

# **Cine de Terror**

## **“Un poco de Miedo, de Historia y de Sueños”**

**Por Carolina Cansino**

Trabajo presentado en la materia “Cine y Literatura” de la Carrera de Comunicación Social.  
Facultad de Ciencia Política y RR.II. Universidad Nacional de Rosario

**Resumen:**

El ensayo titulado “Cine de terror: Un poco de miedo, de historia y de sueños” es un trabajo que intenta plantear problemáticas vinculadas al género cinematográfico llamado comúnmente “cine de terror”. En primer término, y luego de una pequeña introducción que plantea relaciones interesantes entre la génesis propia del cine y el género en cuestión, se plantea la concreción de este género en la recepción, es decir, el ensayo trata de argumentar que el género se constituye como tal cuanto logra una determinada sensación en los espectadores: miedo. Luego, el segundo apartado, revisa la historia del género destacando algunos momentos propicios que permiten pensar su funcionamiento en la sociedad. El último apartado trabaja la vinculación entre cine y sueño caracterizando similitudes y diferencias entre estas manifestaciones. Estas cuestiones derivan en conclusiones parciales que intentan abrir debates en torno a este pequeño mundo que ocupa un espacio dentro del universo cinematográfico, llamado vulgarmente cine de terror.

**Descriptores:** género cinematográfico, cine de terror, miedo, historia, sueño

**Summary:**

The essay entitled “Horror movies: a bit of fear, a bit of history and bit of dreams” is a paper that attempts to present the issues related to the cinematographic genre usually called “Horror Movies”. In the first this essay presents the relationship between the movies own nature and the above mention genre. The fulfillment of this genre is stated in the reception, that is to say, the essay attempts to show that this genre is constituted when it achieves a particular feeling among the audience: fear. In the second, this work revises the genre’s history, highlighting some favorable moments to discover how this genre works in society. The last section presents the link between movies and dreams, stating similarities and differences between these manifestations. These issues lead to partial conclusions that attempt to open debates around this little world, which has a place within the cinematographic universe, ordinarily called Horror Movies.

**Key words:** cinematographic genre, horror movies, fear, history, dreams

## Para empezar...

*“Algo debe de existir en el origen mismo del cine que provoque este pánico exacerbado, mucho más dependiente de la propia representación que del objeto representado”<sup>1</sup>.*

Desde muy pequeña me sentí atraída por las películas de terror. Ese *miedito lindo* que hacía que mis manos se aferraran fuertemente a la butaca debía provocar algún efecto terapéutico capaz de hacerme olvidar, por algunos momentos, de los monstruos más reales que me ofrecía la pantalla.

Me gustaba asustarme, siempre y cuando me asegurara que tan sólo cerrando los ojos ese mundo de brujas y personajes siniestros se desvanecería.

Drácula, Frankenstein, el Hombre Lobo y muchos más componen la lista de monstruos y especímenes extraordinarios que, como afirma Román Gubern, en épocas de inseguridad social logran incorporarse a la sociedad a través de la pantalla gigante.

Es interesante rescatar que, el cine mismo, fuera de toda categoría genérica, encierra intrínsecamente el terror. Como bien expresa Carlos Losilla, en la cita que abre este artículo, hay algo en el lenguaje propio del *séptimo arte* que lo vincula especialmente con la sensación de miedo. Recordemos aquel 28 de diciembre de 1895 cuando los hermanos Louis y Auguste Lumiere proyectaron públicamente sus primeras imágenes dentro de las cuales se encontraba “La llegada del tren”. El lugar elegido para la proyección fue el sótano de un café parisino, donde los primeros espectadores huyeron despavoridos de la sala pensando que el tren iba a salirse de la pantalla y que los iba a atropellar a todos. “...Aparece un tren en la pantalla,... Se lanza directamente hacia ti, ¡cuidado!. Da la impresión de que va a precipitarse en la oscuridad sobre el espectador, convirtiéndolo en un montón de carne lacerada y huesos astillados, reduciendo a polvo y fragmentos rotos a esta sala y al edificio entero... Pero también este es un tren de las sombras. Sin un ruido, la locomotora desaparece por el borde de la pantalla”<sup>2</sup>Esta descripción de Máximo Gorky muestra perfectamente la sensación que experimentaron las diferentes personas que concurren a la Salle au Grand-Café aquel lejano 28 de diciembre, día que sin duda alguna se ha convenido en declarar como el acta de bautismo del cine, convirtiéndolo en el único arte con fecha de nacimiento. “La llegada del tren” es una secuencia tan mítica que llevó a Orson Wells, prestigioso director norteamericano, a denominar al cine como *el más maravilloso tren eléctrico que se haya inventado*, en honor a aquellas primeras imágenes. El cine despierta, de esta forma, asombro desde las primeras funciones.

Desde su origen el cine está ligado al terror. La *impresión de realidad* de la que habla Gubern es uno de los componentes más responsables de esta filiación entre cine y horror. Aunque reconozcamos la irrealidad de los innumerables monstruos, que a lo largo de la historia el cine nos ha presentado en su pantalla; las imágenes y el movimiento de este medio nos seducen de manera tal que llegamos a concederle estatuto de veracidad a todo lo inverosímil que ella nos vende. A diferencia de la literatura que sugiere, el cine “muestra” y hereda ese poder icónico e indicial surgido anteriormente con la fotografía.

El horror emerge del fuera-campo, de la sintaxis, del propio montaje. Las reglas mismas de este medio de comunicación producen miedo desde el comienzo de su historia. “*Las películas de terror son la forma esencial del cine, pues su monstruoso contenido se representa a sí mismo en la monstruosa forma de la gigantesca pantalla*”<sup>3</sup>

Hace más de un siglo Máximo Gorky y sus contemporáneos no conocían el lenguaje del cine, no lo habían incorporado ni interiorizado a su percepción. Hoy en día, lejos de los orígenes de este arte, no nos asustamos al ver un primerísimo primer plano porque no creemos que es un gigante o una cabeza decapitada, y menos aun, salimos horrorizados de una sala porque creemos que el tren nos va a aplastar... sin embargo el terror subsiste, se ha desplazado...

