

04

LA SOLEDAD ENGENDRA DEMONIOS. LA TRANSMEDIALIDAD EN EL CINE DE TERROR ARGENTINO FILMADO EN CUARENTENA¹

Valeria Arévalos

Recebido em 15 mai 2021.

Aprovado em 29 nov 2021.

Valeria Arévalos

Doctoranda en Historia y teoría de las Artes. UBA. Integrante de la Comisión Directiva de Asaeca (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual), el grupo CiyNE (Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre cine) y CineLat&Pop (Grupo de Estudios sobre cine y culturas populares en América Latina).

E-Mail: arevalosvaleria@gmail.com

Cv disponible en: <http://www.ciyne.com.ar/arevalos-valeria/>

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-9412-2812>.

Resumen: A partir de la expansión del COVID-19 el imaginario mundial se fue nutriendo de escenas que parecían extraídas de la ficción: personas con máscaras de gas caminando por las calles, tumbas masivas en playas y puestos de control de temperatura fueron algunos de los nuevos elementos que pasaron a conformar el paisaje urbano pandémico. Lógicamente, el estado de miedo como una presencia constante sobre la población no tardó en reflejarse en el cine de terror. En el presente trabajo me propongo revisar un corpus de películas argentinas realizadas durante la cuarentena del 2020, en donde el horror al afuera

¹ Título em português: “A solidão gera demônios. Transmedialidade no cinema de horror argentino filmado em quarentena”.

encuentra su contrapartida en el espacio hogareño. Las casas pasan a funcionar como reservorios de demonios, espectros y situaciones de violencia. Asimismo, el contacto con el exterior se ve limitado por las redes sociales y los sistemas de videollamadas, generando una dinámica y estética de la imagen particular a la vez que posiciona al espectador en un rol más activo a partir de la ruptura de la cuarta pared. **Palabras clave:** Cuarentena. Cine argentino. Cine de terror. Transmedialidad. Pandemia.

Resumo: Desde a expansão da COVID-19, a imaginação do mundo foi alimentada por cenas que pareciam ser retiradas da ficção: pessoas usando máscaras de gás andando pelas ruas, valas comuns nas praias e postos de controle de temperatura foram alguns dos novos elementos que vieram para compor a paisagem urbana pandêmica. Logicamente, o estado de medo como uma presença constante sobre a população foi logo refletido em filmes de terror. Neste artigo, proponho-me a rever um corpus de filmes argentinos feitos durante a quarentena de 2020, no qual o horror do exterior encontra sua contraparte no espaço doméstico. As casas tornam-se reservatórios de demônios, espectros e situações de violência. Da mesma forma, o contato com o mundo exterior é limitado pelas redes sociais e sistemas de vídeo-chamada, gerando uma particular dinâmica e estética da imagem enquanto posiciona o espectador em um papel mais ativo através da quebra da quarta parede. **Palavras-chave:** Quarentena. Cinema argentino. Cinema de terror. Transmedialidade. Pandemia.

INTRODUCCIÓN

El cine de terror en Argentina presentó una fuerte revalorización a partir de fines de los años 90. El surgimiento de nuevas tecnologías sirvió de motor para una actitud rebelde y

empoderada de una generación de cineastas jóvenes que, dando por descontado el desinterés y la falta de apoyo por parte de los organismos oficiales, se lanzó a la creación de imaginarios terroríficos con poco presupuesto pero mucha creatividad. Esta generación de realizadores se identifica con lo que ellos mismos denominan cine de guerrilla. Por esto, en la primera década del nuevo milenio las producciones del género duplicaron en número a todo el corpus de terror surgido desde 1934 (con el estreno de *El hombre bestia o las aventuras del Capitán Richard* de Camilo Zaccaría Soprani), llegando hasta quintuplicarse en la actualidad.

Desde su nacimiento, el género sirvió para canalizar las angustias y miedos de la sociedad en distintos momentos históricos. Hoy, el imaginario mundial coincide en ese agente terrorífico corporizado en la figura del coronavirus y, era de esperarse, que el cine de terror se sirviera de ese elemento para crear nuevas y diversas historias en donde todos los miedos confluyen: miedo al otro, al afuera, al adentro, a la soledad, a la peste. Para ello, y atento a la situación de cuarentena generalizada, los realizadores que selecciono para este trabajo tensionaron el lenguaje de lo virtual convirtiendo a las pantallas en una ventana abierta al mundo, pero no a cualquier mundo, sino a uno deformado y mortal.

