

## **Cuando los monstruos nos hablan: una mirada antropológica al cine de terror y su relación con problemáticas de la actualidad**

Santiago Montorfano

[Santimontorfano@gmail.com](mailto:Santimontorfano@gmail.com)

Estudiante de la Licenciatura en Antropología en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario

### Resumen

A lo largo de este trabajo, se intentará hacer una reflexión desde la antropología sobre el cine de terror, más particularmente sobre algunas películas del mismo, y cómo pueden servirnos para pensar y repensar la realidad o la vida cotidiana. De forma general, el objetivo es analizar las obras en el contexto histórico político que se producen, y cómo mirarlas desde un contexto diferente nos abre a reflexiones diferentes. También, se propone pensar al cine como generador, productor y reproductor de conocimiento y de imaginarios colectivos y el rol que tienen los creadores y creadoras en base a esto, como un acto premeditado y una toma de postura política.

### Introducción

*“El cine no escapa a la condición de campo de incidencia en el que se debaten las más variadas posiciones ideológicas”* Ismail Xavier

Una de las primeras cuestiones a resolver que surgió realizando este trabajo fue la de definir la noción de “cine” o, mejor dicho, a qué nos referimos cuando hablamos de cine. Particularmente, me resulta bastante complicado definir qué es el cine ya que, si bien hay una especie de idea general sobre lo que *es* el cine, muchas veces entran en tensión las ideas sobre lo que *debería* ser el cine. No es mi intención entrar en una discusión sobre si algunas películas son o no cine, ya que si bien sí me parece interesante, creo que no es pertinente para este trabajo en particular. Así, creo que la definición que más se acerca a mi idea de lo que es el cine es la de David Lynch, el famoso director estadounidense. En su libro *“Atrapa al pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad”* (2006), Lynch define al cine de la siguiente manera:

*“El cine es un lenguaje. Puede decir cosas: grandes, abstractas. (...) El cine posee un lenguaje propio. Y con él pueden decirse muchas cosas porque cuentas con el tiempo y las secuencias. Tienes diálogos. Tienes efectos sonoros. Tienes muchísimas herramientas. Y por tanto, puedes expresar un sentimiento o un pensamiento que no podrían comunicarse de ningún otro modo. Es un medio mágico. **A mí me parece muy bello pensar en imágenes y sonidos que fluyen juntos en el tiempo y en una secuencia, creando algo que solo puede hacerse mediante el cine.** No son solo palabras o música, sino toda una gama de elementos que se unen para componer eso que antes no existía. Se trata de contar historias. De inventar un mundo, una experiencia que la gente no tendría de no ver esas películas.”* (David Lynch, 2006; pp27-28)

Así, creo que esta definición, bastante poética, es lo suficientemente abarcativa para esta idea más bien general que queremos tratar. Y siguiendo esta línea, en relación con lo específico que sí nos interesa, podemos pensar en el cine de terror como imágenes y sonidos que fluyen juntos en el tiempo y en una secuencia, con un elemento paranormal/sobrenatural distintivo y cuya función por lo general es generar miedo o incomodidad en los espectadores.

Pero, además de esta parte más estrictamente artística, el cine tiene otra dimensión que no debe ser ignorada en este tipo de estudios: la dimensión ideológica-política. Particularmente, entiendo que las producciones cinematográficas no son ingenuas ni están por fuera del contexto histórico político en el que se producen, sino que, por el contrario, son condicionadas por el mismo en (mayor o menor medida) y, muchas veces, toman posición política respecto a un determinado tema.

En este sentido, cabe resaltar la figura del realizador o realizadora (ya sean productores, directores/as o guionistas). Son ellos y ellas quiénes se encuentran “detrás de las cámaras” y son quienes deciden lo que nosotros, como espectadores, veremos una vez que la producción esté terminada. Y, al ser personas, tienen un pensamiento, una ideología propia, unos sentimientos que muchas veces, por no decir siempre, se ven reflejados en las producciones.

