

Entre placer y conciencia: El horror (real)ista en el filme argentino *Sudor frío*⁴³

ROSANA DÍAZ ZAMBRANA, ROLLINS COLLEGE

“Somos como un
cementerio, como un
camposanto donde
duermen todos los que
hemos sido, pero éstos
que hemos sido, no están
muertos porque
despiertan al menor
conjuro cotidiano”
Ernesto Malbrán (1997)

El resurgimiento del cine de horror—género que por décadas fue relegado por el público de masas e incluso por la crítica a la categoría de “cine menor” o estrictamente de culto—amerita un examen no sólo de la reconfiguración novedosa de convenciones estéticas, técnicas y temáticas sino de las motivaciones y contextos en que se forjan estas narrativas fílmicas y su relación con la articulación de discursos socioculturales y políticos. Vale señalar que no es casualidad que los períodos de máximo desarrollo y originalidad en el cine de horror correspondan a situaciones sociales traumáticas (Gubern y Prat 11). Los ejes de la narrativa de horror nacen de formulaciones ligadas tanto a creencias populares como a temores surgidos de contextos socioculturales como sería la tiranía política, una forma hipertrófica e incontrolada de poder que genera a su vez mitos terroríficos (34). El caso de países como Argentina desvela un sistemático exceso de poder que se equipara, en muchos sentidos, a ciertos paradigmas del cine de horror tales como el miedo a potencias extrañas, la pérdida de identidad, la distorsión del orden, la manifestación de lo abyecto y la irrupción amenazadora de una figura monstruosa.

⁴³ Todos los fotogramas de *Sudor Frío* son propiedad intelectual de su director, quien ha dado la autorización para incluirlos en esta publicación.

También es cierto que históricamente no ha existido una tendencia sostenida a recurrir al género de la fantasía en el cine argentino, ya sea mediante el terror o la ciencia ficción, más bien, el séptimo arte se ha ocupado sobre todo de “historias terrenales, intimistas y melodramáticas” (Pedrero). Esto a pesar de que lo fantástico habría propuesto una maniobra oportuna para abordar metafóricamente las tensiones y traumas del reciente pasado político del país. Lo que sí ocurrirá es la representación del terror de estado a través de producciones que se colocan bajo el rubro de “drama político” como *Camila* (1984) y *La historia oficial* (1985) u otras que dramatizan historias de crueldad gráfica sobre tormentos físicos y psicológicos como *La noche de los lápices* (1986) o *Garaje Olimpo* (1999), a pesar de las tangencias de estas últimas con algunos tópicos y estrategias del cine de horror.⁴⁴

Con una serie de excepciones, el cine de terror en Argentina alcanza en la primera década del nuevo milenio un umbral significativo dando lugar a instancias álgidas para el género cuyo vigoroso asentamiento se ha visto favorecido por corrientes culturales a nivel global y por la conveniente proliferación de inusitadas redes y avances tecnológicos.⁴⁵ Esta cambiante propensión a la creación y al fomento de un cine de horror nacional menos esporádico y cada vez más institucionalizado, encuentra un apoyo cardinal en la génesis de productoras especializadas—ej. FARSA Producciones y Paura Flics—y en la cementación de festivales independientes como es el caso del acreditado *Buenos Aires Rojo Sangre* que desde el 2000 representa una platea ineludible para iniciativas filmicas de bajo presupuesto en torno a ficciones de lo fantástico y bizarro en el ámbito tanto nacional como internacional.

Miedos, espacios y monstruos reales

En su ensayo sobre la construcción social del miedo, Rossana Reguillo establece que la “sociedad es la que construye las nociones de riesgo, amenaza, peligro y genera

⁴⁴ Ver el ensayo de Álvaro Fernández, “Horror o Política. El selectivo anclaje de los fantasmas del pasado a ambos lados del Atlántico” donde analiza la relación entre el género de horror y la denuncia solapada de cuestiones y miedos políticos a través de ejemplos cinematográficos de Argentina y España. Este trabajo será publicado en la antología de horror en Latinoamérica y el Caribe, *Horrofilmico: Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe* bajo el sello de Isla Negra.

