

LA LEYENDA CONTINÚA: HORROR URBANO EN EL CINE DE TERROR CONTEMPORÁNEO

EMILIANO AGUILAR¹

RESUMEN

El estudio de la leyenda urbana en el cine de terror contemporáneo sirve de disparador para el análisis de tres películas del género cuyas preocupaciones circulan alrededor del caos en el que viven los adolescentes en la actualidad, merced a diversos factores que se relacionan con el deterioro de las relaciones en un sentido más tradicional, dejando paso a nuevas formas de comportamiento entre los actores sociales.

PALABRAS CLAVE: Leyenda-urbano-adolescencia-futilidad-monstruos

Luego de casi una década de apogeo de las películas de terror inspiradas en leyendas urbanas (*El Grito*, *El Aro*, *Una llamada perdida*, etc), desde el género se exploraron hasta la saciedad otras vertientes como el de cámara en mano (found footage)² y el de porn torture³, pero aquel tópico continuó presente en algunas películas, aunque ya no del modo más clásico o formular, sino mediado por factores propios del contexto actual. Si bien este tipo de mediaciones existieron a su vez en aquella camada de filmes orientales que exploraban dicho tópico (sin olvidar algunos intentos honorables en occidente como *Leyenda urbana* (1998) de Jamie Blanks), revisaré tres casos contemporáneos que proponen interesantes variaciones sobre el tema.

El doctor en Filología Hispánica Eloy Martos Núñez afirma que la leyenda urbana, en oposición a las leyendas tradicionales, se constituye como un conjunto de *remakes*, remezclas, falsificaciones e hibridaciones “que poco tiene que ver con la tradición y más con lo que se ha dado en llamar la ‘posmodernidad’” (Martos Núñez, 130). Esta afirmación

¹ Argentino, graduado de la carrera de Licenciatura en Artes en la orientación Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires. Ha escrito artículos en revistas especializadas como *Lindes* y *Letraceluloide*, y capítulos para libros como *Orphan Black and Philosophy* y *Kaiju and Popular Culture*, entre otros.

² Dentro de este subgénero, en la estela de la “fundadora” *El proyecto Blair Witch* (1999) destacaron [*Rec*] (2007) de Jaume Balagueró y Paco Plaza, *Actividad paranormal* (Paranormal activity, 2007) de Oren Peli, *Cloverfield* (2008) de Matt Reeves y *Las crónicas del miedo* (V/H/S, 2012), entre otras.

³ *El juego del miedo* (Saw, 2005) de James Wan es considerada una película clave de este subgénero. Otras son: *Hostel* (2005) de Eli Roth, *Mártires* (Martyrs, 2008) de Pascal Laugier y *Una película serbia* (Srpski film, 2010) de Srdjan Spasojevic, está última considerada un punto límite para el subgénero.

otorga un mayor carácter ficticio y de construcción a la leyenda urbana. El cine se apropia de estas cuestiones y las resignifica a su antojo en función de sus propias preocupaciones. Y más aún si hablamos de cine de terror pues, como dice el crítico e historiador Bruce Kawin, “The range of the creative horror image is potentially endless”⁴ (Kawin, 3).

Martos Núñez plantea que este tipo de leyenda adolece de un cronotopo específico y determinado, a diferencia de las tradicionales en las que el espacio y el tiempo están fijados con precisión. El autor español señala que la leyenda urbana puede suceder en cualquier lugar del mundo aunque, si consideramos estas películas como ejemplo de tratamiento de leyendas urbanas, lo dicho por el filólogo español no sería del todo preciso, como veremos. Uno de los pilares fundamentales de la sociedad es la religión, y las leyendas urbanas transgreden sus preceptos, ya que sus monstruos o agresores trascienden el espacio y el tiempo, en una forma de “secularización de lo sagrado” (Martos Núñez, 130): lo profano irrumpe en lo sagrado, una figura atraviesa barreras establecidas y se entromete en la privacidad de las víctimas. Así, recordemos en el cine el caso de Freddy Krueger tensando y desafiando ese pasaje imposible del mundo onírico a la realidad en *Pesadilla en lo profundo de la noche* (*Nightmare on Elm Street*, 1984) de Wes Craven, o el espectro que resurge del otro-mundo tras ser nombrado cinco veces frente a un espejo por una escéptica joven en *Candyman* (1992)⁵ de Bernard Rose.