Creo que ahora es importante traer a colación lo que plantea Ismail Xavier en relación a este tema. Historizando el desarrollo teórico en relación a la producción audiovisual, el autor aclara

que durante la década de 1970 el proceso de recepción del filme y el modo en que la subjetividad y los afectos del espectador son trabajados o “programados” en el cine mereció una atención concentrada de la crítica, siendo foco de estudio de varias corrientes teóricas como el estructuralismo o el psicoanálisis. Así, en estos abordajes el “aparato tecnológico y económico del cine” (en esa época llamado “dispositivo”) y la configuración del imaginario forjada por sus productos, fueron sometidas a una investigación intensiva con el fin de verificar como el cine trabaja con el objetivo de interpelar a su espectador en cuanto *sujeto*, o cómo condiciona a su público a identificarse a través de las posiciones de subjetividad construidas por el filme. De esta forma, Xavier concluye que

*“Cuando el “dispositivo” es ocultado, a favor de un mayor ilusionismo, la operación se denomina **transparencia**. Cuando el “dispositivo” es revelado al espectador, posibilitando la adquisición de un mayor distanciamiento y crítica, la operación se denomina **opacidad**. Opacidad y transparencia (...) son los dos polos de tensión que resumen lo esencial del pensamiento de aquel período”* (Xavier, 2008; p10)

Así, en ocasiones se aprovecha o se utiliza esta dimensión del cine para crear estereotipos, sentidos comunes, ya que, al transformar en pensamiento en imagen visual le da una forma física, lo *objetiviza*. Ejemplo de esto es el cine estadounidense, principalmente el de acción; a lo largo del tiempo, los enemigos, “los malos”, fueron cambiando su nacionalidad en función de los “enemigos” geopolíticos del momento: fueron los nazis, luego los rusos, luego los árabes. Como bien dice Rebollo

*“El flujo de imágenes sobre un colectivo, un fenómeno social o una determinada concepción del pasado confiere, pues, un estatus específico a esas representaciones; las mimetiza con la realidad: se convierten en (posiblemente) el único referente empírico inmediato de la misma.”*  
(Grau Rebollo, 2010; p3)

Así, creo necesario considerar el concepto de “refracción” que el mismo Rebollo propone a la hora de analizar filmes y producciones audiovisuales. De esta forma, el autor remarca que

*“El filme, salvando las distancias, opera de la misma forma que un prisma. A diferencia de un espejo, que se limita a reflejar la luz,*

*devolviéndola en la dirección de su origen, un prisma se deja penetrar por el haz de luz, modificando su trayectoria y alterando su naturaleza esencial. En ese proceso de refracción apreciamos una gama cromática inexistente a simple vista en la observación desnuda del haz original. Así, el filme se muestra extraordinariamente permeable a la penetración ideológica, pero no la presenta inalterada, sino descompuesta en múltiples referentes simbólicos e interpretativos. El texto audiovisual como documento etnográfico juega entonces un papel esencial como visualizador de universos culturales y espacios simbólicos a varios niveles.”* (Grau Rebollo, 2005; pp.6-7)

Si hablamos de esto pienso que también nos puede servir traer a colación lo que nos dice Francisco Gallardo Ibañez en la revista de Antropología Chilena *Chungara*:

*“Desde un punto de vista cultural, cabe poca duda que el cine objetiva, refleja y amplifica en imágenes y sonidos, creencias y valores dominantes, emergentes o residuales. El cine objetiva, porque crea unas materialidades visuales para aquello que en el imaginario era sólo escritura, noción o concepto cultural. El cine refleja porque tiene como punto de partida el material disponible en el imaginario de la época de su realización. El cine amplifica el imaginario, porque los instala en el dominio colectivo, en las diferentes audiencias a las que está dirigido.”*  
(Gallardo Ibañez, 2008; p80)

Por lo tanto, creo que podemos afirmar que las producciones audiovisuales no son ingenuas sino que, más bien, todo lo contrario: las producciones audiovisuales se encuentran insertas en un contexto socio-político determinado y, al ser producciones humanas, están cargadas de subjetividad, de ideología, de pensamientos y de posicionamientos políticos, aunque estos no sean tan gráficamente explicitados. Y en este punto me parece importante también destacar que el público, los espectadores o cómo quieran llamarlo, no son “hojas en blanco” sin voluntad o capacidad de reflexión, sino que tienen sus experiencias y sus vivencias propias y, en base a esto, re-significan y se re-apropian de manera particular de lo que se ve en la pantalla.

