

## **El gótico mexicano. Otra vuelta de tuerca**

Raciel Damón Martínez Gómez

*Universidad Veracruzana Internacional*

El propósito del presente artículo es reflexionar en torno a la historia del cine de terror en México. Se trata de un género que no destaca en la filmografía nacional, como sí ocurrió, en cambio, con la comedia ranchera (Ayala, 1968 y García Riera, 1986) y el melodrama urbano (García y Aviña, 1997). Aún así, es pertinente revisar ciertas temáticas y recurrencias de personajes que integran un mosaico que puede ser considerado una tradición con algunos aspectos relacionados a las diferentes corrientes fílmicas del siglo pasado (Allen, 1995). En primera instancia haremos un periplo sucinto alrededor de los tópicos hegemónicos del género. En segundo lugar contrastaremos la teoría de los géneros cinematográficos (Altman, 2000) con las constantes a nivel global y analizaremos las coincidencias y ausencias en México. Y por último centraremos el análisis en una película como *Hasta el viento tiene miedo* (2007) de Gustavo Moheno, por considerarla emblemática de la situación que cruza al cine de terror mexicano actual.

### **Un cine casi fantasmal**

Iniciemos este breve recorrido por un cine de terror, como el mexicano, que muestra una variedad muy oscilante: desde directores de la talla del expresionista Juan Bustillo Oro, Fernando Méndez y, el versátil y sólido, Fernando de Fuentes; personajes como La llorona, el más sugerido para el terror mexicano; filmes inéditos como *El esqueleto de la señora Morales* (1959) de Rogelio A. González y *La tía Alejandra* (1979) de Arturo Ripstein; hasta cintas disparatadas en donde un mito popular surgido de la cultura popular postrevolucionaria, propia de la cultura

de masas urbana, como el luchador El Santo, se enfrenta a monstruos europeos o vernáculos, así se pelea contra Drácula, el hombre lobo o una momia azteca.

El expresionismo de la Alemania de *The Cabinet of Doctor Caligari*, (1920) de Robert Wiene, se refleja en el cine mexicano de la década de los treinta. La versión expresionista, que concreta la subjetividad, en México se introyecta y se adapta a las condiciones socioestéticas del momento histórico. Vamos, que no es un calco interpretar el expresionismo alemán (Kracauer, 1989) desde el punto de vista del gótico mexicano. Calco quizás hubiera sido si las cintas imitaran el miedo moderno hacia el sistema, hacia la máquina que alinea a los hombres y que bien desarrolló una cinta como *Metropolis* (1927) de Fritz Lang. Tampoco dicha interpretación mexicana vislumbra el pavor ante un gobierno autoritario. Más bien, sin que ello implique negar la posibilidad de una lectura contra el totalitarismo (contra sus imágenes), lo que ocurre con el cine de Bustillo Oro es que adecúa ese paradigma plástico a un contexto más bien colonial, en donde la parte religiosa todavía permanece en la oscuridad. En este sentido puede entenderse la obra de Bustillo Oro como un espacio liminal en donde el catolicismo es una trampa del espíritu.

Destacan de Bustillo Oro *Dos monjes* (1934), que según especialistas, es la joya expresionista de los inicios del cine sonoro en México (Aviña, 2006). Es un drama amoroso en un monasterio del siglo XIX, en donde dos monjes riñen por una mujer que conocieron, aunque al margen de la trama lo interesante es la concepción monumental de los escenarios. Incluso el poeta André Bretón hizo comentarios elogiosos, sorprendido por la audacia que, en efecto, son hallazgos insólitos de Bustillo Oro muy en la vena atmosférica de los escenarios alemanes que cumplían un rol protagónico crucial. Bustillo Oro también filma *El misterio del rostro pálido* (1935), en donde la plástica expresionista está al servicio de un relato que combina el mito de

*Frankenstein* y la premisa de *El fantasma de la ópera*. Y como otros tantos directores en el mundo, Bustillo Oro filmó *Nostradamus* (1936), una adaptación de la novela de Michel Zevaco sobre el enigmático vidente.

Decíamos que La llorona ha sido un tema recurrente y, curiosamente, la década de los treinta, es donde se genera aún más el discurso de la mujer que lamenta con culpa la muerte de sus hijos ahogados por ella misma. Cabe distinguir que La llorona es un personaje popular arraigado en cuando menos trece países hispanoamericanos como Argentina, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, España, Guatemala, Honduras, México, Panamá, Uruguay y Venezuela. No sé hasta dónde se pueda especular sobre el nivel discursivo de La llorona en un ámbito sociológico, pero es sorprendente cómo en este ascenso de los gobiernos postrevolucionarios en México se insiste en la figura de La llorona.