⁴⁵ A partir del año 2000 tiene lugar una explosión de producciones de horror entre las que se encuentran: *Plaga zombie*, *Plaga zombie: Zona mutante*, *Mala carne* (Fabián Forte, 2003), *Baño de sangre* (Paula Pollachi, 2003), *Inquilinos del infierno* (Demián Leibovich y Juan Cruz Varela, 2004), *Sadomaster* (Germán Magariños y Fernando Giangiacomo, 2005), *Director's Cut* (Hernán Findling, 2006), *Mondo psycho* (Mad Crampí, 2006), *Death Knows Your Name* (Daniel de la Vega, 2007), *Dead Line* (2005) y *Visitante de invierno* (2008) de Sergio Esquenazi, *Recortadas* (Sebastián de Caro, 2009) y *Lo siniestro* (Sergio Mazurek, 2009), entre otras.

modos de respuesta estandarizada (...) según los diferentes periodos históricos” (189). Así que esa misma sociedad debe elucubrar mecanismos y tácticas para lidiar con su respectivo cúmulo de miedos y las respuestas históricas con las que ha decidido afrontarlos y/o reprimirlos. El cine se transformará entonces en un dispositivo pertinente para la respuesta a los miedos agregados, a la representación efectiva de los eventos pasados y a la restitución operante de la memoria durante periodos de crisis irresueltas. Por ende, referencias cinematográficas de ficción—melodramas, *thriller* psicológicos o policiales— o las de no-ficción—documentales o docudramas—en torno a las secuelas psicosociales de la dictadura militar en la pantalla grande serán retomadas una y otra vez de forma continuada y versátil en aras de reevaluar y reelaborar discursos oficiales de poder. Una de las recurrentes críticas al cine político de dictadura es su incapacidad de narrar el horror de la historia, de plasmar el retrato de una aberrante inhumanidad; en otras palabras, se plantea “de qué manera la ficción puede encarar ese material rígido, inenarrable y que parece resistirse a todo trabajo de elaboración” (Beceyro 21). Con ese fin, el cine de horror y el cine de dictadura invierten en ese reto narratológico mediante pautas y criterios que problematizan las experiencias tanto de las víctimas como de los victimarios.

Justamente, la ficción aún no ha encontrado modalidades no reduccionistas y adecuadas para enunciar estados inexorables y situaciones límites como serían la tortura, la desaparición de cuerpos, la violación y el genocidio. En un sentido, el cine de horror aportaría una lectura alternativa en la representación de experiencias que escapan clasificación y que operan desde una ambigua coyuntura apoyada en la figura de un monstruo real o metafórico. Para Jeffrey Cohen, el monstruo es la encarnación de un momento cultural determinado ya sea de un tiempo, un sentimiento, un lugar y como tal debe examinarse dentro de la intrincada red de relaciones (sociales, culturales e histórico-literarias) que lo genera (6). A esto añade que la lógica sobre la existencia de ese monstruo es siempre mutante y recodificada porque desafía métodos tradicionales de organizar el conocimiento y la experiencia humana (7). O sea, el monstruo emerge, se exterioriza y transmuta de piel según lo dispongan las circunstancias históricas y los miedos sociales. El cine de horror será la convención idónea en la que haga su reaparición y consagración en el imaginario popular.

Hoy día, una nueva generación de jóvenes—niños durante la dictadura—ya en un contexto democrático explora a través de una serie de proyectos cinematográficos

poco convencionales los módulos de narrar la historia y recomponer la memoria.⁴⁶ El filme *Sudor frío* (2011) de Adrián García Bogliano⁴⁷ nos permite sondear un ejemplo de este cine emergente que se coloca entre los entresijos del cine de horror y el cine de dictadura.⁴⁸ La fina demarcación genérica de *Sudor frío* problematiza el rol de la percepción y respuesta del espectador y da pie a más interrogantes de orden ético-moral que discutiremos más adelante.

Estrenada en la tercera edición de Mórvido (Festival Internacional de Cine Fantástico y de Terror de México), *Sudor frío* ha recibido críticas muy alentadoras convirtiéndose así en la primera película de terror argentina que se estrena en cines comerciales en cinco décadas. Su director admite haberse enfocado deliberadamente “en algo mucho más visceral y con elementos claramente referenciales a la cultura y a la historia argentina” (Notiocom.ar). En la versión DVD, García Bogliano aclara que el uso tradicional de modelos formales y narrativos, usados típicamente para enmarcar y encarar la historia argentina en el celuloide como el documental o el melodrama, lejos de convocar a generaciones jóvenes ha confrontado la reacción opuesta de alienarlos. Es por ello que recurrir a una fórmula reconocible dentro de la tradición del cine de horror potencia una ventaja no sólo comercialmente exitosa sino provocadora intelectualmente para el público joven.



El argumento de *Sudor frío* se resume de la siguiente manera. Cuando Jackie (Camila Velasco), ex-novia de Román (Facundo Espinosa) desaparece, éste decide buscarla junto a su amiga Ali (Marina Glezer) dejándose llevar por la señal de Internet que los dirige a una casa de barrio la cual resulta ser el escenario de atroces torturas perpetradas durante más de treinta años por un par de ex-militares

no son: *Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2001), *Los rubios* (Albertina Carri, 2002), *Papá Iván* (María Inés Roque, 2004) y *Reinalda, mi mamá y yo* (Lorena Giachino, 2007).

