RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes

Universidad
Nacional
de Quilmes

Rodríguez, Carina

El cine de terror en Argentina : producción, distribución, exhibición y mercado

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:
Rodriguez, C. F. (2015). El cine de terror en Argentina : producción, distribución, exhibición y mercado. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes
http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/71

Puede encontrar éste y otros documentos en: https://ridaa.unq.edu.ar

Universidad Nacional de Quilmes
Roque Sáenz Peña 352 // Bernal
Buenos Aires // Argentina
t.: (+41 11) 4365 7100
f.: (+54 11) 4365 7101
info@unq.edu.ar

Rodríguez, Carina Fernanda, Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto,
octubre de 2012, pp. 249.
http://ridaa.demo.unq.edu.ar,
Universidad Nacional de Quilmes, Secretaría de Posgrado,
Maestría en Industrias Culturales: políticas y gestión.

El cine de terror en Argentina. Producción, distribución, exhibición y mercado

TESIS DE MAESTRÍA

Carina Fernanda Rodríguez

carina.rodri@gmail.com

Resumen
El cine de terror argentino explotó a partir de la década de 2000 con una producción que al final de la década llegó a casi 100 largometrajes. La realización de estos filmes surgió como un movimiento subterráneo atravesado por fuerzas de mercado que lo empujaron a una distribución y exhibición alternativa. Las rejas que lo lanzan hacia un lugar marginal son las mismas que operan a nivel mundial con una composición transnacional, globalizada y concentrada que comercializan prioritariamente productos estadounidenses. Desde sus inicios en la industria del cine, el género de terror ha sido altamente redituable basado en una cuenta atractiva: bajos presupuestos y ganancias millonarias. Este estudio analiza el género de terror cinematográfico desde la perspectiva de la economía política de la comunicación trazando un camino que va desde los comienzos de la producción en los mercados dominantes mundiales hasta llegar al caso argentino, donde se analizan las causas de su nacimiento y su sustentabilidad económica.

Palabras claves
Cine de terror; cine de terror argentino; cine de terror mundial; género; género de terror; producción; exhibición; distribución; políticas culturales; mercado cinematográfico; fuerzas de mercado.

Tesis de Maestría defendida el 2 de octubre de 2012 en la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ).

Jurados:

- Dr. Eduardo Russo
- Dr. Leonardo González
- Mag. Santiago Marino

Calificación: sobresaliente con recomendación de publicación.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

CINE DE TERROR EN ARGENTINA

Carina Rodríguez

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Índice

Agradecimientos

Introducción

Preguntas de investigación y justificación del corpus temporal

Estrategia metodológica

Enfoque metodológico: cine + industrias culturales

1. Capítulo 1: El género y el terror: definiciones y tipologías

1.1. El género cinematográfico como concepto y mercancía

1.2. El terror como género: definiendo al monstruo

1.3. Las estaciones del horror: temáticas y genealogía del miedo

1.3.1. El terror cinematográfico: expresionismo alemán

1.3.2. El cine de terror clásico de Hollywood

1.3.3. Hammer y las producciones europeas: hacia el *exploitation*

1.3.4. El horror moderno

1.3.5. Terror posmoderno

1.4. Subgéneros

1.5. Consideraciones finales del capítulo

2. Capítulo 2: El expreso del terror en venta al mejor postor

2.1. Bruma en los números: el terror y la economía política

2.2. Economía política del terror: historia y mercados dominantes

2.2.1. Cine alemán y la Universum Film Aktien Gesellschaft (UFA)

2.2.2. Universal y Radio-Keith-Orpheum (RKO): ciclo de terror clásico

2.2.3. Década del ’50: el surgimiento de los independientes

2.2.4. Las coproducciones europeas: 1950-1970

2.2.5. Finales de los ’60: el germen del terror clase A

2.2.6. 1975: la era de los *blockbusters*

2.2.7. 1990-actualidad: secuelas, *remakes* y efectos especiales

2.3. Consideraciones finales del capítulo

3. Capítulo 3: Un mundo aterrorizado

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

3.1 El terror en el mercado global
3.2 La globalización en el cementerio

3.2.1 El nuevo Hollywood
3.2.2 Globalización: terror local vs. terror transnacional

3.3 La hora de la convergencia. Distribución digital, DVDs y fanáticos

3.3.1 Cultura fanática
3.3.2 El mercado de DVD
3.3.3 Terror digital y el modelo *long tail*

3.4 El terror mundial se levanta como un zombi
3.5 Una historia de miedo en español

3.5.1 España
3.5.2 México
3.5.3 Otros países latinoamericanos

3.6 Consideraciones finales del capítulo

4. Capítulo 4: Genealogía e historia del terror argentino: producción y temáticas

4.1. Una cultura "contracturada": raíces del horror *made in Argentina*

4.2. Vampiros y monstruos en las pantallas argentinas: historia y modos de producción

4.2.1. El "espejismo" industrial: las primeras películas de terror
4.2.2. Retroceso de la producción: las adaptaciones de la literatura universal
4.2.3. Las coproducciones y el *exploitation* argentino
4.2.4. La desaparición de las *majors* criollas: el género en medio de la intervención estatal y las comedias livianas
4.2.5. La vuelta a la democracia
4.3. El terror argentino: ¿mito o realidad?
4.4. Consideraciones finales del capítulo

5. Capítulo 5: Producción de terror en Argentina

5.1. El germen del miedo argentino

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

5.1.1. Influencias bizarras y de terror: películas de culto, videoclubs y proyecciones en Argentina

5.1.2. Las escuelas de cine: formando a los nuevos Frankenstein

5.1.3. Los nuevos cambios tecnológicos: monstruos en la computadora de casa

5.2. Zombis, vampiros y asesinos argentinos: modos de producción

5.3. Monstruos de cartulina: producción artesanal

5.4. Horror *mainstream* nacional: el camino del INCAA

5.5. Terror argentino de exportación

5.6. Estéticas argentinas: ¿existe el estilo nacional?

5.7. Consideraciones finales del capítulo

6. Capítulo 6: Distribución especializada: VideoFlims, SRN Distribution y el mercado de DVD internacional

6.1. Distribución de terror en Argentina: un espacio de poder

6.2. Mercado de video hogareño: distribución especializada

6.2.1. El terror toma forma de DVD

6.2.2. VideoFlims y SRN Distribution: cajitas llena de sangre

6.3. Fantasmas de las pampas en el mercado directo-a-DVD internacional

6.4. Distribución digital: monstruos en forma de bits

6.5. Consideraciones finales del capítulo

7. Capítulo 7: Exhibición nacional: el circuito comercial, las salas alternativas y el BARS 208

7.1. Exhibición de terror en Argentina: el circuito comercial

7.2. El circuito alternativo del horror

7.3. Sangre en las salas: el BARS

7.4. Consideraciones finales del capítulo

Conclusiones. Los desafíos del terror argentino: sustentabilidad y futuro

La sustentabilidad de la producción nacional: financiamiento privado

Ciclos de retorno: distribución y exhibición

El circuito cinematográfico: hacia un nuevo modelo

Las políticas culturales en una encrucijada: las limitaciones del INCAA

Las ventajas competitivas y las cuentas pendientes del terror argentino

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Desafíos y futuros escenarios

Listado de tablas

Listado de gráficos

Anexo 1. Entrevistas realizadas. Perfil de los entrevistados*

Anexo 2. Valor histórico del dólar estadounidense en Argentina. 2000-2010*

Bibliografía

Filmografía

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

VIII. Agradecimientos

¿El terror argentino existe? ¿Se hacen películas en Argentina? ¿Hay muchas? Estas preguntas mezcladas con miradas de desconcierto e incluso risas generaron mi tema de tesis cada vez que alguien me preguntaba qué estaba investigando. Lo cierto es que hasta hace poco yo también pertenecía al amplio espectro que desconoce que en nuestro país se filman historias de miedo. La sorpresa no fue encontrar una o dos películas sino avanzar en mi investigación e ir ampliando el espectro a 10, 20, 30 hasta llegar a más de 100 films. Fue aún más asombroso descubrir que casi nadie había analizado académicamente el fenómeno. Sentí que había encontrado un tema que estaba en las sombras, una perla oculta que me estaba esperando para unir mi culposo amor por el cine de terror junto a mi proyecto de tesis de Maestría.

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo y el consejo de Alfredo Alfonso, mi Director de Tesis, quien me devolvió la fe en la vida académica y me guió desde el germen de una idea hasta su concreción final, enriqueciéndome con nuevas perspectivas y enseñanzas. Darío Lavia se convirtió de entrevistado para este trabajo en uno de sus principales pilares prestándome libros inconseguibles y dedicando semanas enteras a revisar datos de películas y debatir ideas. Quiero agradecer a mis amigos por colaborar este proyecto basados en su cariño hacia mí más que en un interés personal por el tema: Daniel Busdygan, Erica Lanfranchi, Marcela Distéfano y Marcelo Cagna. A todos los entrevistados por su predisposición, tiempo y colaboración, a Jonathan Risner por intercambiar ideas y debates; y a Luciano Taffetani por ceder gentilmente estadísticas de Ultracine.

Gracias Andy por ser la columna vertebral de esta tesis con tu amor inconmensurable y tu contención. Gracias por iluminar mis días con tu compañía, tus sonrisas y tu buen humor imperturbable. A mi mamá, a quien le debo todo, por incentivarnos a estudiar como principal meta en la vida, por lo que este es un ladrillo más de ese sueño suyo (y mío) que espero que siga creciendo. A Miguel por ser el padre que perdí hace tanto tiempo. A mis hermanas Adriana y Lorena por ser mis compañeras de vida, juegos y confesiones. A mis amigas: especialmente a Tati, por ser mi leal compañera de ruta en la Maestría pero principalmente en la vida; y a Vanina, Gisela, Romina, Marian, Claudia y Luciana por apoyarme en esta etapa. Y a todos las personas que quiero y me quieren por hacerme la persona que soy.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

IX

Introducción

Desde los inicios del cine nacional, el terror ha sido un concepto escurridizo con dificultades para crecer. Tuvo momentos esporádicos en las pantallas argentinas que se visualizaron en las salas, la televisión y la radio, entre otras industrias culturales. Durante el siglo XX, el horror argentino fue un "tímido fantasma" que asustó a varias generaciones bajo las sombras de otros géneros más desarrollados como la comedia o el policial. Aunque el país ha generado leyendas y monstruos autóctonos, la mayoría de estas expresiones fueron importaciones del terror anglosajón en la forma de adaptaciones de la literatura universal o la *remake* de películas previas.

En los comienzos del siglo XXI, ese "tímido fantasma" comienza a considerar que alcanzó la mayoría de edad: ya estaba para cosas importantes. Es así como decide transformarse en una bestia de mayores proporciones para salpicar la pantalla de sangre. Una década (a partir del año 2000) bastó para poblar la producción nacional con casi 100 largometrajes de zombis[1], asesinos y vampiros, superando en poco tiempo la marca histórica de alrededor de 30 films en 70 años de historia.

La mayoría de estos monstruos surgen en las orillas de la producción, con herramientas rudimentarias y producciones artesanales. Los directores construyen como pueden demonios de papel con micro presupuestos, cámaras digitales y computadoras hogareñas. Muchas de estas películas son autofinanciadas, lo cual las convierte en proyectos a pulmón que funcionan con el entusiasmo de una legión de fanáticos que filma en momentos robados al descanso, mientras se gana el pan en trabajos que les permite subsistir.

Argentina produce films exclusivamente bajo el amparo del Estado. En un país donde casi no existen las inversiones empresariales y privadas, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) es el garante de la producción. Sin embargo, las películas de terror argentinas estuvieron relegadas de este financiamiento por mucho tiempo. Las apuestas por un género que no ha tenido demasiado desarrollo en nuestro país parecían riesgosas para el

Instituto. En 2008 salió a la luz la primera película de horror nacional con un crédito de este tipo: *Visitante de invierno* (Esquenazi, 2008). Su lanzamiento pareció levantar el maleficio y así surgieron más producciones. En 2011 se estrenó *Sudor frío* (García Bogliano, 2011b), seguido por *Lo siniestro* (Mazurek, 2011b) y *Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012). Otras cuatro películas están en rodaje o a punto de estrenarse bajo la subvención gubernamental. A excepción de *Sudor frío* (García Bogliano, 2011b) que quedó entre las diez películas más vistas de 2011, el resto tuvo un bajo promedio de espectadores mostrando una performance que no escapa al promedio nacional. Es la

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

paradoja de la situación argentina: mientras somos uno de los líderes de habla hispana respecto a la cantidad de producciones, la cantidad de espectadores del cine nacional disminuye.

El gran problema de todas estas producciones se da en las fases de comercialización: la distribución y la exhibición. Las películas financiadas por el INCAA y su promedio de espectadores muestran la difícil batalla con los "tanques" estadounidenses que compiten deslealmente en territorio nacional y que dominan el porcentaje de taquilla. Sin embargo, la mayoría de la producción artesanal está apartada de los circuitos comerciales por lo que creó sus propios canales. El Festival Buenos Aires Rojo Sangre (BARS) fue la primera iniciativa que nació casi con el movimiento en el año 2000 y que se convirtió en su vidriera principal. Desde ese momento, muestra las películas nacionales a un número creciente de seguidores en salas de la Ciudad de Buenos Aires. Es una fiesta de directores, productores y fanáticos que tiñen de rojo la semana de la Noche de Brujas. Hacia finales de la década analizada (2000-2010), también surgieron dos editoras especializadas: VideoFlims y SRN Distribution se encargan de convertir en DVD a muchas de las películas que antes no podían conseguirse en ningún lado. Más allá de su rol económico, estas instancias contribuyeron a difundir una obra dispersa encolumnándola bajo una sola etiqueta: terror argentino.

Muchas películas nacionales de horror que no encontraban salida en nuestro país dirigieron sus producciones fuera de las fronteras. Algunos proyectos se hicieron con capitales extranjeros y otros con inversiones locales. Muchos directores, productores, guionistas, técnicos y actores argentinos se encontraron así interviniendo en historias de miedo en inglés que se ofertaron en un mercado más desarrollado que cobijaba al terror de bajo presupuesto mundial: el mercado-directo-a-DVD.

El germen del género nacional no escribió una historia diferente a la mundial. Desde la década de 1920 se convirtió en un producto de explotación de bajo presupuesto que impulsó a muchos estudios pequeños a una posición dominante en el mercado. A lo largo de la historia fueron muchos los directores que empezaron con proyectos pequeños y lograron hacer negocios con el miedo. Las razones están en las características intrínsecas del género: no necesita presupuestos rimbombantes ni grandes estrellas para tener éxito. A pesar que de que ha tenido exponentes de calidad con altos estándares de producción, el horror siempre ha sido el niño pobre que no necesitaba atuendos lujosos para subsistir. De hecho, casi todas las películas más exitosas y resonantes exhiben costos mínimos y mucha creatividad.

En este contexto, son muchos los cineastas que intentan filmar relatos de terror tratando de quedar en las páginas de la historia cinematográfica, como lo hicieron tantos otros anteriormente. Es uno de los géneros que mejor se adapta a las limitaciones que tiene la filmación amateur llevadas al máximo potencial con las tecnologías digitales.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Además, tiene posibilidades de comercialización en mercados más pequeños y diversos como el DVD o la distribución digital que son más receptivos a iniciativas innovadoras con mínimos estándares de producción. Por lo tanto, los ingredientes del cóctel argentino no son nuevos en el escenario mundial pero sí en nuestro país donde el género ha sido rodeado de apatía e incluso aversión.

Este estudio analizará el nacimiento de una escala cinematográfica masiva de terror nacional: sus modos de producción y las películas realizadas. En segundo lugar, la tesis determinará la sustentabilidad económica del género debido a que un mercado cinematográfico no se define por la suma de producciones sino por sus posibilidades de retorno de las inversiones. En ese punto desplegaremos las fases de distribución y comercialización y los capitales que vuelven hacia la producción. El análisis propuesto tiene como objetivo central establecer una serie de parámetros que permitan entender las dinámicas que mueven esta parte de las industrias culturales, tanto en el contexto global como nacional. Por esa razón, la tesis se ha estructurado en dos partes: la primera va del capítulo 1 al 3 y analiza los comportamientos del terror mundial desde sus inicios hasta la actualidad. La segunda parte se inicia con el marco histórico en el capítulo 4 para proseguir con el análisis del objeto de estudio en todas sus fases de producción y comercialización desde el capítulo 5 hasta el 7.

El principal enfoque del trabajo será desde la economía política de la comunicación con el propósito de analizar las fuerzas que operan en la generación, producción, distribución y exhibición de los productos de terror nacional. Aunque será la perspectiva prioritaria, no será exclusiva ya que serán necesarias otras perspectivas conceptuales como teoría de género y análisis de corpus cinematográficos para delimitar la construcción de sentidos que crea etiquetas de mercado genéricas para la comercialización. Ese será el punto de partida del capítulo 1 que intentará también definir al género de terror, sus mutaciones y sus subgéneros. Un enfoque pocas veces realizado es el del capítulo 2 que hace una historia del terror y los mercados dominantes desde el punto de vista de la economía política, con el objetivo de trazar los comportamientos que ha tenido el horror desde su nacimiento mundial. El capítulo 3 apunta a sacar una fotografía mundial para explicar los mecanismos que mueven los engranajes del horror mundial: un panorama crecientemente globalizado donde los mercados *long tail* de distribución digital y de DVD, y una creciente comunidad de fanáticos/consumidores permiten la entrada de mercados minoritarios y periféricos como el argentino y otros más desarrollados de habla hispana como España y México.

El capítulo 4 muestra el desarrollo del género del terror en nuestro país: su genealogía e historia durante el siglo XX, estableciendo un marco histórico para la producción actual y mostrando cómo la realización de este tipo de películas ha sido esporádica desde 1930 hasta finales del milenio. El tratamiento de este tema actúa como un fuerte contraste de lo

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

que sucederá a partir de 2000: mientras la tradición nacional ha evitado estas temáticas, la nueva generación se ha abocado a probar que el horror nacional no es un mito. Este tema es el punto central del capítulo 5 que analiza el germen de los monstruos nacionales del siglo XXI, sus diferentes modos de producción que van desde la filmación artesanal, la financiada por el INCAA y la dirigida al mercado internacional, finalizando con sus estéticas para tratar de determinar si existe una marca registrada argentina.

La fase de distribución es una de las más poderosas porque, lejos de ser neutral, opera como el intermediario principal entre la producción y la exhibición a favor de un número limitado de empresas. El capítulo 6 muestra cómo la dimensión establecida a nivel mundial en el capítulo 3 se repite en nuestro territorio con compañías transnacionales que operan a favor de productos extranjeros y taponan la circulación de los nacionales. El capítulo 7 demuestra la misma situación en el ámbito de la exhibición, lo cual ha llevado a las películas que circularon por las salas comerciales a un promedio bajo de espectadores. El resto de los films transita por salas alternativas, ciclos especiales y festivales. El BARS es la cita obligada del género que apura los tiempos de producción para llegar a tiempo para el evento. Por último, el capítulo final incluye las reflexiones del estudio que resumen las respuestas brindadas a las preguntas de investigación, así como determinar los desafíos y los posibles horizontes del género de terror nacional.

Preguntas de investigación y justificación del corpus temporal

La investigación analizó la producción, distribución y exhibición del género del terror en Argentina de 2000 a 2010 con el propósito de responder a dos preguntas de investigación principales. La primera intenta determinar las causas del nacimiento de una producción masiva del género. Es un interrogante válido considerando que durante el siglo XX la industria del miedo no ha tenido un desarrollo sostenido. El enfoque estableció tres factores como impulsores principales del movimiento: a) la circulación de películas y material del género en proyecciones especiales, videoclubs especializados y ciclos televisivos durante la década del ´80 y ’90 que crearon un ambiente de ebullición de terror y una legión de fanáticos; b) la explosión de carreras y escuelas de cine que convirtieron a Argentina en uno de los países con mayor cantidad de recursos humanos calificados en la industria cinematográfica; c) la convergencia digital y las nuevas tecnologías que posibilitaron la filmación y edición casera y económica.

La segunda pregunta de investigación estableció los mecanismos que permiten la retroalimentación del género o su sustentabilidad. El financiamiento genera producción, pero para recuperar la inversión y seguir filmando se debe distribuir y exhibir. Un mercado se constituye como tal cuando puede cumplir cuatro etapas: 1) financiamiento → 2) producción → 3) distribución → 4) exhibición. Para responder este interrogante

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

debemos analizar los modelos de producción y cómo circulan en el circuito productivo. La percepción de este trabajo es que el terror se ha basado en un modelo artesanal de bajo presupuesto autofinanciado. Esto le permite mayor flexibilidad en las rutinas productivas y una producción constante que no depende de la financiación estatal, donde aún tiene una participación marginal.

Estas dos preguntas guían la investigación, de la cual se desprenden preguntas específicas:

- ¿Por qué el mercado del género de terror está relegado a un lugar marginal de la industria cinematográfica nacional o a un tipo de producción orientada exclusivamente al mercado internacional?
- ¿Existen canales de retorno económico?
- ¿Cuáles son los modos de financiación del terror argentino?
- ¿Existe una injerencia significativa del mercado externo en la producción local?
- ¿Cuáles son las posibilidades de crecimiento o subsistencia del género?
- ¿Cuál es la influencia de las políticas culturales en el desarrollo del terror argentino?

La elección del período analizado desde 2000 hasta 2010 responde al nacimiento del movimiento desde los primeros proyectos experimentales del terror cinematográfico argentino y su desarrollo posterior, hasta llegar a los últimos años de la década, donde el género comienza a mostrar sus primeros índices de maduración a través del estreno comercial de producciones industriales[2].

Estrategia metodológica

El objeto de estudio de la tesis se enfocó en el análisis de los procesos que atraviesan y modifican la producción, distribución y exhibición cinematográfica del género de terror con el propósito de precisar sus causas y sustentabilidad. El trabajo se estructuró sobre dos partes diferenciadas desarrolladas sobre el método deductivo, comenzando con fases de contextualización histórica y estructural desarrolladas hacia aspectos más concretos para finalizar con el estudio del caso: el género de terror en Argentina.

Desde esta perspectiva, se adoptó el enfoque postulado por Douglas Gomery (1989) como “modelo de organización industrial”. En este contexto, se debe definir el tamaño y alcance de la estructura para luego proseguir con el examen de su comportamiento económico. Son dos pasos que requieren analizar el estatus y las operaciones de la industria, evaluando en la última etapa lo “que es” con lo “que debería ser” el mercado analizado. Para este estudio, entendemos a los films como mercancías producidas y distribuidas dentro de la estructura industrial capitalista (Wasko, 2006). La producción de significados no es independiente de su situación económica-política-

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

social del momento de la producción y de la incorporación de elementos decodificadores como género, estilos autorales, movimientos cinematográfico, *star system*[3], etc. (Bordwell, Staiger, y Thompson, 1997).

Históricamente, el análisis fílmico se ha ocupado de tres parámetros fundamentales: formales, narratológicos y contextuales (Felici y Tarín, 2006: 14). La elección para esta tesis de este último enfoque no implica una fractura insuperable entre las aproximaciones textuales internas y las que están por fuera del texto fílmico, como se desprende de la obra de Casetti y Di Chio (1994). De hecho, para delimitar el campo de estudio se hace necesario reconocer los códigos textuales internos y externos de los conceptos de género, para luego poder conceptualizar el género de terror.

El análisis de corpus fílmicos o fenómenos históricos que transciende al texto individual hace posible conocer el contexto de la producción y su genealogía (Aumont y Marie, 1990), variable imprescindible para desagregar los indicadores que posibilitaron la génesis y la retroalimentación del género en mercados más maduros donde el terror tuvo un desarrollo más consolidado y trasladarla al caso argentino, buscando denominadores comunes.

La construcción metodológica de la tesis se basa en cuatro dimensiones que le dan un marco a los objetivos de investigación:

- **Dimensión política nacional e internacional:** la intervención estatal en cuestiones que atañen a las políticas culturales y su protección o desregulación.
- **Dimensión económica:** características del sistema de estudios mundial y nacional, modos de producción de las películas de terror, modos de circulación y comercialización, ciclos de mercado. Son dimensiones que interactúan directamente con las cuestiones políticas.
- **Dimensión tecnológica:** la inserción de las tecnologías digitales en la industria cinematográfica. Esta variable modifica, a la vez que es modificada, por las dimensiones restantes.
- **Dimensión social/comunicacional:** los cambios de hábitos modifican los modos de consumo de los productos culturales. En directa relación con las dimensiones previas, es una variable que no involucra para esta tesis un análisis de consumo o recepción.

Sólo se expondrán datos que atañen al modo en que este factor interviene directamente en el contexto y no a su análisis, como el caso de la caída de asistentes a salas de cine (que altera los números de exhibición) o el hábito creciente de ver películas en el ámbito hogareño que empuja la producción hacia una distribución digital.

El análisis de estas dimensiones permitirá desagregar indicadores y patrones para realizar formulaciones teóricas posibles de ser contrastadas con datos estadísticos e información extraída de fuentes primarias, en algunos casos.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

La primera parte de la investigación se basa en un desarrollo histórico-estructural que se apoya en criterios y conceptos de la literatura existente para dar cuenta de la evolución y comprensión de la infraestructura global y nacional del género del terror. Tiene dos niveles: desarrollo mundial en los mercados más desarrollados y desarrollo nacional. Se ha seleccionado este enfoque porque permite integrar los procesos sociales coherentemente, partiendo de un marco argumental que analiza una determinada relación entre procesos sociales, políticos y económicos (Sautu, Boniolo, Dalle, y Elbert, 2005).

La segunda parte de la tesis constituye una investigación basada en un estudio del caso (género de terror en Argentina), apoyada en datos empíricos desde un análisis enmarcado en el desarrollo histórico-estructural. La elección de esta herramienta metodológica permitirá dar cuenta de su complejidad singular y de su interacción con el contexto. A los fines de un desarrollo reflexivo hermenéutico, la segunda parte de la investigación descansa primordialmente sobre una producción constituida a partir de 22 entrevistas originales realizadas para el anclaje específico del caso.

Para la investigación tanto del marco histórico–estructural como del estudio del caso se han utilizado las siguientes fuentes:

a. **Bibliográficas:** se refieren estudios generales y especializados sobre el tema. Estos datos son indispensables para extraer la base epistemológica, económica y política del género.

b. **Fuentes periodísticas y publicaciones especializadas:** se utilizaron datos publicados por revistas o sitios web especializados en el cine y el género de terror como *Billboard, Variety, Offscreen, Quinta Dimensión, Cinefania, ScreenDigest* y *Reuters.*

c. Fuentes estadísticas, institucionales, empresariales y entidades independientes: si bien muchos datos estadísticos fueron extraídos de las fuentes bibliográficas, el relevamiento de la industria cinematográfica se ha tomado de bases de datos digitales como *The Internet Movie Database, Box Office Mojo*, *The Numbers* y el Sistema de Información Cultural de la Argentina; reportes empresariales como los ofrecidos para inversionistas de *Lionsgate*, la consultora argentina Ultracine; e informes de entidades de la industria como la *Motion Picture Association of America*, la Asociación Argentina de Directores de Cine (AADC), la Asociación Argentina de Productores Cinematográficos Independientes (AAPCI), la Asociación General de Productores Cinematográficos de la Argentina (AGPCA), la Unión Argentina de Videoeditores (UAV), la Cámara Argentina de la Industria Cinematográfica (CAIC), entre otros. Un valioso insumo han sido las publicaciones INCAA y los expedientes de pedido de crédito estatal de las películas de terror nacionales. Estas fuentes relevan no sólo datos estadísticos y características de las producciones sino también las manifestaciones públicas y

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

explícitas de los principales agentes del mercado.

Una limitación para el desarrollo de algunos aspectos de la estrategia metodológica han sido los problemas de definición que enfrentan los conceptos de "género" y "producción nacional". El concepto de género no es rígido y enfrenta "áreas grises" (Altman, 2000; Langford, 2005) que se acentúan en el caso argentino donde muchas producciones borran sus marcas genéricas (Villegas, 2011a). El enfoque utilizado es amplio en el caso nacional, incluyendo algunas entradas dudosas como *El vampiro negro* (Viñoly Barreto, 1953)[4] o hibridación de género como las comedias de terror, donde se despliegan elementos o ambientes de terror. Respecto a lo que se considera películas argentinas de horror, se incluye a los films con control creativo argentino filmados en Argentina.

Enfoque metodológico: cine + industrias culturales

Cuenta la historia, transmitida de boca en boca, de aula en aula y de *paper* en *paper*, que el concepto de industria cultural surgió en 1944 de la pluma de dos teóricos de la Escuela de Frankfurt, Theodor Adorno y Max Horkheimer, para analizar los cambios que se estaban produciendo en las formas de producción y en el lugar ocupado por la cultura[5]. En el inicio de esa historia, el concepto de "industria cultural" era el malo del cuento:

> "La industria cultural es la integración deliberada de sus consumidores, en su más alto nivel. Integra por fuerza incluso aquellos dominios separados desde hace milenios del arte superior y el arte inferior. Perjudicando a los dos". (Adorno, 1967: 9).

Sus textos denunciaban la estandarización de los contenidos culturales -a través de la utilización de géneros, fórmulas probadas y exitosas, etc.- derivada de la aplicación de técnicas reproductivas a la creación. Unos años antes, Walter Benjamin, un colaborador estrecho de Adorno y Horkheimer, le había colocado un aura a la obra de arte tradicional. Ese halo que la envolvía era la "manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)" (1997:19). En la era de la reproductibilidad técnica del arte –continuaba- esa aura se "atrofia". Adorno, aún más pesimista y oscuro, decía que "la industria cultural se define por el hecho de que no opone a esta aura otra cosa de forma neta, sino que se sirve de esa aura en estado de descomposición como un halo esfumado" (1967: 14).

Esta historia se convirtió en un tema muy popular para los teóricos de la comunicación. Y comenzaron a transmitirla despojándola de esa impronta negativa que se había desprendido de la tinta de la Escuela de Frankfurt. Ya no hablaban de "industria cultural" sino de "industrias culturales", de sectores económicos e industriales[6]. Bustamante (2009: 2) señala que la resurrección del término es encabezada por un grupo de economistas

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

franceses (Huet, Ion, Lefebvre, Miège, y Péron, 1978) que pluralizan "el concepto para diferenciar dinámicas diferentes pero agrupadas, con fines pragmáticos de estudio del funcionamiento económico de sectores contemporáneos de la cultura: el disco, el cine, la edición de libros, y asimismo a la prensa, la radio y la televisión".

Se trató de un debate que determinaría posteriormente las delimitaciones del término para establecer

> "hasta donde va su dimensión cultural, creativa y económica; qué subsectores no deben incluirse para no simplificarlos al ámbito del entretenimiento y, sobre todo; relativizar el concepto en aras de conciliar la mirada de lo económico con lo esencial de estos bienes, su naturaleza cultural y, por ende, su carácter de lo auténtico no masivo" (Rey Vásquez, 2009: 64).

En este punto, los autores que transmitían la historia ya llevaban un estandarte que los identificaba como pertenecientes a una corriente o escuela: la Economía Política de la Comunicación. Con debates complejos, puntos de vista divergentes y términos disímiles, los máximos exponentes eran (Bustamante, 2009: 3): Patrice Flichy; la escuela de Grenoble (GRESEC) dirigida por Bernard Miége; los anglosajones Nicholas Garnham, Richard Collins, Peter Golding, Graham Murdock, Philip Schlesinger; y otros analistas de la comunicación como Armand Mattelart, Herbert Schiller y Vincent Mosco. En un sentido estricto, la economía política de la comunicación es el "estudio de las relaciones sociales, particularmente las relaciones de poder, que mutuamente constituyen la producción, distribución y consumo de recursos de comunicación" (Mosco, 2006: 59).

Este enfoque puso en pie de guerra a muchos de sus autores: de un lado del ring los que defendían los estudios culturales[7] y del otro la perspectiva de la economía política. Cruces directos, acusaciones de un lado a otro. Para defender su historia los intelectuales de la economía política no ahorraron provocaciones acusando a los estudios culturales de ignorar las instituciones de la producción cultural y la economía, por lo que serían incapaces de comprender las estructuras reales de poder, dominación y opresión del mundo contemporáneo (Grossberg, 1997: 47):

> "Los estudios culturales ahora necesitan reconstruir los puentes hacia la economía política que quemaron en su precipitada carrera hacia los placeres y las diferencias del posmodernismo. (…) Y digo «reconstruir» porque los estudios culturales, como empresa, surgen de un conjunto de hipótesis económicas". (Garnham, 1997: 122)

Otros autores señalaron la falsedad o arbitrariedad de este enfrentamiento porque se trataba de una división artificial ya que las dos perspectivas pueden hacer más aportes al campo de la comunicación en conjunto que separadas (Kellner, 1998: 185). Otros textos hablaban de dos disciplinas que nunca estuvieron emparentadas, más bien eran dos primos lejanos que se toleraban mutuamente (Grossberg, 1997: 47).

Entre los paréntesis de estas disputas, los murmullos de la historia de la economía

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

política nacida en los recintos de aulas universitarias, llegaron a la agenda política de los países y las organizaciones internacionales. En 1980, el encuentro internacional *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego* de la UNESCO en Montreal sería un hito relevante para el estado del arte ya que estimaba que existía "una industria cultural cuando los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie y aplicando una estrategia de tipo económico, en vez de perseguir una finalidad de desarrollo cultural" (Albornoz, 2005: 18). En esta definición ya están presentes los conceptos de mercantilización e industrialización de la cultura[8].

Para finales de los ´80, la historia ya ha dejado de ser un murmullo y se transmite en voz alta. En España surgen trabajos pioneros de la mano de Enrique Bustamante y Ramón Zallo. La definición de las industrias culturales de este último autor es, en la actualidad, una de las más famosas y utilizadas:

> "Las industrias culturales son un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas finalmente a los mercados de consumo con una función de reproducción ideológica y social". (Zallo, 1988: 26)

Las industrias culturales integran entonces el concepto de cultura, en tanto creaciones simbólicas e intelectuales, y el de industria, debido a que esas creaciones sufren un proceso de producción en cadena. No todas las actividades económico-culturales son "industriales". Se identifican tres grandes grupos:

- **Tradicionales o de base:** complejo audiovisual (cine, televisión y video), complejo fonográfico (radio, industria fonográfica) y complejo editorial (industria editorial, publicaciones periódicas como diarios y revistas).
- **Industrias vinculadas:** publicidad y diseño de imagen y sonido, gráfico e informático.
- **Actividades no industriales:** artes escénicas (teatro, danza), artes plásticas (cerámica, escultura, pintura), artes visuales (arte digital, fotografía).

La historia continúa con diversas ramificaciones (características de los productos culturales, concentración de los medios, convergencia, globalización, etc.) pero nosotros la detendremos en este punto. Sólo explicitaremos que los elementos de esta historia serán el marco para analizar nuestro objeto de estudio. La elección de este enfoque implica analizar "las políticas, estrategias, canales y modalidades de transacción comercial y financiera" (Getino, 2009: 23). Sin embargo, no serán ignorados conceptos clave sobre la dimensión cultural y social del horror. El objetivo no será desplegar los

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

términos seleccionados, tales como definición de género o genealogía del terror, sino dar un marco al enfoque prioritario de la tesis: la economía política. Ya que, como agrega Getino, el análisis cinematográfico puede oscilar entre una perspectiva "economicista" y otra de carácter "contenidista" y debe tender a un equilibrio de ambas:

> "El desafío de cualquier investigación sobre la producción y la exportación de productos culturales, en este caso audiovisuales, consiste en analizar de manera equilibrada esa doble faz, sin perder de vista que resulta necesario incluir en la valoración de los intercambios comerciales la dimensión cultural y el interés existente por los contenidos simbólicos de la misma, por cuanto condiciona, más que ningún otro factor, las relaciones de la oferta y la demanda". (2009: 15)

El cine será el protagonista de nuestro análisis y le otorgaremos coordenadas más precisas. Ubicación geográfica: Argentina. Ubicación temporal: 2000-2010. Ubicación de género: terror. Ubicación de fase de comercialización: producción, distribución y exhibición. No pierdan su brújula en las próximas páginas porque iremos ajustando la localización para llegar sin problemas.

Capítulo 1: El género y el terror: definiciones y tipologías

El género es un concepto atravesado por una batalla de interpretaciones y enfoques. La ubicación en una perspectiva u otra modifica completamente el panorama a analizar. El objetivo de este capítulo es definir al género como una identificación externa que tiene la función de hacer circular las películas con un sello de origen tratando de minimizar las expectativas sobre el producto.

Una historia aparte es la definición de género de terror, que al debate anterior debió sumar una lucha contra la discriminación académica y crítica que lo consideró siempre una clasificación "menor". También fue escenario de desacuerdos metodológicos que desviaron el eje de su definición. La industria del miedo ha mostrado mutaciones desde la década de 1920 que afectaron no sólo a sus modos de producción sino a su producción de sentidos. El horror cinematográfico se ha convertido en una expresión de los miedos de cada época desplegándose en varias subcategorías: los subgéneros.

En este capítulo abordaremos ambos conceptos básicos para el desarrollo de la investigación: género y género de terror, analizando al interior de esta última las subdivisiones que atraviesa la producción de miedo para las pantallas. Si bien se analizarán cuestiones introductorias de teoría de género desde un aspecto semántico e ideológico, la exploración será acotada para delimitar prioritariamente las dimensiones económicas y políticas del término. Este apartado permitirá entender más cabalmente las definiciones utilizadas para desarrollar en puntos posteriores al género de terror en el mundo y en Argentina.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

1.1. El género cinematográfico como concepto y mercancía

Sin necesidad de un análisis pormenorizado, entendemos de qué se trata un género cinematográfico. Es una categorización que nos ayuda a minimizar nuestras expectativas acerca de un producto cultural, tal como lo hace el *star system*. Así como conocemos de antemano que un sachet de leche estará en la sección de lácteos, sabemos que si buscamos asustarnos al mirar una película tenemos que ver una de terror. De manera general, el género es un conjunto de films en el que se repiten las mismas elecciones de base (Casetti y Di Chio, 1994). O como lo define Gubern es una "categoría temática, un modelo cultural rígido, basado en formas estandarizadas y repetitivas, sobra las que se tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto" (citado en Romaguera i Ramió, 1999: 46).

Altman (2000) propuso una visión tanto "semántica", en referencia al contenido narrativo, como "sintáctica" debido a su enfoque en la estructura en la cual se insertan los elementos narrativos:

> "Los géneros surgen fundamentalmente de dos maneras distintas: como una serie relativamente estable de premisas sintácticas hasta constituirse en una sintaxis coherente duradera, o bien mediante la adopción, por parte de una sintaxis existente, de un nuevo conjunto de elementos sintácticos". (299)

Los estudios sobre los géneros cinematográficos proliferaron a finales de los setenta. Adquirieron un corpus propio en el que los académicos y críticos de cine se respondían unos a otros dejando de lado el debate teórico anterior, especialmente la crítica literaria, que sirvió de base para las discusiones cinéfilas. Sin embargo, tal como plantean Gubern y Prat (1979:31), "todos los géneros cinematográficos conocidos hasta hoy son tributarios de fuentes culturales previas y extra-cinematográficas", tales como la música, la tradición oral, el periodismo, el cuento, la novela, el teatro o la pintura.

Teóricos como Altman, Buscome, Bazin, Cawelti, Doane, Elsaesser, Gubern, Langford, Neale, Scahtz, Stam, Williams y Wright, entre otros, han constituido un terreno apartado de los estudios literarios con postulados, metodologías y objetos de estudio propios. La mayoría se ha focalizado en la relación entre Hollywood y los géneros. Se ha responsabilizado a la mayor industria cinematográfica no sólo de la formulación de los géneros sino también de su misma creación:

> "Para Hollywood, los géneros proveen un relación costo-beneficio equivalente a líneas y gamas, produciendo una demanda de similitud dentro de la variedad de productos en oferta para reducir al mínimo los grados de diferencia involucrados". (Neale, 2000: 218)

La primera fase de los estudios de géneros cinematográficos se enfocó en la

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

delimitación, clasificación y definición. Muchos de esos análisis iniciales estaban sujetos a la necesidad de demarcar un nuevo contorno teórico aunque aún en diálogo con voces de otras disciplinas de pensamiento. Un ejemplo es el análisis que realiza Will Wright (1977) en *Sixguns and society*, quien parte de estudios literarios, lingüísticos y antropológicos para examinar el *western*.

Luego surgiría una corriente destinada a analizar los significados y funciones sociales de los géneros. Esta perspectiva entiende al género como parte de un ritual o ideología. La participación en el cine de género no se limita a un mero entretenimiento sino a un sentimiento cercano a una religión establecida. Altman (2000: 294-295) señala este enfoque como meritorio debido a que explica la intensidad de la identificación típica del público de cine de género, a la vez que propone un contexto de explicación más amplio que el narrativo. Sin embargo, y tal como señala Langford (2005: 11), "la importancia de la audiencia ha sido minimizada en la mayoría de la teoría de género, tal vez debido a la imposibilidad de verificar sus respuestas".

Por esa razón, una de las perspectivas mayoritarias ha sido tributaria de la Escuela de Frankfurt. Desde este punto de vista, los géneros son síntomas de una línea de producción masificada que manipula a la audiencia. Thomas Schatz (1981) habla de un "prototipo genérico": se crea un prototipo, se inicia la producción y el nuevo producto se sigue fabricando mientras se siga vendiendo. Desde este punto de vista, los géneros siguen un modelo industrial para establecerse. Este punto de vista "subraya las cuestiones de representación e identificación que hasta entonces se habían dejado de lado" y "caracteriza a cada género distinto como una forma específica de mentira, una falacia cuya característica fundamental es su capacidad de presentarse disfrazada de verdad" (Altman, 2000: 295). Mientras la visión ritual deposita el poder en la audiencia, dejando a Hollywood el único papel de responder a sus presiones; la perspectiva heredera de la Escuela de Frankfurt señala que la industria es la que mueve la marea de los géneros con el único propósito de generar más ganancias e imponer su punto atrayendo al público a su territorio.

Ambas proposiciones, ubicadas en campos irreductiblemente opuestos, han engendrado una teoría a medio camino, que es la más consensuada en la actualidad. "Género en un sentido posterior es un corolario del modo de producción industrializada de Hollywood (y sus imitadores) e instrumentos de estandarización y diferenciación, a la vez" (Stam, 2000:127). De esta manera, los géneros son el resultado de una negociación entre la industria y la audiencia:

> "Los géneros evolucionaron rápidamente, generándose combinaciones de muy distinto tipo que dieron paso a nuevos géneros que incidieron no sólo los propósitos de la oferta de las compañías productoras, sino también de las demandas del público, condicionadas a su vez por el contexto histórico y sociocultural de cada mercado". (Getino y Schargorodsky, 2008: 8)

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Sin embargo, los géneros no crean diferenciación sino homogeneización. Para destacarse, los estudios deben crear etiquetas, personajes, tramas, temas musicales, técnicas o procesos propios:

> "Durante casi un siglo, los estudios y productores de Hollywood han utilizado todos sus productos básicos –sus películas– para crear un producto secundario aún más lucrativo: un rasgo cuya esencia sea la de una marca y que pueda incluirse en posteriores películas, garantizando la fidelidad del público y unos ingresos continuados". (Altman, 2000: 168)

De esa manera, los estudios evitan identificar las películas con una etiqueta genérica que se clona indistintamente. Sin embargo, la noción clásica de género parece haber quedado anclada en la época de oro de Hollywood. Los géneros no son compartimientos estancos de fácil clasificación ni categorías científicas o matemáticas. Asimismo, surgen hibridaciones o categorizaciones que empantanan la discusión teórica. Tal como señala Stam (2000: 128), la teoría de género cinematográfica está plagada de problemas:

- la *extensión*: algunas etiquetas como "comedia" son muy amplias y otras como "películas de tornados" son muy estrechas.
- la *normatividad*: lo que debería ser o no ser un género varía con cada persona.
- el género no es *monolítico*: en la mayoría de los casos, una producción cinematográfica no pertenece a un solo género. Una misma película puede ser catalogada de suspenso o de terror o de un híbrido entre terror y suspenso.
- el concepto está plagado de *biologismo*: se habla de los ciclos del género.
- *Hollywoodcentrismo:* la mayoría de los teóricos analizan el caso estadounidense eludiendo los paroxismos que tienen lugar en otros puntos del mundo.