Metáfora o no, el caso es que La llorona es el personaje central de varias cintas dirigidas y escritas por directores de fuerte prestigio. Así se filma *La llorona* (1933) de Ramón Peón, cinta que afirman es pionera del cine fantástico y de horror en México. Uno de los directores canónicos, Fernando de Fuentes, destacado por su díptico de la Revolución Mexicana *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), participó en dos años consecutivos en proyectos de terror: escribe el guión de *La llorona* (1933) y dirige *El fantasma del convento* (1934), donde otra ánima hace su aparición para intranquilizar el sueño de los vivos, y no sólo eso, sino también para juzgar las acciones que falten a la moral.

Mauricio Magdaleno por su parte realiza *La herencia de La llorona* (1947), una especie de secuela de la mujer que lamenta la tragedia de haber matado a sus vástagos.

Es hasta la década de los sesenta cuando vuelve el fantasma de la mujer: *La maldición de La llorona* (1963), de Rafael Baledón y *La llorona* (1960), de René Cardona, con una versión más moderna del mito decimonónico.

Tuvieron que transcurrir más de cuarenta años para que retornara el hito popular con *Las lloronas* (2004), de Lorena Villarreal, primera mujer que filma el tema. Tres generaciones de una familia son condenadas por la maldición: todos los hombres mueren a temprana edad para dejar solas a sus mujeres.

Destaca de esta nueva hornada de cintas sobre La llorona *J-ok'el* (2007), de Benjamin Williams, con una anécdota curiosa en donde un estadounidense viaja a San Cristóbal de las Casas, Chiapas, para investigar la desaparición de su hermana atribuida a La llorona. Y por supuesto habría que mencionar a *Kilómetro 31* (2006), de Rigoberto Castañeda, la leyenda de La llorona en una de sus últimas adaptaciones cinematográficas incorporada a la ciudad moderna del Distrito Federal, con resultados interesantes que abonan incluso para sostener la hipótesis de que La llorona es un mito vigente hasta nuestros días.

Por su parte el director Fernando Méndez tiene una cauda considerable de películas de terror con un sello muy particular, sin perder de vista el expresionismo alemán que tanto influyó en realizadores mexicanos como Bustillo. Méndez consiguió con su discurso plástico películas memorables de las que se puede desprender un sello original, que puede nombrarse sin problemas como el gótico mexicano. Con una estética medievalista, monjil, Méndez rodó la que se considera la mejor película de vampiros: *El vampiro* (1957), historia fantasmal con los ingredientes religiosos encarnados en la cultura mexicana entreverados con el mal ominoso que acecha constantemente el universo cotidiano. Siguió con *El ataúd del vampiro* (1957), secuela de

*El vampiro* que fue filmada simultáneamente. Luego alude de nueva cuenta a La llorona con *El grito de la muerte* (1958), con un falso fantasma que vaga por las noches.

Méndez asimismo realizó trabajos más osados que se apartan del convento y de la casona rural. Filma *Los diablos del terror* (1958): en Nuevo México, aparece un grupo de jinetes enmascarados con formas de demonios. Hace *Misterios de ultratumba* (1958) y en medio filma *Ladrón de cadáveres* (1956), la mejor película del género. Mezcla a la perfección la trama sobrenatural con la lucha libre mexicana.

Hay ejemplos en el terror mexicano dignos de un surrealismo involuntario, como en efecto, eran consideradas las películas de luchadores en festivales de renombre (Carro, 1984). Tenemos en este contexto una joya como *Santo contra las mujeres vampiro* (1962), de Alfonso Corona Blake, donde el enmascarado de plata, luchador profesional metido a actor, debe proteger a una joven asediada por una secta de vampiros, que desea realizar con ella un ritual sangriento. Esta película fue muy esperada en España en su versión de festival, porque las mujeres vampiro eran presentadas desnudas a diferencia de la versión nacional (Carro, 1984).

El luchador también, como los cómicos Abbott y Costello en Estados Unidos, se enfrentó a los monstruos más famosos de la historia: *Santo y Blue Demon contra Drácula y El Hombre Lobo* (1973), de Miguel Delgado, claro aquí es ayudado por otro luchador muy famoso que se llamaba en español el Demonio azul –que ayudaba al Santo--. Este personaje dio más perlas al cine de terror como *Santo en la venganza de la momia* (1971), de René Cardona, en un contexto de cultura prehispánica. En *Santo contra las lobas* (1972), de Rubén Galindo, se enfrenta a un culto satánico en el que todos sus integrantes son licántropos.

Otra de luchadores, desternillante por su factura *kitsch*, *Los vampiros de Coyoacán* (1973), de Arturo Martínez, es una cinta donde salió por última vez Germán Robles en el papel de un legendario vampiro. Robles ya había aparecido en insulsos ejercicios como *El castillo de los monstruos* (1958), de Julián Soler, una torpe comedia junto a un cómico de poca experiencia como Antonio Espino *Clavillazo*.