Sin lugar a dudas costó muchos años instalar el lenguaje propio del cine en la sociedad. En la actualidad está tan arraigado que hasta nos aparece natural. Igualmente no debemos olvidar que, como todo lenguaje, es arbitrario. Allí son todas convenciones las que rigen ese maravilloso mundo que durante mucho tiempo peleó por su independencia. Me refiero a una independencia de la literatura, del teatro, de la pintura, de la fotografía...

El cine posee un lenguaje propio, un lenguaje que no tiene lengua; el cine, como expresa Antón Arrufat, toca su propia música. Esta música, que como anuncié en párrafos anteriores, ya en sus orígenes poseía una importante carga de horror. Con los años, la misma fue convirtiéndose en cotidiana y *natural*, reduciendo su parte terrorífica a uno de los tantos géneros que componen el cine: el género de terror.

El terror se ha desplazado: ya no se produce únicamente por la manera de representar, es decir por el montaje, la sintaxis, las reglas del cine; en la actualidad se genera más precisamente por el “objeto representado”.

He decidido emprender un ensayo con relación a esta partecita tan maravillosa dentro del mundo del cine que ocupa el horror. Para lograr mi cometido cuento con bibliografía apropiada dentro de la cual puedo citar textos y libros elaborados por Carlos Losilla, Román Gubern, Roland Barthes y Rick Altman, entre otros.

Luego de esta breve introducción me gustaría crear tres capítulos que pudieran dar cuenta de tres reflexiones diferentes de este peculiar género: *Un poco de miedo, de historia y de sueños*.

Empezaré categorizando al género y su estrecha relación con la emoción llamada miedo. Luego me dedicaré a contar brevemente la historia del cine de terror junto a algunas apreciaciones que el género despierta en mí y que resulta oportuno destacar; y por último, me gustaría conciliar cine y sueño como dos manifestaciones íntimamente relacionadas.

Quisiera poder transitar la corta vida del cine en cuanto a su aspecto tan esencial que es su capacidad de generar sensaciones... en este caso: *miedo*.

Trataré de descubrir cómo es el recorrido de ese tren que hace más de un siglo no deja de sorprender, de fascinar y de inquietar.

## Un poco de miedo

*“La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido”<sup>4</sup>.*

*“...las definiciones del género de terror suelen centrarse en la experiencia del espectador... el género no reside permanentemente en un solo lugar, sino que puede depender, en distintos momentos, de criterios radicalmente distintos.”<sup>5</sup>*

Más allá de la puesta en escena y de los arquetipos que evidentemente ayudan a definir el género como tal, me atrevo a argumentar que la pieza nodal sobre la cual se construye todo el género del horror radica en las emociones del espectador. Dicho género se define cuando el público es seducido por las espeluznantes imágenes que regala la gigantesca pantalla. Es verdad que existen una serie de *clichés* que no suelen fallar, como por ejemplo: lo desconocido, lo no habitual, o monstruos horribles que obligan al espectador a taparse los ojos y a aferrarse a la butaca. Pero cada ser humano experimenta el miedo de forma particular, no a todas las culturas les asusta lo mismo, no a todas las personas les dan miedo las mismas cosas, de manera que los diferentes monstruos no pueden estereotiparse en la tarea de horrorizar a los espectadores y por lo tanto no se puede construir en base a estos seres un género cinematográfico. *“...la pornografía, el terror y el melodrama pertenecen a una misma categoría, el <género del cuerpo>... cada uno de estos géneros es excesivo; los espectadores responden, en consecuencia, de maneras distintas, de acuerdo con su personal disposición a participar en cada tipo de exceso.”<sup>6</sup>*

Es por estas razones que considero que el cine de terror realmente es de “terror” cuando la vuelta se cierra, es decir, cuando el espectador termina siendo convencido, en la oscuridad de la sala, de que aquellas imágenes fantasmagóricas son un poco verosímiles; cuando la impresión de realidad del cine logra convertir al espectador en un participante implícito de esas persecuciones sangrientas y desesperantes. Poco importa de que manera se produzca esta sensación en el espectador, lo que define a este género es el sobresalto escalofriante que produce. *“Resulta aleccionador que los dos géneros más célebres por su lógica ascendente –el cine de terror y el thriller– se designen con términos que describen la reacción del espectador y no el contenido filmico, porque el género se basa, precisamente, en ese incremento de las sensaciones del espectador.”<sup>7</sup>*

No obstante, debemos considerar que existen ciertos *cliché* (la estructura arquetípica y la puesta en escena), que desde las primeras películas expresionistas hasta hoy son utilizados para asustar a los espectadores. Pero, como bien argumenta Carlos Losilla: *“...la pertenencia de un film al cine de terror o a la ciencia ficción nunca depende de uno sólo de estos elementos ... sino de sus posibilidades combinatorias.”<sup>8</sup>*

Lo familiar, lo cotidiano, el día, la claridad, lo amigable; nos llenan de certezas que nos permiten vivir en una aparente normalidad que nos sirve de sustento para enfrentar las adversidades. En oposición a este mundo conocido y compartido por todos, aparece lo dionisiaco, en términos de Nietzsche. Lo dionisiaco es un mundo dominado por el caos y lo siniestro, desconocido y ajeno a la normalidad. Lo raro, lo esporádico asustan por el sólo hecho de no darse a conocer. El famoso refrán popular “mejor malo conocido que bueno por conocer”, adquiere sobre la base de esta lógica total significación.

La inmensa variedad de películas referidas al género terrorífico presentan como forma estereotipada esta irrupción de lo desconocido dentro de un mundo cotidiano y apolíneo. La máquina de asustar parece tener grandes éxitos cuando se sustenta en este mecanismo acreditado para asomar, dentro de un mundo amigable, a los fantasmas más oscuros de lo dionisiaco.

Lo trasgresor, lo oculto, son entonces, las características esenciales que deben ser manejadas con extrema dedicación en la puesta en escena y en los arquetipos.