Habiendo tantos géneros se preguntarán tal vez *por qué* elegí el cine de terror para la realización de este trabajo. Primero que nada, por un gusto personal que me es imposible dejar de lado. Segundo, porque entiendo que es un género extremadamente particular, y los límites de lo que se puede tratar y el cómo hacerlo son mucho más flexibles que en otros géneros. Y tercero, porque si bien el cine de terror es un cine que a mi entender es (injustamente) menospreciado o visto como un género “menor”, me parece que posee una profundidad y una capacidad de crítica socio-política que no debe ser ignorada. Así, creo que el terror tiene un potencial que ha sido poco explorado en estudios de este tipo ya que además es un género extremadamente popular. Encuentro esto particularmente paradójico porque a pesar de que muchas veces no es tomado en serio o es tomado como un género “menor”, al mismo tiempo cuenta con un público bastante grueso. ¿Cuál es la razón para esto entonces? No creo que tenga que ver con la “calidad” de las películas o con que el público “no sepa nada”, como a veces se lee o se escucha, sino que tiene relación con algo completamente emocional. Creo que una de las razones por la cual el cine de terror es tan popular es por el hecho de que podemos experimentar miedo, adrenalina, sin estar en verdadero peligro. Como bien menciona Gubern,

*“El público se siente atraído por los estímulos emocionales insólitos e intensos, que son rarísimos en la rutina de la vida real. (...) Esta estimulación fisiológica positiva, generada por las descargas neuronales como respuesta al estímulo de lo insólito y de lo cruel, es posible porque el espectador permanece a salvo en su butaca.”* (Gubern, 1979; p42)

Por todo esto, creo que si *miramos* al cine, y particularmente al cine de terror, podremos encontrar posicionamientos y situaciones que nos permiten repensar y reflexionar tanto sobre problemáticas actuales propias de este momento histórico como problemáticas propias de la antropología, como por ejemplo la cuestión de quién es “el otro”, temática central en la historia y desarrollo de la propia disciplina.

### “Halloween” o la representación gráfica del machismo

Halloween (1978) es la tercera película del enorme John Carpenter. Dirigida y co-escrita por él con la productora Debra Hill. La película cuenta la historia de Michael Myers, quien en la noche de Halloween de 1963 y teniendo tan sólo seis años asesina brutalmente a su propia hermana,

apuñalándola repetidas veces. A pesar de ser encarcelado, escapa quince años después y regresa a Haddonfield, su ficticia ciudad natal localizada en Illinois, en busca de nuevas víctimas. Así, esta película se convirtió no sólo en un éxito instantáneo cuando se estrenó, sino que ha alcanzado el estatus de clásico de culto e, incluso, es considerada por muchos como pilar fundamental del género “slasher”. De esta forma, creo que hablar de Halloween es hablar de una producción tremendamente importante en la historia del cine de terror y es algo que no debe ser hecho “a la ligera”.

A propósito del género *slasher*, no hay que dejar de mencionar que éste no es solamente brutal y explícito en cuanto al “gore” y la violencia que muestra, sino que también se ha destacado por ser, en términos generales, profundamente sexista. Ha creado y llevado al extremo estereotipos que se repiten a lo largo de casi todas sus producciones, como la mujer superficial que tiene vida sexual y muere manteniendo relaciones con el atleta “sin cerebro” o la figura de la mujer tímida y “virginal” que finalmente es la que termina sobreviviendo, entre otros ejemplos. En este sentido, creo que es prácticamente innegable el carácter profundamente machista que este subgénero particular ha cargado a lo largo de su historia. Pero también creo que analizándolas desde el hoy, podemos llegar a reflexiones interesantes sobre problemáticas que aquejan a la sociedad actual, y es en este sentido que propongo (re)mirar Halloween. No sólo como una (gran) película, sino como una producción que pone en evidencia una dimensión profundamente machista en el cine y que puede ser vista, analizada, y reinterpretada de forma reflexiva y crítica a un sistema cultural patriarcal y profundamente violento.