Cuando el monstruo irrumpe en el ámbito gobernado por lo sagrado, se produce el caos. En las películas de terror, el caos bien puede reflejarse en una continuidad de crímenes propios de un asesino en serie; sin embargo, no sólo en el crimen se encuentra el caos. *Te sigue* (*It follows*, 2014), proporciona un ejemplo del caos permanente en el que vive el adolescente contemporáneo, la desesperación por la popularidad, la desinformación sobre las relaciones y la complicada transición al mundo adulto. *The Babadook* (2014) traza un camino inverso: a partir de lo que le sucede a un niño, es la madre quien absorbe esos temores y comienza a dudar de esa realidad circundante y apacible. *Intrusos* (*Intruders*, 2011), por su parte, representa el caos que se produce en la vida de un hijo cuando arrastra o “carga” con los problemas de los padres, manifestándose en la fuerza de la fe o la creencia.

⁴ “El rango de la imagen del terror creativo es potencialmente interminable” (la traducción es mía)

⁵ A su vez, el germen de esta idea se remonta a un juego derivado de una leyenda urbana norteamericana, ‘Bloody Mary’, cuyo origen data probablemente de 1976, cuando un relato de estas características fue narrado por Mary y Herbert Knapp en la antología “Folclore de los niños americanos”.

A modo general, la leyenda trabaja con cuestiones que surcan lo liminar, como la vida y la muerte o -ya mencionado- lo sagrado y lo profano. El camino que un personaje de leyenda atraviesa para cruzar ese umbral está plagado de objetos, formas o fuerzas del orden de lo extraño, de lo numinoso. Esta concepción nos permite pensar en una realidad no tan racional o determinada, sino en un universo como una moneda con dos caras, donde una es esa realidad en la que vivimos y la otra, un mundo otro que a menudo se lo niega, se lo coloca en un segundo plano o se le atribuye conceptos negativos. El cine de terror recupera algunas de estas cuestiones en función de las dificultades del ser humano de sobrevivir en una sociedad que se está difuminando progresivamente, merced a varios procesos, entre ellos la comunicación virtual, que aún con valiosos aportes al desarrollo tecnológico de la humanidad, también deteriora el núcleo y el funcionamiento de las relaciones humanas. Dicho de otra manera, estos procesos de cambio son capaces de “enriquecer o deteriorar su propia integración y dinamismo funcionales” (León Portilla, 8).

HIJO EXTRAÑO, MAMÁ MONSTRUO. *THE BABADOOK*, DE JENNIFER KENT

La primera escena de la película es un compendio de su totalidad: Amelia (Essie Davis) rememora en sueños la muerte de su esposo, mientras que su hijo Samuel (Noah Wiseman) intenta despertarla expresándole su miedo ante el sueño que acaba de tener; el mundo onírico se adueña del primer plano de la película y se instala como universo de sentido, dejando en un lugar de duda al supuesto mundo de lo “real”, aquél en el que los seres humanos desarrollan sus actividades y en los que toda idea de lo profano se nos antoja extraña, foránea, no perteneciente a este mundo.

The Babadook trata esencialmente sobre una madre viuda que está perdiendo el control sobre su vida y la de su hijo, quien está obsesionado con un monstruo que lo acecha por las noches. Su universo comienza a desintegrarse desde la muerte de su marido, pero el vértigo se desencadena desde que Samuel le da el cuento “Mister Babadook” para que se lo lea por las noches. Las imágenes de ese cuento, en sí breves, son poderosas y calan hondo en la taciturna Amelia. Es inevitable trazar un paralelismo con cuentos y leyendas urbanas del tipo “El hombre de la bolsa” (el coco, en otras regiones), “Slenderman”, etcétera. Esto es así porque, como bien señala Martos Núñez en su libro sobre cuentos y leyendas, en general una leyenda maneja motivos y símbolos que se resisten a ser clasificados y

contextualizados a una sola cultura o región; de este modo, encontramos similitudes en leyendas que tal vez tengan personajes o resoluciones dispares, pero que en cuyo origen seguramente hay elementos en común. La figura del monstruo que sale del armario remite también al icónico relato de Stephen King *El coco*⁶ y más recientemente a la floja *El hombre de la bolsa* (Boogeyman, 2005) dirigida por Stephen Kay.

