álex de la Iglesia (*El día de la bestia*, 1995); Kevin Tenney (*La noche de los demonios*, 1988); y más recientemente Scott Derrickson (*El exorcismo de Emily Rose*, 2005); Daniel Stamm (*El último exorcismo*, 2010); Hans Christian Schmid (*Réquiem*, 2006); Mikael Hafstrom (*El rito*, 2011) enriquecen y perfeccionan el subgénero, partiendo de un código goethiano, que se reescribía; logrando variantes y relecturas

que han mantenido en movimiento el “cine de horror”; actualizándolo y fusionándolo con otros géneros, cambiándolo y experimentando con él. En un mundo de fanatismos medievales, agobiado por la superstición, la superchería religiosa y el fundamentalismo, estimamos que la magia negra, la cultura demoníaca y el ocultismo son insumos valiosos y certezas para el cine, que permiten entender y cuestionar las paradojas de la felicidad y el desamparo humanos.

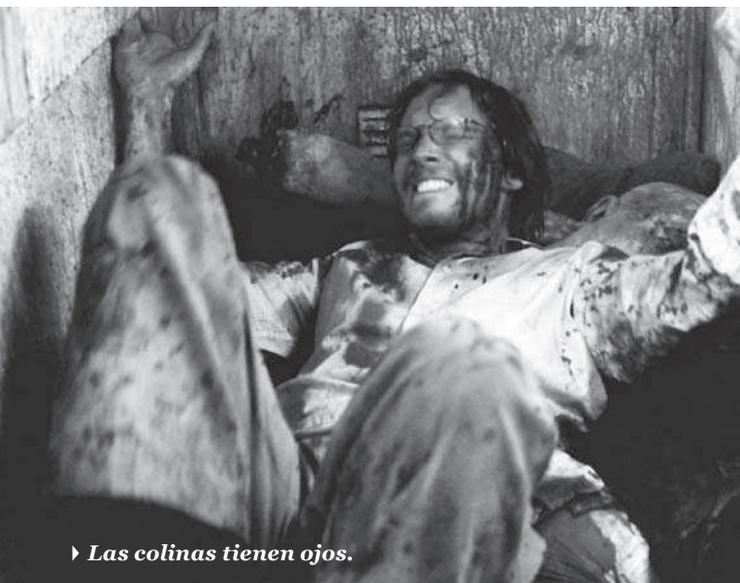
Contreras

### Familias

Muchos filmes del género que nos ocupa se han caracterizado por mostrar las retorcidas acciones de un

grupo de personas con un vínculo sanguíneo, quienes torturan a sus víctimas, usualmente jóvenes que llegan a un pueblo alejado de la ciudad. Ellos suelen funcionar como el juego de mesa que sirve de terapia familiar, que da lugar a que padres e hijos tan dementes se sientan más unidos.

Los años setenta dieron al cine de terror dos títulos emblemáticos al respecto. Uno es *Matanza sin igual* (1974) de Tobe Hooper, en la que un hombre elabora máscaras con piel humana de aquellos jóvenes que captura con la ayuda de su macabra familia. El otro es *Las colinas tienen ojos* (1977) de Wes Craven, en la que una familia que se va de vacaciones se desvía de la ruta común, en busca



▶ *Las colinas tienen ojos.*



*La casa de los 1000 cuerpos.* ◀



▶ *La maldición.*



*Sexto sentido* ◀

de un atajo. Luego de internarse en el desierto, cuando su vehículo deja de funcionar, son capturados por otra familia, pero de bárbaros y primitivos, empezando así una batalla por la supervivencia.

Aquellas familias creadas por Hooper y Craven, con su crueldad salvaje, convierten a sus agredidos, alegres viajeros de carretera, en seres de comportamiento animal, de reacciones atávicas, de energía brutal, que viven una situación extrema y buscan conservar sus vidas a toda costa. La violencia de ambos filmes es directa, seca, y mostrada con un acabado visual que raya en lo documental.

El cine de terror de los años ochenta y noventa, sin embargo, optó por mostrar familias aparentemente normales y armónicas, que en realidad escondían un lado oscuro y monstruoso. *Society* (1989) de Brian Yuzna muestra a un joven que vive en la acomodada localidad de Beverly Hills, y que descubre que en su casa se desarrollan actos aberrantes: sus familiares se dedican clandestinamente al incesto y sufren mutaciones orgánicas. *La gente detrás de las paredes* (1991) del ya mencionado Craven narra la historia de un muchacho que termina atrapado en una casa fortificada, donde vive una extraña pareja. Al descubrir que debajo de la casa vive una chica maltratada y otros extraños seres, trata de salvarlos de todos aquellos terribles dispositivos de seguridad de aquella casa. Son cintas que actúan como metáforas de la llamada doble moral que uno encuentra en la sociedad occidental.