DESARROLLO

Una de las mayores transformaciones en tiempos de cuarentena se dio puertas adentro. Los hogares pasaron a ser un espacio plenamente habitado en donde coinciden todas las actividades, desde el ocio hasta el trabajo, pasando por la actividad física y la comunicación con el entorno a través de la

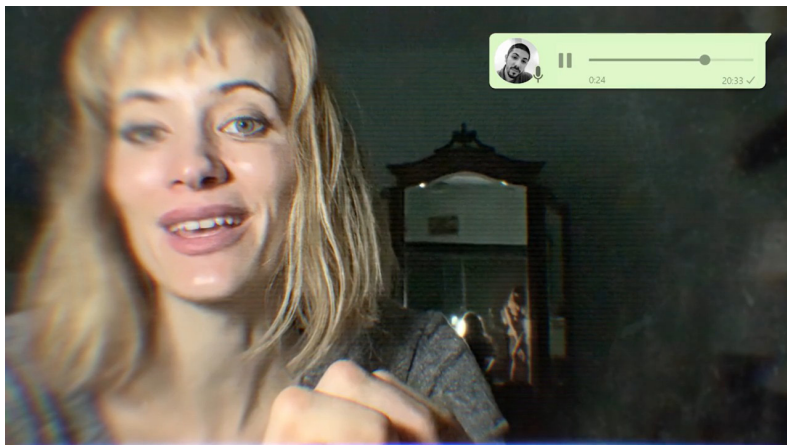
virtualidad. El cine de terror toma esta idea de espacio totalmente habitado y lo habita aún más, plagando los lugares cotidianos de rincones siniestros en donde espectros y demonios encuentran la oportunidad de irrumpir.

El mediometraje *La parte oscura* de Max Coronel recurre a una de las imágenes más características del aislamiento: las videollamadas entre amigos. Laura (Clara Kovacic) relata secuencias paranormales que está sufriendo en la soledad de su hogar. En la pantalla se llegan a captar destellos de actividad extraña y el miedo comienza a tomar forma ante la ausencia de una explicación lógica. La figura que irrumpe en los espejos no es otra que la de la misma Laura, pero transfigurada en una especie de demonio contorsionado (Fig. 1). La preocupación, la soledad y el miedo transforman a la protagonista en un ser insomne y poco asertivo. La reunión con su jefe deja al descubierto la posibilidad de la pérdida de trabajo y su andar errático por la casa refleja las consecuencias del descanso insuficiente. Al estar atravesada por el terror, busca entre recuerdos y lazos amorosos un refugio que fue perdiendo poco a poco en la comodidad de su hogar. Esa casa, otrora perteneciente a sus abuelos y contenedora de anécdotas de una infancia feliz, paulatinamente se va convirtiendo en laberinto tenebroso por la presencia del espectro en los rincones. Los intentos de Laura por mantener una cuota de normalidad ante tanta incertidumbre serán vanos ya que ni las prácticas del yoga, ni la cocina, ni su madre misma servirán de refugio suficiente ante una anomalía que ya se instaló de puertas adentro.

El filme utiliza el concepto de *doppelgänger*, o doble fantasmagórico, para alegorizar el miedo a convivir con uno

mismo y a encontrarse con su parte más oscura. En palabras de Eduardo Russo: “El doble como presencia acuciante, engañosa, admonitoria, persecutoria, incluso posible y fatal suplantadora, suele requerir la asistencia del poder mimético de la imagen” (2016, p. 42). El autor remarca asimismo la característica andante del doble fantasmagórico, conformándose como una obstinada sombra que persigue al sujeto en movimiento. Tomando el contexto actual de multiplicación del yo en pantalla en donde no sólo se posibilita el encuentro con otros, sino que también con la imagen propia, la duplicación se presenta como un espectro instalado y siniestro.

Nuestra propia mirada nos interpela y nos invita a ahogarnos en la autopercepción, como Narcisos de una era de pura megalomanía. Esto se alinea a la búsqueda planteada por el cortometraje *Reflejos malditos* (Samot Marquez, 2020) en donde una joven, María Eugenia Rigon, se enfrenta a su doble maligno tras ingerir un cóctel de pastillas. Allí, la belleza, la locura y la soledad juegan el rol de demonio atemorizante que termina ahogando a la protagonista en un abismo del que no podrá salir. Mientras que, en *La parte oscura*, Laura toma el rol de víctima que se empodera y deviene heroína, en confrontación franca a sus miedos y al demonio, sin resultados favorables posibles, en *Reflejos malditos* la protagonista sufre una especie de parálisis producto del pánico provocado por su propia imagen siniestra, habilitando la suplantación inmediata por parte del doble.