Aquí, ocupa nuevamente un lugar primordial el lenguaje propio del cine. El fuera-campo, el campo, deben estar rigurosamente contruidos invitando a la percepción humana a que imagine y recree las fantasías más alocadas capaces de despertar sensaciones escalofriantes. El género de terror coordina amablemente una sintáctica que, como mencioné en la introducción ya desde los primeros recorridos de este tren, contiene en su esencia la capacidad de generar terror, con una semántica referida a lo oculto y a lo desconocido, especialmente manifestada en la puesta en escena y en los arquetipos. La sintáctica y la semántica del cine de terror deben ayudarse y potenciarse para poder provocar el *lei-motive* de este peculiar género.

Después de todo, esta empresa escalofriante se mueve en pos de un solo y firme objetivo: asustar. Lograr que las personas sientan ese placer un tanto masoquista surgido de la dualidad de sentir miedo frente a las imágenes que proyecta la pantalla y de la seguridad de una sala repleta de otros espectadores. Este espacio, de ser necesario, se transformará, gracias al distanciamiento promovido en sus orígenes por Bertolt Brecht, en lugar público como cualquier otro, sin diferir demasiado de una confitería o de un restaurante. Con sólo cerrar los ojos desaparecen todas las pesadillas que dibuja la pantalla.

El cine está misteriosamente imbricado con todo lo que acontece en la realidad, nuestras obsesiones, neurosis y ansiedades siempre buscan la manera propicia de filtrarse por este medio maravilloso de comunicación. Aunque sólo sea inconscientemente, todo este gran cúmulo de sensaciones y sentimientos vuelve sobre los espectadores y la cadena de reproducción del sistema está medianamente garantizada. O quizás también, desde otra postura filosófica, acontezca lo contrario: las imágenes cinematográficas sean las constructoras de determinadas realidades... pero ese debate es parte de otra historia.

La infinidad de brujas, fantasmas, androides, zombis, demonios y psicóticos son símbolos de un *inconsciente colectivo* que alberga en su interior todas las características de lo dionisiaco, emergiendo generalmente a través de manifestaciones artísticas y en épocas de caos social.

Nuestros monstruos inconscientes se materializan en la pantalla en los momentos más oscuros de nuestra vida; quizás nos sirven de aliciente y de mecanismo de defensa contra la dura realidad difícil de cambiar. Asustarnos por cosas irreales puede ayudarnos a liberar tensiones presas en la vida cotidiana y hacernos olvidar por algunos momentos de las crisis, de las guerras... en fin, de monstruos más reales y más crueles. Monstruos de los cuales desgraciadamente somos, sobre todas las cosas, culpables; aunque este maravilloso “tren” nos ayude a olvidarlos al menos por unos instantes.

## **Las paradas del terror a lo largo de la ruta de su historia**

Varias paradas podemos hacer a lo largo de la historia del género de terror. Muchos son los peajes que este tren ha pagado en dirección a algún puerto que le permitiera asustar. Expresionismo, clasicismo, posclasicismo, modernismo, posmodernismo... podrían convertirse en los nombres de las diferentes etapas clasificatorias por las que atravesó el cine de terror. Veamos que resulta al detenernos en cada una de ellas.

La primera estación en la que creo conveniente detenerme es el expresionismo alemán. Este movimiento cinematográfico, con su estilo decorativo y fotográfico, sin duda se encuentra en el corazón mismo del género de terror. “Nosferatu, el vampiro” de F. W. Murnau, creada en 1921, es la obra más significativa que nos permite una alianza entre el expresionismo y el género de horror desarrollado posteriormente.

Las temáticas que los expresionistas utilizaron están vinculadas íntimamente con la historia y con el contexto social y cultural de Alemania. Sus metáforas, su poder simbólico, así como también sus monstruos, no sólo corresponden a una Alemania opacada, deprimida y claustrofóbica de posguerra, sino que también conciernen a mitos y leyendas germánicas relativos al río Rin, mezcladas con vestigios románticos que desde siglos precedentes dejaron su huella definitivamente en este país.

Los monstruos del expresionismo son ajenos a la cotidianeidad de la sociedad, son externos a lo humano y tienen la intención de destruir el sistema desde afuera. Es el mal radical el que está encarnado en estos especímenes, que sólo puede ser neutralizado con un bien también absoluto. *“Nosferatu no es únicamente un reflejo del inconsciente colectivo en el nivel social, sino la mismísima encarnación del mal, un mal absoluto, metafísico, que sólo puede ser vencido por un amor también absoluto, más allá de cualquier barrera, que es el que une a Hunter y a Ellen”*<sup>9</sup>.

En 1931 es la versión de “Drácula”, protagonizada por Bela Lugosi y dirigida por Tod Browning, la película que da el puntapié inicial para el surgimiento del clasicismo hollywoodiense. Sin duda, la década del 30 puede catalogarse como la *edad de oro* del género de terror. Luego, en las dos décadas subsiguientes, como afirma Carlos Losilla: *“...los monstruos pierden su poder metafórico y alusivo para sumergirse en un océano de repeticiones e impurezas... la supuesta renovación del género es simplemente una aniquilación sistemática y premeditada de sus señas de identidad”*<sup>10</sup>.

El clasicismo se extiende aproximadamente hasta el año 1954 cuando “El fantasma de la calle Morgue” de Roy Ruth, irrumpe en la escena. Los rasgos típicos de la época clásica quedan desintegrados en este film que muestra sin tapujos un diferente origen del mal; éste ya no está situado en el exterior del propio sistema social sino en la vida privada, en seres de carne y hueso como cualquier mortal. Psicóticos, neuróticos y un gran cúmulo de enfermos mentales usurpan la pantalla gigante acercando el género de terror al thriller y desmoronando, como expresa Losilla, los rasgos intrínsecos de la identidad del horror-film.

Antes de bajar en la parada siguiente y hablar de zombies, psicópatas y otras yerbas, me gustaría aclarar de manera más precisa las características sobresalientes del clasicismo hollywoodiense.