No es nuestra intención ahondar en la crítica al género o sus ramificaciones. El objetivo de este apartado es definir el concepto de género como una marca que hace fluir el material producido a través del circuito cinematográfico: producción, distribución, exhibición, consumo y de vuelta a la producción. Esta noción provee al mercado una base, a partir de la cual cada estudio o productora intenta distinguir cada película como un " producto diferencial". A continuación ahondaremos en la visión del género de terror como una etiqueta utilizada en el mercado global cinematográfico.

1.2. El terror como género: definiendo al monstruo

Miedo, pánico, sudor. Me tapo los ojos. Entreveo la escena. Quiero que acabe. Prefiero seguir viendo. El expreso del terror ha comenzado su viaje y me lleva por territorios neblinosos. Cruces de un cementerio y oscuridad. ¿Cómo definir ese viaje a las

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

tinieblas? El terror nos excede. Juega con nuestra razón y nuestras emociones. Invade cada poro de nuestro cuerpo y nuestra psiquis, nos paraliza. Es “una sensación de permanente amenaza sobre vida y cuerpos, que aparece de manera esporádica e impredecible en la consciencia” (Isla, 1988:148). El género de terror[9] no se define por sus arquetipos y puesta en escena sino por las emociones que genera en la audiencia. Su propósito final es generar esa parálisis de manera controlada, tal como señala Altman:

> “Resulta aleccionador que los dos géneros más célebres por su lógica ascendente – el cine de terror y el *thriller*- se designen con términos que describen la reacción del espectador y no el contenido fílmico, porque el género se basa, precisamente, en ese incremento de las sensaciones del espectador”. (2000: 128)

Las inquietudes mayores son: ¿por qué incentivarnos deliberadamente a sentir esa parálisis, ese desborde de emociones? y ¿Cuáles son las gratificaciones del cine de terror? Gubern y Prat (1979: 41-46) argumentan que el público es capaz de distinguir entre el horror “real” y el “ficticio”. Este último proporciona una “estimulación fisiológica positiva” (44) que “minimiza los problemas y contratiempos comparativamente menores de la vida real” y proporciona al espectador la posibilidad de satisfacer sus deseos más íntimos y reprimidos. La “destrucción final del monstruo” supone una derrota de nuestros enemigos “subracionales o todopoderosos que escapan a nuestro control” (45).

Noël Carroll (2005) plantea la existencia de tres teorías sobre la respuesta del público frente al terror:

- *La ficción como ilusión:* el público se emociona auténticamente porque cree que lo ve es real.
- *La ficción como fingimiento:* el público simula asustarse para disfrutar de la narración, pero sabe que lo que ve no es real.
- *Pensamiento acerca de las respuestas emocionales a la ficción:* lo que aterra no es el hecho de creer que el monstruo existe sino el hecho de pensar en él y su peligrosidad; no es necesario creer que la ficción es real para que las emociones lo sean. El autor considera el tercer punto como el más válido para explicar el fenómeno.

Categorizado usualmente como un género menor, el terror ha sido rodeado de un desdén generalizado. Tal vez el estudio más famoso y sistemático sobre el género sea el de Robin Wood (1985), quien lo define como uno de los más populares y más vapuleados de la industria. Wood señala que su especificidad es la que lo aparta de otros géneros: el horror está restringido a fanáticos que consumen compulsivamente todo lo producido, mientras que aquellos que no pertenecen a este grupo lo ignoran o condenan. Esta característica distintiva ha provocado que sea visto como un género menor por los críticos y los académicos. Recién en los años ´70 comienzan los primeros análisis serios que ven en el horror claves para decodificar la naturaleza humana:

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

> “Mitos como Drácula, Franskenstein o el hombre lobo resultan tan significativos para entender las neurosis, las frustraciones y los déficits colectivos de nuestra sociedad como lo resultan un dios de la lluvia o una diosa de la fecundidad en viejas culturas neolíticas”. (Gubern y Prat, 1979: 11).

El género de terror está caracterizado por especificidades visuales y convenciones normativas genéricas, las cuales incluyen “escenarios, personajes, temas y conflictos narrativos particulares” (Worland, 2007: 15). Los escenarios típicos son páramos sombríos, localidades aisladas y cementerios; los personajes característicos incluyen a científicos locos, asesinos desquiciados o monstruos sobrenaturales; el miedo a la muerte es el tema dominante; y el bien versus el mal es el conflicto narrativo clásico.

Wood define al terror como aquel lugar donde “la normalidad es amenazada por el monstruo”, definiendo a la normalidad cómo “la conformidad con las normas sociales dominantes” (1985: 204) mientras que el monstruo puede ser un vampiro, un gorila gigante, un invasor extraterrestre, un asesino serial o un demonio. Esta fórmula tan corta como sencilla prevé tres variables: la normalidad, el monstruo y la relación entre las dos. En este último factor reside la clave del terror, que se va modificando en cada contexto histórico.

Para Wood el terror se basa en los pilares de una sociedad capitalista construida sobre la monogamia y el núcleo familiar, la cual demanda la represión de impulsos básicos como los sexuales. Las películas de horror representan “la lucha de todo aquello que nuestra civilización reprime u oprime” y su “reaparición suele dramatizarse, como en nuestras pesadillas, en forma de objeto, de conflicto terrorífico, significando el «final feliz», en caso de existir, el restablecimiento de la represión” (1985: 201). Por esa razón, muchas de las películas de terror pueden permitirse un “asalto sin precedentes de lo que la cultura burguesa más aprecia – como los aparatos ideológicos de la familia y la escuela” (Modleski, 1986: 767).

Muchos ensayos se han pronunciado respecto a la relación entre género (terror) y género (masculino/femenino), desde un enfoque psicoanalítico. Bárbara Creed (1993), quien traslada el trabajo sobre literatura de horror de Julia Kristeva al caso cinematográfico, señala que las raíces del horror no están en la castración femenina sino en la etapa pre-edípica donde el niño intenta crear barreras y su propia identidad. La madre es “horroro sa” en el sentido de primitiva o impura y corrompida por fluidos corporales (en especial leche mater na y flujo menstrual). A esta figura la denomina “abyección”. Y concluye que todas las imágenes del terror proyectan abyección de tres formas: 1) el terror representa la imagen de la abyección, como los cuerpos y los desechos corporales 2) el terror se relaciona con los límites, con aquellas cosas que amenazan la estabilidad de un orden simbólico 3) el horror construye a la figura maternal como abyecta.

Otro trabajo de este enfoque es el de Carol Clover (1993) quien discute con las teorías

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

de los ‘80 y genera uno de los conceptos más citados en la bibliografía del terror: el de *final girl* (o “última chica”), es decir la última mujer/adolescente cuya inteligencia y resistencia la mantiene viva para realizar la batalla contra el monstruo psicópata (protagonista de los films *slasher*[10]). La *final girl* combina las funciones de víctima sufriente y héroe, y ha evolucionado desde esa década para convertirse en un personaje cada vez más violento y autosuficiente sin necesidad de asistencia masculina (alejada de la dama indefensa del horror gótico).

Este enfoque femenino, expresado por otras autoras como Linda Williams, Vera Dika, Isabel Christina Pinedo y Judith Halberstam, no se trata meramente de una sectorización del género desde el punto de vista conceptual, sino de un intento de ver al terror como algo más que una expresión artística proyectado a la luz de representaciones sociales. Andrew Tudor (1989) debate con Wood y sus seguidores esta perspectiva, basada en la teoría psicoanalítica, y propone un enfoque basado en los mecanismos genéricos, donde un género es “un tipo especial de subcultura, un conjunto de convenciones narrativas, decorados, caracterización, motivos, imaginería, iconografía, etc., que existe en la conciencia práctica (del espectador)…” (5-6).

El postulado de Tuddor, más cercano a la visión ritual del género, implica una lucha entre “el fondo y la forma, entre los mecanismos inconscientes preconizados por Wood (…) y los mecanismos genéricos” (Losilla, 1993: 56). Desde un enfoque más historicista, Tuddor despliega la naturaleza de las amenazas en base a dicotomías clave: externo/interno, supernatural/secular y autónomo/independiente.

Las películas de terror generan básicamente temores de dos tipos: basados en una relación con el mundo cotidiano o en la esfera de lo sobrenatural (o como lo define Stewart (1982: 3) una “relación metafórica con el mundo”). La preponderancia de alguna de las dos esferas se ha modificado a lo largo de las décadas. Mientras las primeras películas de horror mostraban una preminencia de lo sobrenatural, la última tendencia se ha apartado hacia lo secular. Así lo señala Carlos Vallina (2011):

> “El terror se ha desplazado del mito a lo secular. Se ha transformado en historia. De eso se trata la literatura de Stephen King. El escritor no es un loco invadido por un virus o poseído por espíritus. Las fuerzas malignas no son externas a la propia condición humana sino que son una proyección de las propias contradicciones”.

Alejado de un mero capricho artístico, los vaivenes del género han sufrido múltiples metamorfosis acompañado las ansiedades de su época y su audiencia, como analizaremos en el próximo punto.

1.3. Las estaciones del horror: temáticas y genealogía del miedo

En los comienzos del terror, el expreso de las tinieblas aún no tenía vías de transporte. El género cinematográfico tiene raíces arraigadas en historias ancestrales ligadas a la existencia humana. Tal como señalan Gubern y Prat, “los ejes dominantes del género de formulaciones míticas ligadas a creencias populares y a temores nacidos en contextos socioculturales muy precisos” (2002: 33), entre los que pueden encontrarse: la muerte (y el descanso eterno prometido por la religión), la tiranía, la pérdida de la identidad, la monstruosidad, la represión de la sexualidad, la modernidad, el núcleo familiar y el avance tecnológico.

¿Cuál es la fecha de nacimiento de la bestia que turba nuestros sueños? Los enfoques historicistas discrepan notablemente sobre un momento histórico que no parece tener un número preciso. Mientras algunos autores desentierran rituales y dibujos primitivos (Zillmann y Gibson, 1996), otros localizan las raíces en la mitad del siglo XVIII y se burlan de aquellos que rastrean el horror en tiempos ancestrales:

> “(Describir la experiencia de terror) en términos míticos y legendarios como si hubiera algún parecido entre la Norteamérica adolescente de la época postindustrial, que grita con placer en una película de monstruos, y algún campesino medieval que temblaba en la oscuridad por miedo a los fantasmas, es un error”. (Kendrick citado en Weaver y Tamborini, 1996: 1)

Otros autores señalan el nacimiento del terror en los inicios del siglo XX cuando el tema generó interés académico (Joshi, 1990). El punto de partida parece cambiar de acuerdo al enfoque utilizado para describir el nacimiento del terror: sean mitos antiguos donde el miedo era el protagonista, las raíces literarias del terror o el momento en que se convierte en categoría analítica. Sin embargo, descartar cualquiera de las tres perspectivas indicaría negar alguno de los estadios del terror.

Así como lo señalan Gubern y Pratt en el párrafo inicial de esta sección, Lovecraft (1973) rastrea el nacimiento de la “bestia” en baladas y crónicas arcaicas y escrituras sagradas. Fueron leyendas transmitidas de generación en generación, atravesando miles de años de historia, que generaron -en primer lugar- una vertiente literaria. Worland (2007) identifica tres obras como el nacimiento del terror moderno: *Drácula* (1897) de Bram Stoker, *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley y *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) de Stevenson. Estas tres obras son parte de un entramado más complejo que hunde sus raíces a momentos anteriores, tal como indica Darío Lavia (2011):

- **Metafísica** de Dante Alighieri: los círculos del infierno descriptos en la *Divina comedia* (alrededor de 1324) muestran una expedición íntima e introspectiva de la conciencia hacia las tinieblas.
- **Ciencia y mito** de Mary Shelley: en *Frankenstein o el moderno Prometeo* una joven escritora describe los temores de la modernidad y los peligros de la perversión

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

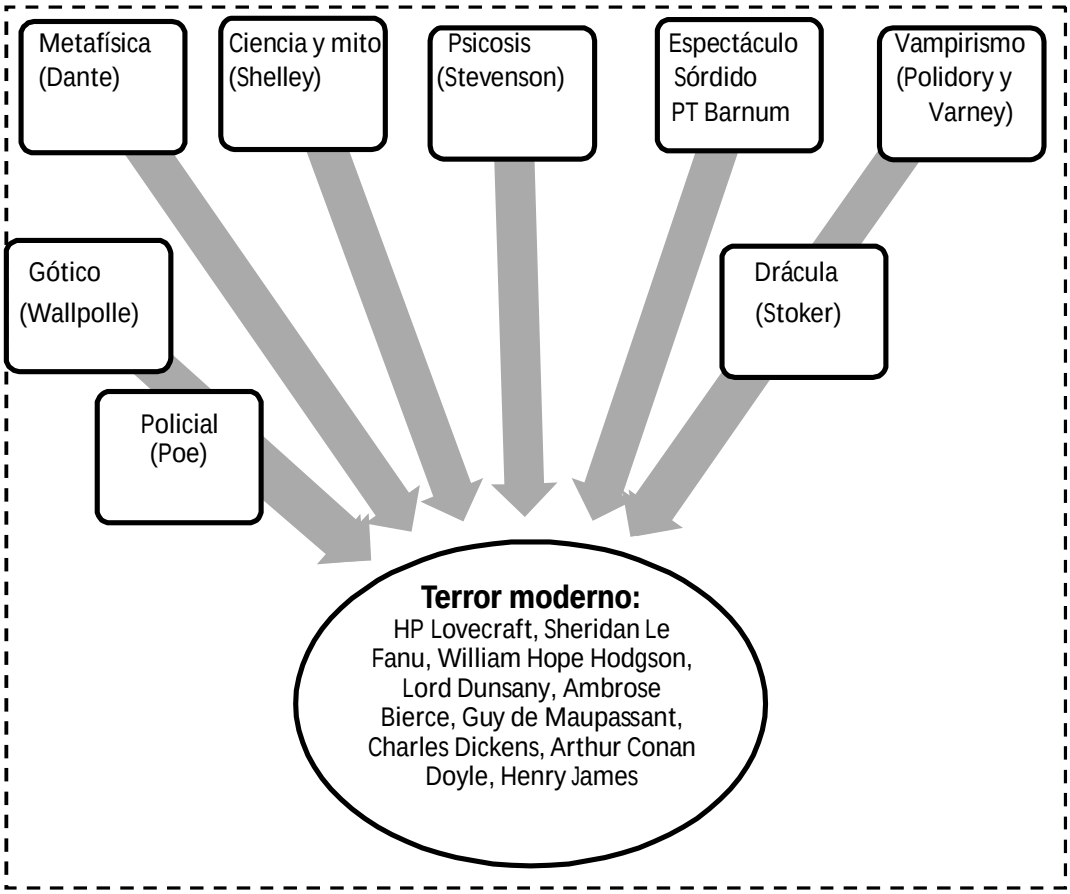
científica.

- **Psicosis** de Stevenson: *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* será uno de los pilares del terror moderno y exhibe el conflicto interno entre el bien y el mal: el monstruo dentro del yo del cual es imposible escapar.
- **Horror gótico** de Horace Wallpole: *El castillo de Otranto* (1765) fundaría la narrativa gótica (tributaria del romanticismo alemán) y los elementos que estarían presentes en las futuras producciones cinematográficas: paisajes sombríos, bosques tenebrosos, ruinas medievales, castillos, pasadizos y un terror sugerido.
- **Espectáculo sórdido** de PT Barnum: este empresario estadounidense fue el creador de uno de los mayores espectáculos circenses a mediados del siglo XIX. Su gira de enanos, gigantes, la mujer peluda o el "hombre lobo" harían surgir una vertiente poco explorada y analizada del terror, magistralmente expuesta en *Fenómenos* (1932) de Tod Browning.
- **Policial** de Edgar Allan Poe: maestro del relato corto y renovador de la novela gótica, sería uno de las principales influencias, no sólo de HP Lovecraft, sino del terror, en general, y del terror psicológico, en particular.
- **Vampirismo**: una de las primeras historias de vampiros fue escrita por John William Polidori en 1816, quien instauró un vampirismo romántico con su obra *El vampiro* (1816)[11]. Años más tarde, se publicó *Varney el vampiro*, atribuido a James Malcolm Rymer y Thomas Preskett Prest en más 200 entregas entre 1845 y 1847. Tuvieron una gran influencia en la literatura vampírica posterior, particularmente en el *Drácula* de Stoker.

Estas vertientes desembocarán en los principales exponentes del género moderno en su expresión literaria (tal como muestra en el Gráfico 1): HP Lovecraft, Sheridan Le Fanu, William Hope Hodgson, Lord Dunsany, Ambrose Bierce, Guy de Maupassant, Charles Dickens, Arthur Conan Doyle, Henry James, entre otros. Las vías del expreso del terror están construidas sobre estas bases. Antes de que las películas dialogaran entre sí, tomaron la mayoría de estos mitos, leyendas y escritos para construir una codificación particular.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Gráfico 1. Genealogía del género de terror



Fuente: realización propia en base a Lavia (2011)

1.3.1. El terror cinematográfico: expresionismo alemán

El acto de horror estaría ligado al mismo nacimiento del cine no sólo en el objeto representado sino también en su misma representación. Tal como señala Paul Coates (1991:77):

> "Las películas de terror son la forma esencial del cine, pues su monstruoso contenido se representa a sí mismo en la monstruosa forma gigantesca de la pantalla".

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

La primera película de terror fue realizada en 1910 por J. Searle Dawly para la compañía Edison. Fue la adaptación inaugural de *Frankenstein*[12] y tenía una duración de 16 minutos. Años antes Georges Meliés había filmado cortos en los albores del nacimiento del cine. Muchas de sus películas eran de fantasía y misterio como *La mansión del diablo* (1896). Otros directores realizaron cintas similares [James Stuart Blackton con *El hotel embrujado: fantasmagoría espantosa* o Segundo de Chomón con *La casa hechizada*, ambos en 1907]. Sin embargo, estos films corresponden a una etapa experimental del cine y aunque intentaban crear un efecto enigmático, su objetivo era entretener y mostrar las posibilidades de un arte que recién comenzaba.

El **expresionismo alemán** es considerado la primera estación del terror cinematográfico donde comenzaron los vapores de la máquina de horror[13]. *El gabinete del Dr. Caligari* (Wiene, 1920) y *Nosferatu, el vampiro* (Murnau, 1922) son las películas más representativas de este movimiento. El "estilo alemán" sugiere fuerzas ocultas acechando en la oscuridad y "un subjetivismo llevado al máximo", la "afirmación de un yo totalitario y absoluto que crea al mundo" y "que está próximo a un dogma que comporta la abstracción completa del individuo" (Lotte Eisner citada en Losilla, 1993: 60). Su herencia más explícita son el estilo decorativo y fotográfico, las luces y sombras, la estilización escenográfica y el maquillaje exagerado. Marcas registradas del género en sus manifestaciones posteriores:

> "Mirando hacia atrás en la genealogía de las películas de terror, podríamos reconocer a *Caligari* como modelo visual y temático de cada una de las pesadillas claustrofóbicas de la deshumanización, al igual que *Nosferatu* de Murnau aparece como la película de vampiros seminal, *El estudiante de Praga* como el texto cinematográfico clave sobre el tema del *doppelgänger*[14], el *M* de Lang como la primera película de asesinos seriales, y los primeros films de Lang sobre *Dr. Mabuse* como textos fundacionales en el cine de la paranoia individual y colectiva". (Hantke, s/f: 10)

En el cine de terror expresionista la representación del mal está personificada por figuras alegóricas y atravesada por el sentimiento trágico de la vida de la cultura germánica "aquel que concibe los peores instintos de la humanidad encarnados en una entidad filosófica de carácter demoníaco, tan aberrante como todopoderosa" (Losilla, 1993: 62). En otras palabras, es el resultado de una tradición filosófica aplicado a un contexto concreto: la Alemania de posguerra, un territorio fértil para el nacimiento del horror. La monstruosidad expresionista está iconizada en figuras que atentan contra el sistema desde afuera. Es la sociedad, colectiva y monolítica, la que lucha contra el monstruo, la que sostiene la bandera del Bien absoluto contra el Mal absoluto.

1.3.2. El cine de terror clásico de Hollywood

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Aunque los elementos iconográficos serán el germen del terror posterior, no así su discurso. Hollywood será la estación donde el terror tendrá su época de oro, denominada **época clásica.** Mientras el expresionismo alemán nace en el contexto de una deprimida Alemania de posguerra, el cine de terror de los años 30 y 40 estuvo signado por un país azotado por la crisis de Wall Street de 1929.

Durante esta época, Universal era el rey indiscutido de las películas de terror. No fue el único estudio hollywoodense que realizó películas de este tipo, aunque fue el más destacado y especializado de una época que catapultaría a estrellas míticas de género como Boris Karloff, Bela Lugosi y Lon Chaney (padre e hijo). Aunque unos de sus primeros éxitos en el género fue *El fantasma de la ópera* (Leroux, 1925), *Drácula* (Browing, 1931) arrasó en la taquilla e inició un ciclo ininterrumpido de películas de horror hasta 1948[15].

El período clásico se extenderá desde principios de los años 30 hasta finales de los 40 y estará dominado por amenazas externas (individuales o colectivas) en su mayoría sobrenaturales (Tudor, 1989: 33-34). Pululan los monstruos de procedencia europea, locaciones alejadas, castillos y cementerios, y los científicos locos. El mal acecha desde territorios alejados y culturas ajenas, en el exterior al entramado social:

> "Los fantasmas personales y sociales se proyectan hacia afuera. (…) Los protagonistas y su entorno –la sociedad que los rodea– se desembarazan de sus miedos y obsesiones fijándolos en algo ajeno a ellos que pueden estigmatizar, combatir y finalmente eliminar, como si se tratara de una inexplicable y aberración de la norma fabricada por equivocación en un universo esencialmente bueno" (Losilla, 1993: 71)

Las películas clásicas exhiben una dualidad constante desde la historia (personajes "normales" vs monstruos) y la puesta en escena (el castillo o el cementerio es un ícono del lugar donde se lleva a cabo la desviación vs. el lugar cotidiano o el territorio de la "norma") (Losilla, 1993).

1.3.3. Hammer y las producciones europeas: hacia el *exploitation*

A finales de los 40 y luego de la Segunda Guerra Mundial, los vapores del expreso de terror comenzaron a moverse hacia el Atlántico, cruzando de continente. Luego de la posguerra, el género floreció en Europa, principalmente en el Reino Unido e Italia. En EEUU, el horror sufre uno de sus primeros ocasos comerciales hasta la década del '70. Durante los ´50 y ´60 la llegada a la pantalla de invasiones alienígenas y platillos espaciales reforzó en el terror la amenaza exterior aunque significó la transición a un horror más secular, tal como señala Langford:

"Las amenazas exteriores podían ser derrocadas con la tecnología y el conocimiento

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

indicados (saberes arcanos, balas de plata o, en caso de mutaciones y extraterrestres, la combinación de las fuerzas militares y científicas del Estado moderno)". (2005: 167-168)

La productora inglesa Hammer fue la soberana indiscutida de este período a finales de la década del 50. Su primer éxito de terror fue *La maldición de Frankenstein* (Fisher, 1957b). Tanto esta película como muchas de los posteriores fueron versiones recicladas de las cintas y los monstruos de la Universal y otros estudios. Esta empresa fue la responsable de la fama de actores como Peter Cushing, Christopher Lee y Vincent Price.

El caso particular de la Hammer, una vuelta al horror gótico, es comúnmente examinado respecto a su acercamiento a las relaciones de clase (tal como expone la lucha de Van Helsing –exponente de la clase media– en su lucha contra la aristocracia y las supersticiones medievales), y las tribulaciones de las categorías en crisis de masculinidad y femineidad, reafirmando lo que se consideran valores "normales" de las relaciones heterosexuales) (Langford, 2005: 175; Waller, 1987: 3).

Un caso aislado en EEUU es el de Roger Corman, quien a partir de 1953 produjo cientos de filmes de bajo presupuesto fuera de los grandes estudios. Entre sus filmes más conocidos destaca su serie de películas basadas en historias de Edgar Allan Poe producidas por la American International Pictures (AIP), incluyendo *La pavorosa casa Usher* (1960a), *El péndulo de la muerte* (1961), *El cuervo* (1963) y *La máscara de la muerte roja* (1964).

Por otra parte, en los ´60 el terror italiano comienza a generar una interesante oleada con un cine de autor popularizado como g*iallo*. Mario Bava [*La máscara del demonio* (1960)], Ricardo Freda [*El secreto del Doctor Hichcock* (1962)] y las películas de Dario Argento de los '70 [*Suspiria* (1976)] que exhibían la navaja del cuchillo regodeándose en la sangre y la muerte de sus víctimas. A medio camino entre el *thriller* y el terror, obtuvo reconocimiento internacional por la fiereza de su estilo visual y la resignificación del cine de autor en contextos genéricos inesperados (Jenks, 1992).

El ciclo de Poe de Corman, la vuelta al gótico de la Hammer y las películas del *giallo* italiano muestran "una vuelta más del terror lejos de lo secular" (Tudor, 1989). Sin embargo su estilo más naturalista o documental comienza a explotar los temas del día a día o de moda, a través del *exploitation*[16]. El aprovechamiento de los tópicos de la agenda diaria, con el objetivo de atraer mayores audiencias, torna al *exploitation* en un índice de las tribulaciones de cada época en su vertiente más perversa. La fuente de este tipo de películas son los vicios y secretos a voces de la sociedad: sexo, drogas y sangre.

1.3.4. El horror moderno

Lejos de los monstruos milenarios que habitan en castillos medievales, un tímido chico

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

común llamado Norman Bates instauró el nacimiento de una de las paradas más importantes del expreso de terror: el **horror moderno**. *Psicosis* (Hitchcock, 1960) invierte las normas clásicas del horror ya que la monstruosidad se gesta dentro del propio territorio. El mal que estaba en el exterior comienza a inocularse en el interior de la psiquis humana y al centro del entramado social: el núcleo familiar. Así lo expresa Robin Wood:

> "El cine de terror producido desde los años 60 está determinado por cinco motivos recurrentes (…). El monstruo como psicópata o esquizofrénico (…). La venganza de la naturaleza (…). El satanismo, la posesión diabólica y el anticristo (…). La maldad infantil (a menudo directamente relacionada con el punto anterior) (…). El canibalismo (…). Estos motivos aparentemente heterogéneos aparecen unidos por su pertenencia a un tema principal que los unifica: la familia". (1985: 207)

Los límites entre la monstruosidad y la familia comienzan a hacerse más difusos: en *La masacre de Texas* (Hooper, 1974) o *La colina tiene ojos* (Craven, 1977) es el núcleo filial el que genera la matanza indiscriminada para alimentarse en el marco de un Estado ausente (Vallina, 2011). Asimismo, la psicosis y la esquizofrenia, el Anticristo y el niño monstruo son mostrados como producto de la familia, tal como se ve en *La profecía* (Donner, 1976). La humanidad, invadida por las fuerzas del mal, es testigo del fracaso del modelo social –el capitalismo tardío –cuya incapacidad para sostener las estructuras vigentes ha liberado las fuerzas más destructivas del inconsciente (Losilla, 1993: 145). La misma incapacidad del Estado se ve en *La noche de los muertos vivientes* (Romero, 1968) que no puede explicar ni contener a los zombis que invaden las calles. En particular, la película de Romero fue un hito por introducir la crítica social en una producción de terror de bajo presupuesto.

Wood (1985) indica que muchas de estas películas muestran la represión del canibalismo: una sociedad que se come unos a otros en *La noche de los muertos vivientes* (Romero, 1968), la madre de Bates que canibaliza metafóricamente a su hijo en *Psicosis* (Hitchcock, 1960) y una familia que devora adolescentes con el objetivo de alimentarse en *La masacre de Texas* (Hooper, 1974). No son amenazas externas o importadas las que devoran la carne humana o los valores sino aquellas que residen en el núcleo más íntimo y familiar.

1.3.5. Terror posmoderno

Una de las últimas estaciones del expreso es el **terror posmoderno**, inaugurado por *Noche de brujas* (Carpenter, 1978). Su popularidad e influencia se deben, entre otras cosas, al perfecto balance entre suspenso y violencia explícita. Simboliza el inicio del género *slasher*, que expone a un grupo de personas –en general adolescentes– a las manos, o más bien la navaja, de un psicópata turbado. Si bien la película de Carpenter no fue la primera de este tipo [en 1974 Bob Clark ya había estrenado *Navidad sangrienta* y podría considerarse a

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

muchas cintas del *giallo* italiano como una influencia directa de este subgénero], fue la más influyente y lanzó el subgénero a nivel mundial. Muchos de los éxitos de la década del '80 serán tributarios de *Noche de brujas*: *Carnaval del terror* (Hooper, 1981), *Martes 13* (Cunningham, 1980) y *Pesadilla en lo profundo de la noche* (Craven, 1984), entre otros.

Mientras *Psicosis* en los '60 se enfoca en los conflictos de culpa adultos, *Noche de brujas* traslada el centro neurálgico de la narración a los problemas adolescentes: la sexualidad en ebullición, las indeterminaciones sobre el futuro, las confrontaciones con las figuras de autoridad son algunos de los temas que se inmiscuyen mientras desprevenidos jóvenes corren por sus vidas en alguna de estas películas. Asimismo, la figura del *psycho-killer* aparece estrechamente relacionada con la fascinación por la sangre y el cuerpo adolescente en un acercamiento muy cercano al *gore* (Losilla, 1993: 162).

Vejaciones, cuerpos desmembrados, sangre que mancha la pantalla, penetraciones de armas punzantes son el nuevo platillo del horror posmoderno. Uno de los planos más célebres de *Noche de brujas* en su escena inicial: una toma subjetiva nos muestra espiando por el jardín a una pareja que dentro de la casa está por iniciar una relación sexual, tomamos un cuchillo en la cocina y, luego de ponernos una inquietante máscara, asesinamos a sangre fría a una joven desnuda que se cepilla en su cuarto. El planteo traslada al espectador del lugar de víctima al de monstruo en un *voyeurismo* sádico, tal como señala Losilla (1993):

> "El espectador se convierte en el centro neurálgico, en eje alrededor del cual giran todos los mecanismos de la ficción, (…) ese giro va acompañado de un giro radical respecto a las figuras representativas del mal (…): el convencimiento de que el mal, no sólo ha invadido ya por completo el yo sino que ha procedido absolutamente a su desintegración. (…) El virus del mal ha penetrado hasta los últimos resquicios de la condición humana transformándola en otra cosa, en el desquiciamiento absoluto, en el demonio de la locura, en una encarnación pura de lo diabólico, sin necesidad de recurrir a ningún signo de lo sobrenatural". (162-163).

Los monstruos contemporáneos ya no nos asustan desde la distancia, ya que "son nosotros, están sobre nosotros y dentro nuestro" (Judith Halberstam citada en Magistrale, 2005: 15). Y agrega, en referencia a *El silencio de los inocentes* (Demme, 1991), el horror posmoderno ha "canibalizado el gótico del siglo XIX, comiéndose vivo a su monstruo" (15).

En los últimos años, han surgido híbridos de *thriller y* terror como *Sexto sentido* (Night Shyamalan, 1999); terror documental como *El proyecto de la bruja Blair* (Sánchez y Myrick, 1999) y *Actividad paranormal* (Peli, 2007); o películas como *Scream* (Craven, 1996) que parodian al género. Una bocanada de aire fresco ha sido el *J-horror*, o terror japonés, muy influyente en la última década. Los festivales especializados y la eclosión del DVD han abierto las puertas al cine oriental, profuso en historias de fantasmas. Las temáticas, narrativas y estéticas de películas de autores como Hideo Nakata, con *El círculo* (1998), o Takashi Shimuzu, con *La maldición* (2002), han sido trasladadas al cine estadounidense tal como

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

sucedió con el expresionismo alemán durante la época clásica. Sus estéticas se oponen a las vigentes en el terror moderno, donde la violencia explícita es la reina:

> "Las películas *J-horror* se concentran en una producción discreta de terror psicológico y atmosférico, más que en la violencia gráfica, capitalizando las leyendas urbanas que proliferan a través de los medios de comunicación y la cultura popular". (Choi y Wada-Marciano, 2009: 104)

El horror posmoderno ha sido visto por muchos críticos como un callejón sin salida, una repetición de todo lo creado en décadas anteriores sin premisas ideológicas valorables o contestatarias:

> "Existe otro cine de terror: aquel que se muestra sumisamente propicio a las tesis del sistema y estúpidamente conformista con respecto a las leyes políticas, sociales y psicológicas impuestas desde las altas instancias científicas y normativas, el cine-basura de los últimos años que –a través de la figura del psicópata o de la engañosa profusión de sangre y vísceras– sólo busca satisfacer paladares adolescentes y que, bajo la apariencia de un presunto cinismo posmodernista, vulgariza y corrompe todos los postulados del verdadero nihilismo contemporáneo". (Losilla, 1993: 193-194)

Enmarcado en una discusión más general sobre el estado de un arte posmoderno que ya no es ni "explosivo, subversivo, (…) crítico, negativo ni contestatario" (Fredric Jameson citado en Modleski, 1986: 174), David Church acusa a este enfoque de miope y esboza una premisa más positiva y adecuada basada en el "nuevo surgimiento de una reflexividad introspectiva":

> "El eclecticismo posmoderno realza la función del (director) autor (…), permitiendo que los críticos de la «alta» cultura puedan consumir con tranquilidad textos culturales de la «baja» cultura". (2006: 2)

En resumen, las paradas del expreso de terror no sólo nos cuentan la evolución artística y narrativa del género, sino una manera de vernos a nosotros mismos y a la monstruosidad que habita tanto fuera de nosotros como en nuestro propio interior. Así lo resume tan magistralmente Tudor (1989: 48):

> "Mientras las películas de terror de las tres primeras décadas (años 30, 40 y 50) se mueven entre dos polos de la ciencia y lo sobrenatural, a través de monstruos que nos amenazan sobre todo, cuando no totalmente, desde el «exterior», las tres últimas décadas sitúan la amenaza que refleja el género mucho más cerca de nosotros. En estos años, el cine de terror empieza a articular un tipo de ansiedad radicalmente distinta. La amenaza que plantean las películas de horror posteriores a 1960 puede contemplarse como la expresión de una profunda inseguridad acerca de nosotros mismos, de acuerdo con el panorama contemporáneo. De ahí que, de todas las criaturas del cine de terror, sea el psicópata el que predomine […]. En otras palabras, y aunque se trate de una simplificación, nuestro característico punto de vista acerca de la locura se ha secularizado, ha regresado a nuestro propio seno. La revolución

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

conceptual asociada con el nombre de Freud, cuando no con su obra, nos ha abierto las puertas a una nueva concepción del miedo: miedo de nosotros mismos y de las incomprensibles y peligrosas fuerzas que se agitan en nuestro interior".

El género ha sufrido diversas mutaciones que se han expresado en películas representativas y pioneras, tal como se muestra en la Tabla 1.

Tabla 1. Películas de terror más representativas por período

Período	Películas
Expresionismo alemán (1920) Estudios UFA	*El estudiante de Praga* (Wegener, 1913) *El Golem* (Wegener y Boese, 1920) *El gabinete del Dr. Caligari* (Wiene, 1920) *Nosferatu, el vampiro* (Murnau, 1922)
Clasicismo (1931-mediados de la década de 1940) Estudios Universal RKO	*Drácula* (Browing, 1931) *Frankenstein, creador del monstruo* (Whale, 1931) *El hombre y el monstruo* (Mamoulian, 1932) *Fenómenos* (Browing, 1932) *La isla de las almas perdidas* (Kenton, 1932) *Zombie, La legión de los hombres sin alma* (Halperin, 1932) *El gato negro* (Ulmer, 1934) *La novia de Frankenstein* (Whale, 1935) *El lobo humano* (Waggner, 1941) *La marca de la pantera* (Tourner, 1942)
Cine de posguerra Independientes Estudios Hammer Escuela italiana	*La maldición de Frankenstein* (Fisher, 1957b) *La sangre de Drácula* (Fisher, 1958c) *Los ojos sin cara* (Franju, 1959) *La momia* (Fisher, 1959c) *Las novias de Drácula* (Fisher, 1960b) *La pavorosa casa Usher* (Corman, 1960a) *La máscara del demonio* (Bava, 1960) *Seis mujeres para un asesino* (Bava, 1964) *El pájaro de las plumas de cristal* (Argento, 1970)
Período	**Películas**
Horror moderno (1960 – 1977)	*Psicosis* (Hitchcock, 1960) *Repulsión* (Polanski, 1965) *La noche de los muertos vivientes* (Romero, 1968) *El bebé de Rosemary* (Polanski, 1968) *Míralos morir* (Bogdanovich, 1968) *La hora del lobo* (Bergman, 1968) *El exorcista* (Friedkin, 1973) *La masacre de Texas* (Hooper, 1974) *Tiburón* (Spielberg, 1975) *La profecía* (Donner, 1976) *Carrie*: *extraño presentimiento* (De Palma, 1976) *Cabeza borradora* (Lynch, 1977) *Las colinas tienen ojos* (Craven, 1977)

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Terror posmoderno (1978 - …)	*Noche de brujas* (Carpenter, 1978) *Martes 13* (Cunningham, 1980) *Diabólico* (Raimi, 1981) *Poltergeist: Juegos Diabólicos* (Hooper, 1982) *Pesadilla en lo profundo de la noche* (Craven, 1984) *Henry, retrato de un asesino* (McNaughton, 1986) *La mosca* (Cronenberg, 1989) *El silencio de los inocentes* (Demme, 1991) *Drácula* (Ford Coppola, 1992) *Pecados capitales* (Fincher, 1995) *Scream* (Craven, 1996) *Entrevista con el vampiro* (Jordan, 1999) *Exterminio* (Boyle, 2002) *La llamada* (Verbinski, 2002) *El laberinto del fauno* (Del Toro, 2006) *Crepúsculo* (Hardwicke, 2008) *El proyecto de la bruja Blair* (Sánchez y Myrick, 1999) *Actividad paranormal* (Peli, 2007)

Fuente: realización propia.

1.4. Subgéneros

Así como la mayoría de los géneros, el terror está conformado por una variedad de subgéneros que lo atraviesan. Se trata de submarcas identitarias con "tradiciones específicas" (Neale, 2000: 9). Tal como la misma definición de género, los subgéneros tampoco so n compartimientos estancos y exclusivos: así como *Exterminio* (Boyle, 2002) puede ser considerada una película de terror epidémico también lo puede ser de zombis. Los subgéneros experimentan popularidades cíclicas en el mercado cinematográfico ya que desde el punto de vista económica se aplica "la ley del más fuerte" (Tudor, 1989: 23). Por ejemplo, el género zombi, altamente popular en la década del '70, decayó en 1980 y 1990 para volver a resurgir en la década de 2000 (Church, 2006).

Aunque algunos poseen restricciones estereotipadas (el s*lasher* muestra un asesino psicópata vs. victimas adolescentes en edad escolar), los subgéneros son entidades en movimiento con límites difusos que se entrecruzan entre sí. Y la gran mayoría está construida alrededor de monstruos específicos: zombis, hombres lobo, fantasmas, o asesinos (Worland, 2007: 9).

Las películas de **vampiros** exhiben la lucha entre las criaturas de la noche -que viven a expensas de la sangre de sus víctimas- y los humanos. Inspirado en la literatura gótica y victoriana, la fuente principal del subgénero cinematográfico es el *Drácula* de Bram Stoker. Castillos medievales, cementerios, cruces, agua bendita, estacas de madera y ajo adornan la mitología del vampiro clásico cuyos exponentes más influyentes fueron *Nosferatu, el vampiro* (Murnau, 1922) y el *Drácula* (1931) de Tod Browning. Repetido hasta el hartazgo en la cinematografía mundial, quizá sea una de las marcas registradas más redituables del género que a finales de los ´70 ya contaba con más de 400 adaptaciones[17]. En la actualidad,

muchas de las versiones han modificado la mitología con vampiros caminando a la luz del día[18] o creando diferentes tipos de vampiros (especies o razas) como en *Blade, cazador de vampiros* (Norrington, 1998) o *Crepúsculo* (Hardwicke, 2008). En Argentina, los vampiros pasearían por películas como *No muertos* (Puig, 2000a) y *Mala carne* (Forte, 2003).

Las películas de **zombis** tienen sus orígenes en el folklore haitiano. La leyenda dice que, a través de ritos vudú, era posible revivir a muertos los cuales se convertían en esclavos y sometidos a la voluntad del "hechicero". Eran obligados a trabajar sin cesar por lo que "esta tradición convierte al zombi en el más proletario de los mitos del género fantástico, aunque distintas variaciones terminaron por transformar a estos seres sobrenaturales, fundamentales en el cine de terror" (Curubeto, 1996: 382). Se considera a la película *Zombie, La legión de los hombres sin alma* (Halperin, 1932) como la inicial de este subgénero. Sin embargo, *La noche de los muertos vivientes* (1968) de George Romero fue el film que introdujo un nuevo tipo de zombis: ya no eran del Caribe ni estaban ambientados en épocas pasadas sino que "eran nuestros vecinos, nuestros familiares, nosotros mismos" (Saracino, 2009: 40). "Los personajes son un volátil corte representativo de nuestra sociedad informada por la televisión y el horror descripto en los boletines de noticias se acerca a casa, ya está afuera, ya golpea pidiendo que se le deje entrar" (Revista Fangoria citada en Saracino, 2009: 42). En plena vigencia en la actualidad, el film inglés *Exterminio (*Boyle, 2002) fue el que volvió a poner este subgénero en el mapa luego de dos décadas de desaparición. Los zombis también poblaron películas argentinas en *La venganza del sexo* (Vieyra, 1971), *Un cazador de zombies* (Magariños, 2008), *Necrópolis* (Borghi, 2000) y *Plaga zombie* (Páres y Sáez, 1997).

Los films sobre **hombres lobo** se basan en la metamorfosis de un hombre en un animal (denominado zoantropía), más específicamente en un lobo en las noches de luna llena (licantropía). Según Gubern y Pratt, el mito expresa "un símbolo perfecto del individuo dominado por sus tendencias agresivas y en busca de sus más primarias y capaz, por consiguiente, de destruir la cultura que tantos esfuerzos ha costado" (1979: 97). La película que catapultó a la fama a este subgénero fue *El lobo humano* (Waggner, 1941) y "potenció a todo el género fantástico de los años ´40" (Curubeto, 1996: 195). Aunque el hombre lobo interpretado por Lon Chaney Jr. fue el más famoso, el español Paul Naschy fue el que más versiones hizo de la bestia en una serie de películas del horror hispano (Curubeto, 1996: 195-197). Este subgénero renació a finales de los '80 y principios de los '90 con películas híbridas como *Muchacho lobo* (Daniel, 1985), *Lobo* (Nichols, 1994) y la serie *Aullidos* (Dante, 1981). Uno de los films más taquilleros en la historia del cine argentino corresponde a este subgénero: *Nazareno Cruz y el Lobo* (Favio, 1974)[19].

Junto a los vampiros y los hombres lobo, **Frankenstein** ha dado una de las franquicias más exitosas del género. Cruza inevitable con la ciencia ficción, las versiones cinematográficas están inspiradas en la novela de Mary Shelley. Sin embargo, desde las primeras adaptaciones

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

hechas por el cine, la naturaleza del "monstruo" es de una maldad innata debido a una confusión de cerebros en el momento de la construcción. La versión cinematográfica moderniza el mito a la vez que simplifica el argumento filosófico modificando la tesis de la autora quien intenta mostrar cómo "una criatura bondadosa por naturaleza puede llegar a convertirse en un asesino a causa del repudio de su creador, de los malos tratos recibidos por doquier, la marginación y la exclusión social" (Gubern y Prat, 1979: 119). *Frankenstein* da a luz una de las figuras clave del cine de terror[20]: la del "científico-loco", cuya inescrupulosidad y ambición desmedida generan una amenaza a la sociedad (por lo que el monstruo no es un producto supernatural sino una intervención humana). Producido por primera vez en 1910, la versión más popular fue realizada por James Whale para la Universal en 1931 tras el éxito del *Drácula* de Tod Browning[21]. Su suceso en la taquilla provocó una seguidilla de secuelas de la Universal, la Hammer [a partir de *La maldición de Frankenstein* (Fisher, 1957b)] y el cine español y generó superproducciones como el *Frankenstein de Mary Shelley* (Branagh, 1994) producido por Francis Ford Coppola. En Argentina, la criatura ha aparecido en comedias de terror como *El fantasma de la opereta* (1954) de Enrique Carreras o en versiones alucinógenas como el *LSD Frankenstein* (2002) de Germán Magariños.