⁴⁷ *Sudor frío* es una co-producción de Paura Flics (productora de cine de horror independiente) y Pampa Films. García Bogliano tiene a su haber otros filmes de terror que incluyen: *Habitaciones para turistas* (2004), *Grité una noche* (2005), *36 pasos* (2006), *No moriré sola* (2008), *Donde duerme el horror* (2010) y *Penumbra* (2011).

⁴⁸ Agustín Campero explica que los dos tipos de películas que delinearon la cinematografía nacional de los tardíos 80 y primeros 90 eran, por un lado, las películas que se definían por su voluntad alegórica y función social y por otro, aquéllas producidas como negocio por los grandes multimedios (21).

pertenecientes a la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), organización paraestatal de represión contra la izquierda durante la Guerra Sucia. El descabellado dúo de amigos, Gordon (Omar Musa) y Baxter (Omar Gioiosa), ahora hombres de la tercera edad, decrépitos e incapacitados, se valen de las cajas de explosivos perdidas desde la última dictadura para llevar a cabo los más cruentos experimentos físicos en sus víctimas—mayormente mujeres—transformando el sótano de la vieja casona en un grotesco antro de zombis. Luego de dramáticas peripecias llenas de extenuante suspenso y expectación, los tres jóvenes logran vencer a la sádica pareja ocasionándoles una muerte aparatosa que, por último y en apariencia, restituye el orden perdido.

Contrario a otras narrativas de terror, el gesto de García Bogliano utiliza los hechos acaecidos durante la década de los setenta en Argentina para contextualizar un drama ubicado entre el presente y el pasado, la memoria y el olvido, la generación de antaño y la generación actual de jóvenes. Es más, mientras en el horror real o documental, el espectador advierte un rechazo frente al evento terrorífico, en las versiones fabuladas, se permite una descarga gratificante de tensión emocional y adrenalina (Gubern y Prat 42). O sea, si el horror real o basado en un hecho real no necesariamente se traduce en placer (por la cercanía emocional del espectador), es preciso profundizar en los artificios narrativos y estéticos que ayudan a forjar un horror artificial que sea atrayente y compensatorio.

El filósofo Noël Carroll ha estudiado extensamente la paradoja en las emociones del espectador de filmes de horror, cuyas reacciones conflictivas indican por un lado repulsión y por otro, fascinación placentera. Éste alega que el placer y el interés de la ficción de horror, a la que denomina “horror artístico,” radican en la revelación de seres desconocidos e imposibles (184). Es decir, la gratificación del horror no se produciría por la presencia del monstruo *per se*, ya que éste deberá ser ficticio y por ende, inexistente, sino por la curiosidad de ir descifrando cognitivamente la trama en que se presenta el mismo (181). En resumidas cuentas, la experiencia desagradable del monstruo sería el canje por el goce cognitivo que provee la estructura narrativa. Otros críticos han desafiado esa definición por la exclusión implícita de historias de horror con “monstruos” no ficcionales como serían los torturadores, asesinos en serie o psicópatas. Entre los detractores se encuentra Cynthia Freeland quien rebatirá la definición de Carroll, acuñando el subgénero de “horror realista,” en el que primero, los monstruos son innegablemente humanos y se integran en la categoría de horror ya no por su “biología fantástica” sino por la monstruosidad de sus actos y en segundo lugar por el espectáculo de la violencia.

En las clasificaciones que hace Aristóteles en la *Poética* sobre la tragedia, el interés por el espectáculo de la violencia denotaba lo más deplorable de los instintos humanos. Basándose en ese rechazo a la morbosidad del acto violento, Carroll desmerece el rol del espectáculo en el horror y postula que la respuesta de emoción distante que siente el espectador ante el horror artístico hace referencia a una mera representación y no a la realidad. Por su parte, Freeland argumentará que incluso el espectáculo de la violencia en los filmes de horror es visto como representación y sus monstruos reales son también criaturas producto de un artificio (“Slasher’s Blood” 205). Para complicar el asunto, el espectador del horror realista es confrontado con la difusión de la frontera que divide arte, filme y realidad. En definitiva, ¿cómo mantener el distanciamiento emocional en un filme de horror con trasfondo histórico y con la presencia de un monstruo real que ciertamente acerca ficción y espacio? ¿Cuál es o debe ser el rol del espectáculo de la violencia en la ficción de horror y la complejidad de las emociones que evoca dicha representación? ¿Cómo se canalizan las emociones de repulsión-fascinación en el horror realista?