Figura 1: Fotograma de *La parte oscura*

Fuente: Max Coronel, 2020

La película de Coronel expone, de este modo, un elemento central en el tiempo de reposo: el silencio. El silencio entendido no sólo desde lo sonoro sino también como un vacío de obstáculos, un tiempo otro en donde la productividad y la vorágine de la acción posmoderna se ven detenidas en un fragmento de pausa ante un afuera que amenaza con la real potencia de una peste mortal. De este modo, el corpus de filmes seleccionados exhibe uno de los grandes conflictos manifestados por la cuarentena, la lucha entre el mantenerse sano versus el mantenerse activo. La potencia del doble consiste, como mencionara Russo, en la posibilidad del reemplazo, de sustracción de la identidad y, por ende, del espacio ganado como sujeto. Una vez más, el miedo asociado a una pérdida de orden económica, la pérdida de los espacios laborales y productivos en una realidad que confronta la supervivencia vital con las exigencias del mercado. El proyecto del capitalismo como “[...] un régimen histórico que necesita ciertos tipos de sujetos para abastecer

sus engranajes [...] mientras repele activamente otros cuerpos y subjetividades” (SIBILIA, 2008, p. 31). La noción de presagio o mal agüero ya está implícita en la constitución del doble anteriormente revisado. El saber popular habla de la mala suerte relacionada con el encuentro con el doble andante.

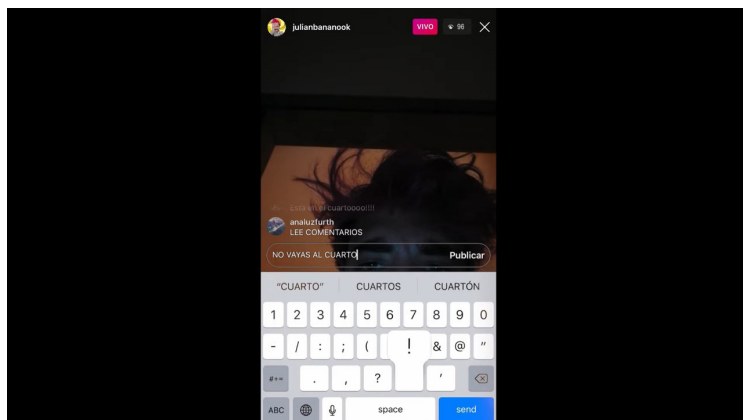
Si bien *La parte oscura* recurre a la idea de la videollamada, visualmente no utiliza plataformas alusivas ni efectos visuales que den la sensación de un recorte de lo real, como sí podría considerarse en *Unfriended* (Levan Gabriadze, 2014) o *Host* (Rob Savage, 2020), por lo que estrictamente no podría ser considerada una *desktop horror* o terror de pantalla a pesar de que la búsqueda del efecto terrorífico esté ligado a ese subgénero. En el caso de *Hay alguien en la puerta* (Santiago Fabrizio, 2020), sin embargo, sí existe un planteo estético que tensiona la dinámica ficción-espectador en tanto utiliza la plataforma Instagram para exponer la historia de Julián Banano (Emiliano Pandelo), un actor de un éxito infantil devenido *influencer* quien, en la soledad de su departamento, comienza a sentir la presencia de alguien o algo detrás de la puerta. El cortometraje mezcla terror y humor al insertar secuencias de agradecimientos de canjes y vivos del personaje en donde le muestra a sus seguidores cómo es capaz de comer anguilas enlatadas ante la imposibilidad de salir a la calle para comprar comida. Esas acciones que resultan hasta ridículas en el marco del filme no hacen más que expresar la dinámica habitual de la red social Instagram en donde los perfiles personales se fusionan con las estrategias del mercado y la publicidad. Según Sibilía, las redes sociales exaltan las personalidades mediocres en busca de

la irrupción de una evanescente fama en base a una exaltación de lo banal: “[...] se glorifica la menor de las pequeñeces, mientras pareciera buscarse la mayor de las grandezas” (p. 14). La colocación de una cámara de seguridad en la entrada del departamento le aporta a la trama un elemento de alerta y tensión, ya que, al encenderse el estímulo sonoro, el personaje activa un vivo de Instagram retardando su reacción con el fin de ser acompañado por sus seguidores. Esto, de algún modo, critica y echa luz sobre la artificiosidad de los comportamientos en redes y el manejo del tiempo aletargado, pero, a la vez, dinámico que en ellas se establece. Por otro lado, el acto de demora ante un estímulo de urgencia, que bien podría ser tomado como signo de la no-verdad, se reubica dentro de los parámetros actuales de mostración del yo como posible y exige, del lado del espectador, un pacto de lectura que habilite esa instancia como real a la vez que ubique al protagonista como autor, actor y personaje de su propia vida/obra. Cabría la pregunta sobre si el árbol cae y nadie lo ve caer, ¿hace ruido?, sólo que aquí sería: si sucede y no se comparte en las redes, ¿sucede realmente? La realización se enmarca en el subgénero denominado *screen life* que, al igual que el *desktop horror*, se vincula con la figura del *found footage* o metraje encontrado y remite a un recorte de la realidad captado por la pantalla y entregado al espectador de manera directa. La búsqueda implícita en este tipo de películas es la de sensación de verdad e implicación directa con el padecer del personaje, por lo que la identificación del espectador es fundamental. Mientras que el término *desktop horror* refiere al dispositivo tecnológico utilizado para la construcción de la imagen, el *screen life* alude