Las criaturas mencionadas, que pasean por el expreso del terror, no agotan el subgénero de **monstruos**. Si bien los vampiros, hombres lobo y la criatura creada por Frankenstein han sido las más representadas, existe diversidad de especímenes que aterrorizan a los incautos que pueblan las películas de horror. Aunque el *monstruo* que amenaza la "normalidad", tal como lo plantea Wood (1985: 204), puede ser tanto un asesino serial como una bestia alienígena, en este subgénero se incluyen las criaturas sobrenaturales o productos de la naturaleza. Surgidos de culturas milenarias durante los años '30, como la momia; o de espacios siderales, como los invasores alienígenas de los años 50 y 60; o de los desvaríos de algún científico loco, son "violaciones de nuestro esquema de categorizaciones" que nos amenazan (Clover, 1993). Tanto *La momia* (Fisher, 1959c; Freund, 1932; Sommers, 1999) como *Godzilla* (Honda, 1954) o *Cloverfield- monstruo* (Reeves, 2008) pertenecen a esta categoría que se roza con la ciencia ficción. En Argentina, *Marihuana radioactiva interplanetaria* (Leguiza, 2010) o *El proyecto del pitufo Enrique* (Serio, 2007) son ejemplos de este subgénero.

El ***slasher*** muestra un psicópata que asesina brutalmente a jóvenes. Posee características comunes (Rockoff, 2002): 1) el elemento principal es el asesino guiado por el deseo de venganza hacia quienes le provocaron una tragedia o humillación; 2) puede tener rasgos sobrenaturales o ser personas ordinarias con rasgos psicóticos; 3)Realiza sus asesinatos de manera rápida; 3) las muertes son provocadas por varios tipos de armas, destacando elementos cortantes como cuchillos, machetes, sierras eléctricas o hachas ; 4) las víctimas

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

son adolescentes que se encuentran en lugares aislados de cualquier tipo de ayuda; 5) aparece la *final girl* ("última chica") el personaje femenino que logra sobrevivir al asesino gracias a su inteligencia y resistencia y logra asesinarlo (Clover, 1993) (para más detalles sobre esta categoría ver el ítem 1.2). *Noche de brujas* (Carpenter, 1978), *Martes 13* (Cunningham, 1980), *Pesadilla en lo profundo de la noche* (Craven, 1984) o *Scream* (Craven, 1996) son las películas que más se ajustan a la definición moderna del subgénero. Otras como la inglesa *Tres rostros para el miedo* (Powell, 1960) o muchas de las películas del *giallo* italiano (con Mario Bava a la cabeza) pueden insertarse en una concepción más amplia. En Argentina, el *slasher* se ha consolidado con títulos como *Habitaciones para turistas* (García Bogliano, 2004) o *Nunca asistas a este tipo de fiestas* (Parés, Soria, y Sáez, 2000).

El ***gore*** o ***splatter*** se caracteriza por el uso excesivo de violencia, sangre y cuerpos mutilados. Además, este tipo de películas son filmadas por "cineastas independientes (…) con bajo presupuesto y tienen una distintiva falta de suspenso" (Wichlacz, 1997) porque el acento no está en retener la acción (ya que siempre es revelada al espectador) sino en shockear a través de un festín de sangre y tripas. Por eso se diferencian del *slasher*, donde sí existe este suspenso y no se subraya en todos los casos la truculencia en la pantalla. Aunque se ha convertido en uno de los subgéneros más vapuleados por la crítica y la academia, también ha sido el más ascendente en las últimas décadas. Nacido de las filas de la clase B, o más bien Z, desde los ´90 "las películas de mayor presupuesto de terror se han hecho cada vez más sangrientas, (…), lo cual ha sacado al *gore* de su nicho" (Wichlacz, 1997). *Blood feast* (Lewis, 1963) es considerado el inicio de este subgénero que se movió a producciones *mainstream*[22] como *Hostel* (Roth, 2005) o la redituable e infinita saga *El juego del miedo* (Wan, 2004)[23]. En Argentina, es quizás una de las variantes más desarrolladas debido al tipo de producción de bajo presupuesto que requiere. *Sadomaster* (Magariños, 2005), *Plaga zombie: zona mutante* (Páres y Sáez, 2001) y *Sudor frío* (García Bogliano, 2011b)[24] son ejemplos locales de este subgénero.

El **terror psicológico** trata de crear tensión a través de lo que Robert Wise denominó "la dramatización de la amenaza de lo desconocido" (citado en Wells, 2000: 54). El "primer precepto" de este subgénero, en oposición al *gore*, es "nunca mostrar demasiado en la pantalla" (Carol Clarens citada en Wells, 2000: 42). Se enmarca en una atmósfera agobiante en la que los pensamientos, miedos, culpa y desestabilización emocional de los personajes hacen difusos los límites de la realidad. Joshi (2000) realiza, a través de la edición del trabajo de Lovecraft (1945/1973), una división del horror no-sobrenatural: denomina "pseudonatural" a los eventos que parecen violar las leyes naturales pero luego se demuestran producto de la alteración de la mente, y "relatos crueles" (*conte cruel)* para las historias de inhumana brutalidad donde "la puja de las emociones se muestra a través de los sufrimientos, frustraciones y desagradables horrores psíquicos" (Lovecraft, 1973: 50). *Psicosis*

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

(Hitchcock, 1960) es un ejemplo de “relato cruel” que estableció “patrones cinematográficos claves de representación para el horror y los *thrillers* psicológicos” posteriores (Prince, 2004: 207). La vertiente “pseudonatural” se expone en films como *La marca de la pantera* (Tourner, 1942) o *El bebé de Rosemary* (Polanski, 1968), donde la razón y la locura se amalgaman con fantasmas o demonios que el espectador no puede reconocer como “reales” o creados por la mente del protagonista. En Argentina, las películas *Lo siniestro* (Mazurek, 2011b), *Visitante de invierno* (Esquenazi, 2008) o *El propietario*[25] (Diment y Ziembrowski, 2008) exploran este subgénero.

Las **posesiones demoníacas o satánicas** son otro subgénero del terror que ha asustado a generaciones de espectadores con lo oculto, rituales satánicos, brujería y demonios. Denominado por Charles Derry (2009) como “horror de lo demoníaco”, tiene en películas como *La profecía* (Donner, 1976) o *El exorcista* (Friedkin, 1973) sus exponentes internacionales más significativos. En Argentina se han producido películas como *The last Gateway* (Rugna, 2007), *Inzomnia* (Pollachi y Del Teso, 1997) o *Death knows your name* (De la Vega, 2007) que liberan demonios ocultos. Tal como sugiere Lovecraft (1973), el horror se crea cuando una “fuerza natural” es violada. Cuando esto sucede, la vida tal como la conocemos cambia radicalmente y comienza a funcionar con leyes que no entendemos ni podemos controlar. Los personajes de estas películas están a la merced de fuerzas maliciosas. Estas mismas características comparte el subgénero de **fantasmas u horror supernatural**, poblado de fantasmas y casas embrujadas. Exponentes de este mundo fantasmagórico son *La casa embrujada* (Wise, 1963), *Los otros* (Amenábar, 2001) o *El círculo* (Nakata, 1998) a nivel internacional; y *Jennifer's Shadow* (Parés y De la Vega, 2004), una producción argentina con capitales estadounidenses.

Los filmes de **horror epidémico** relatan la historia de “un brote como amenaza de una «invasión» ecológica que produce híbridos peligrosos y genera una batalla apocalíptica por el destino de la humanidad” (Wald, 2008: 212). El brote puede afectar a un grupo o a un individuo y genera transformaciones físicas (en bestia o criatura), desintegración corporal o una muerte dolorosa. Películas como *Resident evil* (Anderson, 2001), *Soy leyenda* (Lawrence, 2007) o la argentina *Mala praxis* (López, 2010) exhiben el contagio y sus consecuencias.

El **terror de ciencia ficción** tiene como punto de partida el “supuesto de que el mundo real es gobernado por fuerzas que son sobrentendidas, aunque lo imposible parece haber ocurrido”. Esas “violaciones son explicadas de una manera racional” (Derry citado en Weaver y Tamborini, 1996: 3). Lo imposible no se muestra como una violación de las reglas de la “normalidad” sino por nuestra imposibilidad de comprender los fenómenos existentes, aunque podrán ser explicados en el futuro de la narración. Sin embargo, la amenaza de poderes malévolos genera un “presente” pavoroso. El terror de ciencia ficción es una muestra de las líneas difusas que existen entre los géneros, aunque cada uno de ellos posee marcas

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

particulares. Algunos ejemplos de este cruce son *Pánico mortal* (Guest, 1955), *Alien, el octavo pasajero* (Scott, 1979) o *El enigma de otro mundo* (Carpenter, 1982) y las argentinas *El hombre bestia o las aventuras del Capitán Richard* (Zaccaría Soprani, 1934) y *Plaga zombie: Zona mutante: Revolución Tóxica* (Parés, Sáez, y Soria, 2011).

Otro cruce poco explorado son las **comedias de terror**, subgénero muy explotado en Argentina. Son películas que alternan entre la risa y el grito produciendo efectos psicológicos completamente opuestos. Aunque existen algunas películas de horror que tienen momentos cómicos para aligerar la tensión de la película, este subgénero posee una relación completamente esquizofrénica con ambos géneros. Miller (2004: 1-3) divide este matrimonio en tres tipos de alianza: comedia negra (que no siempre tienen elementos de terror) como *El caserón de las sombras* (Whale, 1932), sátira de horror ["ridículas imitaciones de otros trabajos o estilos que buscan un efecto cómico"(3)] como *Una película de miedo* (Wayans, 2000), y parodia de horror, es decir comedias pero con secuencias de terror que tratan "al género con respeto" como *Abbott y Costello contra los fantasmas* (Barton, 1948) o *El baile de los vampiros* (Polanski, 1967). Las producciones argentinas de este tipo han sido numerosas, entre las que se cuentan *Mingo y Aníbal contra los fantasmas* (Carreras, 1985) y *Operación Cannabis* (Peduto, Belisario, Oyhaçabal, y Estevez, 2011).

Otras variantes del terror son: **terror gótico**, caracterizados por lo supernatural, castillos encantados, ambientes enigmáticos y neblinosos, y períodos de tiempo alejados [como *La leyenda del jinete sin cabeza* (Burton, 1999) o la argentina *El marfil* (Mendez y Bergandu)]; *terror ecológico*, una muestra de la "venganza de la naturaleza" como en *Los pájaros* (Hitchcock, 1963); y el *terror de "documental falso"* (o *mockumentary*) como *El proyecto de la bruja Blair* (Sánchez y Myrick, 1999) o la argentina *Incidente* (Cattaneo, 2011b).

A continuación se incluye una lista de subgéneros. Este detalle no agota todos los casos, ya que hay tantas clasificaciones posibles como clasificadores. Sin embargo, explora las variantes más producidas mundial y nacionalmente, tal como se aprecia en la Tabla 2:

Tabla 2. Subgéneros: películas nacionales e internacionales

Subgénero	Ejemplos internacionales	Ejemplos nacionales
Vampiros	*Nosferatu, el vampiro* (Murnau, 1922) *Drácula* (Browing, 1931) *Blade, cazador de vampiros* (Norrington, 1998) *Crepúsculo* (Hardwicke, 2008)	*No muertos* (Alexis Puig, 2000) *Mala carne* (Forte, 2003)
Zombis	*Zombie, La legión de los hombres sin alma* (Halperin, 1932) *La noche de los muertos vivientes* (Romero, 1968) *Exterminio* (Boyle, 2002)	*La venganza del sexo* (Vieyra, 1971) *Un cazador de zombies* (Magariños, 2008) *Plaga zombie* (Páres y Sáez, 1997)

Hombre lobo	*El lobo humano de Londres* (Walker, 1935) *El lobo humano* (Waggner, 1941) *La marca del hombre lobo* (López Eguiluz, 1967) *Aullidos* (Dante, 1981) *El hombre lobo* (Johnston, 2010)	*Nazareno Cruz y el Lobo* (Favio, 1974)
Frankenstein	*Frankenstein, creador del monstruo* (Whale, 1931) *La novia de Frankenstein* (Whale, 1935) *La maldición de Frankenstein* (Fisher, 1957) *Frankenstein de Mary Shelley* (Branagh, 1994)	*El fantasma de la opereta* (Carreras, 1954) *LSD Frankenstein* (Magariños, 2002)
Monstruos	*La momia* (Fisher, 1959c; Freund, 1932; Sommers, 1999) *Godzilla* (Honda, 1954) *Cloverfield- monstruo* (Reeves, 2008)	*El proyecto del pitufo Enrique* (Serio, 2007) *Marihuana radioactiva interplanetaria* (Leguiza, 2010)

Subgénero	Ejemplos internacionales	Ejemplos nacionales
Slasher	*Noche de brujas* (Carpenter, 1978) *Martes 13* (Cunningham, 1980) *Pesadilla en lo profundo de la noche* (Craven, 1984) *Scream* (Craven, 1996)	*Nunca asistas a este tipo de fiestas* (Parés et al., 2000) *Habitaciones para turistas* (García Bogliano, 2004)
Splatter	*Blood feast* (Lewis, 1963) *El juego del miedo* (Wan, 2004) *Hostel* (Roth, 2005)	*Plaga zombie: zona mutante* (Páres y Sáez, 2001) *Sadomaster* (Magariños, 2005) *Sudor frío* (García Bogliano, 2011b)
Terror psicológico	*Psicosis* (Hitchcock, 1960) *El bebé de Rosemary* (Polanski, 1968)	*El propietario*(Diment y Ziembrowski, 2008) *Visitante de invierno* (Esquenazi, 2008) *Lo siniestro* (Mazurek, 2011b)
Posesiones	*El exorcista* (Friedkin, 1973) *La profecía* (Donner, 1976)	*Inzomnia* (Pollachi y Del Teso, 1997) *The last Gateway* (Rugna, 2007) *Death knows your name* (De la Vega, 2007)
Horror sobrenatural	*La casa encantada* (Wise, 1963) *El círculo* (Nakata, 1998) *Los otros* (Amenábar, 2001)	*Jennifer's Shadow* (Parés y De la Vega, 2004)
Horror epidémico	*Resident evil* (Anderson, 2001) *Soy leyenda* (Lawrence, 2007)	*Mala praxis* (López, 2010)
Terror y ciencia ficción	*Pánico mortal* (Guest, 1955) *Alien, el octavo pasajero* (Scott, 1979) *El enigma de otro mundo* (Carpenter, 1982)	*El hombre bestia o las aventuras del Capitán Richard* (Zaccaría Soprani, 1934) *Plaga zombie: Zona mutante: Revolución Tóxica* (Parés et al., 2011)
Comedias de terror	*Abbott y Costello contra los fantasmas* (Barton, 1948) *El baile de los vampiros* (Polanski, 1967) *Scream* (Craven, 1996) *Una película de miedo* (Wayans, 2000)	*Mingo y Aníbal contra los fantasmas* (Carreras, 1985) *Operación Cannabis* (Peduto et al., 2011)

Fuente: realización propia.

1.5. Consideraciones finales del capítulo

El concepto de género es una marca que permite diferenciar (parcialmente) el producto fílmico para su producción y comercialización. Dentro de este mar de decodificaciones, el terror no se define por sus arquetipos sino por las emociones que genera en la audiencia. Ha sido condenado por la mayoría de la crítica y la academia que siempre lo ha considerado un género menor. Recién a finales de los ´70, se comienza a considerar valorable su análisis desde puntos de vista antropológicos, psicoanalíticos o formales que ven en el horror una representación de los miedos más ancestrales de las culturas. Aunque la configuración de sus elementos claves puede mutar en cada contexto junto a la representación de los monstruos que traspasan el portal de la "normalidad", las diferentes perspectivas se resumen en pocos elementos claves: la represión de impulsos básicos, el horror de lo abyecto o la representación narrativa de lo inconsciente. El expreso del terror hecha por la chimenea de su máquina todo lo que el ser humano teme: en la visualización de la pelea del bien vs. el mal en un mundo cotidiano o sobrenatural reside la tranquilidad de un temor controlado que cumple una función catártica.

Las diferentes mutaciones del género han mostrado un miedo generado en el exterior en las primeras películas alemanas y hollywoodenses. Este terror comienza a inocularse al interior de la sociedad en los años '60 para terminar reflejándose en nuestra propia imagen ante el espejo: nuestro yo más íntimo e inconsciente. Los subgéneros han contribuido a generar una mixtura rica de locaciones y monstruos tan diversos como dispares. Aunque con un único propósito: generar miedo. Tendencias que han mercantilizado el miedo de manera cíclica: si el público se aburre de los zombis, estrellas de la actual década, ya tendrá en la vidriera una criatura diferente disponible para obligarlos a agarrarse nerviosamente de la butaca. Estas tendencias serán decisivas en la producción argentina, donde influirán en todas sus temáticas como veremos en los capítulos 4 y 5.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Capítulo 2: El expreso del terror en venta al mejor postor

El horror es un género que ha tenido altas y bajas desde su inicio y que, como el resto de las producciones cinematográficas, ha estado dominado por la producción estadounidense. Su papel como generador de plusvalía ha sido crucial desde los inicios de la industria cinematográfica, donde se ha caracterizado por ser un producto de bajo presupuesto y alto retorno de la inversión.

Sin embargo, la literatura de economía política ha ignorado casi completamente su rol y, de manera más general, casi no existen estudios sobre géneros. En este capítulo abordaremos los análisis escasos hechos desde este punto de vista. Esto nos permitirá esbozar una historia económica y política del horror para analizar los mercados dominantes, sus modos de producción y cómo circulan los productos. Análisis fundamental para comprender las fuerzas de mercado que enmarcan y anteceden al terror argentino actual.

2.1. Bruma en los números: el terror y la economía política

El cine de terror es uno de los géneros más populares del cine de Hollywood. Esto implica que el horror es una parte naturalizada del sector mundial audiovisual, una marca de mercado para la publicidad y la distribución (Altman, 2000: 37) y una etiqueta para el catálogo de los videoclubs o una categoría para las críticas periodísticas (Langford, 2005). Dudley Andrew afirma en *Concepts in Film Theory* (1984), que los géneros ejercen una función concreta en la economía global del cine, una economía compuesta por una industria, una necesidad social de producción de mensajes, un gran número de seres humanos, una tecnología y un conjunto de prácticas significativas.

El género, como hemos explorado en el punto 1.1, ofrece ventajas económicas para la producción ya que es una "propiedad con mercado seguro" (Wyatt citado en Altman, 2000:112), tal como señala Richard Maltby:

> "Para los productores, las ventajas del principio de clasificación de películas por tipos son claras. En primer lugar, ofrecen una garantía financiera: ya de entrada, las películas de género tienen el mercado asegurado entre su público, porque el espectador posee una imagen y una experiencia del género antes de enfrentarse a cualquier ejemplo concreto de éste". (Citado en Altman, 2000: 155)

La economía política del cine incorpora las características que definen a la economía política en general: "el cambio social e histórico, la totalidad social, la base moral, la praxis" (Wasko, 2006: 101-102) y conceptualiza a las películas "como mercancías producidas y distribuidas dentro de una estructura industrial capitalista" (102).

Aunque la economía política del cine "no goza del ascendiente de otras escuelas" (Wasko,

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

2006:102) ha presentado un abanico de estudios como el trabajo pionero de Guback[26] (1985, 1969) sobre el dominio estadounidense en la industria cinematográfica, y otras obras como las de Wasko (2006, 1999, 1995, 1982), Thompson (1985), Gomery (1998, 1996, 1989, 1986, 1980, 1979), Pendackur (1990), quien define al cine un "producto tangible y un servicio intangible" (39-40); y Garnham (1990), quien incorporó un análisis sobre la economía de Hollywood en su libro sobre capitalismo y comunicación.

Sin embargo, el estudio de la economía política del terror es aún más estrecho y ha sido realizado por muy pocos autores a la fecha. La mayoría de los estudios sobre el terror (examinados previamente en el punto 1.2) se pueden dividir en tres ramas dominantes:

> "1) Narrativas históricas sobre el desarrollo genérico y estilístico del terror; 2) «intentos de definir al género teóricamente e identificar sus características principales; 3) «estudios concentrados» que exploran aspectos particulares del género en profundidad, como por ejemplo el cine de John Carpenter o las películas góticas de horror de 1960. (…) Por lo tanto, «mucha de la literatura sobre el terror continúa discutiendo el género en términos que no prestan atención a los desarrollos contemporáneos de la teoría de género y que replican lo que se ha convertido en temáticas o estilos canónicas del género o en el desarrollo formal e ideológico de su identidad»". (Mark Jancovich citado en Lobato y Ryan, 2010: 5)

El enfoque sobre las fuerzas económicas y estructurales que mueven al mercado del horror está disperso en datos inconexos en la literatura existente. Quizás el trabajo más citado sobre el campo sea el de Gomery sobre la producción, distribución y exhibición de terror en EEUU desde 1930 hasta 1980 (que será analizado con más detalle en el punto 2.2). Gomery destaca el papel del género como uno de los más redituables:

> "Hollywood siempre ha explotado el interés en los monstruos y el caos para hacer dinero. A través de la producción, distribución y exhibición de películas los empresarios han utilizado regularmente las posibilidades de maximización de beneficios de las películas de terror". (1996: 49)

Otro estudio ha sido el de Joan Hawking (1999) quien analiza la distribución de películas europeas en EEUU, definidas como *art-horror*, ampliado al cine asiático unos años después (2009, 2000). Asimismo, mientras Heffernan (2002) examinó la distribución de *La noche de los muertos vivientes* (Romero, 1968) y otras películas de 1950 y 1960; Kapsis (citado en Lobato y Ryan, 2010: 6) contribuyó con su estudio sobre el horror estadounidense de los '80 afirmando que "los productos culturales están insertos, y por lo tanto influenciados, por los contextos económicos, organizacionales e industriales de los que emergen".

La tesis de Doctorado de Mark Ryan (2008) provee un enfoque desde la economía política sobre la producción, distribución y exhibición de terror australiano, a la vez que da cuenta de un género redituable en un contexto de ascendente digitalización de la producción y la distribución, internacionalización y un competitivo mercado global. Asimismo, Ryan escribió un

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

interesante artículo en colaboración con Ramón Lobato (2010) sobre la distribución internacional de cine de terror, demostrando que la distribución no es un proceso neutral de entrega de contenido sino el "lugar clave de *«poder y ganancia»* dentro de la industria cinematográfica", tal como lo expresa Garnham (1990: 162) y como veremos en detalle en el capítulo 6.

Falleti (2009) habla del dinero sangriento (*Blood money*) señalando que la supervivencia del género de terror se debe a su suceso económico y que evoluciona remplazando las fórmulas del pasado con el objetivo de mantener su rentabilidad:

> "La fuerza impulsora detrás de la presencia permanente del género de terror en la industria del cine estadounidense es, obviamente, el dinero. No hay necesidad de construir pretextos para explicar el triunfo del horror de Hollywood, debido a que se reveló como un género muy lucrativo y popular en una fase muy temprana. Lo que es notable, sin embargo, es la forma en que Hollywood, a través del marketing inteligente y la manipulación de las convenciones previstas, ha sido capaz de mantener el género y sus ingresos, alimentándose de las sucesivas generaciones de audiencias del terror durante casi un siglo". (2)

El éxito económico del terror ha sido también un factor clave de estudio para David Church (2006) quien desglosa el horror posmoderno de 1991 a 2006, examinando no sólo las temáticas comunes del terror de los últimos años, sino también los comportamientos del mercado cinematográfico concentrado en pocos dueños:

> "Es difícil ver el género de terror con un curso definido de evolución (…) ya que la producción de género siempre ha estado orientada a la rentabilidad, basada en fórmulas de éxito, secuelas, subproductos e imitadores. (…). Con la consolidación de unos pocos conglomerados que poseen tanto la producción como la distribución, los productos de género comerciales han sido el resultado de un esfuerzo por asegurar la máxima rentabilidad inmediata de una película, y por lo tanto cada fórmula de éxito se repite y se le da amplia distribución". (1)

A excepción del caso de Ryan, quien toma como objeto de estudio el caso australiano, y muchos de los artículos contenidos en el inusual pero interesante *Horror international* de Steven Schneider y Tony Williams (2005), la mayoría de los trabajos de economía política sobre el cine de terror analizan el caso Hollywoodense. En el próximo punto abordaremos la historia económica del terror en los mercados hegemónicos.

2.2. Economía política del terror: historia y mercados dominantes

Así como las temáticas del horror evolucionaron a través de las décadas, también lo hicieron los modos de producción, distribución y exhibición, movidos por las mareas económicas y políticas que signaron el conjunto de la producción cinematográfica.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

2.2.1. Cine alemán y la Universum Film Aktien Gesellschaft (UFA)

Las primeras marejadas del terror industrial desembocaron a las orillas del Rin, en la naciente producción cinematográfica alemana. En los primeros años de la década del 20, estaba formada por estudios como Decla–Bioscop y Union, pero liderada fundamentalmente por la Universum Film Aktien Gesellschaft (UFA), empresa que absorbió a la mayoría de las compañías pequeñas y a sus lanzamientos (Kreimeier, 1999). La UFA era la empresa cinematográfica más importante, lo que le permitía una operatoria centralizada en el mercado:

> "Fue creada como una empresa «organizada verticalmente» con millones a su disposición y con su propia producción, su propia distribución, su propia cadena exhibición, y, el factor más importante, con sus propias sucursales y salas en países neutrales extranjeros. Esta fuerte e independiente posición fue un factor clave en la historia cinematográfica luego de la guerra". (Heinrich Fraenkel citado en Kreimeier, 1999: 32)

Esta posición permitió a la UFA proyección internacional intermitente y dominio total en el territorio alemán hasta la caída de Hitler. La producción alemana se subió a caballo del término "expresionismo alemán" y "estilo UFA" como marcas registradas de prestigio, que no siempre aplicaban en todos los casos. Tal como señala Kreimeier (1999), el estilo UFA denotó a medios de los 20 y años posteriores un "signo de calidad" pero también como "marca de cierta forma de cultura de masas". Por esa razón, varias obras maestras del expresionismo alemán de "terror" [*El gabinete del Dr. Caligari* (Wiene, 1920) de los estudios Decla-Bioscop; *Nosferatu, el vampiro* (Murnau, 1922) de Prana Film; o *El golem* (Wegener y Boese, 1920) de Union] fueron colocadas internacionalmente con la marca UFA, aunque fueron producidas por otros estudios.

Durante la primera fase alemana de producción, la comercialización no se basaba en la fórmula genérica (como se conocería posteriormente en Hollywood) sino en el establecimiento de sellos distintivos: el "espíritu alemán", la iluminación, las narrativas y los ambientes. El expresionismo alemán, por otra parte, inaugura una oleada de "cine arte" (Matus, s/f). La famosa propaganda alemana estaría en los inicios de la UFA que, no por razones fortuitas, vio sus días de gloria entre el fin de la Primera y la Segunda Guerra Mundial.

Esta vaguedad a la hora de la explotación del género, en general, y del terror, en particular, ha impulsado a la mayoría de los críticos a ver al expresionismo alemán sólo como un antecedente del horror. Sin embargo, y tal como señala Prince (2004), indicar que *Frankenstein, creador del monstruo* (Whale, 1931) o *Drácula* (1931) de la Universal son las primeras películas de terror es pecar de tecnicismo histórico, ya que "cualquier film que intente provocar miedo en el espectador puede ser señalado como film de terror, aunque no se haya reconocido cómo tal cuando fue creado" (16).

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Bordwell, Staiger y Thompson (1997) resaltan a la industria alemana como la de "mayor influencia" sobre el cine estadounidense luego de la llegada del sonido al cine, ya que la UFA había "demostrado cómo se podían hacer películas en un contexto completamente controlado de estudio"(81). Se exportaron a Hollywood no sólo muchas de las técnicas, denominadas "iluminación alemana" o "tomas UFA"[27], sino también a muchos de sus directores y estrellas[28]. Sin embargo, la traslación no fue indiscriminada:

> "La asimilación de la técnica alemana (…) se hizo de un modo selectivo. Algunos recursos se insertaron en contextos genéricos: iluminación de alto contraste para el misterio, perspectivas distorsionadas para el terror, ángulos forzados para efectos de sorpresa. (…) Y lo que es más importante, se utilizaron técnicas expresionistas alemanas para indicar la subjetividad de los personajes a la hora de realizar insertos momentáneos e intensificados". (80-81)

Georges Sadoul (1996) explica esta migración de productos culturales y recursos humanos como parte de un rescate financiero que involucró inversiones estadounidenses en un mercado alemán que vivía las vicisitudes económicas de la posguerra:

> "La UFA, en dificultades, firmó con la Paramount y la Metro Goldwyn el acuerdo Par-Ufa-Met, que pagaba U$S 17.000.000 por el establecimiento de un control estadounidense y el envío a Hollywood de los mejores cineastas alemanes". (136)

2.2.2. Universal y Radio-Keith-Orpheum (RKO): ciclo de terror clásico

Así fue como las mareas del horror llegaron a territorio estadounidense marcando su época de oro. Aquella que explotaría por primera vez el nombre "terror" como mercancía cinematográfica. Durante la segunda mitad de la década del 30, la industria cinematográfica estadounidense estaba dominada por el sistema de estudios. Un 75% de la producción era generada por ocho estudios que se llevaban el 90% de las ganancias (Gomery citado en Tzioumakis, 2006: 19): los *majors* [Paramount, Metro Goldwyn Mayer (MGM), Fox, Warner y Radio-Keith-Orpheum (RKO)] y las *minors* (Universal, Columbia y United Artists). Estas ocho compañías estaban complementadas por el grupo de compañías denominadas *Poverty Row,* como Monogram, Republic y Mascot (quienes se especializaban en películas B), independientes como Goldwyn y Selznick, y especialistas en animación como Fleischer y Disney (Neale, 2000: 219) La clave del sistema era la exhibición (dominada por las cinco *majors*), integración vertical del trabajo y división de géneros como un sistema industrializado.

Antes de la época de oro, el "género de terror era atractivo porque se alimentaba de fuentes literarias conocidas y en general, libres de derechos" (Gomery, 1996: 56). Prueba de este modo de producción son las seis diferentes versiones de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1932) que habían sido lanzadas antes de 1920, las múltiples de *Frankenstein* o las basadas en

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

cuentos de Edgar Allan Poe o Julio Verne (Gomery, 1996: 57). Sin embargo, “ninguna compañía de Hollywood pudo establecer a las películas de terror como un género popular” (Gomery, 1996:57).

Esta situación cambió en los años 30, cuando la Universal, y una década después la RKO, establecieron las bases de un terror redituable. Apartado de las filas *mainstream*, Universal era propiedad de Carl Laemme. Su primera película de terror exitosa fue producida cuando el estudio estaba bajo el control del hijo del dueño, Carl Laemme Jr. El *Drácula* de Tod Browning en 1931 fue una sorpresa financiera y un bálsamo para las cuentas de la Universal:

> “La Universal que produjo *Drácula* se encontraba al borde de la quiebra por la difícil situación económica que atravesaba el país y había perdido su interés por el cine de terror. No obstante, la cinta de Browning constituyó un éxito de público sin precedentes desde el mismo día de su estreno. Los beneficios obtenidos por el filme fueron cifrados en U$S 700.000 a nivel nacional y [29]U$S 1.200.000 en todo el mundo”. (Memba, 2004: 50)

No es de sorprender que el estudio haya hecho números y decidido comenzar una serie de películas de terror destinadas a sanear su déficit. Por otra parte, el bajo presupuesto de *Drácula* había implicado mayores ganancias para la Universal. Como cuenta el actor Bela Lugosi, el estudio cuestionaba constantemente el presupuesto al director preguntándole “si el resultado sería el mismo si se rodaba de manera más económica” (Méndez Leite citado en Memba, 2004: 59). La siguiente película filmada -*Frankenstein, creador del monstruo* (Whale, 1931)- contó con un presupuesto de U$S 250.000 (aún bajo en relación a las superproducciones del estudio) y superó ampliamente a *Drácula* con U$S 25.000.000 de recaudación (Memba, 2004: 74).

Universal empezó a contar con un flujo de dinero que le permitió mayores producciones de terror. Uno de los índices es el desarrollo de guiones originales en películas como *La momia* (Freund, 1932) o *El caserón de las sombras* (Whale, 1932), que contrastan con las anteriores basadas en fuentes literarias sin pago de derechos (Gomery, 1996: 56). *La momia* fue “pensada directamente para la pantalla por el propio jefe de producción de la Universal” y generó productos derivados como una novela basada en la película (Férnandez Cuenca citado en Memba, 2004: 83). Hasta las críticas favorables comenzaron a acompañar estas producciones, como fue el caso de *El gato negro* (Ulmer, 1934) o *La novia de Frankenstein* (Whale, 1935) (Schaefer citado en Gomery, 1996: 56). El magnetismo de Universal por el cine de terror se basaba en una cuenta atractiva, que incluía bajos costos de producción y altas ganancias:

> “Los guiones eran económicos porque la mayoría de las fuentes literarias ya no estaban bajo las leyes del copyright. Las estrellas de terror eran muy conocidas en el momento, pero aún en sus momentos de mayor estrellato Karloff y Lugosi nunca obtuvieron los

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

> salarios de las luminarias de la comedia y el western. Por ejemplo, se le pagaba a Boris Karloff diez veces menos que la estrella musical Betty Grable. Asimismo, el género de terror podía hacer un uso eficiente (con un atinado uso de luces y sombras) de los sets existentes del estudio y, por lo tanto, ahorrar miles de dólares en costos de producción básicos". (Gomery, 1996: 56)

1932 marcó el año en que los estudios *majors* tomaron nota del suceso de la Universal en el género y decidieron probar suerte en el mismo terreno: Paramount estrenó otra versión de *El hombre y el monstruo* (Mamoulian, 1932); la Metro lo hizo con *Fenómenos* (Browing, 1932) y *La isla de las almas perdidas* (Kenton, 1932)*;* Warner produjo *Doctor X* (Curtiz, 1932) y United lanzó *Zombie, la legión de los hombres sin alma* (Halperin, 1932), generando mayor competencia en el mercado cinematográfico (Gomery, 1996; Memba, 2004). Pero el resultado no fue el esperado:

> "Este desborde de actividad de los cinco estudios grandes probó ser temporal; las ganancias eran muy pequeñas. La explotación del terror quedó a cargo de Universal". (Gomery, 1996: 56)

Una interesante figura fuera de los Estudios Universal fue Val Lewton, quien produjo varias cintas de bajo presupuesto para la RKO. Fue uno de los exponentes más célebres de las películas clase B y el responsable de películas como *La mujer pantera* (1942) o *Yo dormí con un fantasma* (1943). Con estrictos requisitos de producción (presupuestos menores a U$S 150.000, duración máxima de 75 minutos) generó varias de las películas más memorables de la época (Bansak y Wise, 2003). Si bien sus presupuestos eran menores a los de la Universal, eran superiores a los del *Poverty Row.* Lewton surgió en la RKO en un momento en que el estudio estaba pasando un rojo financiero por las producciones monumentales de Orson Welles que no tuvieron el efecto esperado en la taquilla. Su nuevo director evaluó el éxito financiero de la Universal a las cuales comenzó a llamar "producciones de Midas" y contrató a Lewton bajo la división "B" de la compañía (Bansak y Wise, 2003: 89). Su eficacia quedó demostrada con su primera película: *La mujer pantera* tuvo un costo de producción de U$S 80.000 y recaudó U$S 1.000.000 (Gomery, 1996: 57).

La producción de películas clase B no era exclusiva de la RKO. La industria cinematográfica de Hollywood posterior a los años 30 producía tres tipos de películas:

- Clase "A": línea de mayores presupuestos, estrellas del *star system* y exhibición principal en las salas cinematográficas comerciales.
- Clase "B": línea de menores presupuestos, actores poco conocidos y exhibición soporte de las películas clase "A" o películas principales en salas más pequeñas o remotas.
- Clase sub "B": películas de bajos presupuestos y actores ignotos exhibidas como soporte de películas clase "A" o en salas alternativas. La diferencia no radica en el tipo de producción sino en la compañía productora, ya que mientras las películas clase "B" eran

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

realizadas por los estudios *majors* o *minors*, la clase sub “B” eran hechas por el *Poverty Row* o por productores independientes (Chopra-Gant, 2010: 12).

Todos los grandes estudios tenían una línea de producción “B” que proveía material para las exhibiciones continuadas (o *doble feature*), introducidas después de 1930. La combinación de películas A/B era considerada una buena “relación calidad-precio” para un público “cazador de ofertas” luego de la Gran Depresión, y puede “considerarse responsable de mantener la asistencia al cine en niveles respetables” (Tzioumakis, 2006: 19):

> “Para mediados de 1932, un año después de su introducción, 6.000 salas (aproximadamente un 40% de las salas estadounidenses) habían adoptado la exhibición continuada de dos películas, mientras algunos exhibidores habían ido más lejos ofreciendo tres películas continuadas. Se estima que para 1935 un 85% de las salas estadounidenses ofrecían double feature”. (66)

La transformación en el tipo de exhibición sería vital para el género del terror, ya que exigía una producción mayor para alimentar la demanda de los exhibidores. Lo cual le daría una oportunidad de desarrollo sin precedentes a la línea “B” y sub “B”, por siempre asociada a la producción de horror.

2.2.3. Década del ’50: el surgimiento de los independientes

Hasta finales de la década del ´40 “la Universal y la RKO se consolidaron y confiaron en las innovaciones del género con el objetivo de maximizar sus ganancias” (Gomery, 1996: 55). Un hecho clave en la industria cinematográfica estadounidense cambiaría no sólo las reglas de juego del horror sino también de todo el mercado audiovisual: el fallo Paramount obligó a las *majors*, por orden de la Corte Suprema de Justicia de EEUU, a abandonar el control sobre el circuito de la exhibición alegando prácticas monopólicas. Este fallo desmanteló la integración vertical de las compañías mayores y el sistema de producción de estudio vigente desde finales de 1910. El divorcio del control oligopólico de la producción y la exhibición trajo grandes pérdidas financieras para los estudios estadounidenses principales. Si en 1946 los estudios hollywoodenses habían alcanzado el pico de US$ 122.000.000, un año después del fallo las ganancias se desplomaron un 70%, con un monto de U$S 37.000.000 (Schatz citado en Tzioumakis, 2006: 105). Sin embargo, durante el mismo período los estudios disminuyeron su porcentaje de ingresos sólo un 14% debido a cambios sustanciales en su *modus operandi* (105).

En primer lugar, los estudios aumentaron los presupuestos pero disminuyeron la cantidad de producciones. En los ‘30 y principios de los ‘40 los presupuestos de U$S 1.000.000 alcanzaban a un limitado número de películas (Tzioumakis, 2006), lo cual muestra en los casos de Universal y RKO que el dinero destinado a la producción de terror sólo alcanzaba menos de un 25% de ese monto[30]. Para 1950, subieron los montos de los presupuestos [un

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

promedio de U$S 1.140.000 para Paramount, U$S 1.630.000 para 20th Century Fox y U$S 800.000 para los independientes (Tzioumakis, 2006:105)] que incluyeron campañas de publicidad más agresivas, aunque esta situación no acompañaría al horror:

> "El «escalamiento» de los géneros a través del uso del color, el aumento del tamaño de las pantallas, el uso de estrellas más reconocidas, y de productos pre- vendidos cómo la adaptación de *bestsellers*[31], fueron valores que llegaron tarde al terror en la mayoría de los casos". (Heffernan, 2004: 7)

La implementación de innovaciones tecnológicas como el 3-D, el Cinemascope, VistaVision o Panavision fueron las estrellas de la década y apuntaron a "capitalizar los efectos espectaculares que la televisión no podía igualar" (Holmlund y Wyatt, 2005: 53) en un momento de retroceso de la taquilla. Pantallas más grandes, maquillaje más sofisticado y sonido estereofónico hicieron a *Museo de cera* (De Toth, 1953) de la Warner-Bross uno de los primeros éxitos de 3-D, seguido por otra producción de la Universal [*La mujer y el monstruo de la laguna negra* (Arnold, 1954)]. Ambas sacaron rédito del corto ciclo de éxito del 3-D.

Sin embargo, la carrera tecnológica dejó atrás a muchas salas cinematográficas impedidas de afrontar los gastos de la actualización que requerían las nuevas producciones[32]. Lo cual provocó el cierre de cines o su conversión en salas alternativas, creando un circuito paralelo al comercial donde circulaban películas independientes y cine-arte (Ver Hawkins, 2000; Heffernan, 2004); y donde reinó por muchos años el auto-cine (Ver Clark, 1995). Sumado a la escasez estacional de productos, por la disminución de producciones de los estudi os grandes, generó una oportunidad de oro para los productores de bajo presupuesto:

> "Mientras los viejos estudios continuaron distribuyendo películas en las salas más importantes, los competidores más pequeños emergieron como capaces de distribuir pequeñas películas en mercados limitados geográficamente". (Caves, 2000: 97)

Este contexto fue aprovechado por producciones de terror ultra independientes que sacaron rédito de una nueva categoría de producción: el *exploitation*, un concepto utilizado por primera vez por la revista *Variety* para denominar a la producción de 1957 de la Hammer como la "sorpresa de taquilla del año", basada en "temas shockeantes o de *explotación*" que abrió una "brecha a películas de bajo presupuesto" (Doherty, 2002: 123).

Definido como película de producción barata (aunque no es un valor único en todas las producciones) en la que las intenciones económicas priman sobre las estéticas (Curubeto, 1996), el *exploitation* es visto como "éticamente dudoso, industrialmente marginal y estéticamente corrupto" (Schaefer, 1999: 17). Una paradoja de las películas *exploitation* es su nacimiento en el *mainstream*, en productos hechos con "buenas intenciones" (Schaefer, 1999:

17). Muchas películas *exploitation* fueron producidas y distribuidas por los grandes estudios (Feshami, 2010). Aunque no era una novedad de los ´50, ya que sus estándares

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

están presentes desde el inicio de la producción cinematográfica (Ver Schaefer, 1999), es un concepto que se puso de moda en este época remplazando a las "películas clase B".

En los estadios más tempranos, *exploitation* era sólo sinónimo del proceso de publicidad y venta de una película. Sin embargo, los cambios en el circuito de exhibición del momento generaron las condiciones para un desarrollo sin límites y una transmutación del término hacia estándares no sólo de venta sino de producción:

> "Cómo estrategia de producción, la fórmula de explotación de los '50 típicamente tenía tres elementos: 1) tema controvertido, bizarro, o actual plausible de promoción salvaje (explotación en su término original); 2) un presupuesto por debajo de los estándares; 3) una audiencia adolescente". (Doherty, 2002: 7)

Lo bizarro, lo libertino, lo sensacional, drogas, sexo, sangre y tripas son el condimento más utilizado por las películas *exploitation*. Por esa razón, el terror (junto al porno) ha sido uno de los géneros más explotados por este tipo de producción. Para aquellos directores cuyo producto estaba en desigualdad de condiciones –"bajo presupuesto, valores de producción baratos, distribución limitada, falta de estrellas" o cualquier otro factor (Feshami, 2010: 14)– la publicidad y el discurso de *exploitation* ofrecía ventajas comparativas en la comercialización por su sensacionalismo. Los tópicos que abordan las películas de este tipo permiten publicidad no paga y difusión boca-en-boca. La exhibición se realizaba de dos formas: a través de la venta de derechos de pantalla o las exhibiciones ambulantes, cuando el director viajaba de pueblo en pueblo mostrando la cinta (Schaefer, 1999).

Se diferencian de la clase B no por el tipo de producción (aunque las clase B no explotan temas de moda) sino por su exhibición. Mientras las películas clase B estaban destinadas a tener una posición secundaria en los *double features*[33], las *exploitation* eran el menú principal y debían atraer al público por sí solas a través de temas candentes (Clark, 1995; Doherty, 2002). Sin embargo, esto sería de esta manera hasta finales de los '60, cuándo las proyecciones continuadas van desapareciendo gradualmente. Tzioumakis (2004: 143) señala que las películas clase B mutaron en las *exploitation,* diseñadas para capitalizar nuevos temas a las audiencias jóvenes. Lo cierto es que son términos que muchas veces aparecen como sinónimos y que tienen límites difusos.