Contrario a la definición de Carroll sobre la presencia de un monstruo sobrenatural y más en concordancia con el renglón abierto por Freeland, el horror de *Sudor frío* parte de una deformación-desviación-monstruosidad interior de los personajes, disfrazada bajo una indefensa ancianidad y discapacidad física. En términos generales, el filme en cuestión responde a la categoría de horror realista en la medida que el horror se dispone a partir de un monstruo real, sin embargo y en oposición al otro presupuesto del horror realista, la violencia no se manifiesta totalmente a costa de la trama. Por lo que arguyo que el filme de García Bogliano por un lado, crea una historia donde la raíz del horror se encuentra en un monstruo ordinario, no sólo capaz de existir sino basado en hechos verídicos, conexión directa que delinea el filme entre los asesinos y torturadores psicópatas de la ficción y aquéllos asociados a la última dictadura militar. Por otro lado, sostengo que a pesar del uso del espectáculo de la violencia en las escenas de tipo *gore*, nunca se excluye por completo la relevancia de la trama e incluso, ésta remite al espectador al trasfondo político y al fundamento real de la narrativa fílmica. Por último, ese artificio de fusionar lo macabro de la realidad con lo macabro en la ficción tiene el efecto último de inducir al espectador a una reflexión revisionista de la historia argentina reciente y por consecuencia, llevarlo a emitir un juicio de corte moral sobre tales eventos que contradice la noción de violencia y perversidad gratuitas en el género de horror.

Sudor frío. Historia y autoritarismo

Sudor frío se construye a base de una plétora de narrativas cinematográficas—*thriller* político, *thriller* psicológico, docudrama— y clásicas de horror—zombis, gore, casa maldita, asesinos en serie—que se maneja en diferentes niveles y ofrece variados acercamientos a un mismo fenómeno: el ejercicio de la violencia. Ahora bien, la complejidad discursiva de *Sudor frío* se comprueba desde su apertura con una secuencia de fotos y extractos de documentales en blanco y negro donde se despliega una sucesión de cadáveres, torturas y prácticas violentas por parte de las fuerzas del ejército contra la comunidad civil. Este montaje de imágenes reales o, más intrigante aún, con textura *realista* sin quizá serlo de verdad, se intercala con notas escritas en pantalla que sitúan geográfica y temporalmente los audiovisuales e informan sobre el misterio del robo de unas cajas de dinamita cuyo paradero aún se desconoce.

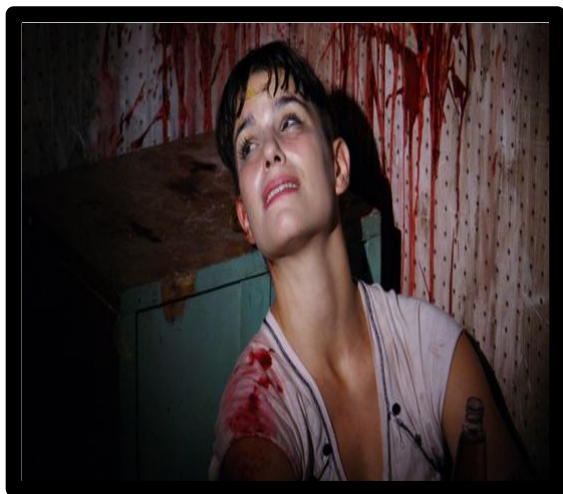
Esta superposición narrativa y visual—que polariza y contrapone tanto las fuerzas históricas del “bien” y el “mal” como la realidad y la ficción—se repetirá a lo largo de la cinta dando pie a un conflicto entre la convención cinematográfica y la realidad. Por consecuencia, el espectador se posiciona en un lugar problemático e incómodo, ¿lo que verá es historia, docudrama, ficción? En otras palabras, el material de archivo que hace las veces de un “filme dentro del filme” instaura un espacio ambivalente y en muchos sentidos, subversivo, entre el miedo histórico, el horror real y el horror artístico. Por tanto, el enigma de las cajas de dinamita desaparecidas tres décadas antes—y por extensión la sugerencia inmediata a los desaparecidos políticos durante la dictadura—será entrelazado con el misterio dramático de la desaparición de Jackie en un doble contrapunteo de historia nacional e historia personal.