Amelia pregunta a Samuel que si Babadook fuera real, ¿dónde estaría? Martos Núñez dice que la autenticidad es uno de los factores que promueven la existencia de la leyenda como tal; debe producirse un “discurso de la vinculación” (Martos Núñez, 132) que facilite la inclusión de este personaje como leyenda o algo verosímil, para que no quede expuesto como mero ‘chisme’ (una historia volandera o falaz, apunta el filólogo citando a Ana María Matute). Aún así, en el tono de una leyenda más tradicional, el libro “Mister Babadook” describe los pasos para permitir el acceso del monstruo al mundo real, como si de un recetario de cocina se tratara.

A medida que avanza el relato, el comportamiento de Amelia es cada vez más errático, a la vez que el Babadook va introduciéndose en su vida. Comienza a conducir sin sentido hasta embestir a un auto que estaba en el carril contrario, como también se mete vestida a la bañera e introduce allí a Samuel. Al perder el control sobre sí misma, a Amelia le resulta imposible cuidar de su hijo, pero aún en esa circunstancia no acepta la ayuda del otro. La realidad para una madre soltera ya no se resuelve sólo por lo económico, sino que hay otros factores que anuncian la inestabilidad de esta conformación familiar. El pensador Zygmunt Bauman explica que la liberación no es necesariamente un concepto opuesto al de dependencia: en tanto Amelia sigue alejándose de quienes la rodean (su vecina, su trabajo) y por ende de la sociedad, su libertad se ve cada vez más restringida, pues según Bauman, el mundo actual nos impone que rebelarnos a las normas y al funcionamiento de la sociedad nos lleva a la indecisión e incertidumbre acerca de todas nuestras acciones.

El sótano es un lugar *not safe*: allí se guardan todos los objetos que pertenecieron al padre de Samuel. El recuerdo tiene que quedar guardado bajo llave, es muy doloroso acceder a él. Por eso Amelia no puede seguir adelante: no puede superar la muerte de su marido. El Babadook, ese monstruo que no los deja continuar con su vida, juega con la figura del

⁶ *The Boogeyman*, publicado originalmente en la revista erótica *Cavalier*, en Marzo de 1973, y posteriormente en la antología *El umbral de la noche* (Night shift, 1978).

hombre de familia ausente (de hecho, en un sueño que tiene Amelia prácticamente superpone a ambos personajes en el sótano). La primera vez que la protagonista ingresa al sótano durante la película, el traje de músico de su marido cuelga de un perchero, y durante su visita a la estación de policía, ella imagina el traje de Babadook colgado de un perchero, detrás del oficial que la atiende. Así, una figura se equipara con la otra; el terror no es más que la otra cara de una misma moneda. El terror está también en nosotros mismos.

Cuando Amelia asesina al perro, cruza el umbral de lo sagrado; la madre deja de ser esa figura inmaculada, angelada, que soportaba todas las miserias y las dificultades de su hijo: ahora es un monstruo, capaz de matar a un inocente animal con sus propias manos. Finalmente, tendrán que vivir con lo profano: no se puede pretender que no existe, aunque se lo puede ocultar tras la fachada de una familia normal, de un hogar. La felicidad no excluye los malos recuerdos: sólo los guarda en el sótano.

YA NO HABRÁ MÁS CERTEZAS. *INTRUSOS*, DE JUAN C. FRESNADILLO.

Intrusos, coproducción anglo-española, abre con el relato del niño Juan (Izán Corchero) sobre Hollowface, el ‘monstruo sombra’ -carahueca-, un personaje de leyenda que se come a los niños. El niño relata su cuento sobre ese monstruo nada más y nada menos que a su madre (Pilar López de Ayala). Esta inversión de los papeles en la narración no es accidental. Al niño se le agotan las ideas, y la madre quiere ayudar a construirlo; esta narración se comporta, de acuerdo con Martos Núñez, como una leyenda urbana, ya que es un *work in progress* que no está necesariamente atado a un cronotopo específico. Sin embargo, se acerca a la tradición de las antiguas leyendas al elaborarse de boca en boca, pues hijo y madre se van pasando el hilo de la narración agregando los datos que le parezcan pertinentes (como la leyenda nace de un escrito que Samuel introdujo en el agujero de un árbol su origen sí es localizado). Al acostarlo, su madre quiere cerrar la ventana, pero el niño -pese a la torrencial lluvia que amenaza desde el exterior- la quiere abierta *porque el gato quizás quiera entrar*. Nuevamente se produce un juego de inversión de figuras, en tanto ya no es el niño quien tiene miedo al afuera, sino que la madre busca cerrar el acceso al exterior.