Con una intermitente producción, el género de terror a lo largo de su historia ha tenido películas memorables que aportan diversos matices a los códigos. *El esqueleto de la señora Morales* (1959), de Rogelio A. González, enseña un humor negro digno de firmar por Alfred Hitchcock. Previo al edipizado Norman Bates de *Psycho* (1960) del propio Hitchcock, González nos cuenta la historia de un taxidermista que se venga de su dominante esposa y la asesina, la destaza, y conserva su esqueleto.

Arturo Ripstein, polémico siempre, considerado por muchos como el director de México más reconocido en la actualidad, filma *La tía Alejandra* (1979). Pese a que la historia no es espectacular, Ripstein muestra un sereno control de las cosas y nos sorprende con un personaje que siempre nos engaña con el disfraz del lugar común: Una anciana se muda a vivir con su sobrino y su familia, que se transforma en una cruel bruja.

No puede dejarse de hablar de *La invención de Cronos* (1992), de Guillermo del Toro, que renovó el género durante lo que se tildó como Nuevo Cine Mexicano. Le regresó al vampirismo densidad, lo actualizó, lo refrescó, donde la vida eterna está asociada a la alquimia y a la magia, y ya con una magnífica factura a nivel narrativo.

Posiblemente menor a las cintas aludidas, *Sobrenatural* (1995) de Daniel Gruener, es una muy buena película de terror en donde el director combina los géneros con sutil maestría.

Y de manera particular, pensamos que el director de cine de terror más sólido ha sido Carlos Enrique Taboada, quien filmó ejercicios de estilo muy interesantes regodeándose de forma más calma con el gótico colonial, pero trasladado a una modernidad como en filmes del tipo *Hasta el viento tiene miedo* (1967), ya vuelta película de culto: Un internado, unas alumnas, una severa directora y el fantasma de Andrea que por las noches llama a Claudia. Todo lo que hoy en día se hace alrededor de *El espinazo del diablo* (2001), de Guillermo del Toro, incluiría de inmediato a una cinta como *Hasta el viento tiene miedo* de Taboada, con lo que se evidencian una serie de vasos comunicantes que van desde aspectos formalistas como el manejo de la cámara, una edición sincopada y atmósferas sigilosas hasta elementos de contenido como la represión adulta y la liberación silente de los niños.

Taboada también es autor de películas como *El libro de piedra* (1968), con locaciones igualmente aisladas, como lo es una hacienda, con un toque de magia negra. *Más negro que la noche* (1974) se relaciona en mucho con las tramas de Edgar Allan Poe contadas por la Casa Hammer. Y *Veneno para las hadas* (1984), una sugestiva historia de brujería. Creo que es lo que mejor filma Taboada con dos niñas que se van creyendo lo de ser brujas.

Y bueno, tan reconocido es el cine de Taboada en México, que su obra ha merecido un par de *remakes* como *El libro de piedra* (2009), que dirige Julio César Estrada. Y el otro *remake* es *Hasta el viento tiene miedo*, ahora dirigida por Carlos Moheno, y de la que por cierto, dedicaremos buena parte de esta reflexión más adelante.

## **Mutación del género**

Ahora bien, con esta incipiente tradición del cine de terror mexicano, es oportuno dilucidar en torno a la teoría de los géneros y contrastar en este sentido la mutación que a nivel global ha tenido el género de terror y que en México apenas se ha reflejado.

Para empezar, preguntémonos por las películas de terror, si es que traen algún beneficio estético o de contenido. Bien, cuando se tilda de simple incoherencia a las películas de terror, se deja de lado la posibilidad de comprender a estos discursos emanados del cine de terror como pistas en donde interactúan los dilemas morales de una determinada sociedad. Para dicha comprensión, revisemos cómo, por medio de la teoría de los géneros cinematográficos de Rick Altman, se puede abreviar en un campo fértil para el análisis sociológico de piezas de terror que se perciben en apariencia desfasadas de la modernidad y del clasicismo genérico al instalarse en subgéneros, como el *gore*, tan vilipendiado por los académicos.

Y es que, de acuerdo a la teoría de los géneros cinematográficos hallaríamos cierta similitud entre los procesos de integración del consenso por parte de los nacionalismos y los géneros. Podemos encontrar este paralelo en el cine mexicano de la Época de Oro (Martín-Barbero, 1987, Martínez, 2009 y Monsiváis, 2000).

Altman señala que los géneros colaboran en el funcionamiento de la red que hace posible el consentimiento colectivo. Digamos que los géneros facilitan la integración de los grupos y el acercamiento de los márgenes que pudiesen parecer entes de difícil coaptación. Los géneros tienen la facultad de disminuir las distancias y unificar el tejido social. Por ello el personaje de La llorona sería escarmiento para esa mujer que sufre al margen.