Vale la pena señalar la relación histórica y cinematográfica que ha existido en Argentina entre los jóvenes y el autoritarismo donde “en el intento de representar el universo de los jóvenes, el cine de la democracia comienza a caminar hacia un destino cuyas coordenadas principales son la construcción de una trama donde se descifran los rastros de la violencia a partir de un eje insistente: la figura del padre, el encierro y el autoritarismo” (Farhi 35). La narrativa de *Sudor frío* capitaliza en ese principio que ha guiado el rol de los jóvenes argentinos en la pantalla, reincidiendo en la imagen opresora y aberrante del padre disciplinario que corrige implacablemente a sus hijos. Este contraste generacional se destaca en las incisivas palabras que dice Gordon a Ali: “en mi generación siempre hubo mucho hipócrita hablando de libertad, ustedes son sus nietos y sus hijos pero no saben nada, son sólo una retahíla de ignorantes, cada nueva generación se hunde un escalón más en la

ignorancia.” Desde la concepción de su macabro plan durante los años de represión estatal, los viejos del filme asumen esa actitud aleccionadora y al mismo tiempo, condescendiente con las generaciones menores. Más aún, ese autoritarismo encuentra su expresión más retorcida en adjudicarse arbitrariamente el derecho último de decidir sobre los cuerpos y vidas de los jóvenes.

Volviendo a la confección del monstruo realista, es importante resaltar la caracterización física de los criminales. Gordon, el personaje líder, camina con andador, usa lupa para leer, tiene lentes y un parche en el ojo. Baxter, sólo un poco más ágil, se vuelve la mano derecha de aquél (disponiendo de los cadáveres, asegurando las víctimas en el sótano, bajando y subiendo escaleras para revisar desperfectos en la casa, etc.). Lo más temible es que la monstruosidad de aquéllos radica en la cabeza y no en el cuerpo. La exigua y frágil normalidad de estos monstruos acrecienta la experiencia del horror y les otorga un aura de irónico dominio e invencibilidad sobre el resto de los personajes, al margen de la edad biológica, perpetuando las formas heterogéneas y absurdas de autoritarismo y abuso de poder institucionalizado.

La casa tomada. Tortura y espectáculo



Según indica Andrés Farhi en su estudio sobre el cine y los jóvenes en Argentina, los filmes de los ochenta tomaban la familia y el hogar como un lugar seguro, mientras los espacios públicos se presentaban como amenazantes (16). *Sudor frío* desmantela la idea de esa posibilidad, concibiendo la privatización de la vida mediante el encierro como aquello que propicia la invisibilidad e

impunidad de los actos violentos. Luego del fundido en negro que clausura los segmentos de documentales del inicio del filme, un plano en picado registra el

exterior de un edificio, imagen interrumpida por las palabras de Román “¿Ésa es la casa?” “Sí, nada es lo que parece, por ahí es hermosa por adentro” responde su amiga Ali. La ordinaria fachada de la casa con que se inaugura y cierra el filme será sutilmente elocuente pues de esta manera, se alude a su carácter protagónico y de modo simultáneo a la falsa apariencia de serenidad bajo la que residencias de barrio, talleres, escuelas, edificios públicos durante la dictadura funcionaban como centros clandestinos de detención y tortura a manos de los servicios de seguridad estatales. El hecho de que la casa esté ubicada en un espacio urbano, rodeado de vecinos y altamente visible constata la normalidad desde la cual toma forma y se concreta el evento atroz.

Tras la “clausura de la casa” en una especie de seguridad auspiciada por el estado, se elabora una simbología del interior igualmente tenebrosa. El movimiento espacial y figurativo en el filme va de *tapiar* (los asesinos) a *infiltrar* (las víctimas) el espacio privado de la casa (o de la nación) para desarticular la falsa construcción del enemigo y de la seguridad. Curiosamente, es debido a un *chat room*, parte de las nuevas redes de comunicación tecnológica, que Ali y Jackie desaparecen y cuando Román pide ayuda por *Facebook* nadie responde con seriedad a su llamado lo que evidencia el mundo ciberespacial como un espacio de proximidad con el horror desde la comodidad y anonimato de la casa que, sin duda alguna, los torturadores reconocen y maximizan a su favor. De ahí que *penetrar* la casa corresponda a descifrar desde un punto de vista psicológico las perversiones del alma humana, y desde otro, indagar en los secretos más recónditos y silenciados de la Historia nacional.

Mientras Ali entra a la casa para ser atacada casi de inmediato, Román ayuda a cruzar la calle a un anciano, quien más adelante resulta ser uno de los asesinos que habita la sórdida residencia. Cuando finalmente consigue entrar, Román empieza su inspección del laberíntico y oscuro recinto hasta llegar a una cámara de tortura donde súbitamente se revela a Ali atada frente a otra joven desnuda a quien los dos ancianos—uno de ellos al que había ayudado momentos antes—están amenazando con nitroglicerina—explosivo inestable capaz de activarse y detonar en cualquier momento. En un giro inusitado, la casa se destapa en toda su magnitud y truculencia. La escena concluye con el plano explícito del cuerpo decapitado de la chica a la vez que una Ali aterrada y salpicada de sangre implora por su vida. El *crescendo* y clímax del evento espectacular comienza con un interrogatorio absurdo y escala en una morbosa decapitación frente a la mirada del torturador, de la otra víctima y un testigo oculto. Así se potencia la técnica frecuentada el cine *gore*, la explotación de los límites y exposición gráfica del cuerpo mediante su mutilación y

destrucción. En esta secuencia, la sangre, las vísceras y el cadáver se convierten en el foco primordial del lente y en la fuente de horror.