Mia (Ella Purnell), hija de John Farrow⁷ (Clive Owen) cuenta en una clase de la escuela la misma leyenda de Hollowface, un monstruo que necesitaba un rostro para ‘ser’. Ese rostro le posibilitaría aceptación y amor de parte del mundo entero. Sin embargo, el relato que escribe no tiene final; la idea de límite es un problema mayor para los jóvenes de hoy, en tanto se carece de la estabilidad necesaria para construir un límite. El monstruo, como un intruso que irrumpe desde el exterior en tal vez el lugar más sagrado de una niña, su habitación, le quita su voz. ¿Es posible la circulación de una leyenda urbana cuando a nivel social, esa inestabilidad parece reflejar a una juventud que no tiene voz? ¿Es esa una de las condiciones de su existencia? ¿Quién conduce, entonces, su popularización?

El elemento religioso es controversial en *Intrusos*, ya que el Padre Antonio al hablar con Juan sobre los miedos, le plantea que él habla con alguien a quien no puede ver ni le contesta, y eso le da mucho miedo; la referencia al Dios de la religión cristiana no es casual. Como expresa el doctor en sociología jurídica Fernando Arlettaz, “la profecía está en el origen del desencantamiento y la racionalización del mundo porque ella crea una orientación de la conducta” (Arlettaz, 20), debido a que ese desencantamiento provoca previamente una visión de mundo “descentrada, diferenciada y en compartimentos, cada uno con su propia lógica” (ibid). Tampoco es casual que esa insólita creencia compartida entre John y Mia haya sido racionalizada y diagnosticada por profesionales como el trastorno de *folie a deux*, en el cual dos personas son inducidas⁸ a sufrir las mismas alucinaciones. El Padre Antonio busca, paradójicamente, racionalizar la creencia de Juan en Carahueca a través de la canalización de los miedos.

Al igual que en la mencionada *Pesadilla en lo profundo de la noche*, Carahueca busca ingresar al terreno de lo sagrado desde el mundo-otro, el de los sueños. Para que el monstruo salga de su vida, John necesita aceptar el pasado; esta aceptación se comporta como la restitución de lo sagrado, aún considerándose profano: Bauman asevera que en la sociedad actual, se ha llegado a una apariencia de solidez ficticia, gracias a la liberación de las ataduras que imponían normas y modos de pensar y elegir. La creencia en el monstruo es producto de esta aparente liberación, mediante la cual ellos pueden admitir la existencia

⁷ Nótese la referencia a Mia Farrow, figura emblemática de la paranoia femenina a fines de los años 60’ a través de su interpretación de Rosemary Woodhouse en *El bebé de Rosemary* (1968), de Roman Polanski, y a su padre John, que también era un contador de historias (fue un reputado director de cine)

⁸ Por lo general, una persona induce a la otra a sufrir la misma psicosis, mecanismo que bien podría asociarse a la difusión de las leyendas urbanas.

de aquél, e intentar convivir o salir adelante pese a su existencia. El final no es muy esperanzador: la mirada de reojo de John hacia el armario implica que esta realidad no es perfecta, que no se ha hecho el mejor trato posible. Pero sí que es necesario que un padre esté al lado de sus hijos, porque ellos están diluyéndose en la liquidez, precarizándose sus vínculos con los demás. A pesar de su *happy ending* (Mia finalmente se salva), Carahueca permanece libre. Tal vez, es una manera de decir que ya no se puede tener la certeza de que tus hijos van a estar a salvo. De hecho, John prefigura el final cuando tras ser diagnosticado con su trastorno se oculta dentro del armario de su hija y desde allí espía. ¿Busca John colocarse en lugar del monstruo? ¿Es John, con su trauma infantil debido a la ausencia de su padre y con las dificultades para comprender las necesidades de Mia⁹ el verdadero causante de su mal? La madre no puede tender un lazo de comprensión hacia su hija, quien se aferra a una creencia propia de un mundo infantil de fantasías, pero real para ella en tanto termine de cerrar este paso a la adolescencia. Los padres, aunque parezca que tienen la situación bajo control, se ven imposibilitados de ayudar a sus hijos, porque a la larga el monstruo de la adultez está ahí, tras la puerta, tras la ventana. Esperando.