Asimismo, los géneros cinematográficos destacan por la característica de servir de espejo social en donde se reflejan, a veces no organizadamente, los traumas que aquejan a determinado tiempo cultural, como sugiere el discurso de Bustillo Oro.

En este sentido un género cinematográfico como el terror merece especial atención, porque aún en su incorrecta estética y todavía con su burda lógica como *Ladrón de cadáveres* de Méndez, refleja cosas que molestan a un entorno sociocultural.

Y es que la anarquía del terror está íntimamente relacionada con el pánico que los géneros domesticar: sí, los géneros son un espacio del imaginario colectivo en donde el pánico garantiza la continuidad de una comunidad: ahí está la saga colonial que inicia Ramón Peón como estertor de un sistema conservador.

A través del asco se repugnan las desviaciones al relato hegemónico y se *espectacularizan* los peligros de salir de la trama central, por eso en el género del terror se castiga al sexo que se practica fuera del seno familiar o a la avaricia que finalmente es el pecado protagonista en una cinta como *Drag me to hell* (2009) de Sam Raimi.

A diferencia de los nacionalismos, en el caso del *gore* no se apela a un origen fundante o, cuando menos, no se exhorta con el miedo al restablecimiento de la naturaleza social porque en variadas oportunidades los hilos quedan sueltos como en la mayoría del cine llamado Serie B. Sin embargo, el viscelarismo del *gore* sostiene y valida de forma indirecta ese imaginario con penas en contra de la citada libido adolescente, por ejemplo, y que específicamente el terror mexicano no explota.

En este sentido el *gore* es un subgénero inmerso en el caos donde la dualidad se dispersa ante lo ominoso del mal --como en *A nightmare on Elm Street* (1984) de Wes Craven--. El terror

extremo así opera: como un grito desesperado que castiga sin razón aparente los excesos sociales.

Dentro del mosaico de géneros que ofrece el cine contemporáneo, el *gore* parecía uno de esos espacios que renovarían o, mejor dicho, subvertirían, tanto temas como estéticas tradicionales.

En la década de los ochenta se trató de filmes que evidentemente provocaban en Estados Unidos. Algunos discursos tenían la característica de ser burlones, ya que la anarquía en la que se situaban hacía pensar que estábamos frente a directores iconoclastas. Los había también, que dentro de su aparente “*shocking*,” se desprendía un halo puritano.

De hecho esta tendencia se tradujo como una reacción en contra del régimen del presidente Ronald Reagan, y que en México fue una temporada de rala producción en el género propiamente dicho de terror y mucho menos se abrevó en el *gore*.

### **Metáfora del monstruo**

En una cultura mexicana tan proclive a las historias de fantasmas, se ha desaprovechado la etapa contemporánea para experimentar como en *The Blair Witch Project* (1999) de Daniel Myrick y Eduardo Sánchez. Claro, la diferencia entre el contexto estadounidense y el mexicano estriba en que el primero está permeado por una exacerbada paranoia frente a los otros, sobre todo alimentada en la década de los cincuenta precisamente por la Guerra Fría. Mientras que en México ese discurso de la amenaza exterior no ha sido tan extrema.

Una película como *Cloverfield* (2008) de J.J. Abrams no opera en culturas distantes, por ejemplo, de los efectos directos de los conflictos bélicos y del impacto pernicioso de los estados postnucleares como Japón, en donde sí se abona la cultura del desastre.

Asimismo, se lamenta la falta de posmodernidad en el cine mexicano, que es incapaz de proyectar parábolas o situaciones tan abigarradas como las planteadas en *AVPR: Aliens vs Predator* (2004) de Paul W.S. Anderson. Tal vez en este sentido podríamos evocar a la saga del luchador El Santo en filmes como *Santo contra las lobas* (1972), de Galindo, *Santo contra las mujeres vampiro* (1962), de Corona Blake, *Santo y Blue Demon contra Drácula y El Hombre Lobo* (1973), de Delgado o *Santo en la venganza de la momia* (1971), de Cardona. Aunque estos riesgos posmodernos se hayan tomado hace 40 años.

Nuestra educación del terror ha pasado por King Kong y Godzilla que se convertían en sacrificios morales para reprochar la estupidez humana. Lo que *Cloverfield* renueva a estas ficciones es que lo ominoso de la bestia carece de origen. Esa era la subversión de Freddy Krueger y Jason, y obras como las de Wes Craven y el primer Sam Raimi.

En tanto México que en México se hacía *Cañitas: Presencia* (2007), de Julio César Estrada, basada en el libro homónimo de Carlos Trejo, sobre lo que supuestamente sucede después de jugar con una ouija; también, tenuemente, se plagia el *Tokio Shock in Spam* (2008), de Charlie Gore, cuando el horror se desencadena a causa de un mensaje de correo electrónico que provoca la muerte a quien lo reciba y no lo reenvíe.