Sumado a este marco (escasez de productos audiovisuales, generación de circuitos alternativos de exhibición, caída de la integración vertical de las *majors*) surgió el sector demográfico por excelencia del terror: el público adolescente. Tal como analiza Doherty (2002), en los '50 los adolescentes estadounidenses tenían poder adquisitivo e inclinación a gastar una considerable parte de sus ingresos en productos culturales. Al final de la década, la población de 12 a 35 años representaba entre el 70 y 80% de la asistencia a las salas estadounidenses. Las producciones comenzaron a orientarse a este sector creciente generando las "películas adolescentes" o *teenpics*, un

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

particular tipo de explotación que acaparó la atención de los productores independientes, en primer lugar, y los estudios mayores, posteriormente (Doherty, 2002).

Desde los ’50, el terror comenzó a orientarse cada vez más a los adolescentes o los jóvenes adultos de veintipico, debido a su capacidad de gasto en productos culturales y su deseo de experimentar viendo películas innovadoras que arrasen con las convenciones del género:

> "Las películas más innovadoras y emblemáticos del género de terror, como *La maldición de Frankenstein* (1957b), *La masacre de Texas* (1974) y *Martes 13* (1980), fueron acusadas de ir «demasiado lejos» o ser «demasiado violentas», pero todas fueron un gran éxito debido al público joven que asistió a las salas. Los jóvenes son atraídos por las películas de terror porque contienen temas que resuenan con el temor que en gran parte, y tal vez exclusivamente, les conciernen”. (Falletti, 2009: 17)

Por lo tanto, tres elementos claves generaron una oleada de cine independiente de terror desde mediados de los ‘50:

- Nuevas reglas de distribución.
- Un énfasis en las películas *exploitation* como modo de producción y estrategia de distribución.
- Una producción crecientemente orientada al público joven.

Este marco permitió a productoras independientes estadounidenses como Allied Artist sobrevivir la recesión, mientras un número importante de nuevos productores surgió en la escena del terror *exploitation*: William Castle Productions, Roger Corman (pivoteando en varias empresas y en la suya propia) y American International Pictures (AIP).

AIP fue una de las compañías que creó la tendencia de horror y ciencia ficción de bajo presupuesto y el clásico ciclo de terror, con películas como las de Roger Corman basadas en los cuentos de Edgar Allan Poe, y produjo cintas de *blaxploitation* (boom de cine negro) a mediados de los 70. Productos como *El pantano diabólico* (Kowalski, 1959) con un presupuesto de U$S 70.000 se mezclaban con producciones más importantes como *Asesinatos en la Calle Morgue* (Hessler, 1971) de U$S 700.000 o *Blácula, el vampiro negro* (Crain, 1972) de U$S 500.000[34]. Lo que hizo único a AIP como generador de tendencias no fue su reconocimiento del público adolescente sino anticipar su “futura primacía” (Doherty, 2002: 125). *El monstruo adolescente* (Fowler, 1957) ejemplifica sus técnicas de explotación: incorporando a los jóvenes desde el título, fue “hecho por U$S 150.000 y se reportaron embotellamientos en los autocines en su camino a los U$S 2.000.000 de recaudación” (Doherty, 2002: 131).

El suceso de las películas *exploitaiton* de la AIP incitó a otros independientes a aplicar la misma fórmula creando una desventaja para la empresa, ya que otros productores podían

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

“producir películas de *explotación* para adolescentes más baratas que AIP”, lo cual “inundó el mercado de autocines disminuyendo las ganancias de la empresa” (Tzioumakis, 2006: 152). Por esa razón, la productora buscó constantemente tendencias que mantuvieran su flujo económico. Así fue cómo AIP realizó coproducciones con países europeos: *La casa maldita* (Armstrong, 1969) o *El abominable Dr. Phibes* (Fuest, 1971) fueron realizadas con Gran Bretaña. En territorio inglés, la instrumentación del Plan Eady[35] en 1950 permitió a la empresa realizar varias colaboraciones donde los derechos de distribución eran compartidos por igual (Heffernan, 2004: 136). Asimismo, AIP se convirtió en uno de los mayores distribuidores del *exploitation* europeo, trayendo a territorio estadounidense títulos como las italianas *La máscara del demonio* (Bava, 1960) y *El ojo maldito* (Bava, 1963) o las inglesas *Las dos caras del Dr. Jekyll* (Fisher, 1960a) y *Terror bajo tierra* (Haller, 1965).

William Castle fue otro de los productores de terror independiente, quien no tenía – como AIP– intervención en la distribución. Enfocado en películas de bajo presupuesto, montó un espectáculo más memorable que las películas mismas. Sus productos iban dirigidos a los adolescentes y los jóvenes adultos, aunque también se enfocó agresivamente en audiencias más jóvenes (9 a 16 años), creando un público cautivo para sus películas de terror (Tzioumakis, 2006: 155). Para su primera película de terror, *Macabro* (1958), arengó multitudes ofreciendo un seguro de vida de U$S 1.000 a cualquier “miembro de la audiencia que muriera de miedo”, el cual era distribuido por enfermeras “uniformadas” en cada proyección (Doherty, 2002: 138). Las estrategias de comercialización de sus cintas excedían en muchos casos el costo de la película: para su segundo film, *Mansión siniestra* (1959), invirtió U$S 150.000 en la producción y U$S 250.000 en un aparato ubicado cerca de la pantalla que hacía emerger a un esqueleto de casi dos metros para asustar a la audiencia (llamado “emergo”) (Tzioumakis, 2006: 154). Una recaudación por más de U$S 3.000.000 incentivó a Castle a crear más trucos. Su éxito lo acreditó como uno de los responsables de llevar a Allied Artist a problemas financieros (Tzioumakis, 2006).

A finales de los ´50, surge también uno de los productores más prolíficos en la historia del cine de terror *exploitation*: Roger Corman, bautizado como el “rey de las clase B”. El título de su libro paradigmático, *Cómo hice 100 películas en Hollywood y nunca perdí un centavo* (1998), ha sido superado sólo por el tiempo y la realidad, ya que al momento registra casi 400 películas producidas de forma independiente y con presupuestos exiguos. Sólo en 1957 y 1958, había dirigido y producido 9 películas por año, algunas con jornadas de filmación de dos días. Si bien poseía su propia compañía, denominada Film Group[36], fue contratado como productor y director por AIP, Allied Artist, The Woolner Brothers Pictures, Howco International Pictures, entre otras. De su larga colaboración con AIP (1954-1969), surgieron los films basados en los cuentos de Poe. Paradójicamente, Corman llegó a convertirse en uno de los mayores competidores de AIP con sus propias producciones (Tzioumakis, 2006: 156).

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Su primera producción, *El monstruo del océano* (1954), tuvo un costo de U$S 28.000 y una recaudación de U$S 117.000 en EEUU[37]. Una de sus producciones iniciales, *La pequeña tienda de los horrores* (1960b), fue filmada con U$S 27.000 en sets de una producción previa con dos días de filmación. La influencia de la cinta en la década del '80 generó un musical de Broadway y una *remake* de Warner Bros. con un presupuesto de U$S 25.000.000. Sus métodos de producción han sido imitados por miles de directores en todo el mundo y demuestran la eficiencia del marketing y el *exploitation* por sobre la forma estética:

> "(Corman) refuerza la idea de que las claves para producir películas de bajo presupuesto o de culto son la eficiencia de producción, recursos (por ejemplo, la reutilización de los mismos sets en repetidas ocasiones para varias películas), bajos costos, y la cantidad sobre la calidad. El objetivo final es obtener con éxito los beneficios económicos de sus películas de bajo a-inexistente-presupuesto". (Falicov, 2004: 32)

Corman define al cine de esa época como guerrillero por sus posibilidades de respuesta rápida al entorno, en una descripción que bien podría aplicarse a la producción artesanal argentina que se analizará en el punto 5.3:

> "El director de cine independiente fue un poco como un guerrillero -que podía moverse rápidamente y con flexibilidad y reaccionar inmediatamente a la modificación de las circunstancias-, mientras que un gran ejército era como un estudio de gran tamaño que tenía que tener una burocracia para mantener todo junto y que retrasaría el tiempo de respuesta". (Corman citado en Tzioumakis, 2006: 135)

En búsqueda de disminución de costos de producción, posteriormente Roger Corman realizó películas en Europa, Filipinas, México y Perú. Una de sus bases de operaciones fue Argentina donde, a partir de 1983, filmó varias cintas fantásticas y policiales de clase B junto a la productora Aries (Ver Falicov, 2004).

Luego de la década del '50, los *majors* se convirtieron en activos inversores del cine *exploitation*, tanto fuera como dentro de los estudios, y minaron el mercado dirigido a los jóvenes (haciendo menos lucrativo el negocio para los independientes). Columbia y Universal también se movieron hacia el mismo *target*, dependiendo de sus inversiones en las películas clase B para financiar sus proyectos *mainstream* (Tzioumakis, 2006). Esto puso al contador del terror en un récord de 52 películas en 1957, seguido por 75 en 1958 (Doherty, 2002: 122).

Este fenómeno estaba enmarcado en un situación general: las empresas estadounidenses más importantes apuntaron a una "especialización flexible", con la mayoría de los recursos orientados a la financiación de películas fuera del ámbito del estudio (Caves, 2000: 96). Y lo hicieron tanto puertas adentro, como hemos visto en el párrafo anterior, como puertas afuera, como analizaremos en el próximo punto.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

2.2.4. Las coproducciones europeas: 1950-1970

En búsqueda de nuevos rumbos creativos y producciones más económicos, surgen las coproducciones con Europa. Luego de la posguerra los mercados cinematográficos europeos habían comenzado a implementar medidas proteccionistas, como cuotas y el cobro de porcentajes sobre la exhibición en la producción estadounidense (Tzioumakis, 2006: 106). En el marco de una recesión estadounidense, la disminución de los ingresos de su principal mercado extranjero no era exactamente el panorama esperado. El ingreso a las plazas europeas con contratos de producción o distribución garantizaba una maximización de las ganancias. Tal fue el caso de la productora inglesa Hammer, que firmó contratos de distribución con empresas estadounidenses. A su vez, esto le permitió a la empresa británica una mayor penetración en el mercado estadounidense:

> "La primera producción de la Hammer (*La maldición de Frankenstein*), implicó una línea divisoria en la tendencia de coproducciones internacionales y abrió nuevos caminos al uso del color y del gore". (Heffernan, 2004: 14)

La maldición de Frankenstein (1957b) generó el ciclo de terror más prolífico de los ´50 y abrió el camino para las producciones independientes posteriores con un terror *exploitation* orientado a los adolescentes. Producida por U$S 270.0000, y distribuida por Warner, recaudó U$S 2.000.000 a finales de 1957 sólo en el mercado estadounidense (Doherty, 2002: 115). Así fue como la Hammer inició producciones similares a *La maldición…*, con resultados auspiciosos. *Drácula* (Fisher, 1958a) fue producido con los mismos actores y reactualizó el clásico en blanco y negro de la Universal, agregando color para las nuevas generaciones (Gomery, 1996: 58). El ciclo duró hasta 1976 con *Una hija para el diablo* (Skyes).

El éxito de su primera producción de terror provocó que la Hammer se viera "inundada de compañías estadounidenses compitiendo por distribuir su particular obra en EEUU" (Doherty, 2002: 122). Como empresa independiente, la Hammer produjo un estimado de seis películas al año, de las cuales dos o tres eran de terror (122). "Rehusándose a firmar con un solo distribuidor" (122), los contratos de distribución de la Hammer mostraron una negociación película a película con varias empresas estadounidenses: Universal [*La sangre de Drácula* (Fisher, 1958c); *Las novias de Drácula* (Fisher, 1960b); *La maldición del hombre lobo* (Fisher, 1961); *El fantasma de la ópera* (Fisher, 1962)]; United International [*Quatermass 2* (Guest, 1957); *El sabueso de los Baskerville* (Fisher, 1959b)]; Columbia [*Isla sangrienta* (Guest, 1958); *La revancha de Frankenstein* (Fisher, 1958b)]; Warner [*La incógnita X* (Norman, 1956); *La maldición de Frankenstein* (Fisher, 1957b)]; y Twentieth Century Fox [*El abominable hombre de las nieves* (Fisher, 1957a)]. Los productos de la Hammer eran tan valuados económicamente por los estudios estadounidenses que muchos de ellos cedieron los derechos de sus películas de terror a cambio de una parte de las ganancias de la

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

distribución y la exhibición. Un ejemplo de ello son la renovación de 1959 de *La momia* (1959c) de la Universal (Freund, 1932); o la actualización de 1959 [*El hombre que desafió a la* muerte (Fisher, 1959a)] de *El hombre que quiso ser Dios* (Murphy, 1944) de la Paramount.

Hacia la mitad de los 60, las coproducciones alcanzaron también al terror italiano. Uno de los éxitos comerciales y artísticos más grandes fue *La máscara del demonio*[38] (1960), adquirida por AIP para su estreno en EEUU. El estreno en EEUU abrió las puertas para otros directores, entre los que se destacan Dario Argento –quien popularizó mundialmente al *giallo* italiano, junto a Mario Bava, Ricardo Freda y Lucio Fulci.

La máscara del demonio abrió las puertas al terror de la coproducción italiana con capitales estadounidenses. Italia, al igual que el resto de Europa, era un país habituado a las coproducciones entre países, lo cual hacía las películas viables comercialmente (Shipka, 2007). Asimismo, como hizo AIP en Inglaterra con empresas como Anglo-Amalgamated, en Italia repitió la experiencia aliándose a International Studios y Galatea con financiación gubernamental.

El terror italiano, en particular, era un cine *exploitation* que apuntaba al mercado internacional y que generaba más dinero que todo el cine de autor nacional con prestigiosos nombres como Fellini, Rosellini, o Visconti (Heffernan, 2004: 137). Por esta razón se producían películas que satisficieran a la mayor cantidad de público y países:

> "Desde el principio, la distribución en el extranjero jugó un papel fundamental en el éxito de este mercado en particular. Si un productor extranjero quería hacer una película de terror al final de los '50, debía hacerlo desde un punto de vista cultural que sea ampliamente aplicable. En Italia, con escasez de dinero, las películas debían ser producidas rápidamente con el fin de sacar provecho de una tendencia actual". (Shipka, 2007: 44)

En la mayoría de los casos, el mercado local sólo alcanzaba a cubrir los costos de producción por lo que el lanzamiento en otros países era vital para aumentar las ganancias. Así lo señala Mario Bava:

> "Seamos honestos, en Italia las películas de terror nunca hicieron una lira. Siempre hice dinero en EEUU". (Citado en Shipka, 2007: 43)

La internacionalización de los contenidos incluía la utilización de actores estadounidenses o internacionales reconocidos, como Boris Karloff en *Sábado negro* (1963), o Karl Malden, James Franciscus, Tony Musante y Michael Brandon en la trilogía sobre animales de Dario Argento, formada por *El pájaro de las plumas de cristal* (1970); *El gato de las nueve colas* (1971b); y *4 Moscas sobre terciopelo gris* (1971a).

Los contratos de distribución tenían un impacto importante en las películas. Las empresas estadounidenses o británicas solicitaban cortes en las cintas o agregar escenas. "En los primeros días del terror italiano, estos derechos eran otorgados libremente para que los

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

cineastas pudieran hacer sus ganancias" (Shipka, 2007: 44). Es el caso de las tres primeras películas de Bava: *La máscara del demonio* (1960), *El ojo maldito* (1963) y *Sábado negro* (1963) que fueron enteramente editadas y cambiadas en muchos países. En EEUU, las películas europeas usualmente no estaban destinadas a las salas principales sino a ser soporte de las exhibiciones continuadas, las salas alternativas y los autocines, y la televisión [y posteriormente el VHS y el DVD (Ver Hawkins, 2000):

> "Se genera una insaciable demanda de lanzamientos en color debido al lanzamiento de la televisión y la UHF[39]. Las importaciones de Europa jugaron un rol importantísimo en este desarrollo". (Heffernan, 2004: 15)

En síntesis, el comienzo de las coproducciones entre EEUU y Europa se generó en una época de escasez de productos audiovisuales en el país estadounidense. Para EEUU, significaba la disponibilidad de películas de terror a precios más competitivos para el circuito alternativo y la televisión, en el caso de la distribución; y el ingreso a las economías europeas de posguerra con políticas restrictivas respecto al cine, a la vez que una baja sustancial en los costos de producción, en el caso de la películas realizadas con capitales mixtos. Para los países europeos (principalmente Reino Unido e Italia), significaba la disponibilidad de un flujo económico que permitía seguir filmando y el ingreso a uno de los mayores y más influyentes mercados mundiales: el estadounidense.

En esta primera etapa de las coproducciones, los estudios y empresas estadounidenses aún distribuían mayoritariamente los productos originales (con cortes y ediciones posteriores como hemos visto en algunos casos). En etapas subsiguientes, comenzaría la "americanización" de las películas extranjeras, como observaremos en el caso del terror japonés.

2.2.5. Finales de los '60: el germen del terror clase A

Mientras en Europa se desarrollaba con éxito el *giallo* italiano y el horror inglés de la Hammer, en EEUU comienza el germen de un nuevo tipo de terror. El horror europeo, con alta circulación en los circuitos de distribución y exhibición mundiales, había empujado los límites del género. La producción de la Hammer había demostrado las posibilidades comerciales del *exploitation*, imitada y explotada en territorio estadounidense por independientes, en primer lugar, y *majors*, años más tarde. Los cineastas italianos reforzaron la misma línea de producción exhibiendo nuevas perspectivas estéticas. Sin embargo, hacia finales de la década del '60 el terror comienza a correrse de su lugar marginal de producción hacia horizontes *mainstream*. El éxito de taquilla de *Psicosis* (Hitchcock, 1960), pero fundamentalmente de *El bebé de Rosemary* (Polanski, 1968), marcaron un antes y un después en el género porque convirtieron a las películas de miedo en un producto rentable y aumentaron el ciclo de

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

producción:

> "Son años de expansión y consolidación sin precedentes. Hay expansión porque la producción del género alcanza nuevos volúmenes: casi 40 películas por año durante el boom, y un promedio de 34 después de los ´70". (Tudor, 1989: 56)

Psicosis (Hitchcock, 1960) se había convertido en un *hit* inesperado de terror. Cuando Hitchcock presentó su proyecto sabía del éxito de las películas de horror de bajo presupuesto de la Hammer y AIP, y consideró que un película de calidad tendría mejores resultados en la taquilla (Kapsis, 1992: 57). Sin embargo, la Paramount se negó a financiar el proyecto considerándolo riesgoso[40] y se comprometió sólo a un contrato de distribución, otorgándole al director el 60% de las ganancias a cambio de su salario de U$S 250.000 (Kapsis, 1992: 57). Hitchcock tuvo que bajar sus expectativas: invirtió un capital propio de U$S 800.000[41], utilizó su equipo televisivo y filmó en blanco y negro. A pesar de los pronósticos iniciales, *Psicosis* fue un éxito que mostró atípicas técnicas de exhibición:

> "Un dato inusual sobre el lanzamiento de la película en Nueva York fue que *Psicosis* permaneció en las salas comerciales de Manhattan mientras se estrenaba en las barriales. Un factor importante detrás de este inusitado patrón de exhibición fue que, aunque la película se proyectó por muchas semanas en las salas principales, hubo poca variación en la performance de la taquilla, comparado con la experiencia usual de un descenso de 10 ó 20% después de la primera semana. *Psicosis* también tuvo un excelente rendimiento en el resto de los mercados principales de EEUU y fue un enorme suceso en países extranjeros". (Kapsis, 1992: 59)

Psicosis nació como un proyecto clase A y aunque tuvo un tipo de producción más austera no perdió el espíritu inicial. Fue una iniciativa riesgosa del director con el objetivo de probar que era posible "hacer una película de calidad sin gastar mucho dinero" por lo que utilizó a su equipo de televisión, en vez del de cine, "más acostumbrado a acortar tiempos" (Kapsis, 1992: 57).

Otra película que plantó la semilla del terror de calidad fue *El bebé de Rosemary* (Polanski, 1968). Fue una apuesta del productor de bajo presupuesto William Castle y la Paramount, que seguramente había aprendido su lección con *Psicosis*. Con un presupuesto de U$S 3.000.0000, que doblaba o triplicaba a los proyectos de la época, obtuvo U$S 30.000.0000 en la taquilla estadounidense (Tzioumakis, 2006: 156). Castle había comprado los derechos a Ira Levin de su novela por U$S 150.000, aún en impresión en la editorial Random House, que después del estreno de la película se convirtió en *bestseller*. Su reconocimiento como cine de autor llegó no sólo a la taquilla sino también por parte de la crítica y los premios, ya que fue una de las primeras del género en obtener nominaciones al Oscar (por mejor guión y mejor actriz secundaria):

> "*El bebé de Rosemary* representa la versión refinada del terror: estrellas de

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

renombre, una historia basada en un *bestseller* e intentos de compensar sus niveles crecientes de caos con algún tipo de trasfondo religioso, filosófico y literario". (Heffernan, 2004: 223)

Paralelamente a estos productos de calidad conviven las producciones independientes. El ejemplo paradigmático de la época es *La noche de los muertos vivientes* (Romero, 1968). Producida independientemente por U$S 114.000 en los bosques de Pensilvania, fue adquirida por Continental, un distribuidor menor. Su explotación eficaz hizo uso de un lanzamiento estacional (durante la Noche de Brujas) en varias ventanas de exhibición: matiné de la tarde, casas de arte, salas de cine de los suburbios y auto-cines (Heffernan, 2002: 59). Heffernan (2002) analiza minuciosamente los mecanismos de distribución de la opera prima de Romero, detallando cómo la saturación publicitaria de la publicidad en radios y periódicos locales (cuyo costo se dividía entre las salas y el distribuidor); la mezcla de una estética *exploitation*, la crítica social que subyacía al argumento de la película; y el cambio en el escenario de exhibición y distribución (detalladas en el punto 2.2.3) llevaron a la película al éxito comercial[42].

2.2.6. 1975: la era de los *blockbusters*

Las películas de terror comerciales, alejadas del horror ultra-independiente, tienen una fecha de nacimiento: 22 de junio de 1975. Es el día del estreno de la película de miedo y aventura más taquillera hasta nuestros días: *Tiburón* (Spielberg, 1975). Su estatus de *blockbuster* no se ha supeditado al terror sino que excedió todos los géneros.

Los *blockbusters* (o éxitos de taquilla) son producidos con el objetivo de maximizar las ganancias, minimizar los riesgos y universalizar los contenidos (cultural y demográficamente). Originados a partir del "reciclaje de ideas, se basan en *remakes*, secuelas o productos *bestseller"* (Lobato y Ryan, 2010: 9-10).

Dos años antes otra película había hecho un batacazo en la taquilla: *El exorcista* (Friedkin, 1973). Producida por Warner Bross. por más de U$S 10.000.000, superó los U$S 8.000.000 en la semana inaugural en más de 665 salas de EEUU[43]. Sin embargo, la apuesta de Universal en *Tiburón* demostró mayores réditos e impulsó un nuevo tipo de producción.

La película está basada, como sus predecesoras *El bebé de Rosemar*y (Polanski, 1968) y *El exorcista* (Friedkin, 1973), en una novela pre-vendida como *bestseller*. Sin embargo, a diferencia de *El exorcista* que al momento de su lanzamiento cinematográfico ya se había convertido en uno de los libros más vendidos, los derechos para *Tiburón* fueron adquiridos antes de su lanzamiento editorial, como *El bebé de Rosemary*. Por lo que la exhibición en salas fue un factor que impulsó la venta de ejemplares[44] (Schatz, 1993: 17).

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Inicialmente presupuestada en U$S 3.500.000, *Tiburón* ascendió a U$S 8.500.000, aunque varias fuentes reportan que superó los U$S 10.000.000 y U$S 11.000.000 (Morris, 2007; Schatz, 1993). Su costo excedió los estándares de la época, ya que una película promedio de 1975 costaba U$S 2.5000.000 aunque los musicales superaban los U$S 10.000.000 y el cine catástrofe los U$S 20.000.000 (Schatz, 1993: 18). La película dirigida por Spielberg fue un hito que impulsó a la industria cinematográfica y al género de terror hacia otro tipo de producción:

> "La venta de entradas para *Tiburón*, sin precedentes para un lanzamiento del verano, estimuló a la industria del cine a alejarse de la películas de terror de bajo presupuesto, producidas y distribuidas rápidamente, y orientarse hacia la «película del evento»." (Gomery, 1996: 60)

En primer lugar, los presupuestos (que estaban en alza desde el fallo Paramount, aunque disminuyendo en cantidad de proyectos) comenzaron a engrosarse progresivamente. Uno de los factores que aumentó considerablemente el costo fue el uso creciente de efectos especiales, que comenzaron a ser un elemento clave en las películas de terror. Problemas con el tiburón mecánico de la película de Spielberg empujaron el costo de los efectos a U$S 3.000.000, casi una tercera parte del presupuesto (Schatz, 1993: 18). La utilización de estrellas reconocidas, directores consagrados y el pago de derechos por libros y autores reconocidos ayudaron a subir los números año a año. Cinco años después *El resplandor* (Kubrick, 1980) costaría U$S 22.000.000, y el *Drácula* (1992) de Francis Ford Coppola doblaría la apuesta a 40 un tiempo más tarde.

La rápida continuación de *Tiburón*, lanzada en 1978, y su éxito disparó la fiebre por las secuelas. No era una clave nueva en Hollywood[45]. Sin embargo, hacia final de los 70 y los 80 las segundas, terceras, cuartas y quintas partes (o hasta que el producto siguiera generando ganancias) fueron en ascenso con el objetivo de convertirlas en "gigantes multimillonarios" (Falletti, 2009: 5).

Uno de los cambios más importantes introducido por *Tiburón* fue el aumento sin precedentes en las campañas publicitarias. Inusualmente lanzada durante el verano estadounidense, cuando la mayoría de los lanzamientos se hacían en Navidad[46], Universal gastó U$S 2.500.000 adicionales en publicidad. Más de U$S 1.000.000 se destinó a la campaña televisiva, mostrando su prevalente papel en años venideros:

> "La concentración de la campaña previa al lanzamiento crea un evento nacional, y –en caso que sea necesario– mitiga las críticas negativas y el boca-en-boca. Adoptando estrategias previamente reservadas para prevenir fracasos anticipados, a partir de entonces el cine trabajó con la televisión, para su beneficio mutuo más que como competidores distantes". (Morris, 2007: 44)

Por otra parte, la publicidad iba acompañada con lanzamientos masivos. La pelí cula de

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Universal abrió simultáneamente en 464 pantallas sólo en EEUU. *El exorcista* lo había hecho en 664. Esta estrategia, junto al marketing cinematográfico, colocó mayor importancia en los resultados de taquilla de las primeras semanas para obtener buenos resultados financieros a mediano plazo. Asimismo, la universalidad de los "gruñidos y las explosiones" posibilitó una mayor penetración en los mercados extranjeros donde la distribución es similar a un "proceso de eficiencia de escala global" (Caves, 2000: 101). Los operadores más importantes se mostraron más tendientes a realizar películas bajo un nuevo concepto: el *high concept*. En este tipo de productos, la producción y la comercialización van de la mano:

> "Las películas *high concept* se diferencian en el mercado por un énfasis en el estilo y a través de una integración con su comercialización. La unión entre el marketing y el *high concept* está centrada en un concepto que es vendible (por ejemplo, que contiene una premisa explotable o propiedades pre-vendidas, como estrellas reconocidas). El mercadeo del concepto debe poseer una forma visual, presentada en spots televisivos, spots, trailers y avisos impresos". (Wyatt, 1994: 23)

Mientras *Tiburón* incentivó una nueva era de películas de "monstruos de la naturaleza" [*Piraña* (Dante, 1978), *Alligator, el terror se acerca* (Teague, 1980), *Profecía maldita* (Frankenheimer, 1979), *Cujo* (Teague, 1983), *Orca, la ballena asesina* (Anderson, 1977)], el éxito de *Noche de brujas* (Carpenter, 1978) impulsó a la producción de películas *slasher*. *Noche de brujas* fue una de las películas independientes más taquilleras de todos los tiempos. Producida por U$S 325.000, recaudó más de U$S 23.000.000 en EEUU y U$S 70.000.000 globales (casi 150 veces su costo de producción)[47]. Teniendo como antecedente previo a *La noche de los muertos vivientes* (Romero, 1968) y *La masacre de Texas* (Hooper, 1974), el productor Irwin Yablans esperaba tener el mismo éxito con una película de bajo presupuesto y distribución no garantizada. Su millonaria recaudación, fogueada por una exito sa exhibición alternativa en EEUU y en mercados internacionales, disparó la ola de películas *slasher* como *Martes 13* (Cunningham, 1980) y *Pesadilla en lo profundo de la noche* (Craven, 1984). *Noche de brujas* y *Martes 13* se convirtieron en franquicias millonarias con secuelas interminables.

Desde 1978, se han producido diez películas de *Noche de brujas* y doce de *Martes 13*. En conjunto, las franquicias de *Noche de brujas* y *Martes 13* han recaudado U$ 1.311.823.500[48] en todo el mundo.

Por lo tanto, desde mediados de los ´70 comenzaron a convivir dos tipos de producción de terror:

- el clásico modo de bajo presupuesto, tanto con distribución alternativa como *mainstream*, que en muchos casos eran redituables como *Noche de brujas, Martes 13,* o *Pesadilla en lo profundo de la noche;*

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

 los nuevos *blockbusters* con producción, distribución, exhibición y comercialización millonaria basados en el *high concept*, con películas y sagas como *El exorcista*, *La profecía*, *El resplandor*, y *Tiburón.*

Con el segundo tipo de producción, el horror comenzó a tener un status alejado del lugar marginal que lo había caracterizado desde sus inicios. Sin embargo, la convivencia de ambos modos muestra la creciente atracción del terror para las audiencias más jóvenes y la comercialización global del miedo que se acentuará en las siguientes décadas.

2.2.7. 1990-actualidad: secuelas, *remakes* y efectos especiales

Hacia mediados de los ´90, el género se estaba agotando en su versión *mainstream* y la producción disminuía año a año. El horror "vuelve al consumo de nicho de parte de su base fanática, y no disfruta de las mayores audiencias que había disfrutado durante los `70 y los tempranos '80" (Church, 2006: 1).

Durante esta época, las tendencias reinantes en la década del `50 habían comenzado a retrotraerse a un estado similar al anterior del fallo Paramount. Por lo menos desde una década atrás, la integración vertical de los estudios comenzó a montarse nuevamente generando más concentración:

> "Con la consolidación de unos pocos grandes conglomerados dueños tanto de los estudios como de las salas, la incorporación de productos de género es un esfuerzo para asegurar la máxima rentabilidad inmediata de una película. Por lo tanto, cada fórmula de éxito se repite y se le da amplia distribución, a pesar de los rendimientos decrecientes". (Church, 2006: 1)

Las películas de terror parecían haberse encerrado en un laberinto cíclico donde las secuelas infinitas agotaban el género. A principios de los `90 hasta las secuelas más exitosas (*Noche de brujas*, *Martes 13*, *Pesadilla en lo profundo de la noche*) comenzaron a disminuir el interés en la audiencia (Church, 2006).

Una de las premisas claves de los films de horror de los ´90 fueron los efectos especiales. Su espectacularidad y centralidad en superproducciones como *Terminator 2* (1991, Cameron) y *Parque Jurásico* (Spielberg, 1993) se trasladó al terror en forma de monstruos digitales, descendientes del tiburón mecánico de Spielberg: *The relic* (Hyams, 1997), *Anaconda* (Llosa, 1997), *Alerta en lo profundo* (Harlin, 1999), *Murciélagos* (Morneau, 1999), *Godzilla* (Emmerich, 1998) y muchos más (Muir, 2011: 46). Sin embargo, a diferencia de los efectos mecánicos (reinantes durante los ´80), de maquillaje y sonido (que nacen con el cine mismo), surge la primacía de los digitales (CGI[49]).

La apuesta en inversiones seguras muestra una vuelta al terror gótico o clásico de los

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

inicios o basado en *bestsellers* como *Drácula* (Ford Coppola, 1992), *Entrevista con el vampiro* (Jordan, 1999), *Lobo* (Nichols, 1994), *Frankenstein de Mary Shelley* (Branagh, 1994) y *El secreto de Mary Reilly* (Frears, 1996). Con presupuestos de los U$S 45.000.000 a U$S 70.000.000, todos estos ejemplos mostraron una buena performance en la taquilla, a excepción de *El secreto de Mary Reilly* que con una producción de U$S 47.000.000[50] recaudó sólo U$S 12.379.402 en todo el mundo[51].

Muchas de estas películas eran producidas por subsidiarias de las *majors*, dedicadas especialmente al cine de terror o ciencia ficción con presupuestos medianos (U$S 20.000.000 a U$S 50.000.000). Son los casos de Screen Gems de Columbia (actualmente bajo Sony Pictures) y Dimension Films de Miramax Films (actualmente parte de The Weinstein Company).

Por otra parte, los circuitos de exhibición alternativa donde reinaba el terror (como las proyecciones continuadas o de medianoche, los auto-cines y las salas de barrio) estaban en vías de extinción y surgía un nuevo mercado: el video hogareño, en primer lugar, y el directo-a-DVD, tiempo después. El video hogareño se convirtió en el refugio de las películas de horror en años donde el circuito comercial daba su espalda al género:

> "El mercado hogareño de video se estaba expandiendo. El boom de videocasetes económicos creó una demanda para un producto. Las películas de bajo presupuesto y los films exploitation, muchos de los cuales tenían pocas chances de ser vistos alguna vez, encontraron vida en el video." (Rockoff, 2002: 20)

La calificación para mayores de 18 años de la mayoría de las películas del período, con una violencia explícita creciente, las dejaba fuera del circuito de exhibición comercial que en muchos casos se negaba a exhibirlas. El VHS y DVD canalizaba estos productos, así como los proyectos independientes y foráneos.

El renacimiento del terror *mainstream* vino de la mano de una película, que paradójicamente, parodiaba el género: *Scream* (Craven, 1996). Con un presupuesto de U$S 14.000.000, superó los U$S 6.000.000 en su semana inicial y los U$S 173.000.000[52] en su exhibición mundial. Dimension Films, la empresa productora, había nacido como una subsidiaria de Miramax para sus apuestas de género. Su marca registrada fueron las *remakes* y secuelas de franquicias probadas: *Los niños del maíz* (1993, 1995, 1996, 1998, 1999, 2001), *Hellraiser* (1992, 1996, 2000, 2002, 2005a, 2005b), *Noche de brujas* (1995, 1998, 2002, 2007, 2009) y *Mimic* (1997, 2001, 2003).

El suceso de *Scream* impulsó a Dimension Films a realizar tres películas posteriores (1997, 2000, 2011) y a especializarse en el género financiando incluso la parodia de *Scream*: la secuela de *Una película de miedo* (2000, 2001, 2003, 2006). La franquicia *Scream* ha generado U$S 532.000.000 a la fecha[53]. Este suceso inesperado sacó el polvo de muchos proyectos de terror que se encontraban detenidos e impulsó la producción de terror de forma

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

ascendente desde 1996 hasta la fecha. Muchas sagas nuevas, inspiradas en *Scream*, se dirigieron al público adolescente ávido por productos similares como *Sé lo que hicieron el verano pasado* (1997 y 1998) y *Leyendas urbanas* (1998, 2000, 2005).

Para llegar a las salas comerciales, las películas de terror requerían ser "reconocidas como marca reconocible instantáneamente" (Muir, 2011: 46). En la era post-*Scream*, la producción *mainstream* se orientó a la *remake* de las películas de los ´70 y los ´80, "re-empaquetando las mismas fórmulas para nuevas audiencias que tenían poca probabilidad de haber visto las originales" y "capitalizando la notoriedad de sus originales" (Church, 2006: 1). Algunos ejemplos son la *Noche de brujas* (2007, 2009) de Rob Zombie, *La masacre de Texas* (Nispel, 2003), *La venganza de la casa del lago* (Iliadis, 2009) y *Psicosis* (Van Sant, 1998). Las nuevas películas borraron las huellas originales de producción independiente y económica de las originales "haciendo parecer al terror una ruta menos accesible para la generación de jóvenes cineastas de bajo presupuesto" (Church, 2006: 1).

El éxito de la coproducción inglesa-italiana *Exterminio* (Boyle, 2002) revivió la fiebre zombi, con un presupuesto de U$S 28.000.000 y una recaudación global de U$S 102.000.000. La *remake* de 2004 de *El amanecer de los muertos* (Snyder) reafirmó el resultado de *Exterminio*, que permitió una vuelta triunfal del padre fundador del subgénero, George Romero (2005, 2007 y 2009).

Asimismo, la versión cinematográfica de videojuegos mostró una nueva manera de apostar por lo seguro y reafirmó el terror dirigido a las nuevas generaciones usuarias de unos de los sectores de la industria cultural con más crecimiento. La saga de *Resident evil* (2002, 2004, 2007, 2008, 2010) recaudó U$S 674.000.000[54] y otras versiones similares fueron *La casa del espanto* (2003, 2005) y *Terror en Silent Hill* (2006, 2012).

Sin embargo, una saga basada en un *bestseller*[55] fue la que desbancó hasta a las múltiples versiones de *Tiburón*. Había sido un proyecto rezagado de la Paramount y fue posteriormente adquirido por Summit Entertainment. La franquicia de *Crepúsculo* recaudó más de U$S 2.500.000.000[56] en todo el mundo trayendo a los vampiros de vuelta al escenario del terror.

Lionsgate Entertainment Corporation ha sido una pieza clave en el horror más cercano ya que "ha financiado o adquirido los títulos más populares y redituables de la década 2000" (Ryan, 2008: 34) producidos independientemente: la saga de *El juego del miedo* (2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010) ha sido la más rendidora de los últimos años, con un presupuesto total de U$S 48.000.000 recaudó U$S 862.568.912 en todo el mundo[57]. Esta empresa es uno de los estudios pequeños más rentables de los últimos años. Su volumen global de operaciones llega a los U$S 2.000.000.000[58], lo cual muestra la rentabilidad del género como producto de bajo presupuesto en varios canales de distribución (digital y físico). La explotación del horror lo ha llevado a intervenir con un 35% en

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

FEARnet, una plataforma multimedia; la adquisición del 45,5% de Tiger Gate (un operador de televisión por cable de acción y terror en Asia); la compra de Artisan [famoso por su distribución de *El proyecto de la bruja Blair* (Sánchez y Myrick, 1999)]; y la inserción en el mercado latino a través de una alianza con el Grupo Televisa de México, formando Pantelion Films (Lionsgate, 2011).

En la búsqueda de nuevos caminos interpretativos del miedo, Hollywood se topó con el cine japonés. La categoría *J-horror* define a "un grupo de películas de relativamente bajo presupuesto hechas en Japón a finales de los ´90, como el ciclo *Ringu"* (Choi y Wada-Marciano, 2009:104). Producidas con capitales transnacionales asiáticos, las películas comenzaron a circular en forma de DVD con la etiqueta "Asian extreme" por Tartan Films, una empresa distribuidora de DVDs con base londinense. Lo que comenzó como una estrategia de nicho se convirtió en un fenómeno que se expandió hacia todo el este asiático, contagiando al terror chino y surcoreano que intentó capitalizar la etiqueta (Choi y Wada-Marciano, 2009). El cine de culto que viajaba por los circuitos fanáticos fue absorbido por Hollywood que importó los éxitos y sus directores, tal como lo hizo con el cine alemán, italiano e inglés. Pero esta vez en forma de *remakes*, la estrella de la década, globalmente comercializables como se muestra en la Tabla 3.

Tabla 3. Recaudación y costos de producción de *remakes* asiáticas

Título	Costo de producción	Recaudación*
La llamada (Verbinski, 2002)	48.000.000	248.218.486
La llamada 2 (Nakata, 2005)	50.000.000	161.941.727
El grito (Shimizu, 2004)	10.000.000	187.281.115
Agua turbia (Salles, 2005)	60.000.000	49.473.093
El ojo del mal (Moreau y Palud, 2008)	12.000.000	56.918.697

Fuente: The numbers (http://www.the-numbers.com). *Datos expresados en dólares estadounidenses que indican la recaudación mundial sólo por ingresos de exhibición en salas.

A partir del fracaso de *Agua turbia* parece haber apagado la estrella del *J-horror*, por lo menos en los números de taquilla. Todas las producciones originales, producto de capitales transnacionales, y las *remakes* de Hollywood muestran las costuras de un escenario de terror crecientemente globalizado (como analizaremos en el capítulo 3).

2.3. Consideraciones finales del capítulo

La economía política del cine no ha sido uno de los campos de análisis más populares en la literatura académica de las últimas décadas. El estrechamiento del objeto analizado al género del terror provee aún menos material existente. Son escasos los acercamientos que analizan la estructura económica y de poder subyacente al horror.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Un análisis de la historia del terror, visto desde la economía política, ha mostrado cómo el género ha sido influenciado por el contexto estructural que la ha atravesado desde sus inicios. Si bien nació en una industria cinematográfica alemana concentrada en tres empresas mayoritarias (aunque dominada por una), la explotación pura del género se dio por primera vez en el Hollywood de los ’30 a través de estudios menores (Universal y RKO).

La desintegración vertical de los estudios estadounidenses generó un circuito alternativo y escasez de productos audiovisuales, lo cual provocó a partir de los ’50 una explosión de productores independientes que realizaban cintas de horror dirigidas a un nuevo sector demográfico: los adolescentes. Los *teen-pics* serán la estrella del género desde ese momento hasta nuestros días.

Asimismo, Inglaterra –con la Hammer– e Italia –con los directores del *giallo*– generaron una industria en ascenso. Su circulación en los EEUU logró internacionalizar estos mercados que fueron escenario de múltiples coproducciones a las que se sumó la estadounidense con un doble fin: bajar los costos de producción e ingresar a economías cinematográficas que estaban restringiendo los ingresos extranjeros.

Los modelos de producción del terror siempre estuvieron asociados al bajo presupuesto en forma de películas clase B o sub B (años 30 y 40) y *exploitation* (’50 en adelante). Fueron pocos (y en general poco redituables) los experimentos de cine clase A que dominaban al resto de los géneros. Hacia finales de los ’70 esta situación comienza a modificarse con algunos exponentes de cine-arte de horror y se consolidará a partir de 1975 cuando la industria cinematográfica se orienta hacia la política de los *blockbuster* basada en películas *high concept*. Sin embargo, seguirá coexistiendo con la producción de bajo presupuesto.

Los años ´80 están caracterizados por una apuesta a lo seguro: la generación de franquicias de horror que agotan el género hasta su renacimiento en 1996. Hacia los años ´90, el mercado cinematográfico estadounidense (así como el global) muestra una alta concentración de capitales que posee todo el circuito cinematográfico (por lo que el refugio de los proyectos independientes serán el VHS, DVD y las salas alternativas). Las *remakes* y los efectos especiales serán actores protagónicos desde ese momento hasta nuestros días. En la década de 2000, el cine japonés, surcoreano y chino proveerá nuevas estéticas influyentes en forma de *remakes* estadounidenses.

La historia de las películas de terror muestra una dominación de la producción estadounidense como generador de tendencias o capitalizando los éxitos foráneos. Muy pocas industrias nacionales fuera de EEUU han sido influyentes en los escenarios del horror (Inglaterra, Italia, Alemania y el este asiático). Este análisis se ha centrado en las principales tendencias, aunque no se ignora la presencia de importantes producciones en otros países y regiones que serán analizadas en el capítulo 3 como España y América Latina, casos más cercanos a la idiosincrasia argentina. Como veremos en los capítulos 4 y 5, muchos de

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

los tipos de producción históricos del género de terror, desplegados en esta sección, llegarán tardíamente a Argentina.

Capítulo 3: Un mundo aterrorizado

El terror ha tenido demandas cíclicas desde sus inicios (cómo hemos observado en el capítulo 2). Sus orígenes modestos lo han visto nacer como el hijo pobre de la industria cinematográfica: bajos presupuestos, actores y directores ignotos, sets prestados. Su inclusión en las "grandes ligas" ha sido intermitente [desde el estreno de *Tiburón* (Spielberg, 1975)] aunque casi siempre asociado al mínimo o mediano presupuesto. Su comercialización ha sido mayoritariamente alternativa o adquirida para el circuito *mainstream* en el caso de haber mostrado resultados económicos favorables.

La circulación de productos no-estadounidenses (dominantes en la industria) ha encontrado en los últimos años lugar en la distribución *long tail*[59] digital y en mercado directo-a-DVD, consumido usualmente por una base de fanáticos que no fluctúa con el comportamiento general de las audiencias.