En la década que acaba de pasar, una película francesa como *Mártires* (2008) de Pascal Laugier plasma una familia normal que esconde en el sótano de su casa un calabozo para torturar a personas que, al borde de la muerte, pueden confesar qué es lo que existe después, más allá de la vida. El llamado *J-horror* también ha trabajado la figura de la familia, como la escalofriante y por momentos bizarra saga de *La maldición* (2002 y 2003) de Takashi Shimizu, en la que los fantasmas de un padre, una madre y su hijo, son presencias ubicuas, omnipresentes, truculentas, que acosan a quienes visitan su casa.

El caso de Rob Zombie es especial, con la saga conformada por *La casa de los 1000 cuerpos* (2003) y *The devil's rejects* (2005). La primera película gira alrededor de la familia Otis, que junto al capitán Spaulding tiene como *hobby* someter a jóvenes a torturas inimaginables. En la secuela la familia pasa de ser cazadora a ser cazada por policías, y está narrada como una *road movie*, en la que ese grupo de chiflados debe huir de la ley. Son cintas de espíritu posmoderno, por ser homenajes a películas setenteras como *Matanza sin igual* o *Las colinas tienen ojos*, y por buscar una complicidad con el espectador, que debe descubrir sus guiños a cintas como *Muerte diabólica* de Raimi o *Aquella casa al lado del cementerio* de Fulci, en medio de un colorido festín de humor negro.

Benites

## Fantasmas

De haber tenido una presencia constante, pero no intensa, en los predios del cine de horror, la veta fantasmal se ha convertido en los últimos lustros en una de las más prolíficas y diversificadas.

Cierto es que la mitología del fantasma opera principalmente en el interior de casonas (cuanto más antiguas, aisladas o vetustas mejor) y en contextos sombríos o nocturnos, y esa vieja tradición se ha seguido respetando, pero la "visibilidad" del fantasma se ha extendido más que nunca a dominios públicos, antes poco propicios o proclives a esas incursiones.

De cualquier modo, la casona habitada por esos seres invisibles ha alcanzado una notoriedad inusitada, echando mano a algunos filmes precedentes como *La mansión siniestra* (*The house on Haunted Hill*, 1959) y *13 fantasmas* (2001) de William Castle, o *La mansión de los espectros* (*The haunting*, 1999) de Robert Wise o, más cercana en el tiempo, *Horror en Amytville* (*Amytville*, 2005) de Stuart Rosenberg. Los *remakes* han estado a la orden del día, pero también las variaciones más o menos cercanas de esas historias. En esa línea, tal vez el logro mayor, aunque con actores de habla inglesa, viene de España: *Los otros* (2001),

de Alejandro Amenábar, impecable relato de encierro y turbadora presencia fantasmal.

Otro de los títulos prominentes es, qué duda cabe, *El sexto sentido* (1999) de M. Night Shyamalan, donde la oscuridad o la noche no es condición sine qua non para la emergencia de las amenazas espectrales y donde los espectros están, incluso, donde no nos imaginaríamos que pudieran estar.

Sin embargo, de donde ha venido el soplo más inquietante de esta tendencia del horror es de los países orientales, y de manera más efectiva del Japón. Soplo en el sentido figurado, pero también físico o gráfico, pues la aparición súbita de espectros de niños, muchachas o mujeres mayores con ojos desorbitados y cabellos cubriéndoles parte del rostro se asocia, con frecuencia, en esas películas, a la indeseable impresión de quien, de pronto, percibe que alguien, antes ausente, está detrás. En películas como *El aro* (2002) y *El aro 2* (2005), ambas de Hideo Nakata, así como la posterior *El aro o* de Norio Tsuruta, tanto como en *La maldición* (*The grudge*, 2002) y *La maldición 2* de Takashi Shimizu, entre otras, el trasfondo fantasmal aparece atado, más que nunca, al sentimiento de pérdida y vacío, instalándose un tono sesgadamente melancólico, que logra una de sus mejores expresiones en otra película de Nakata, *Agua oscura* (2002). Los *remakes* norteamericanos, algunos dirigidos por los propios realizadores japoneses, están por debajo del nivel de las versiones japonesas, como suele ocurrir en estas operaciones de repetición.