### **Efectismo del gore**

El cine de terror mexicano mucho menos ha explorado el halo disparatado y anarquista de la Serie B, como Rob Zombie, que divierte por su ingenuidad y apuntes novedosos como en *House of 1000 Corpses* (2003) y de *The Devil's Rejects* (2005).

Su discurso entero, él vestido de “hell angel” esperpéntico posando tres cuartos a la cámara con mirada maldita y su retro “happening” más en deuda con la legendaria *The Rocky*

*Horror Picture Show* (1975) de Jim Sharman –director por cierto que habría que analizar--, teatraliza mucha de la subversión que emana del cine serie B.

Diríamos que en una sociedad politeísta como la contemporánea, tal y como indica Umberto Eco (2007), *Zombie* tiene a su favor un nicho sencillo de conquistar –lo maldito que se proyecta en espacios como en el canal de televisión MTV--, en donde impera el efectismo que por sí solo es un discurso “*freak*” que revela un ángulo de fárrago contestatario con múltiples “*groupies*.”

Sí, es una lástima que el *gore* se haya amansado con filmes exentos de tópicos chocarreros; sin embargo, defendería la ridiculez de cinematografías como la de *Zombie* quizás por momentos de frescura que le impone a su tono retro y por apuntes surrealistas que devienen del pop, y que en la cultura mexicana no ha hallado una réplica en el cine no obstante la enorme cantidad de seguidores.

Existe toda una fantochería metalera y un universo plástico neobarroco en México que no ha sido reflejado en películas, que ya llegan edulcorados como personajes periféricos en algunos casos.

También es interesante decir que el cine de terror mexicano no apuesta por el “*shocking*” de cierto cine de terror. Más bien estaríamos en México ante un tipo de narrativa que de alguna manera apela por el suspenso sintáctico en lugar de la estética violenta.

Hablaríamos de una de las pocas figuras retóricas de la posmodernidad que sí, cuando menos un director, se ha vuelto émulo de Taboada, imitando el estilo de horror gótico a través de “*remakes*.” No se trata de un reciclamiento de los mitos, en todo caso es semejante a lo que hizo Gus Van Sant con *Psycho* (1998) de Hitchcock.

Cabe destacar que dentro de esta serie de vaivenes que sufre el género a nivel internacional, es importante señalar que el cine de terror ha sido muchas veces despojado de su vena subversiva. Y es que averiguar el principio del mal deslegitima ese poder de incertidumbre que tuvieron las primeras versiones de *Aliens* (1979) de Ridley Scott y de *A Nightmare on Elm Street*, e incluso en *The Evil Dead* (1981) de Raimi y *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) de Tobe Hoper, que arrebatan por esa ausencia de contrapartes.

Y en el caso mexicano el tono *Splatter* se ocupa en algunos de los filones de películas del narco que se produjeron en la década de los ochenta, con mayor inclinación a un aspecto más policíaco que de terror.

### **Terror como política**

La Revolución Mexicana ha permanecido intacta frente a las posibilidades tan abiertas del género de terror. La Colonia, en cambio, ha sido el periodo más castigado por el terror, pero lo que es el movimiento social por excelencia que da motivo al estado moderno (su justificación social), hemos preferido respetarlo al máximo.

Y es que cuando veo en *The Abandoned* (2006) de Nacho Cerda al personaje de Marie Jones ser advertida por una asustada anciana del horror que le depara su regreso al origen, pienso ante todo en las posibilidades del cine de terror como discurso político --críptico claro está--.

Basta con esa escena de incomunicación --no hablan la misma lengua y por tanto se genera un principio de incertidumbre--, para evocar a renglón seguido el atraso civilizatorio que se desprendió de la simulación socialista: destrucción del campesinado en la Rusia soviética. Pánico por el hambre en repúblicas como Kazajstán o Georgia pero, sobre todo, trae a colación la fotografía de los antropófagos, de 1920, que incluye Martin Amis en sus memorias *Koba el*

*temible*, en donde una mujer ni se inmuta frente a una cabeza de un hombre maduro y el cuerpo de un niño.

Lo curioso es que no hablamos de un filme político que postule todas estas imágenes o links históricos; más bien nos topamos con la fuerza hermética que despide la atmósfera de una, en apariencia inocua, cinta de terror que carece de puerta principal para una interpretación lineal.

Observamos un ambiente en donde la maldad se extiende y permanece como un círculo inevitable. No hay escapatoria para el individuo cercado en este caso por el sino perverso y frenético concentrado en la familia, como no hubo tampoco esperanza de fuga en el régimen maligno de Stalin, tal y como consignan Amis y Alexandr Soljenitsin en *Archipiélago Gulag*.

El paisaje de *The Abandoned* en este sentido recuerda a un cine postnuclear –la ciencia ficción dura--, planteado en *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovsky y en parte de la obra de Elem Klimov. No exageramos al afirmar que *Los habitantes* también se enlaza fácilmente a otros discursos vistos como políticos de la ralea de *Possession* (1981) de Andrzej Zulawski, que logra una tensión insana con el muro de Berlín.