directamente a la exposición del fragmento de subjetividad creada por y para la mostración ante la mirada del otro.

Paula Sibilia analiza el fenómeno de la fragmentación del yo ante una cultura de constante exposición de la intimidad y afirma que, a partir del surgimiento de las redes sociales, características como la excentricidad y la megalomanía pasaron a ser positivas y generadoras de personajes, dentro de la era que denomina del *show del yo* (p. 10).

En *Hay alguien en la puerta*, el personaje no teme a posibles fantasmas, sino que el gran otro terrorífico que se plantea es el criminal, el ladrón, a la vez que se pone de manifiesto la preocupación por mantenerse conectado, actualizado, observado. Al iniciar la película, Julián Banano plantea lo mismo que la joven de *La parte oscura*: “nunca pasé tanto tiempo en mi casa”, estableciendo, de este modo, un diálogo entre los hogares como lugares de resguardo, cuidado y placer en contraposición a las casas encerradas sobre sí mismas, habitadas en un tiempo extendido y cargado de temores, generando dobles, fantasmas y miedos ante la posible irrupción del afuera, así como también a quedar atrapado en el interior. El horror que queda expresado en estas producciones se reduce a la idea de no salvación, ningún espacio representa la calma, y en un cronotopo de ansiedades y pastillas, el sujeto deviene un frágil territorio para la tragedia.

Figura 2: Fotograma de *Hay alguien en la puerta*

Fonte: Santiago Fabrizio, 2020

Hay alguien en la puerta cuenta con una indicación del director en la descripción del filme (que se encuentra disponible en YouTube desde su estreno), esta es: “Sugerencia para una mejor experiencia: Ver en formato vertical + auriculares”. Esta sugerencia alude directamente a la búsqueda de una experiencia sensorial que genere la sensación de un miedo compartido. La interpelación que el personaje realiza a cámara ya no será solamente a sus seguidores sino al espectador del cortometraje. El intento de mayor verosimilitud se plasma desde la intervención de los personajes seguidores en el chat, quienes cuestionan, creen, se atemorizan, ofrecen ayuda y se desesperan a la par que Banano. La sensación de cercanía y complicidad con el personaje ficticio-no ficticio de las redes queda plasmada en la trama a partir de las palabras escritas sobre la imagen del *influencer*. El espectador es convocado a formar parte de esa ilusión ficcional y de sentirse inmerso en la experiencia paranormal que aterroriza al personaje (Fig. 2). Sin embargo, al finalizar el corto, es expulsado abruptamente de la diégesis al

aparecer los títulos finales infiltrados en el chat sin indicación de quiebre ni advertencia del cambio. De este modo, el director devela el dispositivo cinematográfico, tensionando la dicotomía realidad-ficción. Retomando, una vez más, a Russo se puede pensar en la interpelación directa a la figura duplicada por excelencia en relación con el cine: el espectador. Aquella mirada que permanece constantemente atenta y en silencio desde la oscuridad cubierta por la cuarta pared. Ese espectador, que como afirma el autor, “no por familiar resulta menos extraño” (RUSSO, 2016, p. 46), conforma, a partir del contraplano, el fuera de campo del filme.

Cuanto rodea a la pantalla es la oscuridad que constituye un espacio neutro, fantasmagórico, que prefigura sólo la prolongación de lo que encierra el límite de la pantalla, un espacio virtual que se extiende no sólo desde los bordes de ésta hacia arriba, abajo y los lados, sino también hacia el lugar que ocupa el espectador. (RAMIREZ, 2004, p. 17)

Para Ramirez, la utilización consciente del espacio off devuelve al espectador la experiencia y el misticismo de la sala de cine (p. 18). El encuadre se circunscribe a la pantalla del emisor y la puesta en escena transforma en espacio poético un lugar cotidiano y real. La película de Fabrizio plantea, desde el comienzo, la sensación de extrañeza que da un edificio vacío. El departamento del protagonista se encuentra en un espacio característico de los barrios más céntricos de la ciudad de Buenos Aires, esto es un edificio en donde abundan consultorios y oficinas, es decir que, en tiempos de cuarentena, se encuentra prácticamente deshabitado. El concepto freudiano de lo ominoso habla de aquello conocido y cotidiano que de repente deviene extraño y causa pavor (FREUD,