El objetivo de este capítulo es hacer un diagnóstico económico de la situación actual del género para observar las posibilidades de inclusión del terror argentino en el mercado global. Un territorio que muestra capitales transnacionales y que borra los límites locales en todos sus estadios.

3.1 El terror en el mercado global

La clave económica del terror ha sido siempre sus costos prevalecientemente bajos. Poco riesgo financiero equivale a poca pérdida de capitales si las audiencias no acompañan la propuesta, y ganancia pura si se convierte en un *hit*. El horror está plagado de historias de películas hechas con poco dinero que se convirtieron en sucesos de taquilla. El ejemplo más paradigmático es *Actividad paranormal* (Peli, 2007) que desbancó a *El proyecto de la bruja de Blair* (Sánchez y Myrick, 1999). Hecho con U$S 15.000, ha recaudado casi U$S 200.000.000 en todo el mundo[60] y se ha convertido en la película más rendidora de todos los tiempos y géneros con la mayor ganancia bruta (basada en la devolución sobre la inversión). Las películas de terror han ocupado el séptimo lugar en el mercado global de Hollywood en los últimos 15 años.

Tabla 4. Recaudación por géneros en Hollywood. 1995-2010

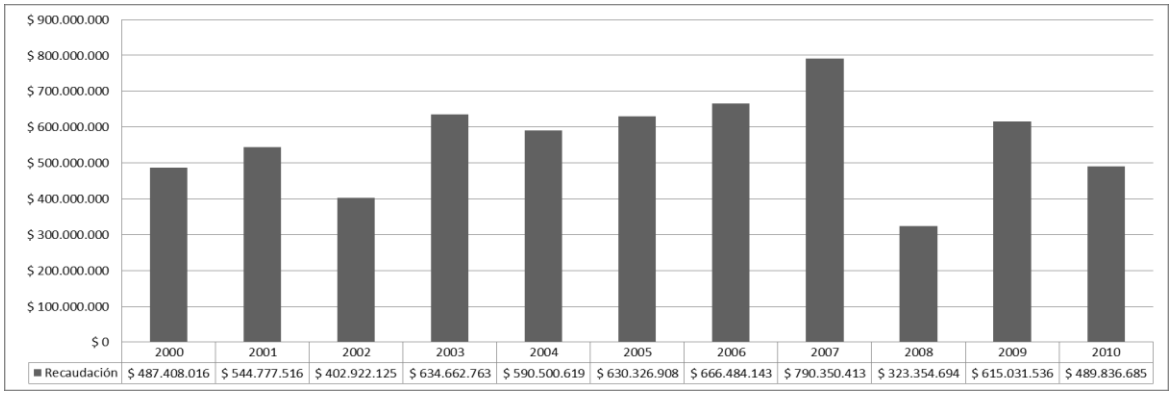
	Género	Películas	Total de ventas *	Promedio de ventas*	*Market Share*
1	Comedia	1.583	40.416.301.958	25.531.460	24.26%

2	Aventura	442	32.329.319.820	73.143.258	19.41%
3	Drama	2.742	29.737.412.490	10.845.154	17.85%
4	Acción	501	28.508.866.845	56.903.926	17.11%
5	*Thriller*/suspenso	457	12.396.510.735	27.125.844	7.44%
6	Comedia romántica	354	9.917.495.903	28.015.525	5.95%
7	Terror	283	7.967.604.300	28.154.079	4.78%
8	Documentales	851	1.846.844.205	2.170.205	1.11%
9	Musicales	102	1.616.947.485	15.852.426	0.97%
10	Comedia negra	68	707.892.008	10.410.177	0.42%
11	Western	33	484.776.488	14.690.197	0.29%
12	Conciertos/espectáculos	37	194.551.958	5.258.161	0.12%
13	Géneros múltiples	11	3.560.528	323.684	0.00%
14	Géneros desconocidos	5	1.602.645	320.529	0.00%

Fuente: The numbers (http://www.the-numbers.com/market/Genres/) *Datos expresados en dólares estadounidenses

Desde 1995, el terror ha alcanzado picos del 6,55% de participación de mercado (2007) y pisos de 1,70% (1996). El Gráfico 2 muestra la fluctuación de la demanda a lo largo de la década exhibiendo un comportamiento cíclico con altas y bajas.

Gráfico 2. Recaudación del género de terror. 2000-2010*



Fuente: realización propia en base a The numbers (http://www.the-numbers.com/market/Genres/Horror.php). *Datos expresados en millones de dólares estadounidenses con ajuste inflacionario a precios de tickets de 2008.

El análisis de estos números muestra que el horror no está en el top 5 de géneros. Sin embargo si consideramos el promedio de películas producidas en base a las ganancias totales del género, el orden sería el siguiente: 1) aventura; 2) acción; 3) terror. Por lo que a pesar de que se producen menos películas de terror, sus ganancias son mayores en comparación con géneros más populares como la comedia o el drama, los cuales tienen más probabilidades de fracaso comercial. Aunque las películas de aventura y acción encabezan el índice de mayor ganancia por título, como se ve en la Tabla 4, el terror es altamente rentable como inversión. Durante los últimos años, muchos de los títulos de horror fueron producidos con presupuestos menores a U$S 1.000.000, como se ve en la Tabla 5. El horror no

sólo lidera la tabla de películas con mayores ganancias de la historia del cine sino que supera en número (siete *hits*) al resto de los géneros.

Tabla 5. Películas más redituables basadas en el retorno de ganancias

**	Película	Género	Presupuesto *	Recaudación mundial*	% de retorno
1	*Actividad paranormal* (Peli, 2007)	Terror	15.000	196.681.656	655.505,52%
2	*Mad Max* (Miller, 1979)	Ciencia ficción	200.000	99.750.000	24.837,50%
3	*Super Size Me* (Spurlock, 2004)	Documental	65.000	29.529.368	22.614,90%
4	*El proyecto de la bruja Blair* (Sánchez y Myrick, 1999)	Terror	600.000	248.300.000	20.591,67%
5	*El Mariachi* (1992, Rodríguez)	Acción	7.000	2.041.928	14.485,20%
6	*La noche de los muertos vivientes* (Romero, 1968)	Terror	114.000	30.000.000	13.057,89%
7	*Rocky* (Avildsen, 1976)	Acción	1.000.000	225.000.000	11.150,00%
8	*Noche de brujas* (Carpenter, 1978)	Terror	325.000	70.000.000	10.669,23%
9	*American Graffiti* (Lucas, 1973)	Comedia	777.000	140.000.000	8.909,01%
10	*Clerks* (Smith, 1994)	Comedia	27.000	3.894.240	7.111,56%
11	*Una vez* (Carney, 2006)	Musical	150.000	18.997.174	6.232,39%
12	*The Stewardesses* (Silliman, 1969)	Comedia	200.000	25.000.000	6.150,00%
13	*Napoleón Dinamita* (Hess , 2004)	Comedia	400.000	46.140.956	5.667,62%
14	*Mar abierto* (Kentis , 2003)	Drama	500.000	55.116.982	5.411,70%
15	*Martes 13* (Cunningham, 1980)	Terror	550.000	59.754.601	5.332,24%
16	*Lo que el viento se llevó* (Fleming, 1939)	Drama	3.900.000	390.525.192	4.906,73%
17	*El nacimiento de una nación* (Griffith , 1915)	Bélica	110.000	11.000.000	4.900,00%
18	*Con el diablo adentro* (Brent Bell, 2012)	Terror	1.000.000	97.761.944	4.788,10%
19	*El gran desfile* (Vidor, 1925)	Bélica	245.000	22.000.000	4.389,80%
20	*El juego del miedo* (Wan, 2004)	Terror	1.200.000	103.096.345	4.195.68%

Fuente: The numbers (http://www.the-numbers.com/movies/records/budgets.php). *Datos expresados en dólares estadounidenses. **Posición en el ranking general de películas.

Todos los casos citados en la Tabla 5 y desglosados en la Tabla 6 fueron producidos fuera de los grandes estudios de Hollywood. Asimismo, hasta 1980 (con *Martes 13*) ninguna compañía grande había distribuido estos productos de bajo presupuesto. La apuesta de Paramount y Warner en la película de Cunningham se basó en el éxito obtenido por *Noche de brujas* dos años antes. Paramount repetirá la experiencia (exitosa) con *Actividad paranormal* y *Con el diablo adentro*. Otra característica de análisis muestra una dominación de las cintas estadounidenses, aún en las producciones ultra independientes como *La noche de los muertos vivientes* o *El proyecto de la bruja Blair*.

Tabla 6. Películas de terror más redituables basadas en el retorno de ganancias: producción y distribución

Película	País	Productora	Distribuidora
Actividad paranormal (Peli, 2007)	EEUU	Blumhouse Productions	Paramount (2009)
El proyecto de la bruja Blair (Sánchez y Myrick, 1999)	EEUU	Haxan Films	Artisan
La noche de los muertos vivientes (Romero, 1968)	EEUU	Image Ten Laurel Group	Columbia (1968)
Noche de brujas (Carpenter, 1978)	EEUU	Compass International Pictures	Compass International Pictures (1978)
Martes 13 (Cunningham, 1980)	EEUU	Georgetown Productions Sean S. Cunningham	Paramount Pictures (EEUU, 1980) Warner (mundial, 1980)
El juego del miedo (Wan, 2004)	Australia	Evolution Entertainment Saw Productions Inc. Twisted Pictures	Lionsgate (2004)
Con el diablo adentro (Brent Bell, 2012)	EEUU	Prototype Room 191	Paramount UIP

Fuente: elaboración propia en base a datos de IMDB.

Sin embargo, si analizamos el top 10 de las películas de terror más taquilleras está ocupado mayoritariamente por películas de los grandes estudios como se exhibe en la Tabla 7:

Tabla 7. Películas de terror más taquilleras. 1977-2010

	Película	Producción	Distribuidor	Recaudación total*	Recaudación* (ajuste inflación)
1	*Tiburón* (Spielberg, 1975)	Universal	Universal	260.000.000	1.000.682.925
2	*El exorcista* (Friedkin, 1973)	Warner Bros.	Warner Bros.	204.632.868	913.225.162
3	*Psicosis* (Hitchcock, 1960)	Shamley Productions	Paramount	32.000.000	347.826.090
4	*Soy leyenda* (Lawrence, 2007)	Warner Bros. Village Roadshow Weed Road Pictures Overbrook Entertainment 3 Arts/ Heyday Films Original Film	Warner Bros	256.393.010	291.623.655
5	*Hannibal* (Scott, 2001)	MGM/ Universal Dino De Laurentiis Scott Free	MGM (EEUU) Universal (mundial)	165.092.266	230.137.059
6	*El proyecto de la bruja Blair* (Sánchez y Myrick, 1999)	Haxan Films	Artisan	140.539.099	218.264.289
7	*Entrevista con el vampiro* (Jordan, 1999)	Geffen Pictures	Warner Bros	105.264.608	202.830.660
8	*Poltergeist* (Hooper, 1982)	MGM SLM Production Group	MGM	74.706.019	200.486.565
9	*Alien, el octavo pasajero* (Scott, 1979)	Brandywine Productions 20th Century Fox	20th Century Fox	80.930.630	189.080.023
10	*Scream* (Craven, 1996)	Dimension Films Woods Entertainment	Miramax	103.046.663	178.459.626

Fuente: elaboración propia en base a datos de The numbers e IMDB.* Datos expresados en dólares estadounidenses.

La mayoría de las películas más taquilleras de horror fueron generadas o bien dentro de los grandes estudios o en alianza con ellos, con características de producción *high concept* y comercialización de *blockbuster*. En contraposición, las cintas de la Tabla 5 muestran una generación *exploitaiton*. La misma característica se observa para la distribución, realizada por las empresas mayores del mercado. La producción de *blockbuster* de terror ha incentivado la generación de franquicias que explotan una y otra vez las películas más redituables. La renovación de los productos de terror en forma de secuelas y *remakes* ha demostrado una buena performance en la taquilla como exhibe la Tabla 8:

Tabla 8. Recaudación mundial de franquicias de terror

Ubicación*	Franquicia	N° de películas	Recaudación mundial **	Promedio por película **
9	*Crepúsculo*	5	2.504.935.980	500.987.196
35	*Alien*	6	1.007.575.098	167.929.183
43	*Hannibal Lecter*	5	921.486.656	184.297.331
46	*El juego del miedo*	7	862.568.912	123.224.130
50	*Una película de miedo*[61]	4	752.299.721	188.074.930
51	*Tiburón*	4	737.573.891	184.393.473
56	*Resident Evil*	4	674.764.589	168.691.147
66	*Actividad paranormal*	3	575.764.866	191.921.622
70	*Scream*	4	532.237.630	133.059.408
73	*Destino final*	4	501.774.729	125.443.682
74	*El exorcista*	5	496.966.909	99.393.382
79	*Martes 13*	12	465.228.816	38.769.068
82	*Pesadilla*	9	448.268.230	49.807.581
87	*Blade*	3	417.973.678	139.324.559
93	*La llamada*	2	410.160.213	205.080.107
104	*Noche de brujas*	10	363.200.418	36.320.042
123	*El proyecto de la bruja Blair*	2	296.021.314	148.010.657
134	*El grito*	2	258.024.954	129.012.477

Fuente: elaboración propia en base a datos de The Numbers. *Ubicación dentro del ranking general de franquicias. ** Datos expresados en dólares estadounidenses.

Sólo una franquicia ocupa el top ten de recaudación general (*Crepúsculo*), así como la mayor recaudación por película. *La llamada* muestra el excelente rendimiento de un producto nacido en el *J-horror* y *Actividad paranormal* sigue demostrando los réditos del bajo presupuesto. Esta categoría es aplicable sólo a la primera película de la saga *Actividad paranormal*, ya que las posteriores se hicieron con presupuestos mayores de U$S 3.000.000 y con colaboración de Paramount. Lo cual exhibe el cambio de tipo de producción cuando una

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

película se convierte en marca comercializable. Por otra parte, las franquicias más numerosas, aunque no las más taquilleras, son un índice que el cine de los ´70 y ´80 sigue reactualizándose con las secuelas de *Martes 13*, *Pesadilla* y *Noche de brujas*.

Por lo tanto, la producción de miedo tiene menores posibilidades de fracaso y "las películas de terror –largamente consideradas el hijo bastardo de Hollywood– son número 1 para recuperar las inversiones" (Harvey, 2007).

El crecimiento del terror ha sido acompañado por otros géneros que "promueven la violencia" (Lu, Waterman, y Yan, 2005). Luego de analizar el top 20 de las películas más taquilleras de los últimos 40 años, Lu, Waterman y Yan llegan a la conclusión que las películas de acción, aventura, ciencia ficción o terror se han incrementado notablemente, mientras que géneros que denominan más "benignos", tales como el drama o los musicales, han decrecido. Por otra parte, el avance tecnológico en la producción de películas afecta a la demanda y las decisiones de producción (Waterman, 2007). En primer lugar, porque la tecnología "puede mejorar la calidad", lo cual hace que géneros "amigables con la tecnología" como el terror o la acción resulten más atractivos para el público. En segundo lugar, porque la tecnología puede disminuir los costos de producción. Lo cual hace más atractiva y redituable la producción de estas películas para los *majors* cinematográficas.

En conclusión, el género de terror es altamente rentable en la mayor industria cinematográfica, Hollywood. EEUU domina la producción de género y exporta al resto del mundo sus productos domésticos. Sin embargo, en los últimos años se ha generado una división internacional del trabajo cinematográfico en un contexto altamente globalizado donde circulan películas transnacionales.

3.2 La globalización en el cementerio

3.2.1 El nuevo Hollywood

El cine ha sido una de las industrias culturales más globalizadas, aún antes de que se comience a hablar del concepto globalización. La influencia y el poderío mundial de Hollywood, en ascenso desde los años ´50, se adelantó por muchos años a las transformaciones estructurales de los medios de comunicación. Un ejemplo de ello fue la inversión estadounidense en películas de terror inglesas e italianas.

La mundialización de los productos culturales estadounidenses ha sido un factor clave en los últimos años para su economía, ya que mientras el mercado doméstico se mantuvo casi estable sólo creció significativamente la venta mundial, que permitió la continuación del modelo de negocios (ver Tabla 9).

Tabla 9. Venta de películas estadounidenses en el mercado doméstico e internacional

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

	2006*	2007*	2008*	2009*	2010*	% cambio 10 vs. 09	% cambio 10 vs. 06
EEUU/ Canadá	9,2	9,6	9,6	10,6	10,6	-	15%
Internacional	16,3	16,6	18,1	18,8	21,2	13%	30%
Total	**25,5**	**26,2**	**27,7**	**29,4**	**31,8**	**8%**	**25%**

Fuente: (Motion Pictures Association of America, 2010: 3). *Datos expresados en billones de dólares estadounidenses.

Desde los '80, el "viejo Hollywood" reemplazó al "nuevo Hollywood" que surgió de las cenizas de la restructuración de los estudios en los años ´50, posterior al fallo Paramount (Gomery, 1986; Schatz, 1993). Además de la demolición del sistema de estudios, otros factores clave influyeron fuertemente la industria cinematográfica. En primer lugar, "la intensificación de la descentralización de las actividades de filmación fuera del núcleo de Hollywood" (Scott, 2002: 958). La descentralización se ha generado por dos razones (Coe, 2001; Christopherson, 2006; Christopherson y Storper, 1986; Ewing Marion Kauffman Foundation y Kauffman Center for Entrepreneurial Leadership, 1999; Scott, 2005, 2002):

- *Creatividad en fuga:* la búsqueda de locaciones realísticas de filmación (lo cual ha sido siempre un aspecto clave de las operaciones de la industria).
- *Economía en fuga:* la reducción de costos de producción (un fenómeno más reciente).

Una nueva división internacional del trabajo cultural ha generado un mayor control de Hollywood sobre la distribución y producción global (Miller, 2005). Esto ha provocado industrias cinematográficas satélites (tales como procesamiento de video y sonido, o efectos especiales) fuera del núcleo de Hollywood. Pero no son sólo las industrias auxiliares las descentralizadas sino que también la industria de Hollywood ha estado en "constante bifurcación" como "hacedores de *blockbusters high concept*", por un lado; y promotores de "cineastas independientes más modestos," por el otro (Scott, 2002: 958). Esto ha aumentado considerablemente la producción independiente (base de operaciones del terror), como se ve en la Tabla 10.

Tabla 10. Películas lanzadas en EEUU por *majors* e independientes. 1980-2000

Año	*Majors*	Independientes	Total
1980	134	57	191
1985	138	251	389
1990	158	227	385
1995	212	158	370
2000	191	270	461

Fuente: Motion Pictures Association of America (2000).

Sin embargo, la centralización de las operaciones de las *majors* provoca que muchos de los proyectos independientes y las operaciones de las subsidiarias más pequeñas sean absorbidos por las empresas más importantes de la industria cinematográfica "para repartir

riesgos, diversificar sus ofrecimientos al mercado y capitalizar oportunidades de mercados emergentes" (Scott, 2002: 961):

Tabla 11. Lanzamientos de *majors* y sus subsidiarias. 1980-2000

Año	Lanzamientos de las *majors* sin sus subsidiarias	Lanzamientos de subsidiarias de las *majors*	Subsidiarias como un porcentaje de las *majors*
1980	94	0	0%
1985	103	12	11,7%
1990	109	27	24,8%
1995	127	85	66,9%
2000	104	75	72,1%

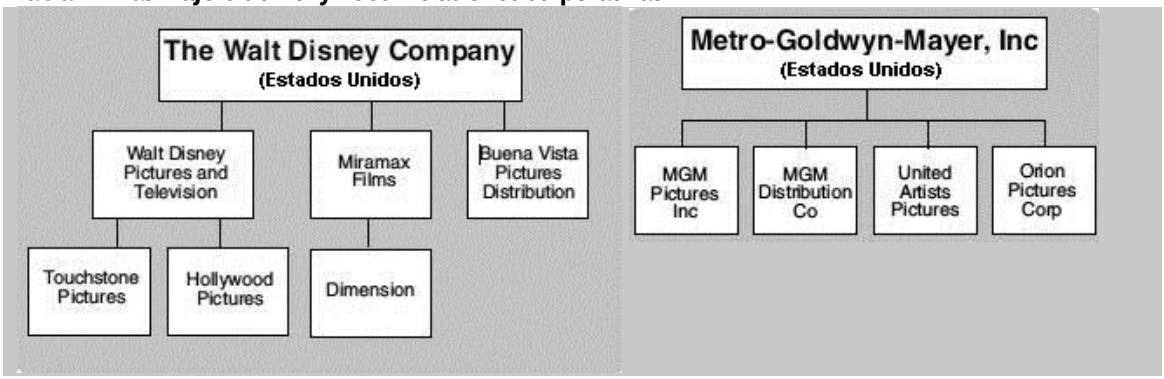
Fuente: Scott (2002: 961).

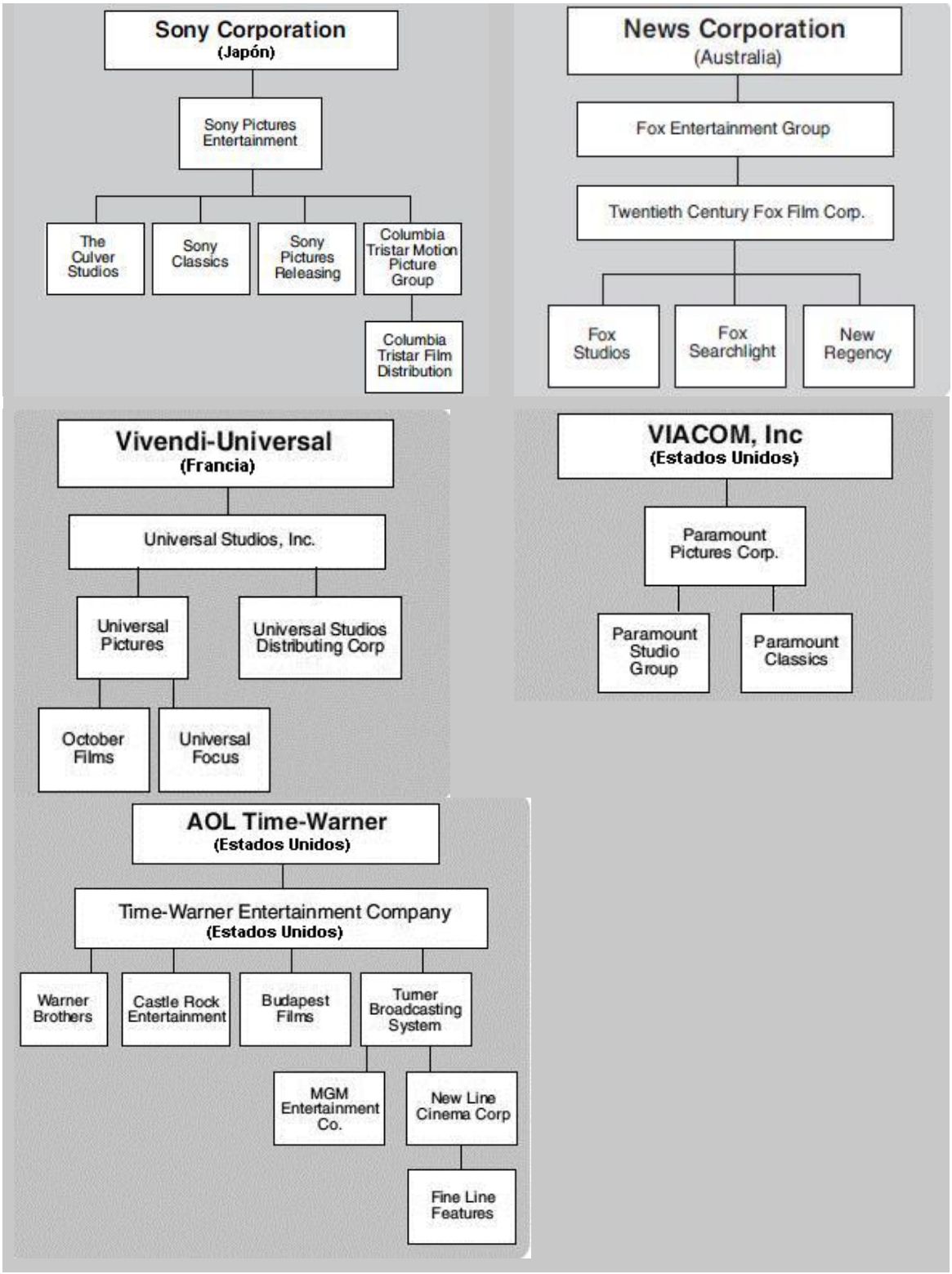
Con la globalización de la producción de Hollywood, la adquisición de productos de género se está convirtiendo en una estrategia clave a medida que avanza la descentralización de la producción:

> "Ciertos tipos de películas (como las de terror) forman una extensión lógica para una industria cinematográfica que necesita productos predecibles, prevenidos a una audiencia masiva. La conocida expectativa de películas de género logra esta tarea. Pero los productores lucrativos también necesitan una corriente de «nuevos» productos". (Gomery, 1996: 54)

La economía en fuga de EEUU se ha orientado particularmente a Canadá (Coe, 2001), aunque en menor medida a otros mercados de horror como Australia, Nueva Zelanda, Japón y América Latina (como veremos en el próximo apartado). Un ejemplo de este tipo de inversiones es *Jennifer´s shadow* (Parés y De la Vega, 2004), una producción estadounidense en Argentina. La concentración creciente en la industria cinematográfica ha sido acentuada por la fusión de las *majors* con gigantes conglomerados mediáticos cuya escala de operación es global (Scott, 2002: 958). El mercado global de medios ha sido dominado por un reducido número de corporaciones: General Electric, AT&T/Liberty Media, AOL-Time Warner, Sony, News Corporation, Viacom, Vivendi y Bertelsman (McChesney, 2002). Casi todas estas empresas intervienen en el mercado cinematográfico:

Tabla 12. Las *majors* de Hollywood: relaciones corporativas





Fuente: Scott (2002: 962).

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Por lo tanto, a partir de los '90 se incrementaron las inversiones de los mayores grupos mediáticos en el audiovisual: un ejemplo es el grupo News Corp que en 1980 tenía una participación del 7% en esta rama y en la actualidad sobrepasa el 60% (De Miguel, 2003: 229). De los siete conglomerados descriptos, seis dominan la producción de productos culturales desde el año 2000: Viacom, AOL Time Warner, Vivendi-Universal, Sony, Fox, y Disney (Christopherson, 2006):

> "Juntos controlan el 98% de los programas que se llevan la publicidad televisiva durante el *prime-time* (incluyendo las redes comerciales y la programación de cable) y el 96% del total de la recaudación de taquilla de las películas estadounidense". (744)

Las fusiones actuales, inauguradas por la alianza AOL-Time Warner y Vivendi-Universal a principios del año 2000, pueden ser caracterizadas como *abiertas* (porque inician una serie de movimientos en cadena; resulta difícil establecer el perímetro de influencia de un grupo; y las relaciones que un grupo tiene con otro no excluyen el acercamiento a un tercero) y *multidimensionales* (resulta imposible analizarlas bajo un único tipo y deben ser estudiadas con la ayuda de múltiples ejes) (De Miguel, 2003).

Los capitales estadounidenses dominan el mercado audiovisual aunque hay excepciones como Sony (Japón), Vivendi-Universal (Francia) y News Corporation (Australia). La inserción de capitales extranjeros (transnacionales) en las *majors* no implica reprogramación con contenidos de sus países de origen ya que "estos nuevos caciques corporativos se enfocan en las líneas de producción de sus subsidiarias en la búsqueda por nuevos éxitos de taquilla de género" (Gomery, 1996: 115).

La concentración de capitales ha modificado "todos los aspectos de la producción y distribución de los productos de entretenimiento, incluyendo los costos estructurales y el proceso de producción" (Christopherson, 2006: 744-745). Las conductas oligopólicas de estos conglomerados ha aumentado los costos de producción y distribución, lo cual puertas adentro en realidad significa circulación de capital de una subsidiaria a otra, pero puertas afuera implica disminución de la competencia y aumento de las barreras de entrada al mercado (Christopherson, 2006).

En consecuencia, el nuevo Hollywood muestra una descentralización de sus operaciones y una globalización y transnacionalización de sus capitales, altamente concentrados. Esto impide o dificulta la operatoria de las empresas independientes y los mercados minoritarios. En el próximo punto analizaremos las características de la globalización de contenidos culturales de horror.

3.2.2 Globalización: terror local vs. terror transnacional

Las fronteras nacionales tienden a borrarse a medida que aumenta la penetración de

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

contenidos culturales y capitales transnacionales:

> "Los dispositivos de comunicación, al ampliar progresivamente el ámbito de circulación de las personas y los bienes materiales y simbólicos, han acelerado la incorporación de las sociedades particulares en unos conjuntos más vastos, y no han cesado de desplazar las fronteras físicas, intelectuales y mentales". (Mattelart, 1998: 7)

El choque de civilizaciones, definido por Huntington (2005), indica que "en los últimos años una parte de la actividad económica del mundo que aumenta en forma vertiginosa parece estar teniendo lugar entre personas que viven en países diferentes" (Banco Mundial, s/f). Los gigantes globales distribuyen contenidos que viajan digitalmente (como veremos más adelante) y, cada vez más concentrados, reprograman los mercados locales en su ingreso a las economías nacionales crecientemente desregularizadas (Arsenault y Castells, 2008). Un ejemplo es la importación de películas de terror estadounidenses en el mercado argentino.

Sin embargo, a pesar del control corporativo en los procesos de distribución y producción, hay ejemplos de "contra-flujos" que impactan en la forma en que operan los conglomerados (Thussu citado en Arsenault y Castells, 2008). Es el caso de las medidas regulatorias como las cuotas de pantalla o distribución de cine que impone el Estado argentino sobre las películas importadas.

Las empresas de segundo nivel en el mercado mundial, ubicadas en los países periféricos, no son una "fuerza de oposición" sino que establecen alianzas comerciales (o fusiones) con los gigantes mediáticos (McChesney, 2002). Un ejemplo es la integración de Buena Vista International (subsidiaria de The Walt Disney Company) en la empresa líder de producción nacional Patagonik. La concentración es además puertas adentro, ya que Patagonik también es una propiedad del Grupo Clarín.

Este entramado global provoca mutaciones en varios sentidos: financiero; de innovaciones técnicas; en la concepción y distribución de los productos culturales e informativos; en las prácticas de consumo; en los soportes de la cultura y la información; y en las relaciones entre arte, cultura y comunicación (Miège, 2006). Son mutaciones tanto económicas como culturales, en la medida que aumenta la circulación de bienes culturales, y su masificación (Fazio Vengoa, 2001). La tensión entre la economía y la cultura refleja un debate creciente en el mundo académico, miope para un lado u otro según el enfoque. Pero son perspectivas convergentes:

> "La globalización puede ser vista como un conjunto de estrategias desplegadas para realizar la hegemonía de macroempresas industriales, corporaciones financieras, *majors* del cine, la televisión, la música y la informática, a fin de apropiarse de los recursos naturales y culturales, del trabajo, el ocio y el dinero de los países pobres, subordinándolos a la explotación concentrada con que esos actores reordenaron el mundo en la segunda mitad del siglo XX. Pero la globalización es también el horizonte imaginado por sujetos colectivos e individuales, o sea por gobiernos y

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

> empresas de los países dependientes, por realizadores de cine y televisión, artistas e intelectuales, para reinsertar sus productos en mercados más amplios". (García Canclini, 1999: 10)

La inserción de los productos locales en mercados más influyentes genera "contra-flujos" que pueden afectar también las formas estéticas dominantes. Los productos de horror han sido permeables a un proceso de intercambio transnacional con el mercado dominante (el estadounidense) que no ha sido unidireccional (Schneider y Williams, 2005). Son ejemplos los casos mencionados del expresionismo alemán, las producciones de la Hammer, el *giallo* italiano que anticipó el género *slasher* y las *remakes* del terror asiático. Muestran las costuras de un proceso que "interpenetra lo local, lo nacional, lo regional con lo mundial" pero donde "lo global es hibidrizado o *indiginezado* de múltiples formas" (Fazio Vengoa, 2001: 18).

3.3 La hora de la convergencia. Distribución digital, DVDs y fanáticos

> "Una revolución tecnológica de proporciones históricas está transformando las dimensiones fundamentales de la vida humana: el tiempo y el espacio". (Castells, 1995: 21)

La compra de Time Warner por AOL y la adquisición de Seagram-Universal por Vivendi materializaron un proceso de convergencia que tenía vida sólo en papeles académicos (De Miguel, 2003). Los contenidos se han convertido en *multimedia*, con un "desarrollo de la interactividad y la coexistencia de diversos contenidos en diversos soportes, es decir sonido, texto, imagen y movimiento en CD, DVD, Internet, etc." (231).

Los cambios tecnológicos, sociales y económicos ocurridos en los últimos años han hecho atractivo al terror para las *majors* y los productores independientes. Tres factores clave han impulsado el género: "el nacimiento de culturas fanáticas *on line*, el crecimiento de los mercados de video hogareño y la apertura de los mercados *long tail*" (Ryan, 2008: 41). Analizaremos estos tres puntos a continuación.

3.3.1 Cultura fanática

Los fanáticos del terror tienen particularidades que los diferencian de otros géneros, ya que "literalmente ven cualquier producto siempre que sea cine de horror" (Everman citado en Ryan, 2008: 41). Son consumidores tanto de las películas cómo de los productos derivados:

> "A diferencia de otros géneros, los fanáticos del terror pueden bordear la obsesión, haciendo el género una parte de su identidad personal, desde placares góticos a posters colgando en la pared. Los cineastas y sus fans tienen una relación bastante simbiótica (…). Los fanáticos aprecian a los directores con perspectivas

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

originales que se enfocan en algún subgénero o tema". (Caldwell, 2006: 6)

Su fanatismo se define como una transformación afectiva que los diferencia de aquellos que no consumen miedo y sangre, lo cual los acerca como comunidad:

> "En el mundo de los fans del terror (…) se supone que los no fans son afectados, asustados o aterrados, mientras que todos los fans son capaces de soportar estoica y heroicamente las película del terror al tiempo que exhiben su capital cultural como fans". (Matt Hills en Jenkins, 2009: 35)

Hasta hace poco tiempo, la única fuente crítica del terror internacional eran las revistas especializadas o *fanzines* como *Oriental cinema*, *Video Watch-dog*, *Fangoria*, *Cinefantastique*, *Asian Cult Cinema* y *Necronomicon* (Schneider y Williams, 2005: 1). Estos "*fanzines* para-cinematográficos" desafían "muchas de nuestras asunciones sobre la oposición entre cine prestigioso y cultura popular" resaltando, a través de sus críticas, selecciones y categorías de películas (alejadas del flujo dominante estadounidense), "un aspecto del cine arte que es generalmente pasado de alto o reprimido por los análisis culturales" (Hawkins, 2000: 3).

La convergencia y digitalización creciente ha proveído las herramientas para el surgimiento de una comunidad de fanáticos digitales que puede conectarse y comunicarse más efectivamente:

> "En el pasado, los fans habitaban «un mundo de una semana», viéndose en números grandes sólo unas pocas veces al año en convenciones. Ahora los fans pueden interactuar diariamente, sino a cada hora, *online*. Los fans aislados geográficamente pueden sentirse más conectados con la comunidad de fanáticos y los fanáticos hogareños pueden disfrutar una gran nivel de aceptación". (Jenkins, 2009: 142)

El marketing viral se ha convertido en una estrategia creciente, dirigida a comunidades *online* de fanáticos de terror. El marketing viral es "cualquier estrategia que alienta a las personas para transmitir un mensaje de marketing a otros" y que "aprovechan la rápida multiplicación de hacer explotar el mensaje a miles, a millones de personas" (Wilson, 2000: 1). Con esta evolución digital del boca-en-boca, los proyectos de bajo presupuesto pueden recibir atención sin necesidad de una costosa campaña publicitaria tradicional.

El caso más exitoso y citado fue la campaña de marketing de *El proyecto de la bruja Blair* (Sánchez y Myrick, 1999), un suceso de taquilla hecho con un presupuesto mínimo, como vimos en el punto 3.1. El suceso inesperado de *El proyecto*… se debió a su estrategia revolucionaria de marketing. La promoción de la película en Internet, a través de un sitio oficial, "permitía a los consumidores buscar información sobre la bruja

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Blair para descubrir si la película era ficción o realidad" (Muir, 2011: 45)[62]. Sin embargo, lejos de ser estrategias utilizadas sólo por cineastas independientes están siendo capitalizadas por las grandes empresas. Un ejemplo es la adquisición de *Actividad paranormal* (2007) por Paramount, con una recaudación que excedió con creces a *El proyecto…* y con una "campaña promocional gigante construida para parecer pequeña y rústica" (Bernard, 2010: 258).

En conclusión, mientras la demanda de horror puede variar en el mercado *mainstream*, los fanáticos de terror proveen un nicho de mercado estable. Se informan sobre los lanzamientos, saben que se está produciendo y comparten ese conocimiento en las comunidades digitales, donde también intervienen las empresas cinematográficas grandes, pequeñas y medianas.

3.3.2 El mercado de DVD

El nacimiento del mercado de DVD generó oportunidades de negocio para los productos de terror independiente y de mercados no-estadounidenses, como lo había hecho el circuito alternativo de exhibición en los `50. La comercialización del DVD se realiza a través de dos formas: alquiler (*rental*) y venta (*retail*). Desde sus inicios, el terror fue la estrella del mercado de video hogareño. En 2002, había tenido el mayor crecimiento por so bre el resto de los géneros (Screen Digest, 2002) y generó grandes expectativas. Así lo expresaba Matt Lasorsa, Vicepresidente ejecutivo de marketing de New Line Home Entertainment: "Si un género iba a conquistar el mercado de video, iba a ser el terror" (Citado en Haak, 2011: 50). Parks (2007) señala que el género tiene más posibilidades de éxito en canales como el video hogareño y los mercados extranjeros, que en las salas y la televisión:

> "Si querés hacer una película para el mercado-directo-a-DVD, una película que tenga el potencial de pagarle a tus inversores rápidamente, entonces el terror y la acción son los caminos a seguir". (13)

Desde los comienzos del 2000, el mercado de DVD fue un negocio floreciente que reemplazó gradualmente al VHS. Según Janet Wasko (2003), la "revolución del DVD" comenzó en 1997 e hizo un pico en 2002 cuando los DVDs "representaron el producto electrónico consumido más rápidamente en toda la historia" (133). Algunas investigaciones indica que en 2006 casi el 59% de los lanzamientos estadounidense eran títulos directo -a-DVD (Elberse y Oberholzer-Gee, 2006). De acuerdo al Entertainment Merchants Association (DEG, 2008: 1), ese mismo año los consumidores gastaron tres veces más en el mercado de video hogareño que en las salas, excediendo los U$S 24.000.000.000 (U$S 16.500.000.000 po r *retail* y U$S

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

8.500.000.000 por *rental*).

La introducción de ediciones especiales, comentarios del director y otros extras convirtieron al efímero ritual de consumo de terror en una experiencia de colección para fanáticos. Pero no sólo modificó el modo de consumo sino también los tipos de producción:

> "El DVD cambió la manera en que el público busca, interactúa y entiende las películas de terror. También cambiaron los tipos de películas de terror que los estudios empezaron a producir y distribuir". (Bernard, 2010: 7)

El mercado de DVD permitió el ingreso de productos que no tenían otros modos de ser explotados, por su carácter violento, su calificación (o falta de la misma) y su riesgo financiero:

> "El aumento de los DVD también ha conducido a una proliferación de cortes sin clasificación de las películas comerciales (en su mayoría comedias y horror) que eran demasiado extremas para su distribución -aunque esto puede ser en muchos casos un movimiento comercial más que creativo de un Hollywood que recupera muchas de sus ganancias en el mercado de vídeo doméstico y, por lo tanto, tiene una gran participación en los lanzamientos de DVD". (Church, 2006:1)

Inicialmente explotado por distribuidoras pequeñas o medianas, el terror *exploitation,* clase B o de mercados no dominantes floreció en un mercado ascendente. Distribuidoras como *The Assylum*, *Syfy* o *Tartan Film* sacaron rédito de una estrategia de nicho comercializando estos productos de bajo presupuesto (Haak, 2011). La empresa que mejor aprovechó el contexto fue *Lionsgate*, que distribuyó productos en DVD como *El juego del miedo* (Wan, 2004) y *Hostel* (Roth, 2005). *Lionsgate* lanzó *El juego del miedo 2* (Lynn Bousman, 2005) el 28 de octubre de 2005 en las salas y el 14 de febrero de 2006 en DVD. La Tabla 13 es un ejemplo de cómo el mercado de video extendió la explotación de la cadena de valor de la película, facturando un 51% sobre lo obtenido en las salas (si consideramos sólo el mercado estadounidense):

Tabla 13. Facturación de taquilla y DVD de *El juego del miedo 2* (Lynn Bousman, 2005)

Performance en salas*	
Taquilla EEUU	87.025.093
Taquilla internacional	65.900.000
Taquilla mundial	152.925.093
Performance del mercado de video hogareño*	
Venta de DVD (EEUU)	44.753.093

Fuente: The numbers (http://www.the-numbers.com/movies/2005/saW2.php). ***Datos expresados en dólares estadounidenses.**

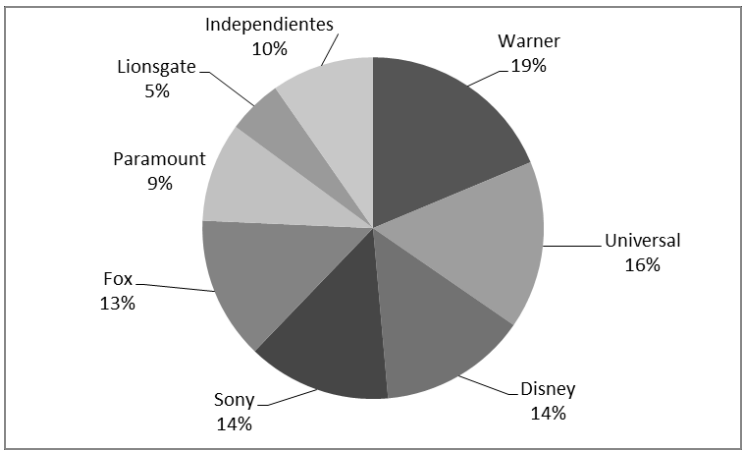
El mercado de DVD era un nicho eminentemente explotado por distribuidoras menores, quienes producían material que no podía circular por otros canales controlados

por las *majors*. En los comienzos, los estudios mayores sólo comercializaban sus lanzamientos destinados eminentemente a las salas. Sin embargo, y tal como sucedió en los años `50 con el cine *exploitation*, las mayores empresas entraron a competir en un terreno que había sido controlado por operadores menores (Haak, 2011). Crearon divisiones especiales para la comercialización de DVDs diferenciando a sus producto de los independientes con "menor cantidad de títulos pero mayores apuestas de presupuesto, desplegando su capital de marca" (Haak, 2011: 60) "publicitando alegremente actores alguna vez conocidos que habían perdido la gracia de Hollywood; sexo y violencia; y guiones con una dosis extra de monstruos" (57). El mercado de DVD también permitió a las *majors* relanzar todos sus productos estrenados en
otras épocas. La explotación estacional de la noche de brujas ha convertido al horror en un excelente negocio para el mercado de DVD:

> "«En los últimos años hemos visto sin duda un enorme incremento en el negocio», dice Beth Gunderia, Vicepresidenta de marketing de New Line Home Video. «Noche de brujas es la tercera temporada de más ventas del año». Gunderia señala que títulos como *Pesadilla en lo profundo de la noche* han alcanzado el estatus de clásico y que las nuevas generaciones de fans los están convirtiendo en productos de primera necesidad en sus colecciones". (Cella, 2000: 1)

Esto ha llevado al mercado de DVD a seguir el mismo comportamiento de la exhibición cinematográfico. El Gráfico 3 muestra la dominación de las *majors* en el mercado de video hogareño, con sus franquicias y productos de mayor presupuesto. La predominancia de un mini-estudio como Lionsgate exhibe un dominio sobre los productos de género, a la vez que casi un 10% del mercado queda liberado a las distribuidoras independientes, quienes explotan el nicho dejado por las *majors*:

Gráfico 3. *Market share* del mercado de DVD y VHS. EEUU, 2006



Fuente: *Daily Variety* (Citado en Haak, 2011: 61).