Luego del *crack financiero* de Wall Street en 1929, el mundo empezaba a prepararse para la guerra más sangrienta de la historia de la humanidad. Los miedos latentes situados en el inconsciente colectivo empezaban a colarse por las pantallas norteamericanas encarnados en monstruos ajenos a la vida cotidiana. El mal parecía venir de otra galaxia, como si el responsable del caos fuera un ente abstracto ajeno a la humanidad, que con hilos invisibles manejaba todo el mal en el mundo. Estados Unidos durante este período situó con precisión el origen de los monstruos de sus películas, nunca concibió al mal dentro de los límites de su territorio y confinó al caos lejos de su cotidianeidad, del otro lado del atlántico, junto a otro monstruo un poco más real: “la guerra”. *“Si el monstruo de Frankenstein y Drácula aparecen localizados en una Centroeuropa de opereta, y Hyde en el Londres brumoso creado por la imaginaria popular, el origen de los otros dos monstruos del período es también muy lejano con respecto a la vida norteamericana: el Tibet y de nuevo Londres en el caso del Hombre Lobo y Egipto en el de la momia”*<sup>11</sup>.

La exitosa novela de Mary Shelley del siglo XIX, parece tornarse en tema recurrente en el cine de terror de estas décadas. “El doctor Frankenstein” realizada en 1931 y “La novia de Frankenstein” producida en 1935, ambas dirigidas por James Whale y protagonizadas por Boris Karloff, se convirtieron en la esencia del cine clásico de terror. Quizás, la forma en que era abordada la idea de una criatura mecánica convertida en un ser dotado de vida aportaba una visión crítica de la tecnología que buscaba prevenir sobre sus efectos negativos. En una época donde los avances tecnológicos se comenzaban a ver con cierto temor y en una sociedad asustada por la tecnología de la guerra, el desenlace macabro del experimento del Doctor Frankenstein aparece como el castigo ineludible que deberían sufrir quienes anhelan ocupar el lugar de Dios al procurar vida a objetos inanimados. *“La máquina creada por el hombre pasa a ser su propio creador... Desafío prometeico de la ciencia que se vuelve contra el mismo científico... Ese doble amigable o terrorífico es a la vez testigo y límite de la potencia humana”*<sup>12</sup>.

Después... 1939, la guerra. Finalmente el monstruo más real de todos aparece en la escena mundial sin lugar a nada más, cambia al mundo, cambia al arte, al cine, y por supuesto al género de terror. Los ojos ya no pueden seguir cerrados, como bien sostiene Carlos Losilla *el mal está entre nosotros*; ya no se pueden seguir recreando historias con un diablo atacando desde afuera. El mal es obra nuestra, de todos los hombres, civiles, militares, profesionales o artistas, todos estamos capacitados para hacerlo. La guerra deja como saldo la posibilidad de hacernos responsables de nuestras propias miserias.

La siguiente parada corresponde al posclasicismo y concuerda con lo que Carlos Losilla acordó en denominar *Manierismo colorista*. La falta de naturalidad que se impregnó en este tramo que ha transitado el género de terror, le recordó al “Manierismo italiano” desarrollado en el siglo XVI, entre el Renacimiento y la época barroca.

Esta etapa se ubica entre los años 1957 y 1965, y si bien el imperialismo norteamericano da un paso al costado permitiendo la irrupción del cine europeo en las experiencias del género, también es cierto que para la misma época, se abre lugar a una diversificación del género que termina destruyendo las concepciones clásicas para inaugurar su decadencia.

“...el mal procedente de los fantasmas mentales o sociales ya no se sitúa en el exterior, ya no se materializa en monstruos casi abstractos y representativos de las imágenes inconscientes de los protagonistas, sino que inicia un movimiento de contraataque que se desarrolla implacablemente alrededor del cuerpo social, provocando en este una actitud claramente defensiva: defensa de las propias estructuras y del individuo con respecto al enemigo, que ya ha dejado de residir en el exterior, pero también defensa exacerbada de los valores sociales reaccionarios y/o tradicionalistas frente al progreso...”<sup>13</sup>.

El mal acecha a todos, pero ahora lo hace desde el interior de cada uno de nosotros, desde nuestro yo. “La maldición de Frankenstein” en 1957, “Drácula” en 1958, “Las novias de Drácula” en 1960, todas ellas dirigidas por Terence Fisher, forman parte de esta estación en la recorrida de la historia del horror-film. Por otra parte el director, Roger Corman con “El hundimiento de la casa Usher” en 1960, basada en la famosa *short story* de E. A. Poe, y “La obsesión” en el año 1962, también deja su huella en este período. Es importante destacar además el aporte de Alfred Hitchcock con su mítico film “Psicosis” en 1960.

La sexualidad empieza a aparecer por estas épocas en las pantallas de los cines como fuente del mal y como la mejor justificación de la locura en un conjunto de protagonistas que se centran en las escenas de las películas que se realizan durante esta etapa. El mal comienza a perder *sustancia* convirtiéndose en intangible e incorpóreo. “Los pájaros” de Hitchcock en 1963 es el mejor ejemplo, Losilla afirma al respecto: “...el caos ya ni siquiera parece tener origen o causa, disperso como está en los irracionales ataques de miles de aves”<sup>14</sup>.

Los binomios como normalidad versus anormalidad parecen perder fuerza, el mal surge de las entrañas de un mundo humano capaz de las mayores aberraciones, después de la guerra, el mal ya no nos es cosa ajena. La anormalidad nace de la propia normalidad rompiendo esa línea que el clasicismo creía infranqueable.

El resto de la década del sesenta y un poco más de la mitad de la década del setenta, presentan nuevas características con Román Polansky como exponente.

Los nuevos movimientos sociales encabezados por feministas, minorías raciales, hippies, homosexuales, etc., surgieron a finales de la década del sesenta como la respuesta necesaria a un sistema en decadencia llamado *capitalismo tardío*. La familia como célula indiscutida de la sociedad empieza a observarse en estos tiempos como productora del mal y como la principal creadora de todos esos zombies y enfermos mentales. “El cuerpo social poseído por las fuerzas malignas que el mismo ha creado: la neurosis cotidiana”<sup>15</sup>.