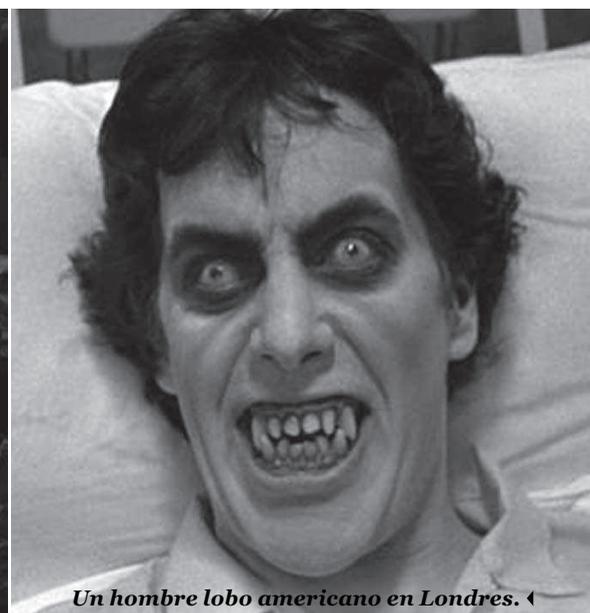
No se puede prescindir en esta breve nota de una película de Kiyoshi Kurosawa, no estrenada en Lima, *Pulse* (2001), en la que, como en *El aro* y otros títulos, la intermediación tecnológica es una de las vías de conexión con esos seres no visibles (en este caso la internet) y donde se diluyen casi las fronteras que separan a los fantasmas de quienes no lo son, instalándose un horror espectral de un enrarecimiento extrañísimo.

León

(Continúa en la página 61) ▶



▶ *La marca del hombre lobo.*



*Un hombre lobo americano en Londres.* ◀

▶ (viene de la página 19)

# Los MITOS del MIEDO

## Hombres lobo

En el cine, el primer hombre-lobo fue una mujer. El intento inicial de adaptar esta tradición se realizó durante el periodo silente y fue un cortometraje, hoy perdido, titulado *The werewolf* (1913), donde una bruja navajo enseña a su hija a dominar el maleficio de la transformación lobuna. Hollywood ingresaría al subgénero con *Werewolf of London* (1935), una cinta menor con toques de comedia que sería la responsable de relacionar la mutación del hombre en lobo con la luna llena. Otra película influyente sería la protagonizada por Lon Chaney Jr., *El hombre lobo* (1941). En esta cinta se introduce la posibilidad de vencer al hombre lobo con un objeto de plata, en este caso un bastón, pero después serían balas. El subgénero se agotaría rápidamente por acción de cintas repetitivas y de bajo presupuesto hasta caer en la autoparodia para el solaz adolescente como en *I was a teena-*

*ge werewolf* (1957) y en las muchas secuelas de la española *La marca del hombre lobo* (1967). Recién en los ochenta, el hombre-lobo reaparecería con nueva pelambre.

No hay duda de que la ciudad preferida del hombre-lobo es Londres. De todas las mercancías que los británicos extrajeron de sus colonias, no es de extrañar que casualmente terminen importando alguna maldición venida del mundo no occidentalizado. Así tenemos al botánico inglés que contrae el mal en una excursión por el Tibet en *El lobo humano* (*Werewolf of London*, 1935), el gitano que muere al sorprendido Lon Chaney Jr. en *El hombre lobo* (*The wolf man*, 1941), e incluso un turista norteamericano terminará alterando la paz de la metrópoli en *Un hombre lobo americano en Londres* (*An American werewolf in London*, 1981).

Como es habitual en el cine de horror, es necesario situar el origen de

lo inexplicable al margen de la ciencia y la cultura que la produce. Así médicos, policías e incluso la propia víctima tendrán que dar muchas vueltas antes de convencerse de que frente a este mal nada pueden hacer los laboratorios, sino los amuletos, los conjuros y especialmente las balas de plata. En una escena de *El hombre lobo* (*The wolfman*, 2010), un homenaje a las primeras cintas del subgénero, el hombre-lobo Benicio del Toro es sometido a una terapia decimonónica con electroshock e inmersiones en agua, todo para que, llegado el momento, se transforme ante el horrorizado plantel de médicos que simplemente asistía a una reunión de rutina.