Digamos en este mismo tenor que destaca tangencialmente de *Los habitantes* el uso de la otredad. Y es que no es lo mismo observar al Este como la otredad en Tolkien y Peter Jackson o en *300* (2006) de Zack Snyder, que percibir el ambiente rural que confecciona Cerda. Ya no es común este discurso visceral en el género del terror. Aunque aparecieron las apantallantes secuelas de *Saw* (2004) de James Wan y *Hostel* (2005) de Eli Roth, éstas exhiben una máquina ultracalculadora ya canonizada y un humor negro “*shocking*” que de alguna manera trasminan la omnipresencia del mal que se proyectó en el cine *gore*. Es decir, explican y hacen visible el mal al revés de *Los habitantes* que lo esconde, habilidad que destaca en el discurso de Taboada.

### **Hasta el viento tiene miedo**

Las batallas que se libran en el cine de terror mexicano se relacionan más con los universos cotidianos que con los contextos macrosociales, tal y como ocurre en Estados Unidos.

En Norte América la lucha es metaforizada: crítica áspera en contra de la moral en la época del presidente Reagan, en tanto que en México la problemática del terror se ciñe a una herencia familiar, claustrofóbica, más en corto, que tiene que ver con espacios más cerrados, confinados como auténticos monasterios y casas de retiro en pleno desfase de la civilización moderna como en *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel.

Un director que surcó ampliamente sobre este campo minado de relaciones personales fue Taboada, y que hoy en día tiene en Gustavo Moheno a su principal replicante. Lo de Moheno, insistimos, va en la línea de *Malos hábitos* (2007) de Simón Bross: contra la educación conservadora, contra un régimen de comportamiento de la esfera adulta, y que se transforma por ello en un mundo infantil y/o adolescente alternativo que permanece como subterfugio. Veamos por ejemplo en *Hasta el viento tiene miedo*, cómo Moheno refleja esa tensión microscópica que en varias aristas se identifica con cierto cine español de la actualidad que le sigue cobrando fracturas al régimen de gobierno de Francisco Franco, cuyas atrocidades son equiparadas a las de un monstruo.

El estilo de Moheno/Taboada se relaciona más al cine de terror japonés que se caracteriza por la suspensión del misterio y por la anulación de la regularidad más que por el “*shocking*” que distingue al cine estadounidense tipo *Hostel* y *Saw*, donde la estructura opta por la figura del laberinto, figura que obsesiona a la tendencia contemporánea cuyas historias retuercen a grados manieristas.

Tanto en el cine japonés como en el mexicano se comparte el hecho de que las ánimas en pena, fantasmas, demonios o fenómenos paranormales se ocultan en energías. Aunque el cine de Taboada se comunica más con *One Missed Call* (2003) de Takashi Miike, que a filmes en la textura de *The Eye* (2002) de los hermanos Pang o *The Ring Two* (2005) de Hideo Nakata.

A diferencia del sufrimiento religioso de una cinta como *The Grudge* (2004) de Takashi Shimizu, donde se matan sin clemencia y donde la cura y la estabilidad son imposibles, la propuesta es aterciopelada. Se detecta más bien una cierta línea fílmica que prefiere la turbulencia formal sin sobresaltos. Ofrece también una manipulación del espacio y el tiempo con un pulso que castiga a ritmo aletargado y academicista.

Se nota a leguas un aire fantasmal, como un desprendimiento, un enunciado surrealista y en atmósferas de vigilia. Además, en el caso de Moheno, *Hasta el miedo tiene miedo* es una trama atemporal, aislada, sin tiempo definido, como le ocurre de alguna manera a *Batman*.

Las leyendas urbanas corren en *Ringu* (1998) y *Ringu 2* (1999), de Nakata ambas, fundiendo añejos tabúes premodernos con elementos de origen moderno como los celulares, el teléfono, el video y la anónima arquitectura de la vivienda modular y los armazones de puentes y ferrocarriles. En *Hasta el viento tiene miedo* no se incorporan dichos elementos.

Kosaku Yoshino ha señalado que el nacionalismo cultural japonés intenta restituir el tejido cultural, supliéndolo por el concepto de comunidad nacional (Castells, 1987). Cuando está amenazado por una presunta homologación cultural, reacciona. Curioso contexto para el cine en donde la tradición imbrica elementos del pasado y del presente y proyecta su temor: una recesión económica galopante, una depresión futura y una guerra global.