La familia como portadora del peor de los males ocupa un lugar privilegiado en el *racconto* de estos filmes que versan sobre temas apocalípticos y catastróficos. El mal es radical y ya lo ha invadido todo, pero es obra completamente del hombre.

“Repulsión”, “El baile de los vampiros” y “La semilla del diablo”, constituyen la trilogía concebida por Roman Polansky situada en el corazón de esta peculiar parada del cine de terror. Lo particular de estas tres películas radica en el entretejido hábilmente elaborado entre realidad y ficción que logra sembrar en los espectadores la duda sobre si lo vivido es producto de la locura del protagonista o si realmente el mal se ha materializado y le ataca desde afuera. Estrategia discursiva sin duda inspirada en las letras de Edgar Allan Poe.

Las películas pertenecientes a estos años desenmascaran el origen del mal situado en el seno mismo de una sociedad capitalista en decadencia, pero el tironeo constante entre expresarlo y negarlo sitúa al género terrorífico en un lugar de autoaniquilación de los códigos, en palabras de Carlos Losilla: “...los anhelos vanguardistas de un principio van desorbitándose, chocando así frontalmente con los intereses estéticos de la escritura industrial hasta llegar a la autoaniquilación, fruto de una imposible convivencia entre una presunta renovación radical del género y la desesperada lucha por la supervivencia de los discursos y formas tradicionales”<sup>16</sup>.

A partir de 1978 el género de terror efectúa un nuevo giro, en este caso de ciento ochenta grados, situando al espectador en el lugar protagónico, como centro neurálgico de la pantalla: “El propio espectador se ha convertido en el monstruo del film...”<sup>17</sup>. Lejos de aquel que en los períodos precedentes caracterizaba al consumidor de películas de terror como un mirón pasivo, es a finales de la década del setenta cuando la audiencia es obligada a convertirse en cómplice de los asesinatos, tomando una actitud activa frente a los acontecimientos, que deviene en algunos casos, en una profunda sensación de culpabilidad.

En una época en donde todas las utopías parecían haber muerto y donde el individualismo empezaba a erigirse como el único futuro posible, es lógico que en la pantalla grande se gesten películas orientadas a demostrar el fracaso ineludible de posibles alternativas al sistema nefasto vigente, y a coronar al mal como el líder indiscutido elegido por el voto de los mortales.

El contexto socio-histórico de la década del ochenta se evidencia en la desintegración total de los valores sociales y morales que proyectan las películas constituyentes de este período y en la fragmentación total del yo del espectador, quien es sucesivamente asediado por imágenes, a veces sin sentido, de sangrientas persecuciones asesinas representadas con efectos visuales y sonoros exacerbados. La agresión visual hacia el espectador es total.

“La noche de Halloween”, realizada en 1978 por John Carpenter, muestra el comienzo del devenir de estos nuevos acontecimientos en la esfera del género de terror. “Vestida para matar”, de Brian De Palma; “Posesión infernal”, de Sam Raimi, “Pesadilla en Elm Street”, de Wes Craven; “La mosca”, de David Cronenberg y “El silencio de los inocentes”, en 1991, de Johnathan Demme, son los ejemplos más explícitos de esta parada del horror-film.

En lo que respecta al cine de terror de la última década del siglo XX puedo argumentar desde mi poca experiencia, que el género de terror ha presentado una gran variedad de estilos y contenidos para asustar. Desde el cine basura para adolescentes que siempre narra las estereotipadas historias de estudiantes universitarios perseguidos por algún asesino, hasta películas, desde mi punto de vista más elaboradas y con mayor contenido y estética, que en muchos casos se confunden con el género vecino: el *thriller*.

Lo sobrenatural y fantasmagórico también tuvo su lugar en la última década sobre todo en la transposición al cine de novelas de Stephen King, pero la moda impulsa a los consumidores a elegir películas como: “Scream”, “Sé lo que hicieron el verano pasado” y “Sexto sentido”. Éstas marcaron en los últimos años el género de terror, el cual se encuentra cada vez más emparentado, como mencioné anteriormente, con el *thriller*.

Es necesario aclarar que en estos primeros años del siglo XXI, las carteleras vuelven a colmarse de películas de terror junto con otras pertenecientes al género de ciencia ficción, debido en parte a las excelentes posibilidades que hoy en día los avances tecnológicos les aportan a estos géneros. El crecimiento técnico en el área informática posibilita la concreción de infinidad de opciones estéticas que extienden los límites y alientan la imaginación de los creadores quienes ya no tienen obstáculos a la hora de proyectar sus ideas sobre la pantalla.

Muchos son los peajes que ha debido pagar el género de terror para mantenerse, para seguir manteniendo una unidad en sus códigos que le permita seguir siendo considerado como tal.

El contexto histórico con sus coyunturas paradójicas e incongruentes, los pedidos de la industria en contraste con las ideas de algunos pocos artistas, las ganas de asustar de unos, las ansias de ser asustados de otros, condicionaron al género a su actual naturaleza. Estos peajes que ha debido eludir para seguir adelante se han convertido en su propia esencia, dejando de ser huellas para convertirse en su propio cuerpo y sostén.

No fue una carretera fácil para este maravilloso tren de las tinieblas, pero su génesis construida como un mecanismo de defensa para la sociedad le permitió seguir andando por caminos intransitados. La humanidad necesita de ciertos sonajeros para olvidar los cucos. Las películas de terror semejantes a los sueños que habitan mientras dormimos, nos defienden de la inigualable realidad.

