

Los renaceres del horror

por **Luis Reséndiz**

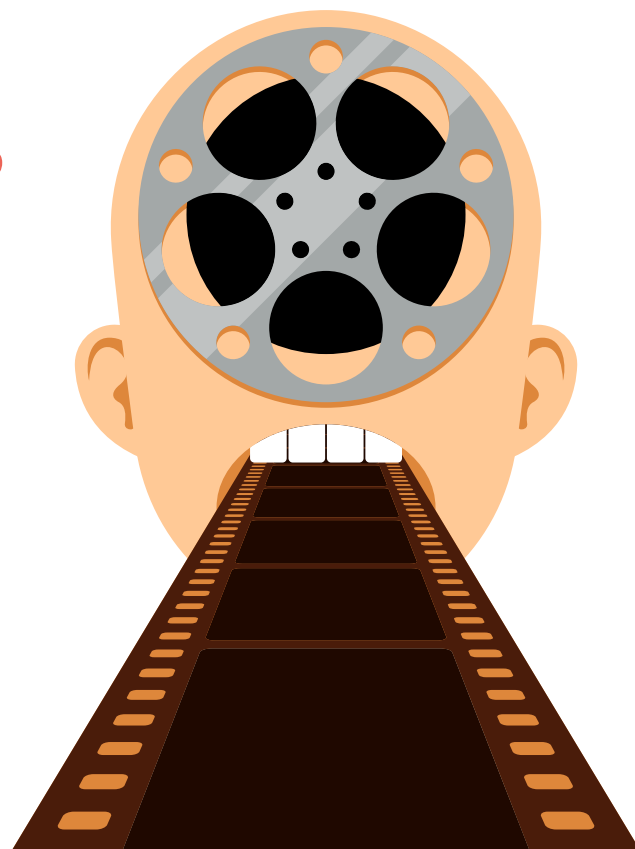
Cada determinado tiempo se habla de un nuevo “renacimiento” del horror, pero se trata de una apreciación equivocada: el género que nos ha dado de *Nosferatu* a *Obsession*, siempre ha estado ahí, como una sombra a la que los creadores vuelven una y otra vez, porque nos hace ver una parte de la naturaleza humana que es difícil de aceptar.

La idea ha aparecido una y otra vez en medios de todo el mundo: “Con *Backrooms* y *Obsession*, Hollywood vive un renacimiento del horror de la generación Z”, declara un encabezado reciente de la revista *The New Yorker*.

“El impacto de lo nuevo: Jordan Peele,

Mariana Enriquez y más voces acerca del renacimiento de la ficción de horror”, anunciaba un artículo de *The Guardian* publicado en 2023. Pareciera un consenso cultural contemporáneo afirmar que los años recientes representan un renacer de este género.

Rara vez, sin embargo, se especifica en qué etapa del alumbramiento nos encontramos, y mucho menos se data la fecha de la defunción. Peor aún: si vamos más hacia atrás en el tiempo, encontramos en 2020 un texto del crítico Anthony Gramuglia que asegura que “resulta evidente que de los años 2010 a 2020 se vivió un renacimiento del horror”. La cosa se complica cuando nos topamos con un artículo de *PopMatters* publicado en 2007 sobre la producción de películas del género que afirma que “podemos observar [...] la saturación de cintas de horror directo a video de los años ochenta y el renacimiento del horror de los años noventa abanderado por *Scream*”. Si damos por buenas todas estas afirmaciones (y otras más que se suman si agregamos la palabra “resurgimiento” o “boom”), la conclusión inevitable es que el horror lleva renaciendo al menos cuarenta años, aproximadamente una tercera parte de la historia del cine. Suena como el parto más prolongado del que se tenga memoria.



No obstante, alguna razón debe haber para que se afirme que el horror se encuentra renaciendo de forma permanente, una imagen que es de por sí bastante horrorífica. No se trata de que el género, en efecto, muera y renazca dos o tres veces por década, un ciclo de vida sencillamente incompatible con los tiempos de producción de esa industria y con el flujo ininterrumpido de obras del género a lo largo de la historia. Forzosamente, tiene que haber una explicación alternativa. Y, con la venia de los lectores, me voy a permitir aventurar una en este ensayo.