¿WHERE IS EVERYBODY? *TE SIGUE*, DE DAVID ROBERT MITCHELL

Algunas películas toman otro camino, más rupturista y alejado de las anteriores. A lo largo de sus relatos perdura una sensación de futilidad, de saber que no habrá una resolución, de que la sociedad actual puede llamarse vulgarmente un “caso perdido”. En este punto, *Te sigue* (*It follows*) es interesante porque desde el comienzo se establece la lógica de adolescentes manejándose solos en la noche, teniendo sexo con amantes (extraños, en algunos casos), los padres no aparecen -casi- en ningún momento y el final es indiscutiblemente desesperanzador –aunque no por eso deja de ser ambiguo.

Te sigue trata sobre una leyenda urbana en la que cuando un personaje tiene sexo con otro, este último le pasa (como si de una cadena de favores se tratara) una especie de maldición que la llevará a la muerte, salvo que haga lo propio teniendo sexo con otra persona. Un adolescente deben tener sexo con otro y así sucesivamente para no acarrear el peso de

⁹ Sirva como ejemplo la escena del cumpleaños de su hija, en la que John le regala un gran oso de peluche dejando en evidencia que no ha asumido aún el inminente paso de Mia a la adolescencia.

haberse corrompido. En otro orden, el peso con el que cargan es el del pensamiento racionalizado propio de occidente, que lleva a pensar el sexo como tabú.

El ambiente de lo urbano se presenta como misterioso, desolador, con abundantes planos de vegetación -especialmente arboledas-, una manera de marcar el pulso de la espera desde lo apacible, la apariencia de *un lugar donde nada puede salir mal*. Las chicas recuerdan cuando los padres no las dejaban ir al sur, porque allí se daba la división entre los suburbios y la ciudad; esta prohibición acentúa, de alguna manera, la persistencia del mandato patriarcal sobre qué camino es necesario tomar, vedando los restantes (visto de otro modo, la naturaleza representa lo arcaico, usualmente ligado con lo profano y con el libertinaje).

Como ya he dicho, en la película de Mitchell se escenifica una ausencia deliberada y casi total: la de los adultos. Los adolescentes deben lidiar con sus problemas sin ayuda de los mayores, y cuando necesitan auxilio recurren a otros adolescentes. Curiosamente, algunos de esos cuerpos espectrales que acechan a los jóvenes parecen ser adultos, o por lo menos mayores que ellos. Aquí se juega un debate difícil de transitar que es la continua demolición de las tradiciones. Mientras el mundo parece avanzar peligrosamente hacia nuevas formas de totalitarismo (operacionales desde el mercado), la película alerta sobre la falta de guía sobre los jóvenes, la incomprensión de éstos hacia el mundo en el cual deben insertarse. Lejos de introducir un universo de lo fantástico, la película elige describir a sus “monstruos” como espíritus o fantasmas de personas ya muertas.

La primera escena de la película resulta aterradora, no por la gravedad del crimen, sino porque una adolescente (Bailey Spry) sale corriendo de su casa en prendas interiores mirando espantada hacia el lugar que acaba de abandonar. Tanto su padre como una vecina intentan ayudar, pero es evidente que esos ofrecimientos son en vano, porque nada pueden hacer. La película sugiere de este modo la imposibilidad de permanencia en el hogar. Una de las causas podría ser el conflicto familiar que repercute en los niños y los aísla de los mayores. Hoy, la tecnocracia ha pronunciado aún más la brecha entre estos dos subgrupos sociales, ya que las redes sociales se han vuelto el refugio definitivo para los jóvenes con problemas de adaptación; según Neil Postman, en la sociedad tecnocrática, el tecnopolita es aquél que, aún a medida que aumenta la cantidad de problemas incomprensibles, sigue apostando a la necesidad de mayor información. Annie, esa adolescente, no tenía problemas con sus padres, o al menos los llama antes de morir para decirles que los ama. El problema

es más amplio y no puede reducirse a la mera incompreensión adolescente; lo que subsiste aquí es la futilidad, esa idea de que no hay una salida elegante en el camino a la adultez. En parte, el miedo a la adultez -a la estructura, a esa dependencia que significa la libertad de elección-, es lo que permea cada escena de *Te sigue*.