Una vez Román libera a Ali, ambos se dividen para buscar ayuda. Román encuentra en el sótano a Jackie, embadurnada con dinamita líquida—que a primera vista parece sudor—y convencida de que no escapan con vida. El empleo intencionado de primeros planos y de planos detalle (de los ojos, el sudor, el pelo, etc.) de ambos se ensambla sobre un suspenso dilatado donde las tomas en cámara lenta desplazan el peligro de los asesinos a la posible detonación de la dinamita. La tensión dramática se alternará entre dos secuencias cardinales de horror: Ali y su penetración-desvelamiento de los “secretos” de la casa y la de Román tratando de remover la dinamita líquida de Jackie sin que ésta explote accidentalmente.

Camadas de horror. Zombis y canibalismo



Como mencionamos antes, el horror realista destaca la preponderancia del espectáculo violento por encima de la trama. El espectáculo sugiere la exhibición de imágenes de violencia extrema cuyo efecto en el espectador deriva en lo que Roland Barthes llama al placer hipnótico de quedarse “como pegado con cola a la representación” con ese ‘otro’ imaginario que captura y cautiva (353). Más allá de ser una presentación escabrosa sin sustancia o función ideológica,

para otros críticos el horror del espectáculo ofrece una perspectiva distinta del llamado sentido común o la falacia de la vida cotidiana libre de peligros y la ilusa seguridad del sentido común (Nickel 17). En la interpretación de Philip Nickel, la

reacción de terror, aun siendo físicamente poco placentera, no necesariamente desensibiliza, por el contrario, puede presentarse como una reacción comprometida moralmente (16). O dicho de otra manera, a pesar de cualquier efecto contraproducente, el espectáculo de la violencia puede ofrecer y de hecho lo hace— a pesar de su enfoque descarnado y abuso gráfico de la imagen—un conocimiento inesperado no sólo sobre suposiciones erróneas de la vida cotidiana, sino también sobre cómo observar y discernir, críticamente, patrones de conducta.⁴⁹

Dentro de la narrativa de horror en *Sudor frío*, vale resaltar la elaboración metafórica de una de las escenas de más reverberación histórica que convoca al espectador a sopesar las nociones y matices del bien y el mal y en última instancia, de los *buenos* y los *malos*. Mientras Ali recorre el laberinto oscuro, lóbrego y decadente de la casa, se va topando con documentos y fotos del pasado que arman de a poco la historia de los asesinos hasta descubrir la verdadera e inaudita dimensión del horror: un escalofriante calabozo donde jóvenes físicamente deformadas por los estragos de la tortura y los martirios pseudo-científicos tratan desesperadamente de salir. Este colectivo anónimo, desorientado y grotesco con cualidades que responden a la caracterización visual de los muertos vivientes agrega otra camada de horror al hilo narrativo a través de la “creación” de un cuerpo híbrido y corrompido, entre la vida y la muerte, que invoca no sólo la iconografía zombi sino a los desaparecidos políticos de los cuales nadie puede dar cuenta ni de su existencia ni de su muerte.

La casa es literalmente la fosa común de estos seres cuyas vejaciones llevan la reducción patética del cuerpo a un estado de monstruoso detrimento y automatismo. El exceso de poder inherente al cine de horror en ocasiones se corporiza a través de una anomalía física como en el caso de monstruos que surgen del saber descontrolado de un “sabio loco” que abusa de su conocimiento (Gubern y Prat 34-35). El conocimiento perverso que los ancianos han acumulado a través de décadas de torturas y experimentación, sólo ha servido para crear monstruos de sus víctimas; en un sentido, el monstruo sólo es capaz de engendrar más monstruos o monstruosidades. Esas generaciones liminales tapiadas en el sótano, vueltas irreversiblemente zombis, adquieren un siniestro eco histórico. Siguiendo a Lacan, Slavoj Žižek explica la presencia del zombi como un regreso de aquello que no ha sido propiamente enterrado, los muertos regresan como acreedores de una deuda simbólica (23). El “regreso de los muertos vivientes” sugiere que los muertos no han encontrado el lugar idóneo en el texto de la tradición y por tanto es el revés de un

⁴⁹ Ver *Recreational Terror* de Isabel Cristina Pinedo.

rito funerario adecuado que implica una cierta reconciliación y aceptación de la pérdida e integración en la memoria colectiva (cf. 23). Los muertos vivos no se presentan como “encarnaciones del mal” sino como agonistas en persecución de sus víctimas con una extraña persistencia, con un lastre de tristeza infinita (cf. 23). Los entes del sótano en *Sudor frío*, aluden a esa resonancia melancólica y a la vez sobrecogedora, en la que se proyecta la irresolución histórica y existencial del zombi. Como veremos, en un intento de cobrar deudas, ficcionalmente los muertos (de la nación) reviven para devorar al criminal en un ritual caníbal y recordarle su existencia.