A diferencia de lo que dicta el folclore, donde el humano se transforma por completo en lobo, el cine de horror pionero propondría en cambio una criatura que, aunque velluda en extremo y poseedora de colmillos y garras, camina erguida y carece de

hocico. Esta sería la imagen del hombre-lobo en las cintas iniciales. Sin embargo, la propia metamorfosis sería parte importante del espectáculo. En un principio tendremos modestas mutaciones como en *El lobo humano* (*Werewolf of London*, 1935), donde el protagonista simplemente camina delante de una sucesión de columnas para reaparecer progresivamente más peludo. En *El hombre lobo* (*The wolfman*, 1941) todo se concentra en los pies y su traslado en garras. Con el posterior desarrollo de los efectos especiales obtendríamos una de las más recordadas mutaciones, la que aparece en *Un hombre lobo americano en Londres* (1981), donde en medio de gran dolor, tejidos y huesos se acomodan a la forma lobuna. Digital y decepcionante es en cambio la metamorfosis en *El hombre lobo* (*The wolfman*, 2010).

El mito del hombre lobo se alimenta de una variedad de pulsiones humanas. El lobo es símbolo de lo salvaje, de la naturaleza y, por tanto, de la sexualidad animal. Así tenemos, por ejemplo, una película notable como *La bestia* (1975) de Walerian Borowczyk, sobre las fantasías de una dama de la aristocracia de ser poseída por una fiera mitológica y fornicadora. En *Aullidos* (*The howling*, 1981), mujer y hombre se transforman durante la cópula: el orgasmo como la liberación de la bestia interior. En la exquisita *En compañía de lobos* (*The company of wolves*, 1984), una retorcida adaptación de la *Caperucita Roja*, los lobos representan “aquellos apuestos y encantadores extraños de los que hay que alejarse”, como bien aconsejan las abuelas.

El mito también se nutre de la enfermedad mental. Hombres que en una mala hora se inclinan por el asesinato y el canibalismo. De ahí surge la llamada “licantropía”, el delirio de sentirse en el cuerpo de un animal, que ha sido bien documentado por la siquiatria. En este sentido, tenemos la película más realista sobre un “alobado” en la notable *El bosque del lobo* (1971) de Pedro de Olea, la historia real de un humilde vendedor ambulante que atacado por episodios de locura deviene en asesino en serie. Los hombres-lobo más temibles son aquellos de modales serenos.

## Mad doctors

La búsqueda del conocimiento es inherente al género humano. Desde tiempos inmemoriales el hombre ha deseado descubrir los secretos de su propia existencia y del mundo que lo rodea. A lo largo de la historia grandes personajes, famosos y anónimos, han permitido el desarrollo científico y tecnológico que, aun en nuestros días, no para de asombrarnos.

Sin embargo, este sinuoso camino en busca de la sabiduría puede llevar a la mente que lo recorre a perderse sin remedio en la megalomanía, la soberbia, la vanidad o el deseo obsesivo de dominación y conquista. Existen sujetos que transgreden los límites éticos o morales permitidos por la sociedad, arrastrados por una extrema compulsión que los empuja a satisfacer su ansia desmedida por la experimentación pseudocientífica, aun a costa del dolor y el sufrimiento propios o extraños. Tal es el caso de los *Mad doctors*.<sup>1</sup>

El cine no ha sido ajeno al retrato de estas apasionantes y desbocadas personalidades y sus locas creaciones (o criaturas), tanto desde la perspectiva de la comedia (*Volver al futuro*, Robert Zemeckis, 1985), el musical (*El show de horror de Rocky*, Jim Sharman, 1975) o la fantasía (*El joven manos de tijeras*, Tim Burton, 1990). No obstante, son la ciencia ficción y el cine de terror los géneros que nos han legado más historias que, además de habernos provocado perturbadoras sensaciones, nos han confrontado con los oscuros e insondables abismos del alma humana.

Como precursores del arquetipo del *Mad doctor*, encontramos en el cine mudo alemán las figuras del rabino Löw, alquimista, mago y maestro nigromante que logra dotar de vida a una criatura de arcilla conocida como *El Golem* (Paul Wegener, 1920); también al famoso protagonista de una de las piezas claves del expresionismo, *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), quien utiliza la hipnosis precientífica como mecanismo de dominación; y al fantástico personaje llevado a la fama por Fritz Lang en la saga de películas sobre el doctor Mabuse.