En su primera escena, Jay (Maika Monroe) es vista como objeto de deseo mientras nada en su pileta, y sus vecinos -aún pre-adolescentes- como *voyeurs*, espiándola detrás de la cerca. Ella se sabe observada pero sonríe con simpatía. Más tarde, se prueba un vestido y se pinta los labios frente al espejo, preparándose para ver a su novio. John Berger dice que “nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver” (Berger, 16); Jay juega con su imagen, en tanto coquetea con la mirada de los chicos, y luego se imagina adulta, construyendo su *sex appeal* (es llamativo que, luego de pasar la maldición, ella vuelva a nadar en su pileta pero, al mirar hacia la cerca nadie la espía... ha perdido su aura, ese aire virginal que la conectaba con los otros chicos; la pileta, tal como se ve en un plano tardío, representa su infancia: vacía y desarmada). Sin embargo, la primera noche que huye de su casa al ser acechada por estos monstruos, Jay elige como destino el lugar más alejado de esta idea de sexualidad: la plaza de juegos. Lo mismo sucede cuando junto a sus amigos visitan la supuesta casa de su novio Hugh (Jake Weary), ya abandonada; además de los destrozos, se puede percibir con qué papeles ha empapelado su ex novio las ventanas del altillo: cómics. La infancia, el mundo de la fantasía y de lo lúdico son barreras contra el monstruo (de la adultez). Mientras Jay y Hugh esperan en la cola del cine, ella propone un juego: ¿si pudiera ser alguien más entre las personas que están viendo, con quién cambiaría su lugar, y por qué? La elección del muchacho resume la película: elige ser el niño que está con sus padres, siendo alzado para tomar agua del bebedero. La razón de su elección es simple: “tener toda la vida por delante”. Por un lado, él vaticina su propia muerte (recurso ya clásico del género), pero por el otro expresa esa añoranza propia de la adolescencia, entre el deseo de explorar nuevas sensaciones y la confusión del paso a la adultez en el que hay que valerse por sí mismo, y ya no habrá ayuda de los adultos.

Te sigue refleja las dificultades para sobrevivir de una adolescente en un mundo aparentemente mejor adaptado para su inserción. La crítica estadounidense Christina Lee señala que la -no tan- reciente oleada de películas protagonizadas por chicas cuya belleza

escapa a la belleza tradicional “counterpoint the submissive female, while at the same time expose the difficulties of transgression and resistance”¹⁰ (Lee, 152). Cuando Hugh enfrenta a Jay con el primer monstruo le revela que nunca debe permanecer en un lugar que tenga sólo una salida; la solución sólida y única se desvanece, quedando la incertidumbre del qué hacer. Hugh parece estar dándole a Jay la eterna receta de la rebeldía adolescente: *no hagas lo que todo el mundo espera de ti. Rebélate, y busca otra salida*. Claro que el mundo, o mejor dicho los adultos, serían en este caso el monstruo. ¿Lo son? ¿O depende, una vez más, desde dónde estamos mirando el conflicto?

El sexo consensuado con su amigo Greg para pasarle la maldición es una escena desalentadora; mientras él mantiene relaciones encima de Jay, ella se limita a mirar hacia un costado, pero ya no con el miedo de unos minutos antes cuando temía la aparición de algún monstruo, sino sacándose el peso de ser la única que tiene sexo casual. Finalmente, Greg morirá teniendo sexo (sometido, con un monstruo). ¿Es que las relaciones casuales matan? Cualquier insinuación sobre enfermedades de la realidad no es coincidencia.

Con el ocaso del sol, el barrio luce silencioso, apenas se oye a un niño hamacándose en su patio, mientras un señor barre las hojas secas de su jardín. Jay y Paul caminan de la mano, unidos en complicidad, y a lo lejos, una figura camina detrás de ellos. La cámara los sigue. Esa figura también. Ellos no se dan vuelta. Y con el suave chirrido de la hamaca, se oye el rastrilleo de las hojas. Y se sigue oyendo...