En este sentido, creo necesario retomar lo propuesto por Laura Mullvey (1941 - ), teórica del cine británica, que publicó en 1975 un famoso ensayo llamado “Placer Visual y Cine Narrativo”. En él, utiliza la teoría del psicoanálisis como “arma política” para “*descubrir de dónde y cómo los mecanismos de fascinación del cine se ven reforzados por modelos preexistentes de fascinación que operan en el sujeto individual y en las formaciones sociales que lo han moldeado*”. Pero no es solo por el uso de la teoría freudiana que éste ensayo es tan relevante, sino porque implica también una importante relación entre teoría del cine y una teoría feminista, con perspectiva de género. Así, es un antecedente imposible de ignorar en relación con los tiempos actuales, en los cuales la teoría feminista se encuentra luchando por ser reconocida no sólo dentro del ámbito académico sino también en la vida cotidiana.

A lo largo de su ensayo, Mullvey analiza el lugar de la mujer y lo femenino en el cine, en cómo miran y cómo son miradas y el carácter pasivo del rol que éstas generalmente poseen en las producciones audiovisuales. Pero lo que me interesa destacar puntualmente, es la idea de que el cine, al igual que prácticamente todo el arte, tiene, a veces subyacentemente y otras no tanto, supuestos y normas que obedecen a un sistema cultural patriarcal. Y no solamente reproduce estas ideas sino que también produce nuevos sentidos o refuerza algunos ya establecidos.

De esta forma, creo que hay varias lecturas que podemos encontrar en la ya mencionada obra de Carpenter. Así, mi propuesta es analizarla y pensarla desde el hoy, con algunos de los conceptos nombrados anteriormente, e intentar abrir a reflexiones sobre una problemática que está tan vigente hoy en día como lo es la violencia de género. ¿Cuál es la idea que quiero proponer? Bueno, lisa y llanamente que Michael Myers, como figura, es la viva encarnación del patriarcado. Y creo que hay varios elementos que pueden sustentar esta mirada, y es lo que se intentará hacer a continuación.

Primero que nada, pensemos en la figura de Michael Myers. Tal vez, a los lectores y lectoras les pase lo mismo que a mí y lo primero que se les venga a la mente sea su tan conocida máscara. Una máscara que se destaca justamente por no destacar. De color apagado, sin expresiones ni muecas ni detalles, salvo por las rendijas para los ojos. Así, podemos verla como una máscara completamente vacía e insulsa si se quiere. Pero también creo que podemos encontrarle otro significado, más simbólico y profundo.

La falta de rasgos de la máscara, su total “mundanidad”, es paradójicamente lo que más destaca de ella. Esta falta de especificidad y de particularidad la dota de una potente y simbólica *universalidad*. Analizando esto más en detalle, podemos decir que Myers encarna al patriarcado por esta universalidad; justamente, podría ser cualquier hombre el que se esconda detrás de ella o el que se vea representado por la misma. No hay nada que la haga destacar, o que nos remita a algún sector en específico. Solo una perturbadora inexpresividad. Y, en este sentido, encuentro interesante pensar que la ausencia de emociones en la misma es la representación perfecta de cómo el patriarcado, a través de distintas instituciones o producciones culturales, nos “enseña” o nos cría a los hombres: como personas que deben reprimir la expresión de sus emociones lo máximo posible, ya que éstas son muestras de debilidad o son reservadas a “lo femenino”. Así,

Michael Myers en su máscara encarna no sólo a un asesino serial sino que en ella también simboliza a todo un sistema cultural, de valores y de creencias.