1919). En esta línea, un edificio concurrido que suele alojar dinámicas de constantes entradas y salidas se transforma en una caja de resonancia para sonidos terroríficos y posibles presencias espectrales. A pesar de que la actividad productiva del sujeto moderno continúa desde la virtualidad, el lugar vacío se configura como una falta de actividad y un estancamiento económico. De este modo, el fantasma que asusta a Julián Banano se construye de fragmentos de pánico social: caída económica, intrusión de criminales y soledades vulnerables.

En el cortometraje de Santiago Fabrizio existe una cuota importante de humor e ironía para con el rol de las redes y los personajes mediáticos. Con ese recurso, la instancia de horror va en un *in crescendo* que fluctúa entre la comedia y el terror paranormal. Pero no en todas las realizaciones de este corpus el otro terrorífico es compuesto por una entidad paranormal. En el caso de *Cuarentena total* (Sebastián Vaina, 2020) se retoma el tema de las casas totalmente ocupadas y convertidas en espacios siniestros sólo que, en este caso no existe la hibridación humorística ni paródica. El cortometraje toma como total protagonista a la casa. Se trata de un hogar familiar que mutó, a partir de la constante ocupación por la situación sanitaria, de espacio feliz a escena del crimen. Los personajes intervienen desde analepsis sonoras que recrean el tránsito de una familia compuesta por una pareja heterosexual y dos niñas pequeñas desde la felicidad al asesinato seguido de suicidio en manos del padre. La locura y desesperación en este caso se plasman en huellas de un crimen que transformó un lugar seguro en una trampa mortal. La ausencia de cuerpos resignifica al elemento casa, símbolo predilecto de la familia arquetípica pilar de la sociedad. Aquí, esa casa pasa de una

total ocupación a un completo vaciamiento de personas y de vida en general. Solo la habitan los recuerdos, transformándose en otro símbolo de una economía en jaque: la casa en venta.

El uso de la subjetiva en *Cuarentena total* posiciona al espectador en dos polos diferentes, por un lado, ingresa como un tercero por fuera de la diégesis revisando los distintos espacios de esa casa convertida en escena del crimen (con señales policiales, manchas de sangre y siluetas pintadas en el piso), repasando los objetos y ubicando en el vacío la situación relatada por las voces en *off*. Hacia la resolución del filme, sin embargo, abandona la postura de observador foráneo para pasar a convertirse en un miembro más de la familia, acompañando al padre en su acto final de desesperación. De este modo, el director invita al espectador a identificarse con los personajes y a empatizar con las distintas posibles vivencias propiciadas por la cuarentena al tiempo que expone una problemática actual y preocupante en la actualidad argentina que es la violencia intrafamiliar y, más común aún, la violencia de género.

Figura 3: Fotograma de *Positivo*



Fonte: Mariana Argel y Juan Pablo Quaglia, 2020

Si de situaciones desesperadas se trata, el cortometraje de Mariana Argel y Juan Pablo Quaglia, *Positivo* (2020), resume en menos de dos minutos la angustia de un padre que, tras dar positivo en el test para detectar el virus, decide abandonar a su hija recién nacida para que sea salvada por alguien más. El filme exhibe un conteo de situaciones cotidianas dentro de lo inhabitual del contexto: darle de comer al bebé, cambiarle el pañal, tomar una siesta juntos (Fig. 3). Si bien la puesta en escena transforma el hogar en un lugar que da cuenta del peligro exterior, con ventanas tapiadas y elementos de desinfección, la acción de los personajes empuja hacia un intento de mantener rasgos de normalidad. El resultado es una síntesis poética y de una belleza melancólica de un cronotopo de dinámica normal-anormal, reforzada además por el uso del blanco y negro. El punto de vista es cercano, la cámara forma parte (al igual que el espectador y que el mundo entero) de esa dinámica hogareña de desinfección y preocupación. El público deviene un habitante más de ese hogar transformado en bunker y que, a su vez, denuncia de manera trágica la fragilidad de los muros.