•

Cuando se habla de un “renacimiento” del horror dentro del cine, por lo general se hace referencia a un entrecruce de fenómenos: el aumento en la producción de títulos del género, la llegada de nuevos exponentes o el auge taquillero producido por una o varias películas populares del género, que aquí comprenderemos como aquel que engloba obras de ficción que buscan inspirar en su público sensaciones de miedo, repulsión, repugnancia, incomodidad y desasosiego.

Suena bien, en principio, salvo porque variaciones de estos fenómenos han sucedido prácticamente desde que el cine es cine. Durante ese tiempo, se han lanzado películas de bajo presupuesto que multiplicaron su recaudación para asombrar de la industria: *La noche de los muertos vivientes* (1968), *The Texas chainsaw massacre* (1974), *Saw* (2004), *Actividad paranormal* (2007), *Terrifier 2* (2022), *Obsession* (2025). Etcétera: esa no es, para nada, una lista breve. También hemos visto al horror funcionar como un lienzo para que tanto directores consagrados

como autores jóvenes plasmen una visión de aquello que nos sobresalta.

No solo eso: desde los albores del cine, el horror ha estado presente mediante cintas comercialmente exitosas y culturalmente trascendentales; esto es tan cierto que enumerarlas todas se antoja no solo como un esfuerzo titánico, sino además un ejercicio un tanto ocioso y redundante. En su libro *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Noël Carroll apunta que “la imaginería del terror se puede encontrar en todas las épocas”, y menciona: “la historia del hombre lobo en el *Satiricón* de Petronio”, “las *danses macabres* de la Edad Media” y “las descripciones del Infierno” de san Pablo, la *Visión de Tundal* y, naturalmente, Dante. Carroll elabora una teoría del horror a partir de su designación como “horror-arte”, una categoría que engloba aquellas visiones horriblicas que se realizan mediante el arte, sin importar que este sea la pintura, la literatura, la escultura, la música o el cine.

La persistencia del horror a través de épocas, países y formas artísticas distintas invita a pensar que nos encontramos frente a algo más que solo un género cinematográfico. Después de todo, los géneros suelen poseer fechas de nacimiento identificables y, en ocasiones, también de defunción. El western clásico o el musical hollywoodense han conocido periodos de auge y declive perfectamente reconocibles. El horror, por su parte, se resiste a ese comportamiento: desde que Nosferatu asomó la primera de sus largas uñas en la pantalla, el género se ha mantenido como una constante del arte cinematográfico.

Es por eso que hablar de un “renacimiento” invita a una limitada comprensión del horror ya no solo como género, sino como fenómeno. La observación de la historia del horror no arroja un relato de muerte y resurrección, una metáfora que acaso por cristiana ha permeado hondamente en el comentario cultural, sino la genealogía ininterrumpida de un organismo altamente resistente y con una capacidad de mutación asombrosa. Mucho antes de la invención del cinematógrafo, antes de que el cine acuñara subgéneros como *slasher*, *gore*, *body horror* y *found footage*, esta sensibilidad ya se manifestaba en mitos, leyendas, pinturas, relatos religiosos y tradiciones populares. Antes de *Entrevista con el vampiro* existió *Drácula* —la película— y, antes, *Nosferatu*; todavía antes estaba *Drácula* —la novela— y, antes de ella, el poema “Der Vampir”, y todavía antes existió la leyenda del vampiro croata Jure Grando.

Más que un género, el horror es una sensibilidad: en su interior palpita grotescamente una disposición exclusiva del ser humano para contemplar aquello que le inquieta, le perturba o le recuerda los límites de su existencia. El cine no inventó el horror: lo heredó, lo adoptó y lo alimentó con los temores destilados por la cultura de masas.

“Lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido [...] Está afuera, fuera del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer [...] Lo abyecto no cesa, desde el exilio, de

desafiar al amo.” Esto escribe la filósofa Julia Kristeva en *Poderes de la perversión. Un ensayo sobre la abyección*. “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas”, continúa.