Es una estrategia que sutura sobre la frontera: los campos objetivo y subjetivo. Para el primero remitimos al cine estadounidense de ciencia ficción que refleja la amenaza exógena: *Dark city* (1998) de Alex Proyas; *The Matrix* (1999, 2003 y 2003) de los hermanos Wachowski e incluso el *gore* en su nueva interpretación en *The Texas Chainsaw Massacre* (2003) de Marcus Nispel. Mientras que para el plano subjetivo el discurso hiriente es el de Wes Craven en *A Nightmare on Elm Street* y *Shocker* (1989). Nakata en su secuela de *Ringu* reintenta a través del clasicismo colocar en la ladera a sus monstruos que rondan el plano subjetivo.

Son excedencias emparentadas con otro discurso estratégico ubicado en el nivel subjetivista, como sería el de Night Shyamalan en *The Village* (2004), *Signs* (2002), *Unbreakable* (2000) y *The Sixth Sense* (1999). Aunque la diferencia es que Shyamalan finalmente adapta sus monstruos a un corpus de valores en donde termina la angustia después del minucioso susto. En tanto que Nakata no rige sus deformidades, como dice Calabrese (1994), a un régimen de homologaciones.

Se extraña esa distancia enigmática del principiante Raimi en *The Evil Dead*, la pornografía posmoderna de Stuart Gordon en *Re-animator* (1985) o la vesania de Clive Barker en *Hellraiser* (1987), que se constituyeron en transgresores del equilibrio dorado.

Sin embargo cuando uno observa la considerable hornada de películas japonesas de terror, no obstante los “*remakes*” ya higienizados y de filmar en contextos de producción ajenos a sus propuestas más delirantes, de todos modos estamos ante una muestra de desmesura reveladora e interesante. Claro, tal vez no sea lo irracional y subversivo del *Splatter* de los ochenta, pero sí aporta pulcros sesgos a la narrativa y luces de alarma de una iracundia que es saldo de una armonía ausente entre el núcleo social y la naturaleza.

Después de esta digresión, volvamos con *Hasta el viento tiene miedo*. La perversidad flota de manera sibarita en el horror gótico de Moheno: la autoridad de los adultos no es evidente y se carece de figuras paternas. Lo que sí permea es un universo infantil renuente a crecer. Nos encontramos con una tirana institutriz, la funesta Bernardina, a la que le caerá el peso de la venganza de las criaturas celestiales y prevalece también un dosificado conflicto lésbico en donde la paz sensual –las delicadas caricias de Andrea--, reina como sueño y nostalgia.

El director Moheno es, en el más benévolo término, un “*copycat*.” Y la razón por la que emula estilos se llama Carlos Enrique Taboada, director de culto en el cine mexicano que destaca a finales de la década de los sesenta y entrados los setenta por ser un especialista en el citado horror gótico.

*Hasta el viento tiene miedo* es un *remake* del reconocido filme de Taboada. No obstante que Moheno se limita a una aparente transcripción, mostró madurez plástica para un ejercicio que, en el contexto actual más proclive al efectismo, se antoja inteligente por varias aristas tanto del orden formal como de contenido.

La cinta es un producto subversivo pese a no apelar a la brusquedad de Eli Roth, y en cambio apuesta todo al control meticuloso de las atmósferas posiblemente con más puentes con el cine japonés, como *Ju-on: The Grudge* (2003) de Takashi Shimizu.

Aunque no basta quedarse con la idea de que Gustavo realiza un simple “*remake*,” porque en *Hasta el viento tiene miedo* añade aspectos del discurso del autor calcado como sería el concepto de *Veneno para las hadas* también de Carlos Enrique. Moheno recupera ampliamente el discurso de Taboada: lo ominoso de los otros –los huérfanos--, que minimiza al mundo real, cuestión que a ratos miro como dominante. Habrá que decir que Moheno ya produjo *El libro de*

*pedra*, otra de las películas de Taboada en donde se nota aún más ese halo jamesiano de la familia decapitada de adultos.

Me parece más que afortunada la nueva versión de *Hasta el viento tiene miedo*. El control espacial es casi perfecto: resalta la cadencia del relato por delante del sobresalto. Incluso Gustavo es lo suficientemente hábil en el guión y, por supuesto, en la edición, para conservar una cierta ambigüedad que se maneja en la frontera de las dimensiones que propone la historia, que a momentos se vuelve obra abierta. También aceptaría lo que se dice del estado puro de *Hasta el viento tiene miedo*, por ser una narración límpida que prefiere la tensión psicológica a los saltos manipuladores.

Asimismo, gusta el diseño de arte y la fotografía porque a ratos la textura de la cinta pasa por diferentes raseros de época --acaso sea atemporal--. El horror gótico está reciclado con finura e inclusive en el último tramo del filme propone postales expresionistas que rinden homenaje al halo de Taboada.

De forma tangencial la película de Moheno invoca el discurso de Brian de Palma, sobre todo el de *Carrie* (1976), de la que no sólo lo vinculo con *Hasta el viento tiene miedo* por la sangre menstrual. La alusión a De Palma en todo caso se manifiesta en la secuencia final que cabalga en un tono onírico que se desplaza a través de viñetas yuxtapuestas, más que por la oralidad que desenreda las tensiones.