Anosmia (2020), de Vera Lecko y Guillermina Bisso Castro, pone en primera persona la construcción de un estado de enfermedad, pero, a diferencia de *Positivo*, el acento se encuentra puesto en lo corporal y espacial del personaje en vínculo con su entorno. No existe aquí una representación de familia o contacto social, sino que la soledad pasa de ser símbolo de la independencia del personaje a señal de enajenación producto de la peste. Basándose en relatos de Ana Longoni y Juan Pablo Feinmann, la película ahonda en lo sensorial. La falta de olfato se configura como un hiato de la vida en sociedad, como una fosa que se debe atravesar para poder volver a

estar entre otros. El personaje no se reconoce en los reflejos, teme al afuera y a los demás y hasta desconoce la ciudad a la que pertenece por la intrusión del virus en su cuerpo. La imagen de las calles vacías, detenidas en un tiempo otro, resultan fantasmagóricas en gran parte por tratarse de la ciudad de Mar del Plata, principal ciudad balnearia de Buenos Aires con una gran densidad de población. Asimismo, la ciudad de Mar del Plata es sinónimo del tiempo de descanso, siendo el destino elegido por muchos argentinos para vacacionar, sin tomar en cuenta el derrotero cultural que la posiciona como uno de los polos turísticos y culturales del país, por dar un ejemplo, el Festival Internacional de Cine de Argentina, es el de Mar del Plata. Tras la propagación del coronavirus, las calles se despoblaron abruptamente. De este modo, la inactividad y la falta de cuerpos en el espacio lo terminaron constituyendo como un páramo desolado ocupado únicamente por la posibilidad de la muerte (Fig. 4).

Figura 4: Fotograma de *Anosmia*



Fonte: Vera Lecko y Guillermina Bisso Castro, 2020

Siguiendo a Aurea Ortiz Villeta, se puede considerar al espacio vacío como un escenario en donde se expresa lo emocional (2007, p. 209). En este sentido, la falta de cuerpos conjuga tanto el terror a la irrupción de la enfermedad como al detenimiento de las actividades sociales y a la sensación de incertidumbre y desconcierto en cuanto al progreso. La preocupación por la actividad económica de la ciudad balnearia ya fue manifestada en otras producciones locales del género de terror previas al surgimiento del COVID-19 como pueden ser *Detrás del horror* (Diego Adrián De Llano, 2011) en donde un grupo de aspirantes a actores lleva adelante una masacre en un campamento cercano al mar con el fin de filmar una película de terror representativa de la región o el caso más concreto de *Mixticia* (Diego Campessi, 2012) en donde un grupo de lugareños se asocia en un culto ante una deidad que demanda el sacrificio de jóvenes mujeres a cambio de garantizar una buena temporada turística en la ciudad. En el caso de anosmia, el trastorno ya no se presenta sólo como la falta de olfato sino también como la falta de contacto con el exterior que encuentra su referencia visual en la ausencia de gente en las calles y, por ende, de actividad económica característica del lugar. En este punto, el horror que las directoras proponen se aleja de la cuestión somática o paranormal para centrarse en una problemática de índole económica y social.

A su vez, el gran otro terrorífico que amenaza desde afuera se construye como una entidad omnipresente e intangible, constituyendo un peligro extremo por inabarcable y difícil de detener. Las casas como objetos de resguardo insuficiente dan paso a la idea de castillo de naipes, representando en sus paredes

ya no la solidez de un espacio cerrado sino la vulnerabilidad de la propiedad privada y, en definitiva, de los cuerpos que la habitan.

Se ha visto ya cómo la situación de aislamiento y la accesibilidad a la tecnología hecho posible la creación de nuevos imaginarios y narrativas para afrontar el estado anómalo desde el audiovisual. Es interesante el caso del director Samot Marquez, de quien ya revisamos el filme *Reflejos malditos*, que utiliza la cuarentena como disparadora de secuencias terroríficas contenidas en cortometrajes realizados íntegramente para la difusión en plataformas digitales. Ese corpus de más de diez títulos se enmarca dentro de una serie denominada *SHHH!* que se encuentra íntegramente subida al perfil personal del director en YouTube. En consonancia con *Positivo* de Argel y Quaglia, *Coronavirus* (2020) también toma como eje del relato la ruptura de la estructura familiar a partir del ingreso de la peste en el hogar. Una casa plagada de sombras y cubierta de barricadas expone su total fragilidad al ingresar unos ladrones. Los elementos referenciales de la puesta en escena (juguetes, fotos) dan cuenta de la existencia de un niño en el hogar y, rápidamente, el espectador lo descubrirá convertido en una especie de zombie. La infancia se muestra como elemento sensible y vulnerable ante un peligro que no reconoce límites, a la vez que funciona como generador de estrategias defensivas por parte del padre, enfrentando a la irrupción del afuera en un intento de salvación del hijo. El horror que se intenta dejar fuera de la casa, finalmente se encontraba ya instalado dentro de sus propias paredes. De este modo, la instancia excepcional de enfermedad expone la caída y putrefacción de algo superior a la peste en sí mismo, esto es la familia y en definitiva la sociedad.