Tal vez el personaje que con mayor claridad marque las pautas del desa-

**Existen sujetos que transgreden los límites éticos o morales permitidos por la sociedad, arrastrados por una extrema compulsión que los empuja a satisfacer su ansia desmedida por la experimentación pseudocientífica, aun a costa del dolor y el sufrimiento propios o extraños. Tal es el caso de los *Mad doctors*.**

rollo de la figura del *Mad doctor* sea el tristemente célebre doctor Victor Frankenstein, de origen literario a manos de la escritora Mary Shelley y protagonista de numerosas adaptaciones cinematográficas. La figura de la monstruosa criatura, compuesta de trozos de cadáveres mutilados reanimados gracias a la electricidad, ha calado como ninguna otra en el imaginario popular.

Otro caso digno de mención son las adaptaciones de la novela *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, siendo las más populares las de John S. Robertson (1920), Rouben Mamoulian (1931), Victor Fleming (1941) y una moderna vuelta de tuerca a la historia en *Mary Reilly* de Stephen Frears (1996).

Tras la Segunda Guerra Mundial y el horroroso descubrimiento de las atrocidades cometidas en los campos de concentración nazis, gracias a nefastos personajes como el doctor Josef Mengele, el estereotipo fue dando

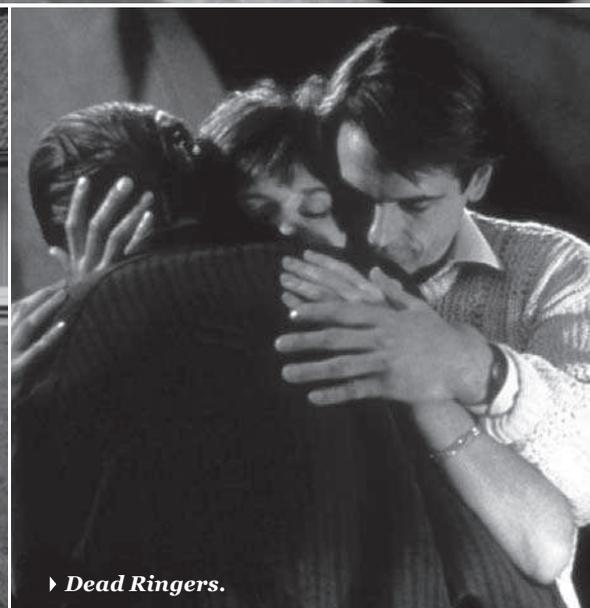
Mego



El centípedo humano. ◀ ▶ Re-animator.



El centípedo humano. ◀



▶ Dead Ringers.

paso a genios insensibles, que no tienen reparos para experimentar con seres vivos (incluso consigo mismos), llegando muchas veces a la crueldad extrema, utilizando torcidos métodos para supuestos nobles fines.

Imposible olvidar al doctor Génessier de *Los ojos sin rostro* (George Franju, 1960) asesinando jovencitas para reconstruir el rostro de su hija. O a los gemelos Elliot y Beverly Mantle, ginecólogos y gemelos idénticos que en *Dead Ringers* (David Cronenberg, 1988) ven degradar sus vidas ante la presencia de una mujer con una mutación que le impide tener hijos. Cronenberg también revisó en *La mosca* (1986) la historia de un científico víctima de su obsesión por la teleportación, *remake* de un fil-

me realizado por Kurt Neumann en 1958. Digna de mención es también la recreación de un personaje salido de las canteras de H. P. Lovecraft: el estudiante de medicina y luego doctor Herbert West, interpretado por el genial Jeffrey Combs en la película *Re-animator* (Stuart Gordon, 1985), a la que seguirían dos irregulares secuelas a manos de Brian Yuzna (*Bride of re-animator*, 1990; *Beyond re-animator*, 2003).

En la actualidad, son cada vez menos las historias de científicos o médicos alucinados que son llevados a la pantalla, muchas de ellas en los terrenos del *gore* o el subgénero llamado *torture porn*.<sup>2</sup> Cabe mencionar a la holandesa *El centípedo humano*, realizada el año 2009 por Tom Six. El ac-

tor Dieter Laser, en una interpretación extravagantemente sádica, da vida al doctor Heiter, dignísimo heredero de la casta maldita de los *Mad doctors*.