COMENTARIOS ADICIONALES

El género necesita, hoy más que nunca, ser pensado desde lo urbano, porque el avance de los media y de las tecnologías va dejando cada vez menos espacio para lo natural. Obviamente, el horror de lo urbano es sólo una posibilidad; el género está más vivo que nunca dentro de la cinematografía teñida de lo transnacional, lo cual ofrece mayores caminos de búsqueda a la hora de desarrollar narrativas paralelas. Muchas de las películas de terror que se producen por fuera del circuito comercial imperante trabajan sobre exteriores, así que las posibilidades del terror no se agotan en la búsqueda de lo urbano. La condición de

¹⁰ “...contrapone a la mujer sumisa, y al mismo tiempo expone las dificultades de transgresión y resistencia” (la traducción es mía)

urbanidad está irremediabilmente atada a lo tecnológico, en cuanto a que parte de ese ser urbano implica avanzar a la par del progreso en la sociedad.

Martos Núñez afirma que la leyenda rebasa la comprensión o lo racional; el uso de leyenda en el cine de terror obedece a su inclinación hacia lo siniestro, cuya configuración posee elementos de lo morboso o lo *kitsch*, necesarios para atraer la atención de quienes la escuchan. El rastrillo del señor que junta las hojas secas en *Te sigue* simboliza una constante que se hace eco en las marcas de los ataques de monstruos sobre Paul (en su abdomen) y Jay (en su tobillo), sumado a que ella misma prefigura estas marcas con hojas de hierba sobre su muslo cuando conversan con Hugh/Jeff en el jardín trasero de su casa. Tendiendo un puente arbitrario, las garras del Babadook son otro elemento fetiche, como también los crujidos de puertas de madera en la habitación del niño. Los rostros de los monstruos en *Intrusos* y *The Babadook* permanecen la mayor parte del tiempo ocultos o en tinieblas, mientras que en *Te sigue* se los muestra de lejos (los rostros de los adultos están directamente ausentes¹¹).

Volviendo al principio, a modo de cierre, la leyenda urbana en el cine de terror contemporáneo definitivamente no tiene cronotopo específico. *Intrusos* describe al monstruo de la adultez o de la realidad, siempre expectante y al acecho tras la ventana o tras la puerta, pero ligado a la creencia de una niña y creado por el poder de la imaginación de su padre. En *The Babadook*, el monstruo aparece a partir de la pronunciación de su nombre, y parece encerrarse en la oscuridad del cuarto de Samuel, pero la pesada carga la llevan a cualquier lado que van. En *Te sigue*, el monstruo ya no está encerrado, sino que camina libremente por las calles, y no hay forma de deshacerse de él. Las nuevas leyendas urbanas del cine no están ancladas a un lugar, y transitan al acecho, sin desaparecer por completo, como un mal permanente. Pese a todo, como Jay y Paul al final de *Te sigue*, es imprescindible seguir caminando.

¹¹ A lo largo de la película, no hay un primer plano (a excepción de uno muy breve y circunstancial de una vecina) de rostros de adultos. La madre de Jay se ve siempre a la distancia, de costado o mediante un leve *flow* de la imagen, así como el resto de los adultos quienes no gozan de protagonismo alguno.

BIBLIOGRAFÍA

- Arlettaz, Fernando.** *Religión, esfera pública, mundo privado: La libertad religiosa y la neutralidad del Estado en las sociedades secularizadas*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2015
- Bauman, Zygmunt.** *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2003
- Berger, John.** *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 2000
- Bosi, Ariel.** *Todo sobre Stephen King*, Plaza & Janés, Argentina, 2016
- Kawin, Bruce F.** *Horror and the horror film*, Anthem Press, Londres, 2012
- Lee, Christina.** *Screening Generation X. The Politics and Popular Memory of Youth in Contemporary Cinema*, Ashgate, Inglaterra, 2010
- León Portilla, Miguel.** *Culturas en peligro*, Alianza Editorial Mexicana, México D.F., 1976
- Martos Núñez, Eloy.** *Cuentos y leyendas tradicionales (Teoría, textos y didáctica)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007
- Martos Núñez, Eloy.** “Leyendas tradicionales y Leyendas urbanas. Una revisión conceptual” en VV.AA. *Tradición y modernidad de la literatura oral*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2010. pp. 129-171
- Postman, Neil.** *Tecnópolis*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1994