### **Cine, sueños, terror y pesadillas**

*“Gracias a esta condición onírica que tan hábilmente conjuga oscuridad, formas fantasmales y fantasías inconscientes, el cine ha estado asociado con las sensaciones que provoca el terror prácticamente desde sus inicios”<sup>18</sup>.*

Cine y sueño es una combinación largamente citada a lo largo de la historia. Diversos autores han enfatizado sobre este lazo irreprochable que amalgama a estos dos grandes mecanismos de defensa de la sociedad humana. *“Al sueño onírico se le reconocen funciones adaptadoras o reparadoras, de protección del ego, que han sido formuladas a través de numerosas hipótesis... el sueño onírico surge como una defensa necesaria contra una monotonía cortical excesiva durante el reposo nocturno, proporcionando una excitación requerida por el córtex... resulta tentadora la extrapolación que interpreta el espectáculo cinematográfico como una defensa contra la monotonía y rutina de la vida cotidiana...”<sup>19</sup>* El sueño nocturno funciona como un ángel guardián y como un cable a tierra en situaciones difíciles, nos ayuda a reponernos y a tomar más fuerza para seguir adelante en momentos adversos. Sobrevivientes de los campos de concentración manifiestan que gracias al efecto reparador del sueño pudieron soportar el infierno de los días. Los asesinos y genocidas que conocían las virtudes de este guardián del dormir también utilizaron en algunos casos la detención del sueño como elemento de tortura.

El cine, como el sueño, tergiversa leyes racionales que rigen nuestro mundo cotidiano, posibilitando en el marco de otras leyes (cada género tendrá las suyas) fantasías insospechadas para la imaginación de los mortales. Nada es imposible durante el sueño, nada es imposible para la pantalla cinematográfica. Ambas obligan al sujeto espectador o durmiente, según cada caso, a palpar cada una de las escenas como si fueran reales. Las dimensiones pueden perder el sentido real. El movimiento, el espacio, el tiempo, todo puede burlarse, evadirse, complejizarse, simplificarse. Podemos volar o caminar por las paredes, podemos viajar, o ser otros o ser los mismos... en fin las posibilidades son infinitas... tan infinitas como lo permita la mente de los soñadores nocturnos y de los directores de cine. Nada es imposible para el cine, por esta razón la iglesia lo condenó desde sus comienzos y no sólo por poseer un origen plebeyo al haber nacido en un sótano de París, sino también y principalmente por la oscuridad que reina en la sala y por la acción creadora de los directores que, como Dios, dan vida y resucitan a los muertos. Todo esto sumado a la utilización de una máquina para llevar adelante este proyecto, alentó la ira de los feligreses que quieren limpiar al mundo de cualquier tipo de religiosidad ajena al Vaticano.

La impresión de realidad del cine convence a los espectadores de la realidad de sus expresiones. Como comenta Gubern en *“Las raíces del miedo”*, el sujeto que mira una película, si bien no se encuentra representado en las escenas (como sí ocurre generalmente en las escenas de ensueño), gracias a los mecanismos psicológicos de *identificación* y *proyección* también empieza a pertenecer a las mismas debido a que éstos pueden lograr que el espectador se sienta perseguido por un monstruo o enamorado de la novia del protagonista. Pero, es necesario destacar que existe una diferencia importante entre sueño y cine. La misma radica en que durante la experiencia del primero no hay conciencia de lo ficticio del mecanismo hasta que el sueño no finaliza; mientras que durante el desarrollo de la película, por más que en algunos momentos estemos tan compenetrados que nos olvidemos de los artificios, existe durante su transcurso la certeza en la mente de los espectadores de que la película es tan sólo eso.

Cuando el sueño comienza a tornarse angustiante el sujeto que lo vive se despierta abruptamente. Tal situación defensiva también la podemos vislumbrar en el cine cuando millones de ojos son tapados por miedo a lo que expone la pantalla. El distanciamiento a veces es necesario.

Existe otro grupo de factores que también vinculan al cine con el sueño y tienen que ver con el *ritual* que estos dos acontecimientos de la vida cotidiana deparan. A la hora de ir a dormir realizamos algunas convenciones que repetimos con cierta frecuencia y lo mismo sucede a la hora de ir al cine. Cuando nos acostamos nos relajamos, apagamos las luces, todo se vuelve oscuro y después empiezan a transcurrir las imágenes. En la butaca del cine también nos relajamos y si bien no estamos totalmente en posición horizontal debido a la falta de privacidad del ámbito público en el cual nos encontramos, también allí se apagan las luces, dando lugar a una oscuridad que será interrumpida en instantes por imágenes. La sala del cine en sombras empieza a convertirse en algo familiar y la irrupción de la privacidad comienza a tener lugar entre las butacas. Barthes menciona en *“Lo obvio y lo obtuso”* ese estado somnoliento que lo acompaña al salir de una sala de proyecciones y en su discurso deja en claro las relaciones entre cine y sueño: *“Hay una situación de cine, y esta situación es pre-hipnótica... la oscuridad de la sala esta prefigurada por el ensueño crepuscular...”<sup>20</sup>.*

En cuanto al ritual que requiere ir al cine, Antón Arrufat ilustra la experiencia con gran precisión: *“Ir al cine requería de ciertos preparativos. Es decir, había que salir de casa, llevar dinero en el bolsillo. El ceremonial se*

anunciaba desde la noche anterior. Acostarse el sábado implicaba acostarse deseando estar en el día siguiente... bañarse temprano, colocar la ropa planchada sobre la cama, tener limpios los zapatos... Así la parte habitual de su existencia comenzaba a quedar fuera de la sala de proyecciones y él entraba en otra dimensión, en la que acontecimientos diversos podían ocurrir. ...a la espera de entrar en la sombra, de que la pantalla perdiera su blancura... Después leería en Sartre que el cine tenía una experiencia sospechosa”<sup>21</sup>

Es el ritual que transitamos cuando vamos al cine lo que en definitiva ayuda, según Roland Barthes, a distanciarnos de la ideología que esta tecnología conlleva en sus contenidos. Este autor expresa que él necesita dejarse fascinar dos veces: primero con la película en sí, pero también, con la situación de cine, la oscuridad de la sala, los movimientos, para poder disfrutar sin ser invadido. En sus propias palabras: “... existe otro modo de ir al cine, es ir al cine dejándose fascinar dos veces, por la imagen y por el entorno de ésta, como si se tuvieran dos cuerpos a la vez: un cuerpo narcisista que mira... y un cuerpo perverso, dispuesto a fetichizar ya no la imagen, sino precisamente lo que se sale de ella: el <grano> del sonido, la sala, la oscuridad, la masa oscura de los otros cuerpos, los rayos de luz, la entrada, la salida; en resumen, para distanciarme, para <despegar>, complico una <relación> usando una <situación>. A fin de cuentas, esto es lo que me fascina: lo que utilizo para guardar la distancia en relación a la imagen: estoy hipnotizado por una distancia; y esta distancia no es crítica (intelectual): es, por así decirlo, una distancia amorosa...”<sup>22</sup>.