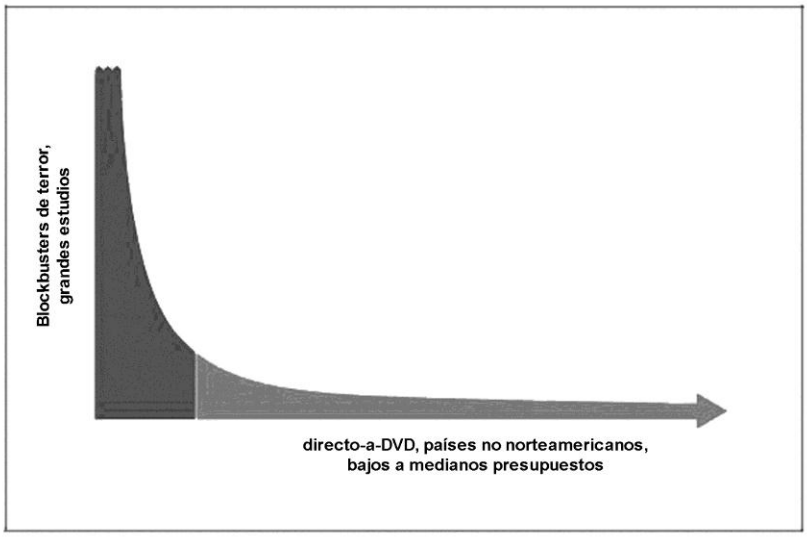
La quiebra de Blockbuster, el mayor operador mundial del mercado de *rental*, ha dejado con perplejidad al resto de las empresas del sector. Las expectativas puestas en el

Blu- ray[63] como reemplazante del DVD aún no han sido colmadas. Sin embargo, los ojos de los mercaderes del cine no están puestos en un dispositivo físico sino en uno con vestidos digitales, tal como veremos en el próximo punto.

3.3.3 Terror digital y el modelo *long tail*

La convergencia y la digitalización de los contenidos culturales han conmocionado las bases físicas de la industria cinematográfica. Un concepto muy diseminado que trata de explicar cómo funciona la demanda en este nuevo contexto es el *long tail* (larga cola), introducido por Chris Anderson, editor de la revista *Wired.* Según Anderson (2006), la oferta de productos culturales crece porque no necesitan espacio físico de almacenamiento. Mientras las empresas culturales más grandes concentran sus ganancias en pocos éxitos (*blockbusters* en el caso cinematográfico); la distribución digital permite la venta de un número ilimitado de productos que explotan los nichos de mercado, cuya facturación puede igualar a la demanda de *hits* masivos, tal como se expresa en el Gráfico 4.

Gráfico 4. El modelo *long tail*



Fuente: adaptado de Anderson (2006).

Si bien es innegable que el comercio *online* ha permitido a los consumidores acceder a contenidos más acordes a sus gustos personales, mucho se ha escrito sobre la dudosa rentabilidad del sector (Elberse, 2008). Sin embargo, el crecimiento en uno de los mercados más desarrollados (EEUU) ha sido abismal en los últimos años: en 2007 significaba un 16% de las ventas totales de películas (DEG, 2008: 1). En los años recientes, los estudios mayores enfrentaron el incremento de los costos de producción y comercialización de un promedio de U$S 26.800.000 en 1990 a U$S 54.800.000 en el

2000 (MPAA citado en Zhu, 2001). En este contexto, “los altos costos incentivaron a los estudios a buscar oportunidades de reducción de costos y la distribución digital parecía ser una buena oportunidad” (276).

La digitalización no sólo permite una producción más económica para las *majors* sino que también abre las puertas a cineastas independientes. Internet se convierte así en un canal de distribución viable para los dos tipos de producción, que genera diversos tipos de negocio donde pueden habitar las películas de terror (Zhu, 2001). Algunos ejemplos son los pedidos por mail (http://www.mailorderzombie.com/), pago por descarga (www.netflix.com) y la distribución customizada (www.bittorrent.com) (Ryan, 2008).

La tecnología de *video-on-demand* (VOD) permite la visualización de contenidos multimedia en televisores, computadoras y otros dispositivos cuando el espectador lo desee. Una plataforma especializada en el horror es FEARnet, que ofrece series, cortos, trailers y películas de género. Con más de 26.000.000 de usuarios, proyecta un aumento de 10.000.000 por año (Lionsgate, 2011). La iniciativa es una alianza comercial de Sony, Comcast y Lionsgate.

Asimismo, la convergencia mediática ha posibilitado a los cineastas independientes del terror a intervenir en la *long tail* generando una audiencia cautiva a través de las redes sociales o páginas de Internet. Es lo que Ryan y Hearn (2010) denominan la “próxima generación de directores”, a la cual se refieren como el “contenido audiovisual producido, distribuido y consumido a través de Internet y los mundos virtuales, teléfonos celulares y otros dispositivos móviles, y plataformas múltiples” (2). Un ejemplo es la serie digital de terror argentina *Daemonium* (Parés, 2011d) hecha especialmente para la web, que ha recibido atención mediática y miles de vistas en Youtube.

En conclusión, aunque el mercado masivo está dominado por las *majors*, el modelo *long tail* ha bajado las barreras de acceso a las audiencias del terror. Con la disminución de los costos de producción y distribución, los actores independientes de la escena del horror pueden comercializar sus productos sacando rédito de una masa de fanáticos que pululan por la red. En el próximo punto analizaremos las posibilidades de los mercados no -estadounidenses fuera del mercado de nicho.

3.4 El terror mundial se levanta como un zombi

La dominación estadounidense de la producción cinematográfica y, particularmente, del cine de terror ha hecho dificultoso el estudio de los mercados fuera de su territorio geográfico. Aunque EEUU ha producido el cine más influyente de horror, los únicos países que han sido analizados son el británico, el italiano y más recientemente el japonés (y asiático en general). Los productos de terror de otras latitudes siempre han dominado los circuitos alternativos y los mercados de video hogareño indistintamente con la categoría de *cine-arte* (alta cultura) o *cine-trash* (*exploitation/ terror*) (Hawkins,

2009). Estos "tesoros raritos" (*"freaky treasures"*) circulan como títulos individuales (y no obras completas, como por ej. "toda la filmografía de Hideo Nakata") sacados de su contexto local por lo que se convierten en perlas que venden su exotismo en un conjunto (Hawkins, 2009). Por lo que el rastreo de las películas se hace en base a hits individuales y no como filmografía totalizadora.

Los mercados *mainstream* han "experimentado un alto incremento de la circulación de los títulos de terror de cines nacionales alrededor del mundo" (Ryan, 2008: 45), que se suman a los circuitos alternativos y *long tail*:

> "No hay duda de que la producción, distribución y recepción de cine de terror es cada vez más internacional, y esto es igualmente cierto en el extremo inferior de la economía de terror, donde el mercado *long tail* de DVDs, servicios de descarga y libre de alojamiento de vídeos de sitios como YouTube están ganando más contenidos disponibles para el público culto internacional que nunca". (Lobato y Ryan, 2010: 16)

En los últimos años el cine de terror italiano, japonés, mexicano, australiano y asiático han recibido un "modesto reconocimiento" (Schneider, 2002) y junto a la producción de otras latitudes han generado éxitos comerciales en mercados globales. El éxito de productos foráneos de terror en el Festival de Cannes de 2006 y 2007 (Ryan, 2008) y un análisis del top ten de horror del año 2003 ha llevado a críticos de cine a asegurar que "Estados Unidos no tiene más el monopolio en la producción de productos de terror de calidad. En realidad, la mitad de las películas listadas [en el top ten de 2003] son de Inglaterra, Australia, Chile, Japón y Hong Kong" (Lanzagorta citado en Ryan, 2008: 46). Varias películas de terror internacionales han tenido éxito en los mercados globales en el último tiempo, como se ve en la Tabla 14:

Tabla 14. Casos de películas de terror no estadounidenses exitosas comercialmente

Película	País	Recaudación mundial*
El cazador de Wolf Creek (McLean, 2005)	Australia	27.649.774
El descenso (Marshall, 2005)	Inglaterra	57.029.609
El laberinto del fauno (Del Toro, 2006)**	España/ México	83.234.615
Exterminio (Boyle, 2002)	Inglaterra	82.955.633
Muerte en la granja (King, 2006)	Nueva Zelanda	32.330.354
Rec (Balagueró y Plaza, 2007)**	España	32.492.948

Fuente: Box Office Mojo e IMDB. *Datos expresados en dólares estadounidenses sólo de recaudación por salas. **Se describe solo dos títulos iberoamericanos como ejemplo, ya que serán examinados en el punto 3.5.

Muchos de los éxitos internacionales se conviertieron en *remakes* estadounidenses: algunas exitosas como la sagas japonesas de *Ringu* [*La llamada* (2005; 2002)] y *Ju-on* [*El grito* (2006, 2004; 2009)]; y otras sin suceso comercial como la nueva versión de la noruega/francesa *Spoorloos* (1988, *remake* como *El rapto*, 1993) y la alemana *Nattevagten* (1994, *remake* como *La sombra de la noche*, 1997) (Schneider y

Williams, 2005). Esto muestra el interés de Hollywood en capitalizar un mercado internacional emergente de horror y las tensiones entre lo local y lo global, como hemos visto en el punto 3.2.2. Este ambiente está creando una "mayor demanda de importaciones de terror –con audiencias crecientemente atentas de los títulos internacionales a través de las comunidades fanáticas digitales" (Ryan, 2008: 48). Lo cual genera oportunidades para los mercados en desarrollo, como el iberoamericano (que analizaremos en el próximo punto) y el argentino, en particular.

3.5 Una historia de miedo en español

La supremacía del mercado estadounidense ha determinado también la prevalencia de los productos de habla inglesa en los mercados internacionales (Lee y Waterman, 2007), lo cual hace dificultosa la circulación de productos no anglosajones:

> "Los principales distribuidores transnacionales que requieren un flujo constante de productos de habla inglesa están adquiriendo títulos de bajo a mediano presupuesto de género de productores independientes dispersos por el mundo". (Ryan, 2009: 3)

Sin embargo, el crecimiento de la comunidad fanática, la expansión de la demanda por el fenómeno *long tail* y la distribución digital permitieron empujar los límites hacia mercados más pequeños y de habla en español:

> "La expansión de la cultura fanática, tanto como las preocupaciones universales del terror, han llevado tanto a un aumento de la visibilidad de películas no europeas en EEUU y el Reino Unido, como un aumento –limitado- de la penetración en mercados de habla inglesa de películas de terror no-anglosajonas, y el empleo por parte de Hollywood de directores como Guillermo del Toro". (Langford, 2005: 175-176)

A continuación analizaremos algunos de los mercados iberoamericanos que producen terror hablado en español. España y México han sido los países dominantes de este tipo de producción, que ha visto películas aisladas en otras regiones latinoamericanas.

3.5.1 España

Sin dudas, el mercado de habla hispana más desarrollado es España, que ha producido hits de circulación mundial en los últimos años. El país europeo ha había sido escenario de películas con inversiones internacionales como Fuego (Coll, 1964), financiada por la productora estadounidense AIP (Willis, 2005) tal como sucedió en Inglaterra e Italia:

> "Cuando el gobierno ajustó las restricciones en las producciones económicas, la industria española de cine necesitaba encontrar películas que pudieran hacer con bajos presupuestos y de manera profesional… El terror parecía la opción perfecta. Estas películas eran populares y vendían bien. Basándose en la fórmula

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

> establecida por Inglaterra, Italia y EEUU, la industria cinematográfica española produjo parodias de la Hammer, películas sobre asesinos psicóticos y thrillers sobre monstruos sobrenaturales. La mayoría de las películas eran coproducciones europeas o estadounidenses y europeas. Algunas fueron filmados fuera de España". (Hawkins, 2000: 93)

El boom de la producción de terror española comenzó con *La marca del hombre lobo* (López Eguiluz). El actor y director Paul Naschy interpretó por primera vez el papel de Waldemar Danninsky que lo llevaría a la fama mundial como personaje de culto y al que volvería a representar en diez películas más a lo largo de dos décadas (Curubeto, 1996: 280). Años más tarde, la industria fue consolidada por la popularidad de Narciso (Chicho) Ibañez Serrador[64] en *La residencia* (1969). En palabras del propio director "puede considerarse la primera superproducción hecha en España con destino a la exportación. Es deliberadamente comercial…" (Citado en Curubeto, 1996: 205).

Las producciones y coproducciones de terror españolas de los ´60 y ´70 tuvieron como protagonistas a directores como Vicente Aranda, Chicho Ibañez Serrador, Javier Aguirre, Paul Naschy y muchas de ellas "recibieron exhibición internacional en versiones dobladas en varios idiomas, usualmente proyectándose en la mitad más baja de las exhibiciones continuadas y en cines orientados al *exploitation*" (Willis, 2004: 238). Sólo entre 1973 y 1974 se produjeron 29 películas de terror/*exploitation* (Shipka, 2007). En los años 80, estos productos se orientaron crecientemente a contenidos más sexuales, aprovechando la vuelta a la democracia y el aflojamiento de las medidas de censura por lo que la producción de género comenzó a decrecer (Willis, 2004).

A fines de los ´90 comenzó a surgir un interés en los cineastas por el horror, una masa crítica liderada por Carlos Aguilar e importantes festivales como el de San Sebastián y Sitges[65] que fueron sede de las más importantes producciones del género de todo el mundo (Willis, 2004). Estos tres factores generaron películas que revisitaron al género como *Tesis* (Amenábar, 1996), lo parodiaban como *El día de la bestia* (De la Iglesia, 1995), o eran expresiones pura del horror como *Los sin nombre* (Balagueró, 1999). En la década de 2000, España genera una de las movidas del terror internacional más trascendentes, nublada sólo por el éxito mundial del horror japonés y en menor medida el mexicano. Un hito importante que impulsó al horror español en los circuitos internacionales fue *Los otros* (Amenábar, 2001), una coproducción (EEUU, España, Francia e Italia) millonaria para estándares europeos de €21.000.000[66], protagonizada por una estrella de Hollywood (Nicole Kidman) y hablada en inglés. Su recaudación mundial de U$S 209.947.037 la convirtió en la película "española" más taquillera de toda la historia del cine doméstico[67]. Fue aclamada por la crítica especializada, lo cual la transmutó en un producto de *art-horror*, y multipremiada en todo el mundo[68]. Luego de *Los otros*, muchos productos intentaron repetir la fórmula. Si bien algunos tuvieron buenos resultados

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

financieros, no pudieron repetir el suceso de la película dirigida por Amenábar:

> "*Los otros*, más que ser el catalizador de este ciclo de producción de terror, puede ser visto como el pico de una tendencia general que vio un número significante de películas de horror hechas en España desde los ´90 hasta los primeros años del siglo 21". (Lázaro-Reboll y Willis, 2004: 237)

La circulación de películas españolas de terror ha generado productos que tuvieron éxito modesto en los mercados internacionales. Un ejemplo fue la película *Rec* (Balagueró y Plaza, 2007), que con una estética de falso documental similar a *El proyecto de la bruja Blair* y un presupuesto de €1.500.000 recaudó más de U$S 32.492.948 mundialmente[69]. La película tuvo una *remake* estadounidense [*Cuarentena* (Dowdle, 2008)] que reprodujo el original "escena por escena"[70], cuya recaudación mundial de U$S 41.000.000[71] generó una franquicia multilingual: *[Rec]²* (Balagueró y Plaza, 2009) fue lanzada en español en 2009, *Cuarentena 2: Terminal* (Pogue, 2011) se estrenó en 2011 y se esperan por lo menos dos películas más de la versión hispana y anglosajona, a la vez que una trilogía japonesa.

Un operador importante en el mercado español es México (y particularmente Guillermo del Toro) a través de la coproducción de éxitos internacionales como *El laberinto del fauno* (Del Toro, 2006) y *El orfanato* (Bayona, 2007), tal como se detalla en la Tabla 15.

Tabla 15. Ejemplos de coproducciones entre España y México

Película	Presupuesto*	Recaudación*
El orfanato (Del Toro, 2006)	€ 4.500.000[72]	U$S 80.000.0000 (mundial) [73]
El laberinto del fauno (Bayona, 2007)	€ 13.500.000	U$S 83.234.615 (mundial)
El espinazo del diablo (Del Toro, 2001)	U$S 4.500.000	U$S 6.459.020 (mundial)

Fuente: Box Office Mojo e IMDB. *Datos expresados en euros y dólares estadounidenses, según detalle.

El lanzamiento de estas películas afianzó la marca española como productora de miedo en las salas. Si bien *El laberinto del fauno* y *El espinazo del diablo* son dirigidas por un director mexicano, lidian con temáticas nacionales de fuerte presencia local como "la guerra civil española –un evento seminal dentro de la cultura y política española por su especificidad y simbolismo" (Derry, 2009: 317). *El orfanato* (dirección española, producción mexicana) repite la experiencia.

El reempaquetamiento de las películas españolas en formatos *mainstream* estadounidenses (como *El orfanato*, *Rec* y *El laberinto del fauno*) plantean un "acertijo de marketing" (Zeitchik, 2007) para los inversores sobre la futura rentabilidad de estos productos en mercados globales. El recupero en la taquilla mundial, las críticas cinematográficas positivas y los premios internacionales recibidos por muchas de estas cintas esbozan la continuación de una tendencia positiva que podría transmitirse al resto del mundo latino.

3.5.2 México

Desde hace siglos, México ha desarrollado un "culto a los muertos" exhibido en sus creencias, rituales y fiestas populares (Béligand, 2007), por lo que parecía uno de los escenarios más fértiles para la generación de imágenes de terror (alejado de sus raíces anglosajonas). A su vez, también ha tenido una industria cinematográfica consolidada que "floreció durante casi seis décadas, llegando a producir miles y miles de largometrajes de todos los géneros y estilo", los cuales "construyeron un *star system* propio y dominaron el mercado en lengua española por muchos años" junto a Argentina (Wilt, 2003: 177)

El país azteca tiene una larga tradición de terror desde los inicios de su producción cinematográfica. "Durante los años '30, México fue uno de los pocos países además de EEUU en desarrollar su propio ciclo de terror, aunque más modesto" realizando productos que "mezclaban elementos tradicionales de la cultura mexicana con convenciones del terror estadounidense" (Hutchings, 2009: 219-220).

La producción mexicana de terror comenzó a apagarse durante las dos décadas posteriores para iniciar un nuevo revival a finales de los ´50, generando un "alto volumen de producción a través de 1960 y hasta la mitad de 1970" (Hutchings, 2009: 220). Unas de los de las figuras más importantes de la época fueron el productor Abel Salazar, con su empresa ABSA, y el director Fernando Méndez, quienes introdujeron a los vampiros y otros monstruos de tinte local en las salas aztecas basándose en el éxito de la Universal y su ciclo de monstruos (Arias Ardila y Romero Caro, 2008). Sus películas generalmente "contaban con repartos de calidad y, a pesar de sus bajos presupuestos, lucían excelente fotografía y dirección artística" (Wilt, 2003: 184). El éxito de sus largometrajes, entre las que se destacan *El vampiro* (Méndez, 1957) y *El ataúd del vampiro* (Méndez, 1958), generó una saga interminable de bestias cinematográficas que incitó a otros productores a "subirse al tren del terror" donde "cada historia de monstruos o fantasía explotada por Hollywood era remozada al estilo latinoamericano"(185).

Hacia la mitad de los '70 la estrella de los monstruos aztecas comenzó a apagarse hasta el suceso generado por la ópera prima de Guillermo Del Toro. *Cronos* (1993) puso al cine mexicano de vuelta en el firmamento del terror mundial. Con un presupuesto de U$S 2.000.000 se convirtió en "uno de los filmes más caros hecho en México desde hacía muchos años" (Wilt, 2003: 189). La meteórica carrera de Del Toro alcanzó para catapultar las estéticas hispanas en una estela que alcanzó también a España a través de superproducciones conjuntas. Luego de *Cronos*, el director mexicano hizo su paso por Hollywood con otras cintas de género como *Mimic* (1997), *Blade II* (2002) y *Hellboy* (2004) cuya facturación total de U$S 274.000.000[74] convirtieron a Del Toro en el nuevo Rey Midas del horror. Además, el éxito mundial de

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

la *El laberinto del fauno* junto a su producción ejecutiva de *El orfanato* (ver Tabla 15) consolidaron otros productos de género de habla hispana dirigidos o producidos por Del Toro.

En los últimos años, se ha multiplicado la producción nacional de terror mexicanas con *Kilómetro 31* (Castañeda, 2007), una de las películas más taquilleras en la historia del cine mexicano; *Cañitas* (Estrada, 2007); *Hasta el viento tiene miedo* (Moheno, 2007) y *Spam* (Sariñana, 2008), entre otras. Su éxito sólo en el mercado doméstico muestra una audiencia local con necesidad por cintas de miedo pero también cómo la internacionalización del horror mexicano por el momento no tiene nacionalidad sino nombre y apellido: Guillermo Del Toro.

3.5.3 Otros países latinoamericanos

A excepción de España y México, el resto de los países latinoamericanos no tienen una larga tradición en el género de terror. Sus producciones han sido escasas, inconexas y sin distribución internacional, en la mayoría de los casos. Por esa razón, tampoco existen datos de taquilla de la mayoría de los largometrajes que circulan en circuitos de culto a través de festivales o DVDs.

En **Brasil** el máximo exponente del terror *exploitation* es José Mojica Marins, quien es "la respuesta brasileña a George Romero, un especialista en el canibalismo, un subgénero del terror" (Johnson y Stam, 1995: 404) y ha sido bautizado como el rey de cine *trash* (Tombs,
2003). Brasil es un "país imbuido de un ambiente de magia y misticismo" por lo que resulta extraño que tan pocos cineastas hayan intentado filmar horror antes que él (Tombs, 2003:157). Una de sus primeras películas [*A medianoche me llevaré tu alma* (1964)] generó uno de los personajes más míticos del escenario de terror latinoamericano: Zé do Caixão (traducible como José del Ataúd):

> "La película tuvo una interesante respuesta del público lo que generó una larga seguidilla de secuelas y el surgimiento de un mito popular alrededor del personaje. Zé tuvo su propia canción, su revista de *quadrinhos* (cómics) con una tirada de 200.000 ejemplares y su programa de TV. Según se cuenta, las madres solían invocar a Zé do Caixão cuando sus hijos se portaban mal. Un éxito increíble para un film de mínimo presupuesto". (Sapere, 2000a)

A finales de los '80, fue perdiendo interés local a la vez que nacía como personaje de culto internacional que influenció a monstruos más famosos y taquilleros como Freddie Krueger de *Pesadilla* (Craven, 1984). Otros directores como Ivan Cardoso incursionaron en la sátira del género denominada *terrir* –una mezcla de terror y reír en portugués- con películas como *El secreto de la momia* (1982) o *Las siete vampiras* (1987) "construido sobre códigos cinematográficos internalizados por el espectador,

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

específicamente los del terror clásico" (Johnson y Stam, 1995: 404).

En **Colombia** uno de los mayores exponentes cine clase B de terror es Jairo Pinilla, quien utilizaba actores sin preparación artística en sus historias de zombis, científicos locos, reencarnaciones y posesiones. Películas como *Funeral siniestro* (1977)*, Área maldita* (1980) *y 27 horas con la muerte* (1981) eran hechas con presupuestos mínimos como una "segunda opción de la serie A que estaba en cartelera" y con un objetivo puramente "comercial" (Arias Ardila y Romero Caro, 2008). Su primera película estuvo en cartelera cuatro meses y sus últimos proyectos fueron rodados en inglés con el objetivo de venderlas en el mercado internacional (Burgos López, 2001).

Otros ejemplos de horror colombiano son *La boda del acordeonista* (Bottia, 1986)*; La mansión de Araucaíma* (Mayolo, 1986)*; Milagro en Roma* (Duque, 1986b); *Los niños invisibles* (Duque, 1986a)*; Carne de tu carne* (Mayolo, 1983) *y Al final del espectro* (Orozco, 2006)*.* Esta última película tuvo un éxito importante en las salas nacionales y Roy Lee (productor estadounidense de Vertigo Entertainment) compró los derechos para una *remake* estadounidense que protagonizará Nicole Kidman[75]. Felipe Orozco también pudo firmar contratos de coproducción con EEUU y México para su última película *Saluda al diablo de mi parte* (2011).

En **Perú** hay ejemplos aislados como Enrique Torres Tudela, fundador de la *Ricky international Pictures*. En su país de origen produjo cintas de horror en coproducción con EEUU como *Terror in the Jungle* (De Simone, 1968), *Annabelle Lee* (Daniels, 1968) y *Boda Diabólica* (Nash, 1971), consideradas las primeras películas nacionales en incursionar en el género (Sapere, 2007a). Torres Tudela pasó por varios países latinoamericanos donde produjo películas de terror, como México y Argentina. Un ejemplo es *El inquisidor* (Arias, 1975), una coproducción argentino-peruana con éxito en el país andino mientras que en nuestro país fue censurada hasta su estreno en 1986 (Sapere, 2003) (ver punto 4.2.3 para más información sobre esta película).

Ejemplos de horror más recientes son las incursiones de Mélinton Eusebio Ordaya y Palito Ortega en el mito andino del *jarqacha*, un "personaje que ha sido condenado por tener relaciones sexuales con sus familiares" por lo que se convierte durante la noche en un "animal mitad llama, mitad humano" (Cano López, 2010: 27). *Jarjacha, el demonio del incesto* (Ordaya, 2002); y *La maldición de los jarjachas 1 y 2* (2003, 2002) fueron hechas con video digital y tuvieron éxito en el mercado doméstico, familiarizado con el mito (Cano López, 2010).

En **Cuba** el horror caribeño tiene un solo exponente excluyente: Jorge Molina, un director de culto quien filmó varios cortometrajes desde 1992 hasta su primer largo en 2010, denominado *Molina´s Ferozz* (2010). Su obra exhibe sexo, violencia, sangre y sus producciones independientes han sido marginadas por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) por lo que se distribuyen en el mercado subterráneo y

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

a través de Internet (Hernández Tapia, 2011). Molina es un director que reivindica la producción independiente y los canales digitales:

> "La mayoría de mis cortos están en Internet. Si no me ponen aquí en el cine o la TV, problema de ellos. El trabajo del censor es el trabajo más estúpido y triste que existe. Si no quieren poner tu película, regálasela a la gente que tiene bancos de videos o pásalas en memorias USB. No hago cine para ganar dinero. Casi todas mis películas las he producido yo, con mis recursos o con la ayuda de mis amigos, de la escuela de cine. Uno me manda un casete, otro me presta una cámara, otro que pone dinero, actores que me quieren y trabajan conmigo". (Citado en Hernández Tapia, 2011)

Jorge Molina intervino como actor en una de las producciones cubanas que está levantando polvareda en los circuitos mundiales: *Juan de los muertos* (Brugués, 2011), una película que a 50 años de revolución cubana muestra a La Habana invadida por zombis. Filmada con más de €2.000.000, es una coproducción cubano-española financiada por La Zanfoña, Producciones de la 5ta Avenida, con el apoyo del ICAIC. Su éxito en festivales le garantizó distribución en salas de EEUU, Japón, Alemania y a través de VOD[76] para todo el mundo.

Un notorio éxito reciente tuvo uno de los países latinoamericanos con menos tradición de terror: **Uruguay**. *La casa muda* (Hernández, 2010) fue un suceso de taquilla hecho con U$S 8.000 y vendido a más de 30 países (Esmoris, 2011). La cadena HBO compró los derechos televisivos para América Latina y ya se estrenó en el Festival de Sundance la *remake* estadounidense *Silent house* (Kentis y Lau, 2012) que será exhibida este año en salas comerciales (Esmoris, 2011). Asimismo, Uruguay eligió a *La casa muda* como su película para representarla en los Premios Oscar (aunque no fue seleccionada). Este ejemplo muestra como las películas de bajo presupuesto pueden tener una buena performance en el mercado internacional de terror.

En **Chile** el terror en las salas también es de reciente data. Jorge Olguin es un joven director que irrumpió en las salas chilenas con *Ángel negro* (2000), considerada la primera película de horror del país andino. Su modo de producción no se aleja del común denominador de América Latina:

> "Yo tenía tan sólo U$S 26.000 para rodar, pero logré el apoyo de Universidad para solventar el arriendo de lo técnico (luces, trípodes, etc.), también conseguimos auspicios con empresas privadas para todo lo relacionado con el Arte y las locaciones son todas reales, no hay nada de estudio y más encima logramos evitar el arriendo de ellas. Lo de los sueldos lo resolvimos siendo los actores protagonistas y los jefes de cada área (fotógrafo, sonidista, productores, etc.) accionistas del film, es decir a todos nos pertenece un porcentaje de las ventas. A pesar de eso para seguir reduciendo costos tuvimos que rodar en tan sólo 20 días. Fue una locura, por suerte ahora tenemos aporte del Estado para llegar a término y estrenar la película". (Sapere, 2000b)

Los presupuestos de las películas de Olguin han sido eminentemente bajos:

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

U$S 26.000 para *Angel negro*; U$S 25.000 para *sangre eterna* (2002); y U$S 60.000 para *Solos* (2008); aunque ha saltado a U$S 2.000.000 para su última película *Caleuche: El llamado del mar*, que espera estreno en el 2012 y tiene a Buena Vista Brasil como productor. Todas sus cintas han tenido éxito en salas nacionales y han sido distribuidas para el mercado de DVD en países como EEUU, Brasil, Holanda, Australia[77]. *Solos*, por ejemplo, está filmada en inglés y fue adquirida por la compañía de Sam Raimi (Ghost House Pictures), al igual que *Los elementales* (2013...), que está siendo filmada con capitales estadounidenses y será lanzada en 3D [78]. Otra película recientemente estrenada en el mismo país es *Baby shower* (Illanés, 2012) que ha tenido buena recepción en las salas chilenas con un presupuesto de U$S 900.000[79].

Otros países latinoamericanos han producido aislados largometrajes de horror: **Venezuela** con *Al otro Lado* (Cerasa, 2010); **Costa Rica** ha financiado un estreno reciente dirigido por cineastas argentinos con *Donde duerme el horror* (García Bogliano y García Bogliano, 2010)[80]; **Bolivia** con *Casting* (Arancibia Flores y Richter, 2010); **Honduras** con *Poseid@os (Calderón, 2007)* y su secuela *Posei2* (Calderón, 2011). Son todos casos recientes y primeras incursiones nacionales en el género, lo cual muestra un interés creciente en países que nunca han transitado el miedo en la pantalla.

3.6 Consideraciones finales del capítulo

La producción de terror ha sido siempre una de las más rentables de la industria cinematográfica. Basado en presupuestos más bajos que la media, el horror tiene una buena performance en la taquilla que la ubica en los primeros puestos de los géneros. Los últimos años han mostrado una alta concentración de capitales en el sector audiovisual que domina el 96% de la publicidad y el 90% de las ventas. Sin embargo, las *majors* han tendido a descentralizar sus operaciones geográfica y económicamente financiando proyectos independientes en otras latitudes con el propósito de bajar los costos de producción y buscar nuevos productos. Eso genera una oportunidad para cineastas independientes que pueden lograr alianzas comerciales para distribuir sus películas.

La circulación de los productos de horror se ha acelerado en el marco de una globalización y transnacionalización en ascenso que trastoca todos los límites geográficos y económicos. Sin embargo, no se trata de un “imperialismo” unidireccional de Hollywood a la periferia, ya que han existido contra-flujos económicos o culturales, como ha sido el caso de la

Hammer, el *giallo* italiano, o el terror japonés, español y mexicano (estos últimos dos más recientemente). Otro factor que ha lubricado la circulación de horror ha sido la

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

convergencia y las nuevas tecnologías que han generado tres factores importantes:

- Una comunidad fanática de género que se interconecta digitalmente y que representa una audiencia cautiva para el terror, sin importar cómo fluctué la demanda en los mercados masivos.
- Un mercado de DVD que ha permitido el aumento de publicación de títulos que antes no encontraban distribución. Se ha consolidado como un modelo emergente (en baja en los últimos años) tanto para las *majors* como para los independientes y los mercados no-estadounidenses.
- La distribución digital ha bajado las barreras de acceso al público para los cineastas y los costos de producción, permitiendo también modos de comercialización económicos (o sin costo) para los independientes a través del marketing viral.

Esta nueva situación ha posibilitado que la larga dominación de EEUU en el negocio de sangre para las salas haya sido relegada por otros mercados internacionales, como Inglaterra, Nueva Zelanda o Japón. Muchos de estos países han producido sucesos de taquilla a partir del año 2000. El terror iberoamericano ha tenido el mismo éxito, aun cuando los productos de habla inglesa son los que mayor penetración global tienen. Las mayores posibilidades de acceso al mercado internacional ha posibilitado el ingreso de películas españolas y mexicanas, principalmente. Sin embargo, otros países con menos tradición y producción en el género han logrado el mismo suceso como Argentina (tal como observaremos en los capítulos 5 y 6), Uruguay, Chile y Colombia. Esta ola de horror ha incentivado a países vírgenes en el género a iniciar sus propias experiencias.

Capítulo 4: Genealogía e historia del terror argentino: producción y temáticas

El miedo tiene fuertes raíces anglosajonas que han dado forma al monstruo literario y luego cinematográfico que acecha nuestras pesadillas. Su anclaje en el horror como categoría ha sido tan prevalente que las incursiones de la cultura latina en el género son muchas veces homenajes no explícitos a iconografías ajenas a su idiosincrasia. No es casual que la literatura del género haya nacido en Inglaterra y Alemania para luego desarrollarse en EEUU, los mismos espacios donde reinaría el terror cinematográfico.

El objetivo de este capítulo es analizar el marco histórico nacional que da a luz al género argentino a partir de 2000. Se trata de una filmografía irregular con modos de producción cambiantes a lo largo de las décadas. Debido a las escasas expresiones filmográficas, se analizará la producción de terror en otras industrias para encontrar las tendencias que mueven al género desde la década de 1930. Se trata de una explotación que siempre miró hacia el Norte para hacer monstruos nacionales y que muestra problemas para expresar al género en su forma pura. Esta imposibilidad se verá probada

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

en raíces que exceden al objeto de estudio pero que lo modifican: la esencia argentina y sus expresiones literarias e idiosincráticas. El desglose de estos factores permitirá probar que si bien el terror no ha sido uno de los más evolucionados, ha tenido un importante desarrollo que ha sido ignorado por los estudios académicos.

4.1. Una cultura "contracturada": raíces del horror *made in Argentina*

> "¿Cómo aplicar las claves del terror a un relato cuyo referente es una realidad que constantemente supera, desmiente y empequeñece esas claves?". (Gandolfo, 2007: 213)

El género se ha alimentado de seres fantásticos que surgen de leyendas. Sin embargo, los monstruos sobrenaturales pocas veces han habitado el horror argentino, lo cual nos hace cuestionar la naturaleza de nuestra identidad. Si "el terror basado en lo sobrenatural tiene la función de proveer un escape ante los terrores demasiados reales y cercanos –guerras, pestes, crisis, hambrunas-, ¿qué pasa con la psiquis de una literatura que se niega a ese escape?" (Gandolfo y Hojman, 2007: 14).

Esta situación genera la imposibilidad de exorcizar a nuestros propios demonios: la colonización, las pujas históricas entre el centralismo/federalismo y civilización/barbarie, la deconstrucción de la identidad nacional luego de las oleadas de inmigrantes, la hiperinflación, el miedo a no llegar a fin de mes y las dictaduras militares. Argentina es así una cultura "contracturada" que sin sorpresa "exhibe un inusual número de psicólogos per cápita" (Schneider, 1998: 17). Sin escapismo hay más horas de diván.

Y el máximo terror nacional es el de superar un destino de grandeza que nunca pudo completarse y que llevó a nuestro país de la utopía de país de primer mundo a la realidad de no serlo:

> "Los observadores a menudo han estado perplejos por lo que consideran la paradoja, enigma o acertijo argentino. Uno de los países más ricos del mundo, rankeando en términos de los estándares de vida octavo en el mundo, aún antes de Austria, Suiza y algunos países escandinavos, en 1928; fue por la década de 1960 desclasado a una nación con estatus de Tercer Mundo. Las implicaciones para los argentinos fueron múltiples, no por lo menos en términos de sueños rotos (…), pero recién al final del siglo 20 parece que hay una creciente toma de conciencia de la necesidad de reposicionarse en el ámbito hemisférico, es decir el contexto de América Latina". (Schneider, 1998: 17)

La elección del terror como "zona central en una obra nunca echó raíces en la literatura argentina canónica" y la poca que existe "ha mantenido un registro mayormente urbano, ajeno a los mitos que pueblan el interior del país" (Gandolfo, 2007: 213). Su riqueza ha sido exhibida y recopilada en el libro *Seres mitológicos argentinos* (Colombres y Scafati, 2008). Sin embargo, no es sorprendente el hecho de que no se los haya tomado como fuente de inspiración considerando que se han desarrollado con más fuerza los

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

cánones de la literatura europea y anglosajona que los de nuestro propio folclore.

Una de las excepciones ha sido Horacio Quiroga, cuyos aportes al género han sido tan abundantes que puede ser considerado su principal exponente (Gandolfo y Hojman, 2007). Su vida trágica y su conocimiento del ambiente criollo y la selva lo dotaron de una magistral pluma que exhibía el terror y la muerte del ser humano conectados a un entorno que aprisiona:

> "Sus cuentos más célebres son precisamente los que lindan en el tema (trágico-existencial) con el misterio, el horror, lo fantástico, todo ello en un marco selvático y natural que dota a su obra de una dimensión universal: el ser humano en medio de la naturaleza cósmica. (…) Los personajes de sus cuentos están marcados por la fatalidad de la tierra y la obsesión por la muerte violenta". (Acereda Extremiana, 2001: 9)

El horror eminentemente urbano tuvo uno de sus primeros exponentes en uno de los libros clave de la literatura hispanoamericana y nacional: *El matadero* (1837) (Palti, 2007). El hambre y la sangre pueblan un relato encolerizado, donde ni la tragedia de un niño decapitado hace olvidar a la población sus estómagos famélicos. Echeverría ubica la acción en una Buenos Aires gobernada por Juan Manuel de Rosas pero su estilo es importado del romanticismo europeo. Por lo que ya desde los inicios, el "terror argentino es una inoculación foránea" (Vallina, 2011).

La importación del miedo se exhibe hasta en una de las marcas registradas de la cultura porteña: el tango que "encapsula el terror y la tragedia argentina" (Schneider, 1998:16) y que es escenario desde los albores del siglo XX de un país transnacionalizado cuya identidad está constantemente en crisis por las constantes oleadas de inmigrantes que llegaron desde finales del siglo XX:

> "La globalización propia del tango coincide curiosamente con el máximo histórico de la modernidad en la década de 1920, cuando fue lanzado en un escenario internacional en París, y bailado por entonces playboys argentinos ricos, dilapidando la fortuna de sus campos. Sin embargo, el tango era ya un híbrido en sus comienzos: bailado en el cambio de siglo en los suburbios (arrabales) de Buenos Aires, donde la ciudad y la pampa se fusionaron, así como en los distritos del puerto, se incorporaron elementos de los africanos, criollos y europeos que habitaban en Argentina". (Schneider, 1998: 16)

La literatura gauchesca que nació a fines del siglo XIX fue profusa en historias del campo y peleas de cuchillo y su mayor exponente fue el *Martin Fierro* (1872, 1879, Hernández). En estos textos "el otrora enemigo de la civilización, el gaucho, aparece glorificado como la quintaesencia de lo nacional", tal vez como una manera de exorcizar el terror a una cultura autóctona perdida "frente a la babelización que la tradicional sociedad argentina observaba diariamente en Buenos Aires" (Lugones, 1926: 13)[81].

Mientras las claves del horror anglosajón abundan en monstruos que pueden tocar

nuestra puerta, el terror local parece insistir en un terror más mundano y cotidiano: el de un apetito que no logra saciarse. Tal como lo había hecho Echeverría, Manuel Mujica Láinez relata en "El hambre" –primer relato de *Misteriosa Buenos Aires* (1950)- "las condiciones extremas que conocieron quienes fundaron la ciudad, que generan un crecimiento implacable de la derrota y la muerte" (Gandolfo y Hojman, 2007: 75). Sin embargo, Mujica Láinez fue un escritor que incursionó más en la literatura fantástica que en el terror, como lo hicieron Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

Julio Cortázar es otro de los autores canónicos argentinos que explora el horror en cuentos como "Circe" donde "retrató con lucidez e intensidad fóbica el mundo de la histeria femenina (y familiar) del barrio" (Gandolfo y Hojman, 2007: 88) mientras en otros el género es rozado como en "Cartas a mamá", "Las babas del diablo", y "Casa tomada".

Dolores Tierney (2009) indica la existencia de elementos de horror en *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig que han sido analizados en base a su estética *kitsch* pero que resulta sorprendente que no haya sido abordado por sus claves centrales del terror:

> "El mismo título de la novela sugiere la amenaza monstruosa del cine de terror y dos de los films que se cuentan -*La mujer pantera* (Lewton, 1942) y *Yo dormí con un fantasma* (Tourner, 1943)- son películas de terror. Además, habría que tener en cuenta -en una época gay, política, activista y post-*Stone Wall*-que el género de terror tiene un potencial político *queer* decisivo. Robin Wood apunta que, en el film moderno de terror, todo lo que el capitalismo burgués y patriarcal intenta reprimir, la homosexualidad, las ideologías alternativas, etc. -lo otro- vuelve a menudo en forma de monstruo (198-99). Puesto que la novela trata de dos de estos «otros», un revolucionario y un homosexual, sería productivo examinar la diégesis (el mundo de la historia) que Molina crea para él mismo y para Valentín, no en términos de romance, sentimentalidad, camp o kitsch, sino en términos de terror moderno". (356)

Es notoria la ausencia de material del género sobre uno de los horrores más recientes de la historia argentina: la dictadura militar que gobernó al país entre 1976 y 1983. El terror de los 30.000 desaparecidos, la expropiación de bebés, los secuestros y la tortura sistemática no ha sido trasladado al relato ficcional porque cualquier herramienta ficcional será menos eficaz que los hechos mismos. Uno de los pocos cuentos que abordan el tema es de Lázaro Covdalo (2007) que en "Llovían cuerpos desnudos" relata la pesadilla de aquellas personas que eran arrojadas desde aviones al Río de la Plata desde la perspectiva de uno de sus verdugos perseguido por los fantasmas de sus víctimas. Covdalo yuxtapone dos sistemas de terrores:

> "Uno, el real e inmarcesible: el vuelo de los prisioneros desde los aviones. El otro, que abreva en una tradición innumerable dentro del género (desde Edgar Allan Poe con «El corazón delator», hasta la saga pop de las películas de Freddy Krueger y sus pesadillas en lo profundo de la noche) es el regreso de los muertos vivos en busca de venganza. Como fondo, el sólido muro de culpa". (Gandolfo y Hojman, 2007: 184)

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Gandolfo y Hojman (2007) mencionan otros casos literarios más recientes: C.E. Feiling, quien incursionó explícitamente en el terror con su novela *El mal menor* (1995); Gustavo Nielsen, "quizá sea quien más utiliza claves de ese estilo" con *Playa quemada* (1994) y *La flor azteca* (1997), donde domina lo siniestro según Freud; Carlos Chernov con varios relatos de *Amores brutales* (1992); y Mariana Enríquez con *Bajar es lo peor* (2004), *Cómo desaparecer completamente* (2004) y *Los peligros de fumar en la cama* (2009), lo cual la convierte en una de las escritoras contemporáneas más prolíficas.

Sin embargo, y aún antes de que existiera la vertiente cinematográfica, el terror argentino ha sido "una flor exótica" que no llega en la mayoría de los casos a las "marcas puras del género", tal como expresa Carlos Vallina (2011). Son atmósferas sugeridas que no alcanzan a generar la catarsis de nuestra cultura "contracturada" y que navegan reutilizando elementos foráneos. Utilizando la definición de Robin Wood sobre el género como represión de la sexualidad en la cultura anglosajona, aquí no se reprime lo que no ha sido liberado y descansa como "discurso latente" más que como "poética dramática", tal como agrega Vallina (2011):

> "En Argentina los arcanos de una sexualidad no se pueden desarrollar. ¿Qué es lo que no latía en nosotros? El sexo no existía para nosotros. No era un tema. Era una asignatura donde los profesores nos explicaban lo que significaba la sífilis".