En una maniobra del filme que intenta dar una solución al problema ético de la violencia y la venganza, Gordon es acorralado por Ali y Jackie quienes se disponen a darle muerte. En muchos de los filmes de horror y tortura, los torturadores se vuelven víctimas y en ese reverso de roles reside la técnica que motiva a la audiencia a estar de parte del torturador (Morris 45). Como sostiene Jeremy Morris, generalmente en el “horror de tortura” se muestra una narrativa en búsqueda de un código apropiado para el castigo que ofrezca una presentación moderna de las implicaciones de la retribución y los conceptos de autonomía y responsabilidad (48). Sin embargo, las chicas no entran directamente en la dinámica de la tortura más bien, desplazan la retribución a los zombis del sótano entregándoles a Gordon para que lo despedacen y consuman su cuerpo en una tremebunda escena de canibalismo. Si el atractivo de la retribución en el “horror de tortura” consiste en la comprensión y evaluación de los motivos y métodos del torturador (Morris 48), la acción de las jóvenes no sería percibida y mucho menos, juzgada con la misma dureza que la de sus captores. Mientras en el caso de Román, la muerte de Baxter surge puramente en defensa propia, para las chicas decidir cómo morirá Gordon deviene en una venganza que requiere más premeditación y alevosía. Ellas sí han sido el objeto directo de la tortura y por tanto, su venganza estaría moralmente más aceptada a los ojos de un espectador empático. En otro sentido, las chicas son también portavoces de la tortura colectiva, redimiéndose no sólo a sí mismas sino a las demás en espantosa clausura. Pero la invisibilidad de la tortura vengativa por parte de las víctimas, alivia o restringe la contradicción moral del principio de retribución del horror. No es casualidad que los cuerpos de los torturadores sean descuartizados en un acto que los despersonaliza y erradica insertándolos en la misma lógica perversa con la que han degradado a sus sujetos de tortura. La destrucción última es atroz y sin dejar rastros: el cuerpo de Gordon es consumido y el de Baxter es totalmente despedazado y esparcido en cantos por la explosión con ácido. Al final de cuentas, la evidencia de sus cuerpos, así como de su maldad, también desaparece.

Como hemos discutido, *Sudor frío* ofrece un viraje en el método y hábito de la percepción representativa en el cine de horror. En muchos aspectos, el filme se vale del género de “horror de tortura” y del drama político para ampliar la impresión de realismo y crudeza visceral y así involucrar y convocar moralmente a los espectadores a través de los sentimientos de identificación y retribución. Dichos sentimientos colocarán a la violencia fílmica en el centro de formaciones éticas e ideológicas ineludibles. Así, se conjugan la experiencia colectiva de “lo innombrable” durante la Guerra Sucia y la experiencia ficcional, igualmente perturbadora, de personajes jóvenes como una secuela de esa crisis nacional inconclusa. Entre los efectos negativos de las narrativas de horror realista, se encuentran el perpetuar el clima de miedo y violencia gratuita donde cualquiera es un víctima potencial y la desatención a los factores que producen ese clima de violencia (ej. desigualdad social, estatus económico, etc.) (Freeland, “The Slasher’s Blood” 209). No obstante, también se subraya la función de que el horror excesivo y gráfico pueda producir una respuesta emocional o cognitiva que nos haga replantearnos temas como el problema de la perversidad moral y la naturaleza del bien y el mal (Freeland, “Realist Horror” 257-264). Es decir, el espectador se ve forzado inequívocamente a ponderar y juzgar los eventos presentados como posibles y que, de hecho, como atestigua el material de archivo del comienzo, sí son parte de la historia real. La yuxtaposición de juventud-vejez, presente-pasado, dictadura-democracia, adentro-fuera, adquiere un carácter irónico ya que las víctimas de los tormentos continúan siendo los jóvenes, y aunque las circunstancias históricas y políticas han cambiado los perpetradores y el horrendo espacio de la violencia son los mismos. Esa alternancia de discursos narrativos disímiles y al mismo tiempo, complementarios denotan la falta de clausura del trauma sociopolítico: el mal no tratado está condenado a reaparecer esta vez como un monstruo más omnipotente y brutal.⁵⁰