Mejía Salas

## Monstruos y mutantes

Los monstruos y mutantes han estado presentes desde el inicio, no solo en el cine –que es lo que nos interesa acá– sino en los relatos en general. Recordemos *La Odisea*, un festín de seres fantásticos sucediéndose unos a otros durante cada una de las peripecias del buen Ulises.

En el cine, seguro fue Méliès el primero en hacer aparecer y desaparecer a monstruos en su corto *Viaje a la*

luna (*Le voyage dans la lune*, 1902). Pero, no sería hasta la aparición del expresionismo alemán que estos seres fantásticos tomarían protagonismo.

Durante los años treinta, producto de la gran depresión, los estudios de Hollywood comienzan a explotar un tipo de película de bajo presupuesto, con actores iniciáticos o en decadencia. Se trataba del fantástico cine de serie B (en inglés *B movies*) que duraría hasta los sesenta. Las historias de este tipo de cinematografía explotaban la idea de los monstruos, los mutantes y los alienígenas que tenían un solo propósito: destruir la tierra o, en su defecto, a cualquier ser humano

que osara molestarlos. Los ejemplos son muy numerosos. Para destacar algunos: *El monstruo de la laguna negra* (1954), *La mosca* (1958) (de la que David Cronenberg más adelante hizo una adaptación notable), *La mujer pantera* (1942), etcétera. Forman una parafernalia inmensa de imaginarios que se atrevían a mostrar historias para asustar y dejar un mensaje latente: somos vulnerables ante fuerzas desconocidas.

No se puede hablar de los monstruos y los mutantes sin mencionar a la productora inglesa de los cincuenta: La Hammer, dedicada íntegramente a la cinematografía del terror

y lo fantástico. Se encargó de dejarnos de la mano de Terence Fisher títulos que reinventarían la imagen de los monstruos clásicos: *El fantasma de la ópera* (1925), *El hombre lobo* (1941) y *La Momia* (1932) se suman al cúmulo de estrellas del horror.

Infranqueable es la figura de Frankenstein, o más bien la del monstruo que creó Víctor F. La criatura, la cosa o el engendro es para algunos la imagen más popular del monstruo contemporáneo. Es la unión de carne reanimada y maquina reciclada. Frankenstein ha estado presente en una decena de películas, algunas ocupadas directamente en la novela que



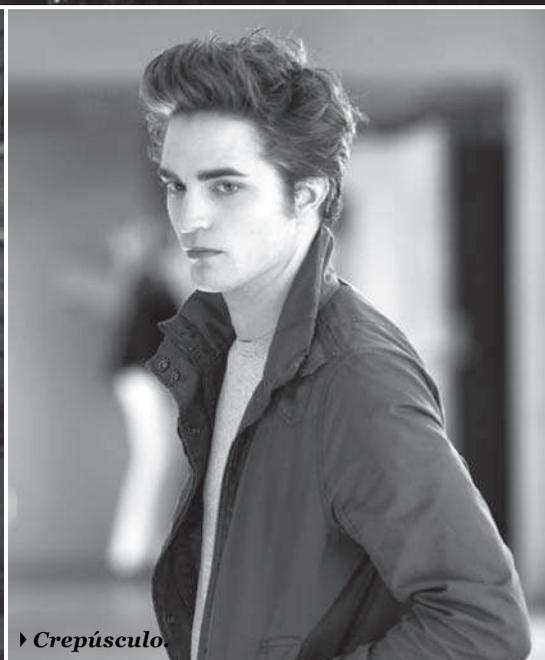
Jason, personaje de la saga *Viernes 13*. ◀



Frankenstein. ◀



Entrevista con el vampiro. ◀



▶ Crepúsculo.

le dio origen o en versiones de películas pasadas. Es fundamental mencionar la película del 35 *La novia de Frankenstein*, que fue uno de los grandes clásicos y que le sumó al engendro su compañera de aventuras.

Al otro lado del Pacífico, los japoneses inaugurarían el cine de monstruos gigantes. No eran precisamente películas de terror, pero vaya que lograban impactar e impacientar al público. Los estudios Toho, una de las grandes productoras de Japón encargada de las historias de horror y ciencia ficción, creó a *Godzilla* y su éxito fue rotundo. Se hicieron decenas de sagas e infinidad de rivales para que la gigantesca criatura luchara con ellas y destruyera medio Japón.