Como ya estamos bastante acostumbrados, los personajes que más “promiscuidad” demuestran en la película son los primeros en morir. Al respecto, podemos retomar a Mullvey, quién entiende que *“en un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia”*. (Mullvey, 1975; p370). El tema de la mirada del asesino es algo central en la película, eso está claro. Vemos repetidas veces a Michael acechar y mirar a Laurie, la protagonista femenina de la película, desde las sombras. Y si bien la protagonista es Laurie, podemos ver que tiene un rol pasivo en relación a la narrativa ya que el que da inicio a la acción siempre es Myers. Retomando lo planteado anteriormente sobre las situaciones de sexualidad, Halloween tiene una particularidad. Prácticamente todas las víctimas de Myers son mujeres que estaban disfrutando libremente de ella. Es más, el único hombre que asesina lo hace en “defensa propia”. Así, creo que podemos ver representado el valor negativo e incluso punitivo que este sistema cultural le otorga a las mujeres que son sexualmente libres o activas; llevado a un caso extremo, sí, pero no por eso menos acertado.

De esta forma, creo que es posible pensar a Michael Myers no solo como un asesino, sino también como un sistema socio-cultural “hecho carne”. Es una fuerza imparable, violenta, destructiva e inexpressiva, cuya ausencia de rostro y emociones lo dotan de una escalofriante universalidad. Puede ser cualquiera, y eso es lo verdaderamente aterrador de Halloween.

#### “Us”: Cuando el otro es nuestro reflejo

*Us* (2019) es la segunda película del director estadounidense Jordan Peele. Si bien con *Get Out!* (2017), su ópera prima, Peele ya había cautivado tanto al público como a la crítica, con su último estreno revalidó esto y fue más allá. Con un mensaje notorio de denuncia social, *Us* nos cuenta la historia de una familia afroamericana que se va a pasar unas tranquilas vacaciones a una casa en la playa. No obstante y cómo no podía ser de otra manera, esa playa esconde un muy oscuro secreto, al que la madre de la familia ya se había enfrentado cuando era apenas una niña. Así, la primera noche de su estadía se encuentran con una familia parada en la entrada de su casa. Pero



no es cualquier familia, no: son sus *doppelgangers* (dobles exactos “malvados”). Así, *Us* nos pone en relación con una problemática central y que prácticamente definió a la disciplina antropológica desde sus comienzos: el encuentro con “el otro” y la capacidad (o incapacidad) para definirlo. ¿Qué es, o mejor dicho, *quién* es ese “otro”?

Como bien sabemos, la cuestión de la “otredad” ha sido incansablemente trabajada al interior de la disciplina antropológica y ha llevado a un sinfín de reflexiones y posicionamientos al respecto de esta categoría. No obstante, esto no quiere decir que sea una categoría “agotada” o en desuso, sobre la cual ya no vale la pena seguir dando vueltas; de hecho, todo lo contrario. Creo que en este contexto histórico-político, donde todo está tan “convulsionado” y la incertidumbre parece reinar, es necesario y hasta me atrevería a decir *esencial* reevaluar y reflexionar sobre nuestras formas de mirar al mundo y a los “otros” (y “otras” y “otres”). Y creo que es éste el primer análisis que uno puede sacar de *Us*. Si nos abstraemos de todos los actos “atroces” que realizan en la película, la figura de los *doppelgangers* sirve para reflexionar de forma bastante simple pero clara sobre esta cuestión: el otro es mi semejante, y al mismo tiempo yo soy su otro.

Pensar que uno cómo investigador se encuentra sujeto a la sociedad (sujeta, a su vez, a un contexto histórico-político determinado) y no por encima o fuera de ella, y entender que yo soy tan “extraño” como “él” lo es para mí me parece algo fundamental en estos tiempos y que debemos tener en cuenta no sólo como una formulación teórica o académica sino también como práctica cotidiana. Y esto no niega las particularidades ni las relativiza sino que permite poner en un plano de igualdad al sujeto “investigador” y al sujeto “investigado”, y nos da la opción de pensar que hay un “saber”, más allá del académico que es diferente, por supuesto, pero no por eso es menos válido. Y me parece fundamental remarcar la importancia de las experiencias vividas, particulares e intransferibles, a la hora de “moldear” la forma en que cada persona ve y entiende el mundo. De esta manera, creo que es la diferencia lo que al mismo tiempo nos iguala; somos iguales, sí, desde la diferencia. Creo que esto nos permitirá complejizar y comprender mejor no sólo quiénes son y desde dónde nos hablan los “otros” sino también desde dónde lo hacemos *nos-otros*.