El concepto de “abyecto” de Kristeva ha sido utilizado en repetidas ocasiones por teóricos del cine de horror que buscan explicar la fascinación que ejerce en sus públicos. Es algo que va más allá del simple morbo: películas como *Eraserhead*, *El proyecto de la bruja de Blair* o *Skinamarink* son capaces de inquietar a sus audiencias no mediante una exhibición de atrocidades, sino ante la mera sugerencia de su posibilidad; “la complicidad, lo ambiguo, lo mixto”, como afirma Kristeva. Lo abyecto es una de las arterias coronarias de este género y las sensaciones que lo rodean son la génesis de algunas de sus más memorables creaciones.

Quizá es por eso que el horror ha demostrado una capacidad de supervivencia tan extraordinaria. A diferencia de otros géneros cinematográficos cuya popularidad parece depender de modas cíclicamente pasajeras, el horror mantiene de manera permanente una relación privilegiada con algo: las zonas de la experiencia humana que preferimos no mirar directamente y que solo nos atrevemos a aproximarnos si vienen bajo la etiqueta de una película de terror. Si el cine es una invención de voyeristas pervertidos, el horror es la máxima expresión de su vena masoquista.



“El cine fue hecho para el horror [...] La sala de cine es el lugar donde compartimos un sueño colectivo, y las películas de horror son las más oníricas de todas, quizá porque escarban en nuestras pesadillas”, afirma la narración de Mark Gatiss, guionista, productor y actor británico encargado de narrar *Una historia del horror* (2010), serie producida por la BBC. Es una afirmación que comparto pero a la que me gustaría hacerle una adenda.

Porque si el horror es no solo un género, sino una sensibilidad previa al cine, entonces no solo el cine le sienta bien, sino que el horror albergaba ya dentro de sí un potencial cinematográfico intrínseco. Desde algunas de sus manifestaciones primeras, en textos religiosos y en leyendas populares, el horror se mostraba poderosamente simbólico y, a la vez, atmosférico. El Apocalipsis de san Juan bien podría leerse como una de las primeras manifestaciones de este fenómeno, con sus criaturas sobrenaturales y eventos cataclísmicos y episodios de tortura, y ya desde entonces los primeros cristianos leyeron simbólicamente —y también literalmente, algunos— aquellas grotescas descripciones.

El horror es el más cinematográfico de los géneros porque ese potencial simbólico circula por sus venas de forma irrenunciable: *El bebé de Rosemary* es al mismo tiempo una película sobre una mujer embarazada del diablo y una película

sobre la pérdida de la autonomía del cuerpo femenino a través del control patriarcal; *Carrie* es una película sobre una chica con poderes psíquicos que asesina a quien se le atraviese y al mismo tiempo es una película sobre el trauma de la represión materna y la violenta explosión de la adolescencia; *La bruja* es al mismo tiempo una película sobre una familia de colonos cristianos cuya hija es seducida por las brujas del bosque y una película sobre las trampas de la fe. Todas las ficciones pueden ser leídas alegóricamente —esto es evidente— pero no todas las ficciones están descarada, tan gozosa, tan desparpajadamente tejidas con alegorías como en el horror.

En el cine, esta predeterminación simbólica potencia su imaginario visual, pero también lo hace su tratamiento del sonido, de las actuaciones, de la cinematografía, de la edición. Pocos géneros exploran con tanta curiosidad —técnica, narrativa, artística— el potencial multidisciplinario del cine; pocos géneros permiten hacer tanto con tan poco. No es ninguna sorpresa que algunas de las obras más asombrosas del género hayan sido logradas con presupuestos magros o con monstruos deficientes: como bien lo demuestra una larga tradición, desde *Psicosis* (1960) hasta *Alien* (1979) y más allá, el cine le permite al horror renunciar a lo explícito y asustar con lo implícito.



Visto de esta forma, el cine de horror se parece menos a un género y más a una función: una especie de anticuerpo cultural contra la enfermedad del autoengaño. Su labor consiste en hurgar hasta la herida en todo aquello que el resto de la cultura intenta mantener fuera de cuadro. A una época en la que un milagro farmacéutico promete belleza a cambio de sanidad, el horror reacciona produciendo *The substance*; en un momento donde la tecnología ofrecía entretenimiento en la punta de los dedos, el horror responde con *Ringu*; a una cultura que idealizaba el sometimiento femenino, el horror contesta con *Hasta el viento tiene miedo*; a la moda de una masculinidad hipertradicional que sujeta al mundo a sus deseos, el horror replica con *Obsession*. El horror es un antídoto para la demasiada comodidad de la cultura.