Para Daniel Shaw el placer del filme de horror reside en el poder que sentimos vicariamente al identificar la fuerza monstruosa y la humana tratando de erradicarla (Solomon 261). Así acontece en *Sudor frío*, cuyo marco histórico logra superar el espectáculo barbárico de la violencia reconstituyendo nuevos procedimientos discursivos que expandan el espectro y alcance del género. Si por un lado el placer, lo que llamaba Carroll la paradoja del horror, se reduce por la aprehensión causada por el horror real (no realista) rápidamente se compensa por el alivio que propicia

⁵⁰ El cine argentino durante los años noventa redefine el modelo y el lenguaje visual para representar la ciudad posdictadura como un espacio de miedo donde cunde la criminalidad y la degradación física y moral (Leen 480). Mientras en el pasado, se dramatiza el terrorismo sistemático del estado, en el presente, se construye a partir de la debacle económica y sus secuelas, tal cual se constata en los *graffiti* de la calle en *Sudor frío* (“basta de hambre y saqueo,” “por trabajo, dignidad y cambio social,” (Marcha 16-10”).

la reflexión sobre la justicia poética del final. Del mismo modo, la ficción de horror puede servir en el mejor de los casos como simulación de eventos reales que faciliten una vía alterna para identificar, nombrar y denunciar el origen del mal social y así liberarlo de su “maldito” encierro.

Obras citadas

- Beceyro, Raúl. *Cine y política. Ensayos sobre cine argentino*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1997. Impreso.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986. Impreso.
- Campero, Agustín. *Nuevo Cine Argentino: De Rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009. Impreso.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror, or The Paradoxes of the Heart*. Nueva York: Routledge, 1990. Impreso.
- Cohen, Jeffrey. *Monster Theory*. Minneapolis: Pennsylvania UP, 1996. Impreso.
- Donoso Pinto, Catalina. *Películas que escuchan*. Buenos Aires: Corregidor, 2007. Impreso.
- Gubern, Román y Joan Prat Carós. *Las raíces del miedo*. Barcelona: Tusquets, 1979. Impreso.
- Farhi, Andrés. *Una cuestión de representación: Los jóvenes en el cine argentino 1983-1994*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2005. Impreso.
- Freeland, Cynthia. “Realistic Horror”. *The Philosophy of Film*. Eds. Thomas Wartenberg and Angela Curran. M.S: Blackwell, 2005. 260-269. Impreso.
- . “The Slasher’s Blood Lust”. *Dark Thoughts*. Eds. Steven Jay Schneider y Daniel Shaw. Maryland: Scarecrow P, 2003. 198-211. Impreso.
- Jakubowicz, Eduardo y Laura Radetich. *La historia argentina a través del cine*. Buenos Aires: La Crujía, 2006. Impreso.
- King, John. *El carrete mágico*. Trad. Gilberto Bello. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994. Impreso.
- Pedrero Santos, Juan Andrés. “Cine fantástico y de terror argentino”. *Welovecinema.es* 9 Junio 2010. Web. 16 Enero 2012.

<<http://www.welovecinema.es/blog/cine-fantastico-y-de-terror-argentino-primera-parte/>>.

Millán, Francisco Javier. *La memoria agitada: Cine y represión en Chile y Argentina*.

Huelva: Fundación Festival de Cine Iberoamericano, 2001. Impreso.

“El cine argentino suma terror con Sudor frío.” *Notiocom.ar* Feb.11. Web.

18 Enero 2012. <<http://notio.com.ar/cultura/el-cine-argentino-suma-terror-con-sudor-frio-6763>>.

Morris, Jeremy. *The Philosophy of Horror*. Ed. Thomas Fahy. Lexington:

Kentucky UP, 2010. 42-56. Impreso.

Nickel, Philip J. “Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in Psycho and The Birds”. *The Philosophy of Horror*. Ed. Thomas Fahy.

Lexington: Kentucky UP, 2010. 14-32. Impreso.

Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina, 1975-1985*.

Buenos Aires: Legasa, 1992. Impreso.

Reguillo, Susana. “La construcción social del miedo. Narrativas y prácticas urbanas.”

Ciudadanías del miedo. Ed. Susana Rotker. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 2000. Impreso.

Sudor frío. Dir. Adrián García Bogliano. Perf. Facundo Espinosa, Marina Glezer, Camila Velasco, Omar Musa y Omar Gioiosa. Pampa Films y Paura Flics, 2011. Filme.

Žižek, Slavoj. *Looking Awry*. Cambridge: MIT Press, 1991. Impreso.

Solomon, Robert C. “A Reply to “Real Horror”/Daniel Shaw.” *Dark Thoughts*. Steven Jay Schneider y Daniel Shaw, eds. Maryland: The Scarecrow Press, 2003. 260-263. Impreso.