Por ello *Hasta el viento tiene miedo* gana en perversidad, puesto que privilegia la disipación del fantasma por medio de un erotismo levemente insinuado en una poética de las miradas y las manos: la contemplación.

Es curioso que en 2007 se hayan exhibido dos películas del tono de vigilar y castigar como ésta y *Malos hábitos* de Bross. Se trasluce en ambas una misantropía que reduce a los adultos --ausentes y ridiculizados respectivamente--, y alude a la represora economía sexual.

Debe señalarse que la casa de *Hasta el viento tiene miedo* genera la sensación de un sitio estupendo para plasmar la narrativa gótica de torreón abandonado y que muestra claustrofobia. Pero el relato es obvio que su liga más próxima es con Henry James. De ahí que se puede sostener que *Hasta el viento tiene miedo* es otra vuelta de tuerca del horror gótico mexicano, tan lleno de películas de fantasmas.

## Bibliografía

- Allen, Robert C. y Gomery, Douglas. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Aviña, Rafael. "Cine mexicano. Paradojas en la pantalla." *El ángel*. Suplemento cultural. *Reforma*, 21 de diciembre. Ciudad de México, 2003.
- . Fernández, Adelfo y Prampolini, Fernando. "El cine de los 90." *Revista Somos*. Ciudad de México: Editorial Eres, 1997.
- . *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. Ciudad de México: Océano, 2006.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. Ciudad de México: Era, 1968.
- . *La búsqueda del cine mexicano*. Ciudad de México: Era, 1974.
- . *El cine actual, desafío y pasión*. Ciudad de México: Océano, 2003.
- . *El cine invisible*. Ciudad de México: Cuadernos El Financiero, 2004.
- . *La condición del cine mexicano*. Ciudad de México: Posada, 1986.
- . *La disolvencia del cine mexicano*. Ciudad de México: Grijalbo, 1991.
- . *La eficacia del cine mexicano*. Ciudad de México: Grijalbo, 1994.
- . *La fugacidad del cine mexicano*. Ciudad de México: Grijalbo, 2001.
- Bartra, Roger (compilador). *Anatomía del mexicano*. Ciudad de México: Plaza Janés, 2002.
- . *La jaula de la melancolía*. Ciudad de México: Grijalbo, 1987.
- . *Las redes imaginarias del poder político*. Ciudad de México: Océano, 1996.
- Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 2001.
- . *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Hispanet Journal 4 (December 2011)

- Carro, Nelson. *El cine de luchadores*. Ciudad de México: Filmoteca de la UNAM, 1984.
- Castells, Manuel. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad*. Vol. 2. Madrid: Alianza, 1997.
- Ciuk, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y Cineteca Nacional, 2000.
- Deleyto, Celestino. *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 2003.
- De Los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930*. Ciudad de México, UNAM, 1983.
- Del Toro, Guillermo. *La invención de Cronos*. México, El Milagro-Imcine, 1992.
- Eco, Umberto. *A paso de cangrejo*. España: Debate, 2007.
- Fernández Gonzalo, Jorge. *Filosofía zombi*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Fernández Reyes, Álvaro. *Crimen y suspenso en el cine mexicano 1946-1955*. Ciudad de México, El Colegio de Michoacán, 2007.
- García, Gustavo y Aviña, Rafael. *Época de Oro del cine mexicano*. México: Clío, 1997.
- . *La década perdida*. Ciudad de México: UAM-Atzacapotzalco, 1986.
- García Riera, Emilio. *Historia del cine mexicano*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1986.
- . *Historia documental del cine mexicano*. Ciudad de México, Edición: U de G, IMCINE, SEC de Jalisco y Conaculta, 1997.
- . y Macotela, Fernando. *La guía del cine mexicano: De la pantalla grande a la televisión*. Ciudad de México: Patria, 1984.

- Gubern, Roman, y Prat, Joan. *Las raíces del miedo*. Barcelona: Tusquets, 1979.
- Jameson, Frederic. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Kracauer, Sigfried. *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, Gustavo Gili, 1987.
- . “Descentramiento cultural y palimpsestos de identidad.” *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Ciudad de México: Universidad de Colima, 1997.
- . *Proceso de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*. Ciudad de México: Felafacs-Gustavo Gili, 1989.
- Martínez Gómez, Raciél Damón. *Arráncame la iguana: Desafíos de la identidad en el cine mexicano*. Veracruz: Colección Lecturas Intercultura. Universidad Veracruzana Intercultural, 2009.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seis Barral, 1961.
- Monsivais, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Shohat, Ella y Stam, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Zizek, Slavoj. “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional.” *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Ed. Frederic Jameson Barcelona: Paidós, 1998.

---. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial, 1994.