4.2. Vampiros y monstruos en las pantallas argentinas: historia y modos de producción

El terror argentino ha tenido muy pocas expresiones cinematográficas. En comparación a otros géneros desarrollados en el país, la apuesta por el horror ha sido esporádica. Muy pocos directores y productores generaron un corpus consolidado. En este punto abordaremos las producciones del género cruzadas por el contexto de una industria que se inició como una de las líderes de la región y que declinó luego de los ´50 convirtiéndose en Estado-dependiente.

4.2.1. El "espejismo" industrial: las primeras películas de terror

Las primeras producciones de terror argentinas se inician durante la década de 1930, cuando Argentina estaba iniciando su período de mayor gloria industrial que duró hasta 1943 (Getino, 2008). La quiebra de Wall Street y la recesión de los principales mercados generaron las condiciones para que Argentina instale -con la utilización del sonido- "la industria cinematográfica más poderosa que vio alguna vez el país; aquella que le permitiría ejercer el liderazgo indiscutido en todo el mercado de habla hispana" (Getino, 2005: 26).

Aunque se inicia la era de los grandes oligopolios argentinos, la primera cinta de horror fue una producción independiente llamada *El hombre bestia o las aventuras del*

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Capitán Richard (Zaccaría Soprani, 1934). Perdida durante décadas y recuperada en el 2002, fue filmada en Rosario donde "había una interesante producción cinematográfica" que "difícilmente llegaba a la Capital por lo que los historiadores la ignoraron sistemáticamente" (Sapere, 2007b). La película hace una adaptación libre del libro de Stevenson *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) que vista desde el siglo XXI parece más una comedia que del género de terror.

Mientras se desarrollaba una producción independiente en el interior del país de la que poco se conoce, en Buenos Aires se fundaban los estudios más importantes. El primer proyecto industrial del país fue Argentina Sono Film (ASF), que impondría una nueva línea de trabajo:

> "Mentasti[82] organizó industrialmente su negocio mediante la producción ininterrumpida de películas para enfrentar o negociar en mejores condiciones con la exhibición; sí una película fracasaba, pronto tenía otra lista para compensar los déficits". (Getino, 2005: 26)

El mismo año de fundación de ASF (1931), Lumiton se constituye como un "«estudio integral», a la manera de los existentes en Hollywood" que con todas las pompas importó equipos estadounidenses, fabricó su propio equipamiento de sonido y trajo al país técnicos extranjeros (Getino, 2005: 26). Otras empresas que se incorporaron a la producción fueron Pampa Film, Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA), Baires Films, Estudios San Miguel, a las que se sumó la consolidación de existentes como el laboratorio Alex (Félix-Didier, 2002).

Félix-Didier (2002) denomina esta época (1933-1953) como "el espejismo industrial" ya que si bien la industria nacional tenía un desarrollo industrial, continuaba siendo dependiente y periférica:

> "Aunque algunos aspectos de la producción, (entre otros la producción en serie y la utilización del *star system* y los géneros como estrategias de comercialización) alcanzaron alto nivel industrial, otros continuaron llevándose a cabo de modo artesanal y en pequeña escala (principalmente los aspectos relativos al financiamiento crediticio, la organización empresarial, la reinversión y actualización tecnológica). La dependencia de la importación de insumos y medios de producción (película virgen y equipos de cámara y proyección) y la imposibilidad de lograr la implementación de medidas proteccionistas por parte del Estado, en gran parte debido a la presión ejercida por la industria estadounidense, impusieron limites estructurales tanto al volumen de producción como a la rentabilidad de los estudios y terminaron por ahogar la ilusión de una industria estable para el cine argentino". (81)

Los estudios de la época realizaban la producción bajo tres líneas de producción (Getino, 2005):

- Cine para consumo de las clases altas y medias "conformado por comedias almibaradas, ingenuas protagonistas y escenarios fastuosos" (29). Un ejemplo es *Los martes orquídeas* (Mugica, 1941) del estudio Lumiton.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

- Cine esteticista “influenciado por algunos filmes europeos” (30) como *La fuga* (Saslavsky, 1937) de Pampa Films,
- Cine popular, dominado principalmente por ASF y directores como Manuel Romero, Mario Soffici y Leopoldo Torre Nilson.

En esta última categoría se inscribieron las películas de terror producidas durante los ´40. Si bien la producción de cintas había comenzado en los primeros años de la década del ’30, no fue hasta 1942 que se filmó el primer producto industrial de horror en Argentina: *Una luz en la ventana* (Romero, 1942) de Lumiton. La película dirigida por Romero es considerada como la pionera del género e introdujo en el cine al que será la estrella indiscutible del terror nacional durante las próximas décadas: el actor español Narciso Ibáñez Menta, quien interpreta a un hombre bestia acromegálico que busca una cura para su deformidad.

Durante 1942, “ninguna otra potencia industrial –salvo México– aparecía en el continente para disputar tal hegemonía” de una industria conformada por cerca de treinta estudios, cuatro mil empleos estables y 57 largometrajes realizados (Getino, 2005: 33). Sin embargo, la sustentabilidad de la producción estaba en riesgo porque buscando la utilidad inmediata los estudios entregaban sus películas a precio fijo, por lo cual “las mayores ganancias producidas por los eventuales éxitos de público quedaban en manos de los distribuidores” (Mahieu citado en Getino, 2008: 299).

4.2.2. Retroceso de la producción: las adaptaciones de la literatura universal

Durante casi una década no se producen películas de horror por lo que algunos directores argentinos producen films del género en Chile. Es el caso de *La casa está vacía* (Schlieper, 1945) y *La dama de la muerte* (Christensen, 1946). Las causas del desinterés son múltiples:

> “En parte debido a que los productos que llegan desde Estados Unidos son considerados «filmes truculentos» sin más y el rótulo «terror» no genera mucha adhesión y también porque todos (artistas, público y crítica) tienen preferencia por el relato de misterio o el *thriller* melodramático” (Lavia, 2008)

Asimismo, la industria cinematográfica argentina estaba experimentando un retroceso que convertía una empresa riesgosa a la apuesta por un género que no había demostrado su eficacia en las salas. La vieja disputa del mercado hispano entre Argentina y México comenzó a definirse a favor del país azteca durante la Segunda Guerra Mundial, tal como muestra la Tabla 16.

Tabla 16. Películas producidas en Argentina y México. 1935-1950

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Año	Películas	
	Argentin	México
1935	22	26
1939	50	37
1941	47	46
1942	56	42
1945	23	64
1950	56	125

Fuente: (Getino, 2005: 35).

Este descenso de la producción se debió principalmente a limitaciones materiales. La película virgen, "considerada un valor estratégico, debía constituir un premio a los países aliados en la guerra y no a los que, como la Argentina, habían adoptado una posición neutralista" (Getino, 2008: 300). En 1943, nuestro país recibió 3.6000.000 de metros, contrastando los 11.000.000 recibidos por México (Getino, 2005). Asimismo, el incentivo alcanzó a Chile que recibió equipamiento y celuloide debido a que "Washington quiso que las películas en castellano fueran producidas por un país amigo" porque "temió que las argentinas pudieran eventualmente ser vehículos para la filtración de propaganda en América Latina" (Di Núbila citado en Getino, 2008: 300). Esta situación y la presión de los empresarios locales generaron la primera medida proteccionista que establece cuotas de pantallas para la producción extranjera[83]. La decisión incidió positivamente en la producción debido a que en 1950 se había recuperado la misma cantidad de estrenos que en 1942 (Perelman y Selvach, 2004), aunque en franca desigualdad con la industria mexicana por lo que Argentina comienza a perder su proyección internacional.

Durante esa época se inició una "fiebre de adaptaciones de la literatura universal" (Lavia, 2012: 29), principalmente del siglo XIX, con un doble objetivo: la reducción de costos utilizando obras que ya estaban libres del pago de derechos de autor (como lo había hecho la Universal en los años ´30) y la seducción de los sectores medios, "hasta entonces poco proclives a todo lo que sonara a industria de producción argentina" (Getino, 2008: 300). En este marco, se produce el lanzamiento de *El extraño caso del hombre y la bestia* (Soffici, 1951), la primera película de terror de la década de los ´50, una adaptación criolla de ASF del libro de Stevenson. Así lo anunciaba una nota de Radiolandia de la época:

> "Una de las más famosas novelas del escritor Robert Louis Stevenson *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, que ha sido llevada a la pantalla americana en distintas oportunidades por John Barrymore, Spencer Tracy y Fredric March está siendo rodada, en estudios locales, por Argentina Sono Film (…). Este film difiere totalmente de las adaptaciones anteriores de dicha obra, que se apartaban del original dando otras características al personaje central. Esta vez, sin desvirtuar la fantasía, el torturado Dr. Jekyll cambiará a Mr. Hyde con un sentido más humano-existencialista,

para estar más a tono con la época, dándose más profundidad al tema sin desmedro de la acción. Causará sensación en nuestro medio la horripilante caracterización de Mario Soffici". (Revista Radiolandia citada en Lavia, 2008)

Luego se sumarían dos películas que se centraban en el "hombre de la bolsa", aquel personaje que secuestra y asesina a niños (Lavia, 2008). *Si muero antes de despertar* (Christensen, 1952) de los Estudios San Miguel y *El vampiro negro* (Viñoly Barreto, 1953) de ASF también fueron adaptaciones de obras literarias extranjeras, siguiendo con la tendencia de la época. La película de Viñoly Barreto era también una *remake* de *M, el vampiro de Dusseldorf* (Lang, 1931), que aunque tenía elementos de horror puede ser enmarcado más correctamente como *film noir*.

También surgen comedias de terror que satirizan al género explotando el éxito de las producciones de la Universal como *Abbot y Costello contra los fantasmas* (Barton, 1948). Cinematográfica General Belgrano lanza *El fantasma de la opereta* (Carreras, 1954) que "tiene el mérito de introducir en nuestro lienzo a personajes como el monstruo de Frankenstein, Drácula, el hombre lobo y el hombre invisible" (Lavia, 2008). La General Belgrano era la productora de los hermanos Carreras (Nicolás, Luis y Enrique) "cuya marca de estilo eran (películas) de rápida confección y bajo costo" (López, 2005a: 240). Por su parte, la producción de Teruel-Nacson repetirá la experiencia diez años después con *Las aventuras del capitán Piluso en el castillo del terror* (Lauric, 1963), con el inolvidable personaje de Alberto Olmedo siendo asustado por otra estrella televisiva: Martín Karadagián.

4.2.3. Las coproducciones y el *exploitation* argentino

A mitad de los '60, surge una serie de películas macabras cuyo cóctel contenía sexo y bizarrismo. Su director fue una de las figuras más criticadas de la época para décadas más tarde ser transformado en "el ídolo de una nueva generación de fans" (Curubeto, 2003: 172), luego de ser recuperado en los ´90 por el crítico Diego Curubeto. Emilio Vieyra fue uno de los máximos exponentes del *exploitaiton* argentino y realizó una serie de cintas junto al productor Orestes Trucco, un argentino que entonces vivía en Nueva York y que vendía films a la TV (López, 2005a). Realizaron películas habladas en inglés directamente para el mercado estadounidense, "tendencia pionera en la industria que no tenía nada que ver con anteriores coproducciones entre Argentina y otros países, o bien con productos estadounidenses filmados en el país" (Lavia, 2008).

Versión argentina de Roger Corman, Vieyra y Trucco fundaron una productora llamada Productores Argentinos Asociados (PAA), tal vez un homenaje a la empresa líder del *exploitation* AIP. Su primera película fue *Extraña invasión* (Vieyra, 1965), un producto financiado por PAA para venderse en el mercado hispanoparlante de EEUU, tal como declaró el mismo Vieyra:

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

> “Simplemente se filmaba en Argentina para abaratar costos aunque no era una película barata para lo acostumbrado en el cine argentino. La idea fue de un productor de la TV americana (…). Reconstruimos un típico barrio estadounidense en El Palomar. Trajeron de allá hasta los parquímetros”. (Vieyra citado en Curubeto, 1996: 361)

Aunque se sabe poco y nada del destino internacional de la película, Vieyra encontró un nicho de mercado que comenzó a explotar generando productos similares dirigidos al mismo mercado:

> “Los distribuidores estadounidenses que operaban en las áreas hispanas requerían, ante todo, que las películas tuvieran una gran dosis de sexo. Por mi lado, como siempre estuve interesado en el cine negro y las temáticas macabras, creí que sería más interesante insertar esos elementos eróticos dentro de una historia de terror”. (Vieyra citado en Curubeto, 2003: 172)

El próximo film se llamó *Placer sangriento* (Vieyra, 1967b), incluía la misma fórmula y fue filmada con un adelanto de U$S 10.000 de la distribuidora PelMex (Soto, 2005). En EEUU el distribuidor Jerald Intrator la dobló al inglés y le agregó escenas de sexo y lesbianismo, estrenándola con dos títulos diferentes *The deadly organ* y *Fist of flesh* (Manrupe y Portela, 2001). Esta producción se estrenó en las zonas hispanas de Estados Unidos con el nombre *The curious Dr. Humpp* (Curubeto, 2003: 172). Luego filmó la psicodélica *La bestia desnuda* (Vieyra, 1967a) continuando con la primera película argentina de vampiros: *Sangre de vírgenes* (Vieyra, 1968), producida por U$S 15.000 y rodada en los bosques de Bariloche (Soto, 2005). Fue seguido por *La venganza del sexo* (Vieyra, 1971), donde el director “sobrepasa las propuestas más insólitas y demenciales de la edad de oro de la serie B americana” (Curubeto, 2003: 172). Estas películas se estrenaron tardíamente en Argentina, donde fueron dilapidadas por la crítica hasta los ´90 donde se convirtieron en material de culto (Curubeto, 1996):

> “Eran películas pensadas para el público latino de los Estados Unidos. Allá se vendieron bien, y es lógico que acá no haya pasado mucho. Pero aunque ninguna tuvo la carrera comercial de mis otras películas, tampoco dieron pérdida”. (Vieyra citado en Curubeto, 1996: 366)

Sin embargo, Vieyra y los productores argentinos no vieron un peso de las ganancias de distribución de estas películas ya que “todas estas películas fueron dobladas en inglés, alemán e italiano, en versiones piratas de las que sus productores nunca tuvieron beneficio alguno” (Anchou, 2005b: 624).

Unos años después se filmó la primera producción estadounidense de terror en EEUU que daría inicio mundialmente a uno de los subgéneros más escabrosos: el *snuff*. Se trata de películas que (supuestamente) muestran asesinatos reales. Un productor estadounidense, Allan Shackleton, reeditó una película hecha en Argentina por el

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

matrimonio Findlay llamada *El ángel de la muerte* (1970). Posteriormente se le agregaron escenas donde se muestra a una actriz mutilada y asesinada "visiblemente filmadas en Nueva York" y agregadas a la locación argentina (Manrupe y Portela, 2001). Al resultado se lo denominó *Snuff* (Findlay, Findlay, y Nuchtern, 1974) y se lo vendió con el slogan "Filmado en Sudamérica, donde la vida es barata" (Curubeto, 1996: 339). La película fue un éxito de taquilla en EEUU, apoyada por falsos artículos periodísticos que aseguraban que los asesinatos eran reales y "grupos de decencia truchos que simulaban estar molestos por la exhibición" (Curubeto, 1996: 339). Su suceso generó una ola de copias que impulsó la explotación de estos productos.

Enrique Torres Tudela fue uno de los impulsores de varias coproducciones internacionales en nuestro país. Empresario peruano y "aparente poseedor de los derechos de *Obras maestras del terror* (Carreras, 1960) para Estados Unidos (país donde la distribuye bajo otros títulos)" (Lavia, 2008), es una figura enigmática de la cual poco se conoce. Su primera cinta de terror en Argentina fue *La ciudad de los cuervos* también conocida como *La ruleta del diablo* (Cores, 1968), la cual nunca se estrenó y se presume que el negativo se remató en 1972 y fue comprado por Pino Farina[84] (López, 2005a). Sin embargo, quedan registros periodísticos sobre la producción:

> "Artículos de la época la señalan como «una de las películas mas ambiciosas que se hayan realizado en nuestro país», haciendo hincapié en los escenarios y vestuarios de este film «de época» y en su presupuesto récord de $ 70.000.000[85] de la época (…). Se cuenta que para la película se construyó la réplica de una ciudad colonial –en los Estudios San Miguel– para terminar incendiándola en una escena". (Sapere, 2007a)

A mediados de los años '70, Torres vuelve a la Argentina y produce tres películas[86] todas en aparente coproducción y con un elenco de figuras nacionales (Sapere, 2007a): *Seis pasajes al infierno* (Siro, 1975b), *Allá donde muere el viento* (Siro, 1975a) y *La Casa de las Sombras* (Wullicher, 1976)[87]. La única que se vería en nuestro país es *Seis pasajes al infierno* que "se estrenó tardíamente y con pretensiones de *exploitation*" (Manrupe y Portela, 2001:527) en 1981 y en una sola sala (Sapere, 2007a); y *La casa de las sombras* que "ha sido vista en TV" posteriormente (Lavia, 2008). El productor Pina Farina también compró estas tres cintas (López, 2005a).

Otra coproducción de la misma época fue la peruano-argentina *El inquisidor* (Arias, 1975), dirigida por un cineasta argentino. Era un *joint-venture* de la empresa Cinematográfica Apurímac S.A del peruano Tulio Loza con capitales argentinos[88] y se estrenó con éxito en el país andino, aunque con retraso en Argentina porque fue censurada. Crónicas de la época describen las características de la producción:

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

"Su tema muy de moda narra una historia de brujería, exorcismo y magia negra, con escenas raciales autóctonas y de procedencia africana. Filmada en escenarios naturales de Perú, (…), esta novedad cuenta con un elenco de primeras figuras argentinas y peruanas (...). El productor ejecutivo fue Armando Marimón. *El inquisidor* se realizó en colores y su proceso técnico se llevó a cabo en laboratorios argentinos. Es un film de Producciones Cinematográficas Mario SCA". (Radiolandia, septiembre de 1974 citado en Lavia, 2008)

Estas películas filmadas en territorio argentino muestran a un país insertado tardíamente en el escenario mundial del terror de finales de los ’50 generando productos de *exploitation* como los de la Hammer o AIP, y coproducciones orientadas al mercado internacional estadounidense. Uno de los productos de explotación más populares de nuestro país no pertenecieron al género de horror sino al *sexploitation*, con las películas de la dupla Bo-Sarli de la productora Sociedad Independiente Filmadora Argentina (López, 2005a).

4.2.4. La desaparición de las *majors* criollas: el género en medio de la intervención estatal y las comedias livianas

En 1956, la industria cinematográfica estaba paralizada: se estrenaron sólo 12 películas argentinas (en contraste a los 45 de 1954 y los 43 de 1955) y un año más tarde el estreno de cintas extranjeras alcanza su pico histórico: 697 (Getino, 2005). La situación generó intervención estatal a través de la creación del Instituto Nacional de Cinematografía (INC), que inició una política de apoyo a la producción nacional (Perelman y Selvach, 2004). Sin embargo, ya era tarde para muchas de las productoras que se habían creado en los ’30. Lumiton, los Estudios San Miguel y otras empresas se habían disuelto o estaban en vías de hacerlo. El único “pulpo industrial” que quedaba en pie era ASF que a partir de los ´60 se convierte en uno de los principales distribuidores del país (Anchou, 2005a).

El cine de autor comienza a surgir en los circuitos con la llamada “generación del 60”, aunque subsiste con el cine-entretenimiento de las décadas anteriores (Aguilar, 2005). El género de terror había sido revalorizado en la década del ´50 por numerosas tiras televisivas que tenían a Narciso Ibáñez Menta en momentos cúlmines de su carrera. Luego del éxito de la serie *Obras maestras del terror* en 1959 y 1960 (Canal 7 y 9), ASF y el productor Vicente Marco trasladaron la marca a la pantalla grande con una versión dirigida por Enrique Carreras (1960) y protagonizada por el actor español que mostraba tres adaptaciones de cuentos de Poe. Su conquista de la crítica y el público posibilitó la venta internacional a la empresa canadiense Cinépix Film Properties (CFP)[89]. Fue exhibida en EEUU con el título *Masters of Horror* y como complemento de la película *Master of Terror* o *4.d man* de Irvin S. Yeaworth Jr (1959) (Weldon citado en Manrupe y Portela, 2001).

Sin embargo, el contexto político cambió en Argentina y un nuevo gobierno militar -liderado por Onganía- modifica el modelo cinematográfico instaurando un gobierno "moralizante" que hizo eje en la censura fílmica (Getino, 2005). En este marco, la producción de sangre, violencia y sexo era una empresa riesgosa ya que no sólo podía llevar a la incautación de la cinta sino a la cárcel, como le sucedió a Armando Bo en octubre de 1967 (Maranghello, 2005) y a Emilio Vieyra que fue detenido junto a una de sus actrices (Gloria Prat) por filmar escenas de desnudos para *Placer sangriento* (Vieyra, 1967b) (Manrupe y Portela, 2001).

El parate de la producción de horror cinematográfico no tendrá su correlato en la pantalla chica, donde a partir de 1969 se producen varios ciclos del género. En 1973 se instaura la democracia y aumenta la producción nacional, la concurrencia a las salas y se descomprime la censura (Getino, 2005). Fueron años en que vuelven los géneros y el cine de autor (Capalbo, 2005). Durante ese breve paréntesis se producen dos cintas de un director independiente: Jorge Carlos García. Con una sociedad llamada MALHEGAR filmó *Estigma de terror* (García, 1973) y *El bosque de los condenados* (García, 1974). Sólo se estreno la primera en una sala, tal como cuenta el mismo director, exponiendo la discriminación del género:

> "En el año 74, a Juan Carlos Kreimer, organizador del Cine Independiente del Paso Reducido (…) le di mi película *Estigma de terror* y el tipo la ve, la ve Jorge Surraco[90], la ve otro, la ven otros, y dicen «No, esta es de terror terror.» (…) Y me dijeron: «Bueno, te llamamos en un ratito» y luego me dijeron: «La calificación que nosotros le damos a tu película es 7,8. Va a ir de base.» De base significa la última película. (…) Se estrenó comercialmente, pero nosotros no teníamos derecho a percibir un centavo". (García citado en Lavia, 2002)

Este breve paréntesis de destape permitió el estreno de dos de las producciones de Vieyra [*Extraña invasión* (Vieyra, 1965) y *Sangre de vírgenes* (Vieyra, 1968)] que se proyectaron en salas centrales como los cines de la calle Lavalle, el Monumental y el Trocadero (España, 2005: 598). Mientras tanto, una de las productoras en ascenso lanza una comedia de terror:

Los vampiros los prefieren gorditos (Sofovich, 1974). Aries había nacido en los 50 y con una infraestructura más modesta comienza a competir con ASF (Perelman y Selvach, 2004). Hacia los años 70 adquiere los estudios Baires y comienza una producción de películas de humor ligero, basadas en dupla Jorge Porcel-Alberto Olmedo que "tuvieron una acogida importante en los países latinoamericanos" (Perelman y Selvach, 2004: 18). Tanto *Los vampiros…* como el resto de la serie eran películas que se "hacían rápidamente y se estrenaban más rápidamente" (López, 2005b). En la película aparecían el conde Drácula, Frankenstein y su novia, sin embargo "la taquilla no fue muy generosa con el producto" por lo que Aries decidió "volver al seguro terreno de la picaresca" (López, 2005c). Después de estas películas, vendría un gran silencio del terror cinematográfico

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

impulsado por el terrorismo de Estado que se ocupaba de sembrar un horror real, superador al ficcional.

4.2.5. La vuelta a la democracia

Durante los años de la dictadura argentina desaparece el cine de horror. Sin embargo, en 1982 "la censura impuesta se relaja, permitiéndose la filmación y exhibición de películas" que escapaban a las incentivadas por el gobierno militar (Maranghello, 2005: 525). Ese año surge un exponente esporádico de terror, del cual se tienen pocos datos sobre su génesis y su distribución. *La casa de las siete tumbas* (Stocki, 1982) fue un película producida por Depa Film S.A. que tenía un elenco reconocido nacionalmente: Soledad Silveyra, María Rosa Gallo, Miguel Ángel Solá y María Leal. Tal como indica Darío Lavia (2008), "tras este intento desfalleciente, el terror desaparece del cine argentino".

Con la instauración de la democracia, "las realizaciones de carácter eminentemente comercial comienzan a ceder espacio a otras propuestas que, sin perder el interés por la taquilla, están más abocadas a elevar la calidad estética y técnica de las realizaciones" (Perelman y Selvach, 2004: 19). Las empresas más importantes de la época (Aries, ASF y Cinematográfica Victoria) producen películas de bajo costo centradas en el "humor ligero y erotismo de baja intensidad", aunque comienzan a generar productos de "interés artístico" (Perelman y Selvach, 2004: 19).

Durante los '80, se estrenan cuatro comedias de terror: *Mingo y Aníbal contra los fantasmas* (Carreras, 1985) y *Mingo y Aníbal en la mansión embrujada* (Carreras, 1986) de Cinematográfica Victoria S.R.L.; *Los matamonstruos en la mansión del terror* (Galettini, 1987) de ASF; y *Galería del terror* (Carreras, 1987) de Aries. Con un ambiente de "suspenso e intriga" parodian películas y éxitos estadounidenses explotando a las estrellas cómicas de la época: Juan Carlos Altavista, Juan Carlos Calabró, Alberto Olmedo, Jorge Porcel y los integrantes de la Brigada Z (Emilio Disi, Berugo Carámbula, Gino Renni y Alberto Fernández de Rosa).

El terror en estado puro vuelve a las salas recién en 1988 con *Alguien te está mirando* (Cova y Maldonado, 1988) donde "un grupo de estudiantes de medicina son utilizados para probar una nueva droga, con consecuencias inesperadas y peligrosas" (Manrupe y Portela, 2001: 14). La película era una opera prima de estudiantes de cine de la Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda. Durante la vuelta a la democracia "la producción operaprimista es el fenómeno más importante en la cinematografía argentina" llegando a 71 cintas noveles durante el período 1983/1993 (Kohen y Fabbro, 1994: 243). Una parte importante serán los egresados de institutos de formación profesional, entre los que se contaban Gustavo Cova y Horacio Maldonado.

Sin embargo, el cine argentino estaba pasando una época de vacas flacas. Escasez de fondos estatales, reducción de inversiones privadas y disminución continua de la

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

producción empujaron a las otroras productoras estrellas (Aries, ASF y Victoria) a realizar películas de bajo presupuesto apostando a fórmulas que alguna vez fueron exitosas (Perelman y Selvach, 2004). Sin embargo, el fracaso de estos productos incita a un cambio de estrategia: Aries y ASF se concentran en la distribución de películas para el mercado de video hogareño e incursionan en la televisión. Aries, por ejemplo, hará nueve películas *exploitaiton* con Roger Corman, el rey de la clase B (Falicov, 2004). Entre los títulos directo a video que lanza ASF se cuenta *Charly, días de sangre* (Galettini, 1990), una "obvia explotación directa a video de tópicos cinematográficos candentes en la época (como Freddy Krueger, las películas de Martes 13, etc.)" (Lavia, 2008), que fue rodada en formato U-Matic[91] (en desuso en la TV hace más de una década) durante un fin de semana de primavera en la quinta de uno de los dueños de ASF (Puig, 2010).

Luego de estas breves incursiones, la década del ´90 se caracteriza por la desaparición del terror en el cine. En ese momento particular, el estreno en salas cinematográficas de películas argentinas había caído al piso histórico equiparable a los primeros años de producción cinematográfica en la década del ´30. En 1993 se estrenaron sólo 10 películas y en 1994 el número fue de 11 y se produjeron 5. En ese momento, apenas el 2% de los espectadores había asistido a alguna de las películas nacionales estrenadas ese año (Perelman y Selvach, 2004).

Por otra parte, la sanción de la ley de emergencia económica en 1989 durante el gobierno del Presidente Carlos Menem había provocado la suspensión de las ayudas y subvenciones en el campo de la cultura, incluida la actividad cinematográfica. Las presiones del sector lograron la excepción del cine de los alcances de la ley. Entre 1989 y 1992, los ingresos del INC crecieron un 400% pero los principales beneficiarios fueron las distribuidoras estadounidenses y las más perjudicadas fueron las productoras locales (Getino, 2008).

En 1994, se sanciona la ley 24.473 (Poder Legislativo de la República Argentina, 1994/08/19) que aumentó el financiamiento y creó el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), sucesor del INC. Entre sus funciones se incluía el fomento de la industria, la gestión de convenios y coproducciones, la regulación de cuotas de pantalla y mercado, la administración del nuevo fondo y la regulación de cuotas de ingreso y distribución de películas extranjeras. El nuevo INCAA era un ente todopoderoso que acaparó todas las atribuciones estatales respecto a la industria cinematográfica[92].

Aunque el cine comenzó a vivir momentos de mayor producción, el terror no volvió a surgir hasta finales del milenio, cuando surgen producciones caseras que empiezan a incentivar una producción que se levanta lentamente como los zombis de Romero. En 1997, surgen dos películas ultra independientes: *El ritual* (Pollachi y Del Teso, 1997) y *Plaga zombie* (Páres y Sáez, 1997). La más influyente fue sin dudas *Plaga zombie*, que

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

encendió la mecha de la producción de terror. Filmada por chicos de 17 años con un presupuesto de $ 600[93], se convertiría en un clásico que impulsó a otros cineastas a repetir la experiencia. “Para muchos es el puntapié inicial de la nueva movida de cine fantástico en la Argentina. Con esa cinta casera, hecha a pulmón, comenzó todo. Si esos chicos podían hacerlo, muchos otros también” (Weimeyer, 2010b). Examinaremos esta generación con más detalle en el capítulo 5.

4.3. El terror argentino: ¿mito o realidad?

> “El cine de terror argentino no existe. Existen, sí, películas de terror argentinas, muchas de ellas mediocres, algunas malas, pocas buenas. Tal vez esto pasó porque nadie trató de demostrar que a partir del género es posible generar universos interesantes y rentables al mismo tiempo, utilizando los métodos de producción que la parte rescatable de la industria puede enseñar”. (Trerotola, 2008)

¿Podemos hablar de un género o sólo de un puñado de películas agrupadas en torno al objetivo de meter miedo? Es una pregunta que pocos teóricos han intentado responder en Argentina. Son escasos los libros publicados o investigaciones académicas sobre el campo específico del mercado del cine de terror argentino. Argentina ha ignorado casi completamente el concepto de género cinematográfico en sus publicaciones. Atenta a los movimientos generados por los teóricos o críticos se habla de grupos, generaciones u oleadas de cineastas: “cine clásico” (España, 2000); “generación del 60” (Peña, 2003), “cine post dictadura” (Grosman, 2005), y la segunda ola del “nuevo cine argentino” (España, 2005). Así lo señalan Moore y Wolkowicz (2005), quienes analizan el género de terror argentino durante las décadas de 1940 y 1950 en un capítulo del libro *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*:

> “El género de terror en el cine argentino de la era industrial fue relegado hasta el presente en los estudios sobre el cine argentino, a diferencia de otros géneros que han sido ampliamente trabajados”. (61)

Del lado de la producción, el género también atraviesa dificultades. Hay una tendencia muy fuerte en Argentina, y en el resto de las cinematografías periféricas, “a evitar las marcas genéricas en las películas más personales” (Villegas, 2011a: 118). Getino y Schargorodsky (2008) indican que la carencia de un proceso de desarrollo industrial impidió el desarrollo de la categorización por géneros, que sólo floreció en las décadas del ’40 y el ’50 cuando existía un mercado más consolidado que producía principalmente comedias, melodrama, biografías y reconstrucciones históricas bajo la marca de “cine argentino”.

Fundamentalmente, las variables que dividen a la producción nacional en esta caracterización son las de cine industrial versus cine independiente. Los capítulos más gloriosos del cine de terror parecen haberse acabado en las películas de Narciso

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Ibáñez Menta, quien aparece como el único referente del género en nuestro país. Sólo su figura quedó impresa en los libros de historia del cine argentino (España, 2005). El género ha tenido expresiones esporádicas desde los inicios de la producción local:

> "A diferencia de otros géneros, el terror no se desarrolló de manera sistemática en la industria cinematográfica argentina. No hay directores que se dediquen exclusivamente a filmar este tipo de películas (…), no hay un único estudio dedicado a la realización de estos filmes (…). También es difícil encontrar actores o actrices que se identifiquen con el género, salvo Narciso Ibáñez Menta, aunque su mayor incursión no fue en el cine sino en el campo del teatro y la televisión". (Moore y Wolkowicz, 2005: 61)

El horror como género en Argentina parece ser una estrella fugaz, de esas que pasan brevemente y no se sabe cuando volveremos a ver. Hasta finales de la década del ´90, la producción cinematográfica de terror en nuestro país apenas llegaba a las 30 películas, tal como se ve en la Tabla 17:

Tabla 17. Películas de terror producidas en Argentina. 1930-2000

Año	Película	Director	País	Productora
1934	*El hombre bestia o Las aventuras del Capitán Richard*	Camilo Zaccaría Soprani	Argentina	Prince Film
1942	*Malambo*	Alberto de Zavalía	Argentina	EFA
1942	*Fantasmas en Buenos Aires*	Enrique Santos Discépolo	Argentina	ASF
1942	*Una luz en la ventana*	Manuel Romero	Argentina	Lumiton
1951	*El extraño caso del hombre y la bestia*	Mario Soffici	Argentina	ASF
1952	*Si muero antes de despertar*	Carlos Hugo Christensen	Argentina	San Miguel
1953	*El vampiro negro*	Román Viñoly Barreto	Argentina	ASF
1954	*Maleficio*	León Klimovsky, Fernando De Fuentes, Florián	Argentina/ España/ México	Unión Film
1960	*Obras maestras del terror*	Enrique Carreras	Argentina	ASF
1965	*Extraña invasión*	Emilio Vieyra	Argentina	PAA
1967	*Placer sangriento*	Emilio Vieyra	Argentina	Orestes Trucco
1967	*La bestia desnuda*	Emilio Vieyra	Argentina	PAA
1968	*Sangre de vírgenes*	Emilio Vieyra	Argentina	PAA
1968	*La ciudad de los cuervos/ La ruleta del diablo*	Carlos Cores	Argentina/EEUU	Torres International Pictures/ Vicente Marcos
1971	*La venganza del sexo*	Emilio Vieyra	Argentina	PAA
1973	*Estigma de terror*	Jorge Carlos García	Argentina	MALHEGAR
1974	*El inquisidor*	Bernardo Aria	Argentina-Perú	Marlo Cin.
1974	*El bosque de los condenados*	Jorge Carlos García	Argentina	MALHEGAR
1974	*Snuff*	Michael Findlay, Roberta Findlay, Simon Nuchtern	EEUU	August Films
1975	*Allá donde muere el viento*	Fernando Siro	Argentina/EEUU	Torres International Pictures
1975	*Seis pasajes al infierno*	Fernando Siro	Argentina/EEUU	Torres International Pictures

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

1976	*La casa de las sombras*	Ricardo Wullicher	Argentina/EEUU	Torres International Pictures
1982	*La casa de las siete tumbas*	Pedro Stocki	Argentina	Depa Film S.A.
1988	*Alguien te está mirando*	Gustavo Cova, Horacio Maldonado	Argentina	SAFE Films
1990	*Charly - Días de sangre*	Carlos Galettini	Argentina	ASF
1997	*Plaga zombie*	Pablo Parés, Hernán	Argentina	Farsa
1997	*El ritual*	Paula Pollachi, Pablo Del Teso	Argentina	Sin datos

Fuente: elaboración propia en base a Lavia (2008) y Manrupe y Portela (2001).

A estas 27 películas se agregan nueve que sobrevuelan los códigos del terror, aunque lo hacen en forma satírica, tal como muestra la Tabla 18:

Tabla 18. Comedias de terror. 1930-2000

Año	Película	Director	País	Productora
1951	*Fantasmas asustados*	Carlos Rinaldi	Argentina	AAA
1954	*El fantasma de la opereta*	Enrique Carreras	Argentina	Cinematográfica General Belgrano
1954	*Desalmados en pena*	Leo Fleider	Argentina	AAA
1963	*Las aventuras del Capitán Piluso en el castillo del*	Francis Lauric	Argentina	Teruel-Nacson
1974	*Los vampiros los prefieren gorditos*	Gerardo Sofovich	Argentina	Aries
1985	*Mingo y Aníbal contra los fantasmas*	Enrique Carreras	Argentina	Cinematográfica Victoria S.R.L.
1986	*Mingo y Aníbal en la mansión embrujada*	Enrique Carreras	Argentina	Cinematográfica Victoria S.R.L.
1987	*Los matamonstruos en la mansión del terror*	Carlos Galettini	Argentina	ASF
1987	*Galería del terror*	Enrique Carreras	Argentina	Aries

Fuente: elaboración propia en base a Lavia (2008) y Manrupe y Portela (2001).

Un total de 36 películas en 70 años muestran un promedio pobre de desarrollo del género en términos cinematográficos. Sin embargo, este carácter esporádico de la producción se extiende al resto de la industria cinematográfica argentina que no muestra un desarrollo afianzado en toda su producción, como señalan Perelman y Selvach (2004):

> "La mayoría de los agentes involucrados en el sector, considera que el cine argentino no es una industria, sino más bien una sucesión de proyectos dispares en los que la mayoría tiene una vida de exhibición muy corta e intrascendente. En este esquema, sólo unos pocos filmes resultan los «elegidos» por el público y, de alguna manera, hacen posible la generación del resto". (32)

Un corpus más consolidado se yergue en la producción del terror a través de varios medios y soportes. Así lo expresa el crítico Darío Lavia:

> "Dicen que no hay horror en Argentina porque siempre lo analizan desde el punto de vista del cine. No hay terror porque se hace una película cada 10 años. Pero en un panorama más completo hay obras de género en televisión, teatro y

radio que hablan de la existencia de un género". (Lavia, 2011)

Los temas y estrellas del terror nacional han pasado por las diferentes industrias culturales[94] donde se pasean en muchos casos los mismos éxitos y adaptaciones. El caso más paradigmático es el de Narciso Ibañez Menta, el rey indiscutible del horro r argentino:

> "Narciso Ibáñez Menta fue, durante muchos años, el dueño del terror, el protagonista de horas interminables de suspenso, de misterio y de ese miedo grande o pequeño que todos teníamos cuando nos sentábamos a ver una de sus creaciones". (Martínez, 2004)

Narciso Ibáñez Menta fue un actor español cuya omnipresencia en el género nacional lo convirtió en la expresión misma del terror argentino, aunque "una mínima parte de su filmografía tiene que ver con el terror" (Curubeto, 1996: 201). Sus inicios fueron en el teatro y protagonizaría radioteatros y películas del género (además de incursiones en otro tipo de producciones). Sin embargo, el "cine argentino no llegó a aprovechar el gusto de Ibañez Menta por lo siniestro y lo escabroso" (Curubeto, 2003: 169). La pregnancia de su figura se daría por sus ciclos televisivos como *Obras maestras del terror* (1959-1960) y *El hombre que volvió de la muerte* (1969). Su prevalencia se puede apreciar en la Tabla 19 que describe ciclos televisivos, obras de teatro y películas en las que intervino en Argentina.

Tabla 19. Narciso Ibáñez Menta en el terror argentino: cine, radio, teatro y televisión

Año	Nombre	Medio
1933	*El hombre y la bestia* (Teatro Apolo)	Teatro
1934	*El fantasma de la ópera* (Teatro Féminas)	Teatro
1934	*El jorobado de Notre Dame* (Teatro Féminas)	Teatro
1941	*Arsénico y encaje antiguo* (Teatro Ateneo)	Teatro
1941	*Fausto* (Luna Park)	Teatro
1942	*Una luz en la ventana* (Romero, 1942)	Cine
1952	*El hombre que ríe* (Radio El Mundo)	Radio
1958	*Malditos por la historia* (Canal 7)	Televisión
1959	*Obras maestras del terror 1* (Canal 7)	Televisión
1960	*Obras maestras del terror 2* (Canal 9)	Televisión
1960	*Obras maestras del terror* (Carreras, 1960)	Cine
1962	*Obras maestras del terror 3* (Canal 7)	Televisión
1969	*El hombre que volvió de la muerte* (Canal 9)	Televisión
1969	*Un pacto con los brujos* (Canal 9)	Televisión
1970	*Otra vez Drácula* (Canal 9)	Televisión
1974	*Narciso Ibáñez Serrador presenta a Narciso Ibáñez Menta* (Canal 9)	Televisión
1979	*Hay que Matar a Drácula* (Canal 13)	Televisión
1979	*Mañana puedo morir* (Canal 13)	Televisión
1985	*El pulpo negro* (Canal 9)	Televisión
1985	*Buenas noche con miedo*	Televisión

Fuente: elaboración propia en base a Lavia (2010, 2008).

Otra figura menos reconocida es la de Nathán Pinzón, actor argentino que trabajó en más de 70 películas y que "terminó siendo recordado –erróneamente- como el Boris Karloff criollo" (Curubeto, 1996: 293). Sus roles fueron principalmente secundarios aunque saltó a la fama con uno de sus pocos protagónicos en *El vampiro negro* (Viñoly Barreto, 1953) que aunque no era de terror puro lo marcó como un interprete especializado en el género. "Muchos lo recuerdan exclusivamente por sus jocosas interpretaciones siniestras de films de terror en el ciclo televisivo *Viaje a lo inesperado*" (Curubeto, 1996: 295). Finalmente, Emilio Vieyra ha sido un director reconocido posteriormente como uno de las figuras del terror (bizarro) por sus cinco películas de sangre y sexo (Para más detalles ver el punto 4.2.3).

Otra constante han sido las adaptaciones de la literatura universal en una producción nacional que casi no ha abordado los miedos autóctonos. Las adaptaciones de *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) de Stevenson han pasado por la radio, el cine, el teatro y la televisión. Lo mismo ha sucedido con otros libros o temas reconocidos, como *El fantasma de la ópera*, el "hombre de la bolsa", los cuentos de Poe, etc. Las modas movían los temas y versiones de un lado a otro, como la "Draculomanía" a finales de los ´70. Varias obras de teatro pusieron puestas en escena con el personaje de Bram Stoker como protagonista: *El conde Drácula* (1978, Teatro Lola Membrives); *Drácula* (1979, Teatro Odeón); a las que se agregan dos sátiras como *Es-conde el Draculín* (1979, Teatro Astros) y *Draculovich* (1979, Teatro Embassy) (Lavia, 2012). La televisión no se queda atrás con la movida, transmitiendo *La gran noche del espectáculo: En serio… no tan en serio*, con el episodio *El señor Drácula* (1979, Canal 7); *Un viaje a lo inesperado: Hay que matar a Drácula* (1979, Canal 13), a los que se suman versiones anteriores y posteriores a este período (Lavia, 2012).