Volviendo a la alianza entre cine y sueño, es justamente esa experiencia sospechosa de la que habla Sartre la que yo experimento como similar al sueño. El sueño también tiene una experiencia sospechosa; estamos dentro de él, pero al mismo tiempo no sabemos bien donde estamos. Por unos instantes la realidad del sueño parece ser verdadera y las fantasías ocupan el centro de atención convirtiéndose en protagonistas. Los sueños, con su experiencia sospechosa, paradójicamente nos hacen dudar de la realidad que experimentamos durante la vigilia. Ya lo decía Calderón de La Barca en el siglo XVII, “¿Qué es la vida? Un frenesí; / ¿Qué es la vida? Una ilusión; / Una sombra, una ficción, / Y el mayor bien es pequeño, / Que toda la vida es sueño / Y los sueños, sueños son.”<sup>23</sup>

La realidad y la ficción se entremezclan de manera tal en estas manifestaciones de la experiencia humana que por momentos no podemos discernir entre ellas. Quizás en esta cualidad radique la esencia última que convierte al cine y al sueño en dos mecanismos de defensa infalibles que nos conceden la realización ficticia de algunos deseos si prometemos seguir durmiendo un ratito más. Sin embargo, también existen otros cines y otros sueños que en vez de dormiros nos despiertan, nos hacen abrir los ojos y nos ayudan a comprometernos con la realidad.

Sin duda, el cine de terror, según la opinión que yo he formado a lo largo de la realización de mi trabajo, cumple perfectamente en la sociedad el rol de somnífero y nos ayuda a continuar con los sueños. Ya explicité en varias oportunidades que asustarse ante monstruos inventados, aunque hayamos visto que se originan en el inconsciente más oculto de los mortales, distrae y abstrae de una realidad cotidiana aún más amenazante. Igualmente otro cine de terror es posible, aunque no haya demasiadas manifestaciones de su existencia.

Las pesadillas al igual que las películas de terror nos hacen palpar y transpirar. Si la pesadilla es intolerable se interrumpe el sueño, si la película logra traumatizarnos hasta desafiar nuestro umbral de resistencia también podemos optar por retirarnos de la sala. Cuando contamos un sueño nunca lo contamos tal como ocurrió, las leyes de *condensación* y *desplazamiento* operan incesantemente para trasladar las significaciones más profundas. Cuando salimos de la sala de proyecciones tampoco contamos la película tal cual se proyectó, seguramente habrá una infinidad de detalles que nos faltarán. Las similitudes entre las películas que regala el cine y los sueños que nos invaden cada noche podrían extenderse en una lista interminable. Y si recortamos el campo y nos circunscribimos al género terrorífico y a sus correlativas, que son las pesadillas, también podríamos agregar distintas apreciaciones sobre esta relación.

Pero, independientemente del género terrorífico, el cine se relaciona con el horror, como mencioné en los comienzos del trabajo, desde sus orígenes y justamente esta relación nace por su apariencia onírica. Es su aspecto fantasmagórico y surrealista lo que provocó en los primeros consumidores del séptimo arte fue el escalofrío inicial. Muchos años después, acostumbrados a su lenguaje, a su música, el cine ya no asusta por su sintaxis, además sus componentes oníricos pasan desapercibidos para cualquier ciudadano. El terror, en la actualidad, emerge de las temáticas de la puesta en escena y de los arquetipos, quienes en su conjunto intentan destacar la cualidad onírica perdida que encierra en sus entrañas este fabuloso medio artístico de comunicación.

El cine ya tiene un siglo, pero creo que su movimiento sigue dando lugar para el deslumbramiento. El cine, para impactar, no necesita efectos especiales ni superproducciones irreales. Este medio guarda dentro de sí, en su propia génesis, una magia especial capaz de despertar fascinación. El cine, en la actualidad, al igual que en sus comienzos, puede deslumbrar con los propios recursos de su sintáctica si es utilizado creativamente y con imaginación.

Las primeras palabras del cine pueden enseñarnos mucho acerca de sus grandiosas posibilidades, las cuales seguramente olvidamos por habernos acostumbrado a su lenguaje inconscientemente. Es necesario encontrar nuevos recursos y romper algunas reglas sintácticas para volver a crear, para volver a asombrar, sobre todo en un género como el horror-film que busca insaciablemente movilizar al espectador tanto psicológica, emocional como físicamente.

Terror, cine y sueño son los componentes de un cóctel perfecto. La combinación entre estos tres elementos da como resultado una bomba explosiva capaz de embriagar a cualquiera. Pero hace falta mucho ingenio para no caer en la tentación de producir un cine de terror *basura* que sólo argumenta tontas hazañas de un protagonista indestructible ante todo el mal del universo.

De nosotros depende como espectadores y consumidores que la pantalla gigante no se llene de monstruos inverosímiles y primitivos, productos del inconsciente de otras realidades y otras sociedades. Los recursos que el cine conlleva en su interior pueden servirnos para realizar una excelente película de terror sin hacer explotar nada, sin siquiera mostrar la cara del monstruo. Después de todo para hacer una película, sólo basta una historia.

## Para terminar...

Desde las primeras imágenes que aquellos hermanos apellidados... "con el nombre de su destino.." <sup>24</sup> retuvieron en un trozo de celuloide, hasta nuestros días, este maravilloso tren eléctrico, como bien definió al cine Orson Wells, ha dejado mucha tela para cortar.

El horror encerrado en sus entrañas poco a poco se ha ido desplazando hasta formar un género independiente como cualquier otro, conformando ese pedacito de cine destinado a reunir una infinidad de monstruos, brujas y asesinos.

*Un poco de historia, de miedo y de sueños*, es sólo una pequeña parte de las infinitas apreciaciones que se pueden acontecer en relación a este multidimensional mundo dentro del arte cinematográfico.