Más adelante, en los setenta y ochenta aparece el llamado *Nuevo cine de terror de serie B*, con directores como Wes Craven, John Carpenter, Lamberto Bava, Tobe Hooper, David Cronenberg, entre otros. Si bien es cierto que muchos de ellos más que crear y

formar monstruos dieron vida a psicópatas descarados y asesinos en serie, también lo es que tanto los *slasher*, los *giallos* o los *psycho thrillers* con sus desalmados antagonistas se han convertido por antonomasia en los nuevos monstruos de nuestros sueños (si no, hay que preguntarnos quiénes ocupan el podio de nuestras pesadillas, y seguro nos encontraremos con Freddy Krueger o Jason Voorhees).

Es difícil imaginar nuestras salas de cine sin los monstruos y mutantes rondando de vez en cuando la cartelera. A veces en novísimas versiones que enfrentan a un monstruo con otro (*Alien vs. Depredador*, 2004 y *Freddy vs Jason*, 2003) o en reinventiones de los más antiguos para dotarlos de contemporaneidad y vigencia, como en el caso de *Cloverfield* (2008) que le da la mano a *Godzilla* para reanimarlo y otorgarle protagonismo a su imagen, luego de que su moderna versión lo demoliera.

Armesto

## Vampiros

Más bien para dirigir una cinta sobre vampiros en pleno siglo XXI habría que ir a la negación del subgénero, revisitarlo, “parafrasearlo” o reinventarlo. En *Criatura de la noche* (2008), la cinta sueca, basada en la novela de John Ajvide Lindqvist, ya no basta la idea de retratar a un ser nocturno, que se oculta de los rayos solares, que perfora yugulares y que de alguna manera pertenece a una casta en extinción, sino moldearlo a partir de los contextos actuales y darle un espíritu diferente: un niño vampiro y castrado, con fisonomía femenina, víctima de la pedofilia y deprimido por su soledad, sin atavismos. Elementos que permiten ir a la película más allá del terror y el suspense, para indagar fuera de las posibilidades del género al que nos hemos acostumbrado desde la invención del cine.

Dentro del estereotipo del vampiro que maneja el cine, filmes recientes apuestan por una “limpieza” formal del personaje, diseñando la figura del adolescente que se enamora de humanas, que va a la escuela secundaria y que tiene una vida normal, como el caso de los Cullen en la saga de *Crepúsculo*. Seres que se

muestran emparentados con el ‘no muerto’ atávico de *Entrevista con el vampiro* (1994) de Neil Jordan, guapos y exquisitos, pero que en la cinta de Catherine Hardwicke son igual de inmortales pero vegetarianos (se alimentan de sangre de animales), lo que los deja fuera del salvajismo al reprimir su instinto vital. Un vampiro de la generación post X. Pero también están los filmes más frontales en su intención del pastiche como el caso de *L.A. Zombie* (2010) de Bruce LaBruce, donde el zombi es también un vampiro paria de colmillos que recuerdan a la mandíbula de la bestia extraterrestre en *Depredador* (1987).

El personaje de Drácula es uno de los más adaptados del cine, y es parte del imaginario indisociable de la carnalidad, el erotismo y la succión de sangre, pero con los años ha sido dejado de lado para ser superado por un vampiro sin título nobiliario y más cercano a las modas del mundo de hoy (vive en suburbios, cuida su físico de grasas, trabaja, se enamora). Así, la relación de vampiro y sexualidad, del sutil y decoroso atacante frente a su víctima, también ha sido transformada (lejos de la figura de una Ingrid Pitt, por ejemplo), para convertirse en un flirteo y una acción de perdonavidas.

Si bien el tema vampírico, de ajos y cruces, ha sido explotado en decenas de filmes, que van desde la versión libre del relato creada por F. W. Murnau en *Nosferatu* (1922), hasta *La marca del vampiro* (1935) de Tod Browning protagonizada por Bela Lugosi, para llegar luego a la industria vampírica de la Universal, la Hammer y la Christopher Lee, en la actualidad este canon ha pasado a la historia. Más bien para hacerle frente a la onda *dark* de los vampiros en cintas estadounidenses más recientes como *Blade* o *30 días de noche*, han surgido títulos como *Thirst* (2009) de Park Chan-wook, el director coreano de *Old boy*, una comedia bizarra sobre un cura católico en tierras budistas que se convierte en vampiro debido a un virus que se inoculó en algún lugar de África. Un vampiro que pierde su virginidad en una tienda de telas, lo que evidencia, de manera humorística, la inversión de los roles.