Otro caso que establece un vínculo entre lo especular y lo espectral, al igual que *La parte oscura*, es *Videollamada* (Samot Marquez, 2020). Allí, un joven solitario en medio de la noche recibe una solicitud de amistad de Facebook de una chica desconocida. La situación se va tornando más terrorífica a medida que la joven le envía fotos de un cuerpo doliente, supuestamente el suyo, con marcas de sangre y lastimaduras. Al querer bloquear al contacto, el joven pierde el dominio de su computadora y la pantalla se transforma en una especie de portal a partir del cual el cadáver de la chica atraviesa hacia el plano de la realidad. De este modo, el director expone nuevamente la fragilidad del espacio privado, en este caso, a partir de las redes sociales mientras que también plantea el tema de la violencia de género y el cuerpo femenino doliente exhibido en pantalla. Ese cuerpo denunciante que expone su dolor exige de parte de la mirada masculina una acción que en parte restituya algo de la identidad violentada y del cuerpo devenido objeto de consumo y deshecho. El temor e intento de alejamiento del hombre desencadena la venganza por parte del espectro. De esta manera, el cortometraje retoma la cuestión del feminismo y la violencia machista, exponiendo el rol masculino que bascula entre los polos pasivo-activo y positivo-negativo.

Figura 5: Fotograma de *Meme*

Fonte: Samot Marquez, 2020

En esta misma línea, *Meme* (Samot Marquez, 2020) toma un elemento cultural que ganó mayor presencia en la sociedad en este último tiempo y lo transforma en una imagen vaticinadora del peligro. El protagonista recibe un meme que advierte sobre la cercanía de una figura terrorífica cada vez que cierre los ojos (Fig. 5). Así, se retoma la idea del juego infantil “cigarrillo 43” (y tan recordado por la utilización en el filme *El orfanato* de Juan Antonio Bayona, 2008) y se lo convierte en un presagio mortal confirmado inmediatamente después. Aquí se reversiona esa idea de encuentro siniestro con uno mismo, ubicando el presagio trágico en una figura anónima, femenina y sin rostro. En este sentido, la mujer como portadora del horror no sólo remite a la cuestión de la violencia de género y la posibilidad de venganza, sino que también encarna la figura de la bruja y de esa entidad ininteligible y sin rostro que acecha desde las sombras.

Helfie (Samot Marquez, 2020) fusiona el concepto de *selfie* (o autofoto) con el tinte terrorífico dado por la incorporación de la

raíz *hel* que remite directamente al vocablo *hell* (infierno). En ese cortometraje una joven comparte en redes sociales una imagen propia, acto seguido sus seguidores comienzan a comentar sobre la figura que aparece atrás suyo transformando la situación en terrorífica. Aquí podemos encontrar nuevamente elementos relacionados con la exposición del yo íntimo y la vulnerable barrera que cubre la vida privada. No sólo sus seguidores ingresan a su casa a partir de las fotos, sino que también se termina expresando ese espectro que la acecha y que la termina consumiendo. Sibilia habla de subjetividades alterdirigidas que diseñan su vida cotidiana proyectando su posterior exposición en las redes, para la mirada de un otro anónimo, en una reversión del diario íntimo devenido diario *éxtimo*. En tanto alterdirigida, la subjetividad tiene un movimiento doble hacia el interior del yo y el exterior, en la cultura, hacia la sociedad. El vínculo entre el *embodied* (estar encarnada) y el *embedded* (estar embebida en una cultura subjetiva) daría por resultado esa dinámica del enaltecimiento del yo en cuanto imagen a contemplar, en cuanto objeto a consumir. La *selfie* o la exhibición de la intimidad funcionan como una vitrina ante la mirada múltiple de un espectador invisible y plural que representa la sociedad en su conjunto. Esta idea de funcionamiento acorde a las necesidades del capitalismo expositivo da resultado una nueva subjetividad construida para el afuera y encarnando una versión narcisista del cuerpo dócil *foucaultiano*. En relación con estas nuevas formas de autoconstrucción:

[...] algunos ensayistas aluden a la sociabilidad líquida o la cultura somática de nuestro tiempo, donde aparece un tipo de yo más epidérmico y dúctil, que se exhibe en la superficie de la piel y de las pantallas.