Imagino que en la mente de algún lector suspicaz ya aparecieron algunas preguntas y puedo imaginar que una de ellas sería la siguiente: ¿qué tiene que ver esto con los renacimientos del horror? Mi respuesta, en resumidas cuentas, es la siguiente: continúa tantito más conmigo, por favor. Estoy acercándome —ya casi arribando— al centro de mi argumento.

He intentado demostrar hasta ahora varias cosas. La primera es que el lenguaje que habla de un “renacimiento” del horror data de hace varias décadas y parece una constante en la historia de la etiqueta; la segunda es que el horror trasciende al mero género narrativo para erigirse como una sensibilidad por derecho propio con una larga genealogía que incluye hasta la Biblia; la tercera es que, por su naturaleza

alegórica presente desde sus primeras manifestaciones, el horror encuentra en el cine una mancuerna insuperable. Una vez con todos esos hilos en la mano, es momento de contestar aquella pregunta que planteé al inicio del ensayo: ¿por qué estamos hablando constantemente de los renacimientos y resurgimientos de un género que goza de una vitalidad tan perenne como la de algunas de sus criaturas?

Quizá la imagen más adecuada para responderlo sea la de una sombra: no un parásito ni una extensión, sino una parte indivisible de nosotros mismos. Una sombra no se pierde nunca; no desaparece cuando no la vemos. Está ahí, indisolublemente adherida a nosotros; basta el mínimo movimiento para que vuelva a hacerse visible. Cualquiera que haya ido a terapia o haya leído dos cosas sobre psicología estará familiarizado con la acepción junguiana de la sombra, aquel arquetipo que contiene todos aquellos rasgos nuestros que reprimimos o rechazamos porque no coinciden con nuestra imagen ideal.

El horror ocupa una posición semejante dentro de la cultura: habita un lugar al que no nos gusta mirar. Hace décadas se decía que era un género “para adolescentes”, cuya literatura se imprimía en papel barato, cuyo cine se conformaba de películas de bajo presupuesto que se exhibían en matinés de permanencia voluntaria y cuyo público estaba conformado por raritos que gustaban de disfrazarse o rodearse de una iconografía perturbadora. Lo que se decía menos era que esa experiencia encontraba siempre la manera de tocar a la mayoría, ya sea por un autor, una obra o una fecha, como las fiestas de Día de Muertos, Halloween y el Samhain.

De vez en cuando, alguna película especialmente exitosa, algún autor particularmente talentoso o una nueva generación de espectadores dirige la mirada hacia ese territorio incómodo. Entonces los comentaristas culturales anuncian, una vez más, el resurgimiento del horror, que vuelve de una muerte que no fue jamás anunciada. La verdad, como suele, es menos espectacular. El horror no puede regresar porque, como una sombra, nunca se ha ido. Lo que llamamos “renacimiento” es, en realidad, un simple y sencillo avistamiento. Confundimos la aparición de la sombra con su resurrección.

Tal vez por eso llevamos décadas hablando de renacimientos que nunca terminan de concluir. El horror continúa ahí porque continúa ahí aquello que le da origen: la muerte, la violencia, la incertidumbre, la monstruosidad, la posibilidad latente de que nuestras certezas sean mucho más frágiles de lo que nos gustaría creer. Y quizá por eso seguimos entrando en salas oscuras, rodeados de desconocidos, dispuestos a someternos a dos horas de inquietud y desasosiego: porque muy en el fondo de cada uno de nosotros como espectadores existe la convicción de que solo enfrentándonos a nuestra sombra podremos entenderla un poco mejor. Con suerte, tal vez incluso logremos mantenerla a raya. ~

LUIS RESÉNDIZ (Coatzacoalcos, 1988) es ensayista, crítico cinematográfico y guionista audiovisual. Su libro más reciente es *Los artificios de la estafa* (Urano, 2026).