Y en relación a esto viene otro tipo de análisis que podemos hacer de *Us*. Pero antes de meterme de lleno en eso, creo que es necesario rememorar algunos elementos de la película para poder ponernos en contexto. Básicamente, y para no *spoilear* demasiado, con el transcurso de la misma

descubrimos la existencia de una especie de sociedad subterránea formada por estos *doppelgangers*, creada como el resultado de un experimento cuyo fin era controlar los deseos y comportamientos de la sociedad “original” o de “arriba”, es decir, la sociedad a la que la familia protagonista pertenece. En base a esta sociedad subterránea se pueden hacer varias interpretaciones; podemos pensarla como una analogía del capitalismo y del consumismo (un sistema creado para controlar los impulsos y los deseos humanos) o como una metáfora de las desigualdades sociales y la relación entre el “primer” mundo y el “tercer” mundo”. Es esta última interpretación la que voy a desarrollar más profundamente a continuación.

En uno de los pasajes vemos al *doppelganger* de Adelaide, la protagonista, diciéndole lo siguiente:

*“Cómo debe haber sido crecer con el cielo. Sentir el sol, el viento, los árboles. Pero tu gente lo dio por sentado. Nosotros también somos humanos. Con ojos, dientes, manos, sangre. Exactamente como tú. Y sin embargo, fueron los humanos quienes construyeron este lugar.”*

Aquí podemos ver la cuestión de la otredad que ya he mencionado anteriormente y creo que puede ser relacionada con una reflexión sobre el conocimiento y la construcción del sentido común. En este sentido, me parece interesante retomar lo que plantearon los sociólogos Peter Berger y Thomas Luckmann en su libro *La Construcción Social de la Realidad* (1966)

*“El hombre de la calle no suele preocuparse de lo que para él es "real" y de lo que "conoce" a no ser que algún problema le salga al paso. Su "realidad" y su "conocimiento" los da por establecidos”* (Berger y Luckmann, 1966; p11)

Así, desde esta relación podemos pensar la relación de desigualdad plasmada en la película, como una representación de la realidad misma. No es casual que la sociedad oprimida sea la subterránea, la que “está abajo” (es interesante también pensarla como una representación del “tercer mundo” y su relación con el “primer mundo”, subordinado en una relación desigual) mientras que la de arriba es la que vive con todas las comodidades, desde las más simples hasta las más sofisticadas. Y da todo por sentado, es ése el *quid* de la cuestión. Da todo por sentado sin cuestionarse *por qué* tiene lo que tiene mientras hay gente que vive en condiciones inhumanas o, lo que es aún peor, ignora completamente la existencia de éstos últimos.

Y en sintonía con esto cabe también remarcar que, a lo largo de la película, descubrimos por qué la única *doppelganger* que puede hablar (de forma gutural y perturbadora, pero hablar al fin y al cabo) es la doble de Adelaide: porque, *spoiler alert*, ella en realidad viene de arriba. Y encuentro esto particularmente interesante por dos razones: primero, ¿qué es lo que seguimos como sociedad? Si pensamos a la sociedad de dobles como la representación del “tercer mundo” o de los sectores o países “no desarrollados”, creo que esto tiene una fuerte relación con la historia y la actualidad no sólo de nuestro país sino de Latinoamérica en general. La tensión histórica entre seguir a los países desarrollados (Europa primero, Estados Unidos después) o valorizar lo “propio” encuentra un anclaje en la figura del *doppelganger* de Adelaide, que con sus habilidades y conocimientos que tiene de la sociedad “de arriba” logra hacer una verdadera revolución. Por supuesto, creo que esta tensión no es excluyente y que hay procesos de reapropiación y de resignificación de ambas partes, pero también es cierto que hay un sector que subordina al otro. En todo caso, tal vez nos sirva para reflexionar sobre nuestra identidad, sobre si existe algo propiamente latinoamericano y, en caso de hacerlo, qué es. Y, segundo, creo que también podemos pensarlo en relación al interior de la disciplina antropológica en Latinoamérica y, por qué no, de las ciencias en general. Si la única que puede hablar, y si esta representa lo que se mencionó anteriormente, ¿qué nos dice esto en relación a la clase de conocimiento es el que se valida? ¿Sólo es conocimiento lo que viene desde el “primer mundo”, sea Europa o Estados Unidos? ¿Tiene que venir alguien “de arriba” para decirnos cómo y qué pensar? ¿Cómo hacemos para tener una forma de producción científica distinta a la hegemónica y propiamente latinoamericana? Éstas son algunas de las reflexiones principales que surgen de este punto y creo que como antropólogos y productores de conocimiento son problemáticas que deberíamos tener en cuenta y pensarlas al interior de la propia disciplina para lograr algo que no será mejor o peor, pero sí diferente y particular.