**Es difícil imaginar nuestras salas de cine sin los monstruos y mutantes rondando de vez en cuando la cartelera. A veces en novísimas versiones que enfrentan a un monstruo con otro o en reinventiones de los más antiguos para dotarlos de contemporaneidad y vigencia...**



► Escenas de *Zombieland*.



Cintas como *Los viajeros de la noche* (1987) de Kathryn Bigelow, donde un vampiro se ve obligado a hacer vida de familia, o como en *Martin* (1977) de George A. Romero, donde un adolescente alucina con ser un veterano de las tinieblas, parecieran ser las semillas de una visión más fresca (o existencial) y menos atemorizante de este tópico del cine de terror actual.

Delgado

## Zombis

La filmografía sobre estos seres, nutrida de clásicos como *La legión de los hombres sin alma* (1932) de Victor Halperin o *Caminé con un zombi* (1943) de Jacques Tourneur, sufrió una transformación en 1968. En aquel año, George Romero creó al zombi contemporáneo, una criatura de andar lerdo, de mirada vacía, ansioso por devorar carne humana. *La noche de los muertos vivientes* muestra al zombi de la misma forma en que el *western* representaba al indio: como el *otro*, aquel que quiebra, rompe, transgrede el orden imperante. Fue una cinta que, al igual que sus secuelas, servía como una radiografía política de la sociedad norteamericana.

Aquel filme se convirtió en uno de los más influyentes del cine fantástico contemporáneo. El cine sobre muertos vivientes realizado en Italia (más

conocido como el *spaghetti zombie*) tomó el modelo del 'no muerto' de Romero para insertarlo en películas de explotación como *La noche del terror* (1981) de Andrea Bianchi o la saga zombi de Lucio Fulci, compuesta por cintas como *El más allá*, también de aquel año. Estos filmes fueron hiperbólicos, exagerados, viscerales, en la representación de derramamiento de sangre y de violencia.

Durante la década del ochenta, el cine norteamericano cogió al zombi romeriano para parodiarlo, en la popular saga iniciada por *El regreso de los muertos vivientes* (1985) de Dan O'Bannon. Los zombis de esta saga formaban parte de escenas hilarantes, en las que podían llegar a buscar a sus víctimas mientras pronunciaban sin cesar la palabra "brains" (cerebro). Sin embargo, la mejor película cómica sobre zombis llegaría en la siguiente década con *Braindead* (1992) de Peter Jackson, que narra, a la manera de una sangrienta fusión de *cartoon* de la Warner Bros, con *slapstick*, cómo una pareja se enfrenta a una plaga de muertos vivientes.

Entrando a este nuevo siglo, el cine de zombis siguió mostrando el lado más risible de estas criaturas, con el humor flemático y pop de *Shaun of the dead* (2004) de Edgar Wright o *Zombieland* (2009) de Ruben Fleischer, una película más próxima al cine de aventuras, que hasta se da el lujo de mostrar a Bill Murray disfrazado de zombi, solo para que veamos

cómo el actor se burla de sí mismo. Los atentados del 11 de setiembre en los Estados Unidos dieron lugar a que el zombi fuera la representación de los miedos al bioterrorismo. La saga de *Exterminio*, que incluye la cinta del año 2002 de Danny Boyle y la de 2007 de Juan Carlos Fresnadillo, conforma un retrato crudo y tribal de los seres humanos expuestos a una plaga zombi que, a diferencia de la que aparecía en *La noche de los muertos vivientes*, corre a una velocidad escalofriante. La misma que encontramos en los muertos vivientes de la saga española *Rec* (2007 y 2009) de Jaume Balagueró y Paco Plaza, que, al igual que *El diario de los muertos* de George Romero (su última entrega de la saga estrenada en Lima), está narrada con un tono documental, a la manera de un video ocultado por fuerzas de un Estado que crea simulacros en un mundo de pantallas.

José Carlos Cabrejo

<sup>1</sup> Podríamos usar el término *Mad scientists* si se quiere una aproximación etimológica más fiel. La traducción al español más usada es la de "científico loco".

<sup>2</sup> Filmes *gore* en los que la tortura, la mutilación y el sadismo gráfico son los ingredientes principales. La película *Hostel* de Eli Roth fue la primera que obtuvo tal denominación, aunque otras producciones anteriores calzan muy bien con tal estilo.