Este *tren de las sombras* que tiene como objetivo asustar a todos los mortales que quieran exponerse a sus hechizos, se valió de mil excusas para lograr su cometido. Pagó peajes caros en la ruta de su historia para seguir avanzando y, muchas veces, un precio muy alto para adaptarse a los pedidos de la industria que lo llevaron por lugares donde hubiera sido mejor no transitar.

Mezclando realidad y ficción el género de terror es el más indicado para yuxtaponerlo con los sueños, ya que sus leyes permiten cualquier inverosimilitud que no tendrían lugar en otro tipo de películas más realistas. En el cine de terror, como en el mundo onírico, todo es posible. Las pesadillas más impensadas pueden surgir de esta maravillosa *caja de pandora*.

El horror-film representa los monstruos más profundos habitados en el inconsciente, pero no todas las sociedades temen a lo mismo. Si miramos películas nacidas en otras sociedades estaremos viendo a sus monstruos, y gracias a Dios no son los mismos que los nuestros. Intentemos entonces que éstos no nos tomen por sorpresa.

De nosotros como consumidores también depende que la sola actuación de efectos especiales no constituya nuestro único objetivo para ir a ver una película. Así podremos exigir, desde una humilde, pero activa posición, un arte pensado, imaginado y elaborado. El cine con sus capacidades discursivas puede asustarnos sin la necesidad de ponernos cara a cara con las abominables bestias. De todos los géneros cinematográficos creo que el horror, mediante las posibilidades de su lenguaje, es el más oportuno para potencializar las funciones de este medio de comunicación. Quizás *sugiriendo*, antes que simplemente mostrando, se encuentren claves más seductoras.

El cine de terror como mecanismo de defensa ante la cruel realidad también puede, como las pesadillas, convertirse en un aliado. De esta forma puede ayudar a ver, a tomar conciencia, a soñar, pero despierto; y no sólo a tapar, distraer y negar; como lo ha hecho asiduamente a lo largo de su historia. Esto sólo será posible el día que tomemos coraje y nos atrevamos a ver en la pantalla los verdaderos monstruos que nos acechan,... así quizás nos demos cuenta que no son más crueles que nosotros mismos.

Sólo se necesita un poco de imaginación, locura y talento para unir los monstruos reales con los ficticios y materializarlos en la pantalla gigante sin tener que hacerlos pasar por el filtro desarticulador de la censura. Hacernos cargo de nuestros propios monstruos desde la pantalla y enfrente de ella, puede ser un buen comienzo para intentar empezar a cambiar algo...

...sólo depende de un poco de miedo, de historia y de sueños...

Carolina Cansino

## Bibliografía

- ALTMAN, R: *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 1999.
- ARRUFAT, A: *Un lector de novelas va al cine*. Texto leído en el Congreso de la Lengua, Zacateas.
- BARTHES, R: "Lo obvio y lo obtuso" en *Los alrededores de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1975.
- CALDERON DE LA BARCA, P: *La vida es sueño*, Buenos Aires, Kapelusz, 1965.
- GORKY, M: "El reino de las sombras" en *Los escritores frente al cine*, Fundamentos.
- GRANDA, J: "Movimientos Cinematográficos del siglo XX" en *Textos de cátedra de Medios II*.
- GUBERN, R: *Las raíces del miedo*, Barcelona, Tusquets, 1979.
- LOSILLA, C: *El cine de terror*, Barcelona, Paidós, 1993.
- SFEZ, L: "Para una crítica de la comunicación: tres metáforas, tres visiones del mundo..." en *Crítica de la comunicación*, Amorrortu.

1.LOSILLA, Carlos. *El cine de terror*, Paidós, Barcelona. 1993. p. 26.

2.GORKY, Máximo. "El reino de las sombras" en *Los escritores frente al cine*, Ed. Fundamentos, Madrid. 1981. p. 19.

3.COATES, Paul. *The Gorgon's Gaze: German Cinema*. Cambridge University Press, Cambridge. 1991. p. 77

4.LOVECRAFT, H. P. *El horror en la literatura*. Ed. Alianza, Madrid. 1989. p. 7

5.ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*, Ed. Paidós, Barcelona. 2000. p. 126

6. Idem. p. 215

7. Idem p. 208

8. LOSILLA, Carlos. *El cine de terror*, op. cit. p. 51

9. Idem p. 65

10. Idem p. 94

11. Idem p. 81

12. SFEZ, Lucien. "Para una crítica de la comunicación: tres metáforas, tres visiones del mundo..." en *Crítica de la comunicación*. Amorrortu Editoriales, Buenos Aires. 1995. pp. 51 y 52.

13. LOSILLA, Carlos. *El cine de terror*, op. cit.. p. 111



14. Idem p. 133
15. Idem p. 158.
16. Idem. p.140.
17. Idem p. 161.
18. Idem p. 25.
19. GUBERN, Román. Las raíces del miedo, Tusquets Editores, Barcelona. 1979. p. 26
20. BARTHES, Roland. "Lo obvio y lo obtuso" en Los alrededores de la imagen, Ed. Paidós, Barcelona. 1975. p. 351.
21. ARRUFAT, Antón. "Un lector de novelas va al cine" , texto para el Congreso de la Lengua en Zacatecas. 1997. pp. 44 y 45.
22. BARTHES, Roland. "Lo obvio y lo obtuso" en Los alrededores de la imagen, Ed. Paidós, Barcelona. 1975. p. 354-355.
23. CALDERON DE LA BARCA, Pedro. La vida es sueño, Ed. Kapelusz, Buenos Aires. 1965. p. 78.
24. Lumiere significa "luz" en francés. La luz es el origen natural de la fotografía ("La fotografía es el dibujo de la luz") y por ende de los fotogramas, que sometidos a movimiento, abren las posibilidades al cine.

**Registro Bibliográfico:**

CANSINO, Carolina

"Cine de terror. Un poco de miedo, de Historia y de Sueños", en La Trama de la Comunicación Vol. 10, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario. Argentina. UNR Editora, 2005.