Se habla también de personalidades alterdirigidas y no más introdirigidas, construcciones de sí orientadas a la mirada ajena o exteriorizadas, no más introspectivas o intimistas. (SIBILIA, 2008, p. 28)

Sin la mediación de reflejos ni pantallas, en *Cuco* (2020) y *El monstruo bajo la cama* (2020), Samot Marquez toma la idea de terror paranormal al interior de las casas, específicamente, de las habitaciones a la hora de dormir. En *Cuco* las sombras de una habitación a oscuras se transforman en un demonio que acecha a una adolescente, mientras que en *El monstruo bajo la cama* un hombre termina de ver una película y empieza a sentir que debajo de su cama se esconde el Demonio de Tazmania. El último caso construye una atmósfera con tintes bizarros y humorísticos al tratarse de un personaje de hombre adulto que cae en temores propios de la infancia. Además, la habitación es la típica guarida adolescente, con muñecos, comics, desorden y suciedad. Se trata de un claro homenaje al cine de terror de los ochenta en donde el terror no se relacionaba tanto con efectos de *jump scare* o actividad paranormal, sino que configuraba un tipo de monstruosidad invasiva, pero, a la vez, combatible.

Sin embargo, en *Cuco*, el temor se comienza a gestar desde que la adolescente lee un libro que no es más que un cuaderno de recortes oscuros y tenebrosos. El miedo se percibe desde la corporalidad de la protagonista y la dirección de su mirada que nos obliga a prestar atención a la oscuridad hasta descubrir la sombra del monstruo. Al igual que en *Cuarentena total*, el supuesto lugar seguro se convierte en trampa y no hay salida posible. En estas producciones se expresa, entonces, no sólo la sensación de

desprotección ante un afuera enfermo y acechante sino también las instancias en donde el núcleo central de la sociedad, la familia, expone las grietas por donde se filtra la violencia. Los padres pueden devenir monstruos y no hay motivos para gritar porque no hay a quién pedirle ayuda. En este punto, algo interesante de esta serie de cortometrajes de Samot Marquez es que todos ellos son silentes. La fuerza narrativa se encuentra en lo visual que conjuga la puesta en escena con el trabajo de actuación. Espacio y cuerpos, los principales afectados de esta pandemia.

CONCLUSIONES

A modo de cierre recapitularé algunos puntos revisados en el presente trabajo. Conformé un corpus de doce películas de terror argentinas, realizadas durante el aislamiento del 2020 con motivo de la irrupción de la pandemia por COVID-19. Mi objetivo principal fue detectar los recursos narrativos y estéticos utilizados por los cineastas para dar cuenta de una situación atípica de producción y a la vez dialogar con el contexto socio histórico determinante. El grupo de realizadores se incluye en el denominado cine de guerrilla que trabaja, generalmente, ajeno a los apoyos institucionales y que realiza un uso estratégico y eficaz de la tecnología y los elementos de la puesta en escena.

Se pudo observar que en todos los casos se tensionan los espacios, principalmente aquellos circunscritos como hogareños en donde la intimidad se enfrenta con un nuevo manejo del tiempo y con cierta fuerza centrípeta que obliga a los actantes a permanecer encerrados. De este modo, las figuras espectrales y las situaciones de violencia extrema se abrieron paso al interior

de las casas transformándolas en espacios de vulnerabilidad peligrosa. En este sentido y a partir del uso, en algunos de los ejemplos, de la estética del *desktop horror*, se configuraron los lugares como poseedores de oscuridades y de objetos extraños, tornando lo usual en atípico y lo familiar en siniestro.

El análisis realizado muestra cómo una instancia extraordinaria de pandemia global, canalizada por la imposición del aislamiento en los propios hogares, no sólo expuso el terror alojado en el afuera sino también la constitución de un núcleo social que deviene vulnerable exponiendo la posibilidad de la muerte. El monstruo que construye el virus COVID-19 es intangible y acechante, vaciando las calles y transformando el paisaje urbano en escenarios post apocalípticos. De puertas adentro, el encierro y la soledad resalta las grietas de subjetividades alterdirigidas que dependen de la mirada exterior para conformarse como un yo propio y que, en ausencia de autoafirmación, deposita sus miedos en dobles fantasmagóricos y vínculos de violencia. En suma, en el cine de terror argentino realizado durante la cuarentena del 2020, no hay salvación posible ante un inevitable camino hacia la destrucción.

REFERENCIAS

FREUD, Sigmund. Lo ominoso. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1919.

ORTIZ VILLET, Aurea. Paisaje con figuras: el espacio habitado del cine, *Saitabi*. Valencia: Universitat de València, n. 57, p. 205-226, 2007.

RAMIREZ, José Román. Espacio y tiempo en el cine moderno: algunos procedimientos de la puesta en escena, *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, n.37, p. 13-18, 2004.

RUSSO, Eduardo. El cine y su doble, *Ventana Indiscreta*. Lima: Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima, n. 16, p. 40-47, 2016.

SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.