En una época en la que las desigualdades sociales están cada vez más encarnizadas, creo que es importante, ya sea como antropólogos, ya sea como sujetos (si es que acaso hay alguna diferencia), intentar ponernos en los pies del otro y ver desde dónde nos ve para reflexionar también desde dónde vemos nosotros. Quizás, y esto ya es más un deseo que una reflexión teórica, esto nos lleve a una sociedad más justa e igualitaria. Intentemos perder el miedo que

tenemos con nuestros *doppelgangers*. Entendamos que tienen deseos, miedos, sueños y conocimientos, al igual que nosotros. Tal vez eso sea lo que tenemos que aprender de *Us*.

### Conclusión

A modo de cierre, me parece necesario retomar a Gubern y su posicionamiento sobre el cine de terror y su relación con los contextos de producción. El autor afirma que los períodos de máximo desarrollo y originalidad del mismo corresponden a situaciones sociales traumáticas (los monstruos apocalípticos despertados en el cine japonés por explosiones atómicas, posterior a 1945, la invasión de poseídos por el demonio y de exorcistas en el marco de la crisis capitalista de los '70, etc.) y que se podría llegar a la conclusión de que los períodos de mayor convulsión o inseguridad social han activado los temores más profundos del ser humano y encontraron su reflejo puntual en la pantalla.

Por lo tanto, creo que resta decir que estoy plenamente de acuerdo con Gubern en esta afirmación y además creo que, como antropólogos insertos en una sociedad en la que las pantallas y lo audiovisual ya son parte de la cotidianeidad, debemos considerar a la antropología visual como una parte vital de la disciplina. Y, sobre todo, creo que debemos mirar y estudiar aún más atentamente este fenómeno tan particular que es el cine de terror ya que estoy seguro de que puede llevarnos a nuevas reflexiones y a nuevas formas de entender el mundo que nos rodea. Así, creo que detrás de los *doppelgangers*, los asesinos enmascarados, los zombis o los vampiros, se esconden formas de ver y entender el mundo que pueden abrir a reflexiones más que reveladoras y complejas sobre nuestra realidad actual. Es tan sólo cuestión de escuchar cuando los monstruos nos hablan.

## **Bibliografía**

- BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas “La construcción social de la realidad”, 1966. (Edición de Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1989)
- GALLARDO IBAÑEZ, Francisco, “Elementos para una antropología del cine: los nativos en el cine ficción de Chile”, Revista Chungara, volumen 40. Pp79-87, 2008.
- GRAU REBOLLO, Jorge “El audiovisual como refracción cultural”, Revista Nuevas Tendencias en Antropología, pp. 1- 20, 2010.
- GRAU REBOLLO, Jorge, “Antropología, Cine y Refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos”, Barcelona.
- GUBERN, Román y CARÓS, Joan Prat, “Las Raíces del Miedo: Antropología del cine de terror”, Tusquets Editores, Barcelona, 1979.
- LYNCH, David, “Atrapa al pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad”, Literatura Random House, 2006 (Edición del 2016)
- MULLVEY, Laura, “Placer visual y cine narrativo” Introducción, 1975
- XAVIER, Ismael, “El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia”, 1ª Edición, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2008

## **Películas**

- HALLOWEEN (1978). Dirigida por John Carpenter
- US (2019). Dirigida por Jordan Peele.