El cine de terror argentino no ha tenido una tradición afianzada y su producción ha sido escasa. Sin embargo, la observación del horror como una categoría que se ha desplazado de una industria cultural a otra muestra un panorama más tupido donde prácticamente no existen períodos de tiempo donde no se haya producido contenidos de terror, tal como se ve en la Tabla 20:

Tabla 20. Género del terror en Argentina: cine, radio, teatro y TV (1930-2000)*

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

	Cine	Radio	Teatro	Televisión
1930		*Las aventuras de Carlos Norton*		
1933			*El hombre y la bestia*	
1934	*El hombre bestia o las aventuras del Capitán Richard*	*El fantasma de la ópera*		
		El jorobado de Notre Dame		
1941			*Arsénico y encaje antiguo*	
			Fausto	
1942	*Malambo*			
	Fantasmas en Buenos Aires			
	Una luz en la ventana			
1943	*La piel de zapa*			
1944		*El fantasma de la ópera*		
1945	*La casa está vacía*			
1946	*La dama de la muerte*			
1947	*El misterioso tío Silas*		*Drácula*	
1948	*La muerte camina en la lluvia*			
1951	*Fantasmas asustados*			
	El extraño caso del hombre y la bestia			
1952	*Si muero antes de despertar*	*El fantasma de la opera*		
	El gaucho y el diablo	*El hombre que ríe*		
	La bestia debe morir			
1953	*El vampiro negro*			
1954	*El fantasma de la opereta*			
	Desalmados en pena			
	Maleficio			
1955		*El fantasma de Canterville*		
1957		*El jorobado de Notre Dame*		
1958				*El extraño caso del hombre y la bestia*
				Poe
				Malditos por la historia
1959				*Obras maestras del terror 1*
1960	*Obras maestras del terror*			*Obras maestras del terror 2*
1961				*Más allá del miedo*

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Año	Cine	Radio	Teatro	Televisión
				El Límite y el Miedo
1962				*Obras maestras del terror 3*
1963	*Las aventuras del Capitán Piluso en el castillo del terror*			
1965	*Placer sangriento*			
	Extraña invasión			
1967	*La bestia desnuda*			
1968	*Sangre de vírgenes*			
	La ciudad de los cuervos			
1969				*El hombre que volvió de la muerte*
				El Teatro de Myriam Urquijo
				Un pacto con los brujos
1970				*Otra vez Drácula*
				Esta noche…miedo
1971	*La venganza del sexo*			
1973	*Estigma de terror*			*El Barón de Brankovn "El Exterminador"*
1974	*El inquisidor*			*Narciso Ibáñez Serrador presenta a Narciso Ibáñez Menta*
	Los vampiros los prefieren gorditos			
	El bosque de los condenados			
	Snuff			
1975	*Allá donde muere el viento*			
	Seis pasajes al infierno			
1976	*La casa de las sombras*			
1978			*Esta noche, Drácula*	
1979			*El conde Drácula*	*Hay que Matar a Drácula*
			Drácula	*Mañana puedo morir*
			Es-conde el Draculín	
			Draculovich	
			El señor Drácula	
1980		*Dulce Transilvania*		
1982	*La casa de las siete tumbas*			
1985	*Mingo y Aníbal contra los fantasmas*			*El pulpo negro*
				Momento de incertidumbre

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Año	Cine	Radio	Teatro	Televisión
				Buenas noche con miedo
1986	*Mingo y Aníbal en la mansión embrujada*			
1987	*Los matamonstruos en la mansión del terror*			
	Galería del terror			
1988	*Alguien te está mirando*			
1990	*Charly-Días de sangre*			
1991			*Drácula*	
1997	*Plaga zombie*			*El garante*
	El ritual			
1998				*La condena de Gabriel Doyle*
1999				*Drácula*
				Por el nombre de Dios

Fuente: elaboración propia en base a Lavia (2010, 2008). * Los detalles completos de las obras están en el Error! Reference source not found.**.**

4.4. Consideraciones finales del capítulo

Los códigos del terror están enraizados en las leyendas anglosajonas que nutrieron las vertientes más famosas y hegemónicas del género en todas sus formas. Argentina se ha alimentado sistemáticamente de estos monstruos importados, a pesar de poseer una rica cultura de seres mitológicos que habita principalmente el interior del país. Sin embargo, la producción canónica, ubicada principalmente en la capital del país, ha mirado hacia culturas distantes a miles de kilómetros más que a su propio folclore.

Los orígenes de esta negación local se ubican en los elementos que atraviesan la producción cosmopolita del país desde finales del siglo XX. Buenos Aires ha sido escenario de una de las inmigraciones más importantes del mundo (comparable sólo con la experimentada por EEUU). La crisis de la identidad nacional en constante mutación ha generado una cultura que ha tenido una relación esquizofrénica con sus influencias europeas: vapuleada en los albores del siglo pasado y admirada unas décadas después (cuando el cine industrial daba sus primeros pasos). La industria cultural más antigua (los libros) ha tenido muy pocos exponentes que llegan a registros puros del terror. Su carácter catártico y la imposibilidad de abordar el género llevan a pensar en una cultura "contracturada" que exorciza sus demonios sólo en el diván del psicólogo.

El cine ha generado también escasos productos de terror en varias formas de producción: industrial, independiente y *exploitaiton* dirigido al mercado internacional y coproducciones. La industria cinematográfica argentina es un clásico exponente del destino brillante que avizoraba nuestro país y que no pudo ser: líder en el mercado

hispano de los ´30 y ´40 y agonizante en las décadas posteriores, como el resto de la nación.

El cine de terror ha tenido sólo 27 productos de género “puro” (y 36 en una definición más amplia) lo cual hace un promedio nefasto de cuatro películas por década desde 1930 a 2000. Sin embargo, el horror ha encontrado un desarrollo más pleno en el conjunto de las industrias culturales nacionales: cine, teatro, radio y televisión. Las temáticas y las figuras del género se han movido de una a otra, protagonizando en algunos casos los mismos éxitos en varios soportes. Este mapeo más global muestra que el horror ha estado presente en casi todos los momentos de la historia argentina (con un total de 90 producciones), probando que las incursiones en el género se hacen porque existe un público dispuesto a consumirlo ya que ningún empresario estaría dispuesto a invertir en un producto que no devuelva con creces su capital.

En el próximo capítulo analizaremos las condiciones y la génesis de producción de un terror cinematográfico que en sólo una década superó ampliamente los números históricos de toda la historia del cine argentino: casi 100 largometrajes desde 2000 a 2010.

Capítulo 5: Producción de terror en Argentina

Una nueva generación comenzó a filmar imágenes de miedo en nuestro país. Con herramientas rústicas (cámaras caseras y filmación en VHS hasta que llegó el digital) se convirtieron en los “guerreros del cine”, como los denomina Matías Raña (2010). Lo que se inició como un juego entre amigos era la necesidad de ver plasmada en las pantallas las historias de terror con las que crecieron, pero localizadas en nuestras pampas. Así comenzó una tímida producción que nació en los márgenes de la industria y que supera a la fecha los 100 largometrajes. En el camino edificó las bases para un circuito cinematográfico propio: exhibición a través del BARS y distribución a través de VideoFlims y SRN Distribution. Y obtuvo lo que todo el mundo consideraba imposible: el horror argentino comienza a obtener subsidios del INCAA y a estrenarse en salas comerciales. En este capítulo, analizaremos las condiciones que generaron la producción de terror argentino y sus tipos de producción.

5.1. El germen del miedo argentino

Los realizadores de terror que comenzaron a filmar en el nuevo milenio son, en el 90% de los casos, jóvenes de 30 y pico que vivieron su infancia y adolescencia durante los ’80 y los ‘90. Son la “generación post-dictadura” que no vivió los años de hierro, pero sí los Juicios a las Juntas y el Mundial del ’86. El surgimiento de los cineastas de terror argentino del nuevo milenio se dio fundamentalmente por tres factores:

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

- Una explosión de material extranjero de terror y bizarro que circuló a finales de los ´80 y principios de los ´90 en forma subterránea en circuitos especializados: videoclubs, proyecciones especiales, etc. A eso se sumó la programación televisiva que trajo enlatados internacionales en transmisiones que se convirtieron en programas de culto, como *Sábados de super acción* (Canal 11).
- Una alta profesionalización de los recursos humanos cinematográficos posibilitada por el surgimiento de escuelas de cine y nuevas carreras, que generaron una de las profesiones más populares de finales de los ´90 y principios de 2000.
- Las nuevas tecnologías digitales que acercaron los procesos de realización cinematográfica a la producción casera y bajaron los costos, a la vez que generaron circuitos digitales alternativos.

Asimismo, la producción de terror se vio favorecido por circuitos de exhibición y distribución de culto, donde circulan los materiales que no tienen salida comercial. Observaremos estos dos estadios más detalladamente en los capítulos 6 y 7.

5.1.1. Influencias bizarras y de terror: películas de culto, videoclubs y proyecciones en Argentina

Tal como hemos visto en el capítulo 4, el desarrollo del horror autóctono ha estado siempre ligado a las temáticas anglosajonas. Es una "inoculación foránea" que se alimenta de imágenes externas a nuestro territorio (Vallina, 2011). La exhibición de estos productos ha sido una excepción a la regla antes de la llegada del mercado de video hogareño. Antes de 1976, la traslación de las producciones y los temores anglosajones estuvieron incentivados por ciclos y grupos de fanáticos que hicieron culto al terror. Uno de ellos fue el Bela Lugosi Club que a comienzos de los 70 proyectaba películas de terror (principalmente de la Hammer y de EEUU). Formada por periodistas y cinéfilos como Moira Soto, Agustín Mahieu, Edgardo Cozarinsky y Carlos Frugone, sus funciones se hacían en los microcines de las distribuidoras (Scherer, 1997).

Sin embargo, hacia finales de los `80 surgió un movimiento subterráneo que engloba al terror y que se suscribió bajo la definición de "bizarro". Un concepto escurridizo que parece abarcar un amplio terreno. Según la definición de Diego Curubeto (1996) en su libro *Cine bizarro*, el término tiene una acepción diferente en nuestro país por la dificultad de traducir un término anglosajón más pertinente (*weird* que significa misterioso, extraño, sobrenatural):

> "Al menos en la Argentina, hoy prácticamente nadie usa la palabra bizarro en la acepción que le dan los diccionarios[95]. En cambio, ya hay varias generaciones que aplican el término a algo sumamente raro, ya sea de la cultura o de la vida real".

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

(Curubeto, 1996: 15)

Lo bizarro comienza a circular a finales de los ´80 en ciclos especiales, series televisivas y festivales. El primero en utilizar el término fue Fabio Manes, quien presentaba películas de terror y *gore* en el Club de Cine con el nombre “Medianoches bizarras”:

> “«El primero que hice fue ‘Televisión fantástica y superhéroes japoneses´ en el Museo de Bellas Artes en 1987», recuerda. Más tarde llegaría "Medianoches bizarras" en el Club de Cine. «Ya de por sí el lugar era bastante bizarro -comenta Manes haciendo referencia al subsuelo de la galería de Corrientes al 1200, donde funcionaba el cineclub-. Tan particular era el sitio que al poco tiempo apareció el video club ´Mondo macabro-video bizarro´». En cuanto al público, Manes dice «era lo más divertido, iban desde adolescentes hasta jubilados; de travestis a punks»”. (Scherer, 1997)

El terror, el *gore* y lo bizarro comienzan a alimentar más ciclos de proyecciones, como "Cine Club Nocturna" de Christian Aguirre, "Cine Club La Cripta" de Boris Caligari, Peter Pank y Julio Martínez, entre otros (Lavia, 2008). A estos espacios se suman Fantabaires, una convención de historietas, ciencia ficción, terror, humor gráfico, videojuegos y animación, y el Festival Cinencuadre de Mar del Plata que mostraba cine y video de terror, fantástico, ciencia ficción y clase B. Peter Pank, uno de los organizadores de Cine Club La Cripta, rememora los inicios del ciclo:

> “El Cineclub La Cripta nació casi por accidente en 1998. En una función le propusimos a Julio (Martínez) hacer un ciclo sobre horror gótico de la Hammer de los 60 y 70 y escribir unos programas informativos, con texto, fichas técnicas y fotos de esos films. Tuvieron tanto éxito que empezamos a ampliar la temática y pasar toda clase de películas fantásticas. Creo que formamos parte del caldo de cultivo de esa época, ya que muchos chicos que estudiaban cine y querían hacer ese tipo de cine venían a verlo a La Cripta, se conocían y relacionaban entre ellos. Hasta llegamos a hacer ciclos de terror argentino donde pasábamos los cortos de nuestros fieles habitués. Era otra época donde el material no era tan fácil de conseguir ni de bajar por la web”. (Pank, 2011)

Otra de las cuevas que avivó el fuego del terror y lo bizarro fue *Mondo Macabro*, un videoclub especializado en cine fantástico y *exploitation* que estaba ubicado en Corrientes al

1200. Cerró sus puertas en enero de 2011 sumándose al retroceso que viene experimentado el mercado de video hogareño. Su dueño, Uriel Barros, fue testigo del ascenso de una movida que necesitaba alimentarse de materiales inéditos en nuestro país y en 1997 comentaba lo siguiente:

> "El público en los últimos dos años ha aumentado más de lo previsto (…). Esto tiene que ver con la moda, es pasajero. (…) Por un lado están los adolescentes, que buscan películas de terror, ciencia ficción o series como *Los expedientes*

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

secretos X. Los de 25 para arriba se vuelcan a títulos que están relacionados con la nostalgia; films que vieron de chicos en *Sábados de super acción* o series como *El avispón verde* o *Los vengadores*. Después está el que sólo busca curiosidades o al que le interesan películas de sexo y violencia". (Barros citado en Scherer, 1997)

Fue un lugar que visitó hasta una de las protagonistas de las cintas que se exhibían en las bateas: Ingrid Pitt -legendaria mujer vampiro de las películas de la Hammer- quien en su paso por Buenos Aires describía el desarrollo del horror de finales del milenio:

> "Ahora la escena del terror por suerte está confinada al cine, en algunas tiendas especializadas. Yo me las arreglé para encontrar un negocio en el que podría alimentarse un vampiro. Es Mondo Macabro, en la calle Corrientes, pleno corazón de «Buenos Aires Cinemaland»". (Pitt citada en Curubeto, 1998: 93)

Lo que casi todos los directores de cine de terror argentino mencionan como influencia en las entrevistas realizadas es un ciclo televisivo que duró más de 20 años y que "nutrió y formó a varias generaciones" (Scherer, 2001): *Sábados de super acción*, una programación de las tardes de canal 11 que se transmitió desde 1961 hasta 1993 y que exhibía cintas internacionales de género:

> "Sábados de *super acción*, por el 11, suma material extranjero a la emisión general de los cuatro canales; con el tiempo, reprisando viejas películas rayanas en lo bizarro y series clásicas. Se convertirá en objeto de culto". (Ulanovsky, Itkin, y Sirvén, 1999: 365)

Fernando Martín Peña, uno de los críticos de cine más importantes de nuestro país y coautor del libro *Sábados de super acción: cine clásico y de culto en la Argentina* (Curubeto y Peña, 2001), señala la relevancia de la programación al exhibir material que era inconseguible en la época:

> "Para nosotros la televisión fue la excusa perfecta para ver una buena cantidad de películas que de otra manera hubiera sido imposible observar (…). De hecho, hay muchas que no las volvimos a ver. ¿Dónde ibas a poder ver películas como *La mujer pantera*, de Jacques Tourneur y la mismísima *Konga*, con Michael Gough, en la misma tarde?". (Peña citado en Scherer, 2001)

Otros ciclos menos memorables fueron *Viaje a lo inesperado* (presentado por Narciso Ibañez Menta y Nathán Pinzón), *Cine Z. Cine berreta* en I-SAT y los conducidos por Axel Kuschevatzky: *Cine bizarro* (CV 5) y *Terrormanía* (Telefé). Adaptaciones nacionales serán los *Cuentos de terror* de Canal 7, dirigido por Alexis Puig (2004); S*angre fría* (2004, Telefé), la *remake* de *El hombre que volvió de la muerte* (2007, Canal 13); y *Epitafios* (2004, HBO), una producción de Pol-ka para el mercado latinoamericano.

5.1.2. Las escuelas de cine: formando a los nuevos Frankenstein

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Antes de la década del ´50, el cine era una profesión de “aprendizaje práctico”: los que recién comenzaban se integraban a los estudios e ingresaban en los puestos menos calificados donde se iban entrenando con los cineastas más experimentados y subiendo en la escala laboral hasta llegar a la instancia donde se repetía el ciclo. Sin embargo, la “caída del sistema industrial” y de los “contratos anuales y las colaboraciones estables” generó la necesidad de otro sistema educativo (Goity, 1994: 299).

Las primeras carreras de cine surgieron en nuestro país en los años ´70 pero eclosionaron a finales de los ´80 y durante la década del ’90, lo cual ha convertido a Argentina, “y más particularmente a la ciudad de Buenos Aires, en una de las áreas del planeta con mayor densidad de población de estudiantes de cine” (Di Tella, 2008: 249-250). Se calcula que en el año 2010 había 16.000 alumnos cursando, lo cual ha llevado a docentes como Eduardo Russo a declarar que "una de cada cuatro personas que estudia cine en el mundo es argentina" (La Gaceta, 2010). Se trata de un fenómeno que causa sorpresa incluso en países del exterior, lo cual también ha aumentado la matrícula de estudiantes extranjeros:

> “Todo esto colocó a la Argentina en un escenario internacional de una manera inédita, como lugar deseable. De todas maneras, esa cifra no es compatible con el estado de la presunta industria audiovisual argentina. (…) Creemos que lo que está pasando con nuestros 16.000 estudiantes tiene que ver con que están, tal vez sin pensarlo, empezando a vivir una forma de contacto con lo audiovisual que está generando casi una explosión de nuevos medios; y se abre la posibilidad de que las artes audiovisuales empiecen a ocupar ciertas zonas que ya no obedecen tanto al panorama de los grandes medios masivos del siglo XX; que van a subsistir seguramente, pero fusionados con los nuevos medios”. (Russo citado en La Gaceta, 2010)

Todos los directores de terror argentino, con escasas excepciones, se formaron en las nuevas escuelas y carreras de cine por lo que se conforman como recursos humanos calificados para trabajar en la industria. Sin embargo, surgieron como “bichos raros” en un contexto donde los docentes y las asignaturas instauraron al cine de autor extranjero y al Nuevo Cine Argentino (NCA) como modo estético dominante, definido como una contraposición al cine de género:

> “Un denominador común a casi todos ellos (del NCA) fue la tematización de una cotidianeidad desgarrada y una sociedad devastada; y por otro lado, el aprovechamiento de los recursos cinematográficos, con una recuperación característica de cierto cine contemporáneo, en forma más deliberada o inconsciente, de elementos de una tradición cinematográfica modernista propia de la pasada generación de los años ´50 o ´70”. (Amatriain, 2009: 21)

Para este cine de autor, los géneros son una antítesis de su manifiesto por lo que el gusto por la sangre y el miedo de los cineastas nacionales provocaba miradas despreciativas. Así lo reseña Daniel de la Vega, director de *Death knows your name* (2007):

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

> “Egresé del ENERC[96] en 1996. En ese momento querer filmar terror era algo raro. Hace poco volví como docente y noté que los pibes tienen otra cabeza porque el mundo ha cambiado. Pero en mis épocas de estudiante yo era el bicho raro porque estaba rodeado de fanáticos de Tarkovsky, Scorsese o Fellini y a mí me gustaban las películas de terror. Me sentía invisible, era otro universo. No había diversidad. Hoy hay tanta variedad que es genial. Mi inquietud por ese tipo de cine era muy solitaria”. (De la Vega, 2011)

La gestación de este boom de enseñanza cinematográfica dará las herramientas teóricas y prácticas para los cineastas de género. Así como una desviación de la ciencia permitió al Dr. Frankenstein crear su monstruo, este nuevo contexto les permitirá dar a luz a sus fantasías cinematográficas sobrenaturales. Uno de los factores fundamentales en el nacimiento de la enseñanza cinematográfica fue la irrupción de nuevas tecnologías que permitieron “-por su bajo costo y flexibilidad en el manejo– un fácil equipamiento de estos espacios y una mayor práctica fílmica de sus alumnos” (Amatriain, 2009: 113). En el próximo punto analizaremos la implicancia del nuevo paradigma tecnológico.

5.1.3. Los nuevos cambios tecnológicos: monstruos en la computadora de casa

Cuando los chicos de Farsa Producciones filmaron su primer corto a los 17 años lo hicieron con su cámara casera y sangre hecha en la pileta de una casa, tal como ellos mismos declararon:

> “Farsa Producciones es el resultado de que a algunos inconscientes se les ocurra lanzar al mercado unas cámaras muy prácticas de un formato de video hogareño ya extinto que se llamó VHS. Esas cámaras llegaron a la Argentina a fines de los años 80 y una en particular llegó a nuestras manos poco tiempo después. Poder grabar y ver los resultados al instante despertó en dos nenes de 11 años la llama por hacer cine. Se llamaban Hernán Sáez y Pablo Parés y se habían conocido en una guardería, a los 2 años de edad. Y parece que la llama que despertó el VHS fue bastante fuerte, porque pasaron 20 años y los mismos nenes, más muchos otros que se fueron sumando con los años, siguen haciendo cortos y películas de la misma forma y con las mismas temáticas que cuando empezaron”. (Farsa producciones, s/f)

El VHS que llegó a Argentina en la década del ´80 abrió un nuevo mercado de comercialización (como se explora en los capítulos 3 y 6) y posibilidades de experimentación para los directores. Sin embargo, la baja calidad de grabación de este formato limitó su desarrollo como forma de producción, dejándolo circunscripto a las grabaciones caseras o familiares:

> “Las escasas experiencias en materia de producción de largometrajes a principios de los años ´90, utilizando las tecnologías existentes en la época, no tuvieron los efectos deseados y debió llegar el soporte digital para que las mismas fueran retomadas para el cine de ficción (…)”. (Getino, 2008: 351)

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

La convergencia tecnológica, las cámaras digitales económicas, la posibilidad de procesar y editar las imágenes en computadoras hogareñas permitieron a los directores noveles realizar sus películas de manera independiente:

> "El costo de realizar una película en digital es muy inferior al del celuloide. Además, el digital otorga mayores posibilidades de experimentación a los directores. (…) Otro de los costos que se achican con la filmación en digital son los de posproducción, ya que la misma puede ser realizada en una computadora con la potencia y equipamiento adecuados". (Perelman y Selvach, 2004: 78)

Las nuevas tecnologías aplicadas al terror, siempre asociado con el bajo presupuesto, permitió a cineastas de todas las latitudes, incluidos los argentinos, producir y comercializar sus películas:

> "Hace no más de cinco años, las realizaciones argentinas hechas en VHS —lo más básico— quedaban mal paradas frente a los productos europeos o estadounidenses. Hoy, si bien los recursos son bajos, el formato digital puso en carrera a los locales y permitió que el ahogado circuito argentino pudiera fluir hacia fuera, con un éxito considerable". (Yannoulas, 2006)

Habitaciones para turistas (García Bogliano, 2004) fue el paradigma de uno de los primeros éxitos internacionales de película argentina de horror ultra-independiente rodada en digital, que alcanzó la distribución internacional. Sin embargo, para esa fecha casi todas las producciones en el país se estaban rodando de manera digital. Una de las excepciones fue la filmación hecha por Daniel de La Vega y Pablo Parés, *Jennifer´s shadow* (2004), financiada por una productora estadounidense y filmada con cámaras Panavision[97].

No obstante, uno de los requisitos de proyección en las salas comerciales y de financiamiento del INCAA es la exhibición en fílmico (Perelman y Selvach, 2004). Aunque el Instituto tiene entre sus planes la digitalización de las salas, lo cierto es que el pase de digital a fílmico es muy oneroso. En 2004, el costo era de U$S 30.000 para una película con una duración de 90 minutos (Perelman y Selvach, 2004). Y para la mayoría de las producciones de terror, cuyo presupuesto total apenas araña en algunos casos el 10% de esa cifra, es una misión imposible.

Pero no todas son malas noticias. Internet, sumado a los circuitos de exhibición y distribución y la generación de comunidades locales de fanáticos (ver capítulo 3) impulsaron el conocimiento de un fenómeno que en otras décadas hubiera sido ignorado. Además, hacia finales de la década de 2000, las posibilidades de la producción, distribución y comercialización digital comenzaron a borrar los límites entre los proyectos amateur y los industriales o profesionales (Ryan y Hearn, 2010):

> "Hoy en día todos pueden acceder a una cámara de vídeo, aprender a usarla y encontrar alguna vía de exhibición… El cine de género no podía mantenerse alejado de este fenómeno, sobre todo si se tiene en cuenta la ciega pasión que caracteriza a los fanáticos

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

del terror y la ciencia ficción". (Conde y Merida, 2008: 14)

5.2. Zombis, vampiros y asesinos argentinos: modos de producción

> "¡Está vivo! ¡Está vivo! No sé trata de un alien ni de un vampiro que revive en la pantalla, sino del género fantástico y de terror que se abre paso al andar. (…) El terror vive en Buenos Aires". (Scherer, 1998)

Algo está sucediendo. Y ese algo salpica sangre en la pantalla: en la última década se filmaron casi 100 películas de terror en Argentina. Lo cual supera ampliamente la marca de 36 largometrajes realizados en 70 años de la historia del cine argentino. Es un índice innegable que muestra el interés por filmar y un mercado en crecimiento.

La existencia de un movimiento en ascenso ha generado varias denominaciones: una de las más populares ha sido HorrAr (suma de horror+Argentina), un concepto introducido por críticas estadounidenses de Variety y *Fangoria* (Newbery, 2008). Otra designación de periodistas del país del norte ha sido *A-horror*, en obvia alusión al *J-horror* (que engloba al terror japonés). En Argentina, este grupo de directores ha sido calificado de varias maneras: terror criollo (Rosario Cine, 2009), terror argento o terror indie argento (Russo, 2009), terror argentino (Damore, 2012; Di Cicco; Lavia, 2008; López Iscafre, 2011), nuevo cine independiente (Panessi, 2010c), entre otras.

Las principales productoras especializadas en el género son: Farsa Producciones, Pauraflics, Furiafilms, Fomento Producciones; Mutazion Producciones, Sarna Producciones, Malevo Films, CYK Films, Findling producciones, Druida Films, Gorevisión y Videotomía. Algunas también realizan proyectos no vinculados con el terror [Farsa Producciones, por ejemplo, dirigió y escribió *100% lucha, el amo de los clones* (Páres y Soria, 2009) a pedido de ADART Producciones], lo cual les permite sostener económicamente la empresa y financiar películas propias. También existen empresas conexas a la producción, como Rabbid FX y Monsterlatex (efectos especiales y maquillaje).

La mayoría de los directores han aplicado todo tipo de recursos para poder filmar. "Para hacer una película necesitás plata o tiempo, y nosotros siempre usamos la segunda opción. Fue como construir un túnel debajo del océano… pero con una cucharita" (Milsztjan, 2007: 26), señala Pablo Parés, recordando la filmación de *Plaga zombie* (1997), la película que encendió la mecha. Tiempo y creatividad fue lo que aplicó Parés junto a sus amigos del barrio, un grupo de adolescente de 17 años que luego fundarían Farsa Producciones, para hacer esta película de muertos vivos. Y no pararon ahí sino que encontraron una manera creativa para poder pagar las copias de *Plaga zombie* y hacer publicidad gratis: inventaron un caso para ir al programa de televisión *Forum* y así consiguieron que pasen un fragmento de la película y que hablen durante 20 minutos de ella en Canal 13. Lo que comenzó como un pasatiempo se comercializaría, unos

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

años después, en Argentina, España, Alemania y Estados Unidos.

Otro pionero fue Daniel De la Vega (dueño de Furia Films). Luego de filmar algunos cortos del género saltó a la fama cuando escribió y dirigió -junto a Pablo Parés- *Jennifer´s shadow* (2004), que tuvo a Faye Dunaway como protagonista. Y desde entonces, filmó principalmente en inglés y, en general, para el mercado de DVD de Estados Unidos. Y actualmente filma un proyecto financiado por el INCAA: *Hermanos de sangre*.

Por último, la santa trinidad del terror argentino se completa con los hermanos García Bogliano, integrantes de la platense Pauraflics. Luego de hacer varios cortos, filmaron su primera película *Habitaciones para turistas* (2004). Pauraflics logró generar una de las productoras más consolidadas en el género, aliándose con importantes productoras como Pampa Films [para la producción de *Sudor frío* (García Bogliano, 2011b)] o Cinemagroup para *Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012)], ambas financiadas por el INCAA y el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) de España.

Además de estos tres casos, una docena de realizadores conforman la galaxia del terror nacional integrando empresas de producción independiente y circunstancial. Las orillas de la producción industrial se han ensanchado tanto que han ganado casi todo el terreno a las arenas independientes. Y las playas del terror, las más alejadas del centro turístico, no solo quedan fuera del mercado sino también de lo único que está sosteniendo al cine nacional: las subvenciones del INCAA[98]. Recién en 2008, *Visitante de invierno* (Esquenazi), y posteriormente dos proyectos de Pauraflics [*Sudor frío* (2011b) y *Penumbra* (2012)] y *Lo siniestro* (Mazurek, 2011b) obtuvieron créditos del instituto (a los que se suman otras películas en rodaje o posproducción). Asimismo, tres películas obtuvieron premios por ópera prima o película digital del INCAA [*Todos mis muertos* de Mad Crampi (2012), *La memoria del muerto* de Javier Diment (2011b) y *Malditos sean!* (Rugna y Forte, 2011)].

Uno de los fogoneros de este cine fue el crítico Diego Curubeto, quien publicó varios libros y artículos periodísticos sobre la nueva movida del cine de terror argentino. En su libro *Cine bizarro* (1996) explora el *exploitation* argentino, mencionando figuras pioneras como Narciso Ibáñez Menta o Nathán Pinzón y reflotando aquellas que estaban olvidadas, como Emilio Vieyra. Su capítulo en el libro *Mondo Macabro* (Tombs, 2003) realiza el mismo camino.

Fue también uno de los pioneros en hablar sobre la influencia del ciclo televisivo *Sábados de super acción* (Curubeto y Peña, 2001) en un texto conjuntamente escrito con Fernando Martín Peña.

Otros de los buscadores de nuevas vertientes fueron Pablo Sapere, a través del fanzine electrónico *Quinta dimensión,* y Darío Lavia, editor de *Cinefania* -una de las mayores bases de datos cinematográfica en habla hispana que publica periódicamente artículos sobre el tema. Ambos escriben periódicamente sobre la temática en sus publicaciones digitales. La cultura fanática del terror es otro de los puntos de encuentro que han sido indicadores del crecimiento de movimientos: revistas y blogs especializados que nutren a los entusiastas del

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

género de novedades: *Argentina Sci-Fi, Zona freak*, *Horas de horror, Fantastique*, *Pasadizo*. Sin embargo, una sola publicación tiene una distribución impresa: *La cosa*, especializada en el cine fantástico y de terror aunque sus notas no son exclusivas del mercado nacional.

Pablo Conde y Pedro Meriba publicaron un libro de entrevistas a directores, llamado *Cine bizarro y fantástico hispano-argentino entre dos siglos* (2008), donde dan cuenta de este movimiento creciente a través de las palabras de los protagonistas:

> "Desde mediados de la década del ´90, comenzó a asomar una importante cantidad de realizadores que no se amedrentan por las trabas o los obstáculos, tanto que los resignifican transformándolos en puntos de partida para sus propios proyectos, como se puede ver en *Filmatrón*, una de las películas más significativas de esta nueva camada, que algunos medios ávidos de etiquetas comenzaron a denominar «horrAR». Efectivamente, un nombre horroroso…". (15)

Recientemente, Matías Raña publicó en su libro *Guerreros del cine* (2010) la reseña de películas cuyos directores denomina guerreros "por su lucha profunda y desigual: la de los medios que disponen para crear sus obras" (17). Aunque se refiere a películas de terror hechas desde 1997 [a partir de *Plaga zombie* (Páres y Sáez)] amplía el campo a producciones de género fantástico:

> "La gente pide terror, fantasía, acción y ciencia ficción. La gente pide tener en la pantalla códigos autóctonos, acentos reconocibles, paisajes cercanos. Este es un país de tradición fantástica (…). Esta nueva generación construyó una épica artística descomunal, sin antecedentes en la Argentina y llegaron para llenar ese espacio vacío, ese hueco histórico". (24)

Es un fenómeno creciente que llamó la atención de los medios de comunicación y que crece en número, acompañando el crecimiento del mercado. Fabiana Scherer escribió varias notas a finales de la década del ´90 para Página/12 y La Nación destacando el culto por lo bizarro que comenzaba a surgir en los ciclos y producciones de la época ["El culto por lo extraño" (Scherer, 1997)]. Un año después resaltaba como "las producciones realizadas en video son la clave para que el género gane un espacio" ["El terror gasolero en alza" (Scherer,

1998)]. En su nota "En Halloween, el terror gana la pantalla grande" (Scherer, 2000) señalaba a principios del milenio la existencia de una generación que impulsaba la producción local:

> "El cine de terror tiene muchísimos seguidores en nuestro país. Sin embargo se trata de un género que en la cinematografía local fue muy pocas veces abordado, hasta ahora. ¿Por qué hasta ahora? Porque en los últimos años, una legión de jóvenes, la mayoría treintañeros, que mamaron esta cultura, desde los clásicos hasta Freddy Krueger, quisieron revertir esta tendencia. Sin plata, pero con mucho entusiasmo, emprendieron la ardua tarea, mediante producciones, la mayoría, cortos y medios hechos en video. Sin la chance de acceder al circuito comercial, los realizadores encontraron en diversos programas de televisión dedicados al cine, en diversos cineclubes y videoclubes, un circuito para mostrar todo el arsenal".

Hacia el año 2003, el terror argentino comienza a generar atención por su producción en

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

ascenso y por su festival especializado (el Buenos Aires Rojo sangre). Eugenia García escribe para Página/12 sobre este movimiento en “Cuando la sangre es pasión de multitudes”:

> “En estos últimos años de terror, un buen número de realizadores independientes, jóvenes y no tanto, se lanzó a la aventura de concretar películas del género. En grupo, con cámaras y camarógrafos prestados, con posproducción en computadoras caseras, usando líquidos colorados y toneladas de maquillaje o, en casos aislados, con producción extranjera, los realizadores se las ingenian para producir un cine que es pasión de multitudes, pero nunca llega al circuito comercial”. (García, 2003)

La producción criolla de terror ha sido siempre definida por sus bajos costos de producción, como señala el suplemento No de Página/12:

> “Infinitos chorros de sangre de utilería, colmillos insaciables y chinchulines simulando desmembramientos; ataques sobrenaturales al estilo Mutantes del espacio —la recurrente saga simpsoniana—, condimentos sado al borde de un porno paródico y suspenso hitchcockiano. (…) Accidentalmente o no, la mayoría son producciones de bajo —si no bajísimo— presupuesto, que en la Argentina todavía luchan contra el mote de subgénero, por no haber sido admitidas en los dominios del llamado «Nuevo Cine Argentino». Pero parece que la calidad, aun en un género tan poco difundido como el terror, fantástico y aledaños, también se puede alcanzar con poca banca, y mucho trabajo. Este es un auténtico cine barato. El punto es que hacerlo barato no significa hacerlo mal”. (Yannoulas, 2006)

El horror argentino que comenzó como una tarea artesanal representó una nueva manera de filmar y suscitó interés a finales de la década de 2000 por su carácter de producto exportable al mercado-directo-a-DVD estadounidense:

> “Hay una nueva generación de cineastas que intenta hacer cine tracción a sangre. Son jóvenes, no saben estar quietos y representan el verdadero cine independiente: con poco dinero son capaces de iluminar, musicalizar, editar, dirigir y actuar sus películas. Y hasta hablan en inglés! Claro que ellos preferirían que sus films fueran hablados en castellano; pero sin apoyo estatal ni espacio para mostrarlos en el país por ahora sólo encontraron la alternativa en el mercado estadounidense del DVD. Si señores: hay un terror criollo que de momento sólo asusta a extranjeros”. (Milsztjan, 2007: 26)

Así lo reflejaron varios artículos periodísticos, resaltando su valor de exportación: : “Cine de terror argentino elogiado en Nueva York” (Carletti, 2005); “Terror puertas afuera” (Wain, 2004); “El cine de terror argentino tendrá sucursal en Hollywood”(Clarín.com, 2008). El horror argentino ha sido, hasta la fecha, huérfano de análisis académicos, a excepción a los casos citados sobre su historia. Sin embargo, Jonathan Risner de la Universidad de Carolina del Norte ha explorado la circulación de títulos argentinos en EEUU:

> “Mientras la situación está cambiando, el cine argentino de terror no ha disfrutado tradicionalmente de suficiente apoyo estatal y varios directores han comenzado a realizar películas para el mercado de DVD de películas estadounidenses de bajo presupuesto. El contenido de los films (diálogos en inglés, con representaciones tanto legibles como anónimas de Buenos Aires y el uso de convenciones de terror bien establecidas) usualmente reflejan su audiencia target en EEUU. Asimismo,

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

productores estadounidenses han ido a Argentina para producir películas de terror dirigidas al mercado de EEUU". (Risner, 2011)

La producción de género argentina, nacida en los suburbios de la industria cinematográfica nacional, se puede dividir en tres categorías[99]:

- la producción *mainstream* nacional (financiada por el INCAA): *Visitante de invierno* (Esquenazi, 2008), *Sudor frío* (García Bogliano, 2011b), *Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012) y *Lo siniestro* (Mazurek, 2011b). Se suman *Todos tus muertos* (Crampi, 2012), *La memoria del muerto* (Diment, 2011b)y *Malditos sean!* (Rugna y Forte, 2011), ganadores de premios y concursos del INCAA.

- la producción orientada al mercado internacional: *Jennifer shadows´s* (Parés y De la Vega, 2004), *Interferencia* (Esquenazi, 2004) o *The last Gateway* (Rugna, 2007).

- la producción subterránea con una base fanática: *Holocausto cannabis* (Magariños, 2001); o *Un cazador de zombies* (Magariños, 2008).

En los próximos puntos analizaremos cada uno de estos tipos de producción.

5.3. Monstruos de cartulina: producción artesanal

"Si te urge filmar tenés que hacerlo por tus propios medios. ¿Por qué tantas vueltas para filmar una película, qué tiene de sagrado el celuloide? La cosa es hacer. Hay mucha gente que quiere filmar y los recursos no lo impiden". (Hernán Sáez en García, 2003)

El terror ha sido un campo fértil para el combo que incluye mucha pasión e ideas y poco dinero porque son "de una producción sencilla y económica" y "son más fáciles de vender que una comedia o una de acción", como señala el productor argentino Christian Koruk (2011). A nivel mundial, miles de cineastas ven en el horror una forma de explorar económicamente sus sueños cinematográficos por el tipo de producción que requiere[100]:

"A diferencia de otros géneros, las películas de terror no requieren nombres grandes ni talento de Hollywood para el éxito, aunque la presencia de alguna estrella no viene de más. Las películas de terror más populares hasta este día raramente mostraron celebridades a menos que fueran *remakes* o estuvieran producidas por un estudio grande". (Caldwell, 2006: 6)

En Argentina, existe una brecha que separa la sangre *mainstream* de la independiente: en el medio no hay nada. O presupuestos superiores a $ 500.000 financiados por el INCAA o aquellos que arañan los $ 30.000 (en los mejores casos) sacados de los bolsillos de los cineastas, sus familiares y amigos:

"Siento que hoy por hoy hay dos grandes caminos: o lo hacés con el Instituto de Cine o lo hacés en forma marginal. No me siento culpable por ser marginal, porque prefiero que la película exista. Existe todo un grupo de gente que se siente muy *outsider* y que encuentra en estas películas la posibilidad de hacer un tipo de cine que de otra manera no podría hacerse. Van y lo hacen". (Daniel de la Vega entrevistado en Conde y Merida, 2008: 168)

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

La mecha encendida por Plaga zombie (Páres y Sáez, 1997) mostró un camino para muchos cineastas sin recursos: si un grupo de adolescentes sin estudios formales de cine, con una cámara casera y $ 600 podían hacer un largometraje de zombis, muchos más podían. Farsa producciones se convirtió en un paradigma de producción artesanal con talento y desenfado en un caso de "identidad colectiva, que los convierte no en autores sino en un solo autor con múltiples cabezas" (Raña, 2010: 34). Integrado por Pablo Parés, Hernán Sáez, Paulo Soria, Walter Cornás y Sebastián "Berta" Muñiz, ya filmaron siete largometrajes [Plaga zombie 1, 2 y 3 (1997, 2001,2011), Nunca asistas a este tipo de fiestas 1 y 2 (2000, 2010); Filmatrón (2007) y Kapanga todoterreno (2009)], una serie web (Post, 2010), dos películas para otras productoras [Jennifer´s shadow (2004) y 100% lucha. El amo de los clones (2009)] y la participación en la serie digital Daemonium (Parés, 2012). En todos sus productos utilizan el paradigma de "hágalo-usted-mismo" variando los presupuestos pero no la calidad utilizando primordialmente la parodia y homenaje a películas y géneros:

> "Hoy en día Farsa maneja presupuestos estándar, el tema es que al emular estilos típicamente Hollywoodenses de películas millonarias a veces se vuelve más complicado llegar a la misma calidad. Nuestro lema es que «no importa que presupuesto haya, siempre llegamos a buenos resultados»". (Farsa producciones, s/f)

Las primeras películas de Pauraflics también fueron hechas con un presupuesto limitado. Habitaciones para turistas (García Bogliano, 2004) costó U$S 3.000 que juntaron entre amigos y familiares, rifas, fiestas y bonos contribución en un proceso que duró cuatro años (Moyano, 2012c). Con una cámara digital prestada y una Pentium 4 terminaron una de las primeras películas que llamó la atención de la prensa estadounidense. Luego le siguieron Grité una noche (García Bogliano, 2005), 36 pasos (García Bogliano, 2006) y No moriré sola (García Bogliano, 2007) con presupuestos ascendentes ($ 600 para 2005, U$S 5.000 para 2006 y U$S 6.000 en 2007) pero medianos. En 2009 los rumores de sus producciones en el exterior les permitieron filmar en otros países Masacre esta noche (García Bogliano y García Bogliano, 2009) y Donde duerme el horror (García Bogliano y García Bogliano, 2010). Ostentan el récord de haber estrenado en salas dos películas de terror financiadas por el INCAA en un año: Sudor frío (García Bogliano, 2011b) y Penumbra (García Bogliano y García Bogliano, 2012). Sus cintas tienen un cóctel poderoso: asesinos, mujeres en peligro desnudas y desmembradas, *gore*, sustancias explosivas, fantasmas y rituales diabólicos.

Mientras Farsa Producciones y Pauraflics se ubican entre el medio y bajo presupuesto, German Magariños podría ser considerado el rey del bizarro subterráneo. Sus producciones chorrean sangre hecha con maicena y espesante, y considera a *Sadomaster: locura general* (2011b) una superproducción, aunque fue hecha con $ 1.500 [101]. Magariños (2011a) cuenta que tiene dos líneas de producción: las de Gorevisión que tienen "más producción, tardamos en hacerla", como *Sadomaster 1* y *2* (2005, 2011) y *Goreinvasión* (2004); y las Pochito Producciones que son "películas hechas en 5 horas" que se terminan en una semana: *Actividad*

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

subnormal (2010) o *Poltergays 2: masacre en la pijamada* (2011) son algunos ejemplos. Una vertiente más extrema es el cine punk, como lo denominan Marcelo Leguiza, Alejo Rébora (y Mad Crampi) con películas como *Mutazombie* (Leguiza, 2008), *Marihuana radioactiva interplanetaria* (Leguiza, 2010) y *Trash* (Rébora, 2010) que incluyen escatología lisérgica y eyaculaciones a granel.

Las películas de terror de bajo presupuesto tienen costos que pueden variar entre los $ 500 y los $ 80.000, como se ve en la Tabla 21. Lo cual implica ajustes en los costos por lo que hay dos maneras de hacer una película casera de monstruos: una improvisación constante o un guión a la medida de los recursos. Magariños, haciendo gala de su nula planificación, señala: "se gasta en la medida que vas a necesitar. No hay una pre producción" (2011a). Otros directores, como Javier Diment (2011a), proyectan sus ideas "pensando en el presupuesto". Luego de dirigir el documental sobre los 10 años del BARS, Elián Aguilar se abocó a la realización de una película de terror sobrenatural en 2010 llamada *Sangre negra* (2012). Co-financiada junto a la productora Ariana Bouzón por $ 7.000, pidieron un guión a varios escritores con determinadas pautas de producción y seleccionaron el que les pareció más acorde al proyecto (Aguilar, 2011a). Filmaron en la ciudad bonaerense de Carlos Esquel por 15 días y se alojaron en un lugar prestado por la Municipalidad. Un proyecto acorde a un presupuesto ajustado.

Tabla 21. Casos de películas argentinas de terror de bajo presupuesto

Película	Productora	Presupuesto*
Mala carne (Forte, 2003)	Doma Uno y Acrópolis Producciones	500
Grité una noche (García Bogliano, 2005)	Mondo Trasho Productions/ Pauraflics/Román Porno Eiga	600
Baño de sangre (Pollachi, 2003)		2.000
Sed: Enemigo del aire (Sosa Arroyo, 2004)	Tigsol Producciones	2.000
Supermondo Trasho 3: Unleashed (Peralta, 2004)	Tetard Producciones	3.400
Trash (Rébora, 2010)	Sarna Producciones	4.000
Beinase. El sentido del miedo (Diment, 2007)	Canal Ciudad abierta	20.000
El propietario (Diment y Ziembrowski, 2008)	Canal 7	80.000

Fuente: elaboración propia en base a entrevistas personales con los directores y publicaciones de las productoras. *Datos expresados en pesos argentinos.

Fabián Forte rodó *Mala carne* (2003) con $ 500 situando una historia de vampiros y sexo casi exclusivamente dentro de un departamento para ahorrar locaciones y tiempo[102]. Forte tiene una larga experiencia no sólo como director independiente sino también como asistente de dirección y otros rubros en películas más industriales y comerciales como *El hijo de la novia* (Campanella, 2001) o *Apariencias* (Lecchi, 2000) y resalta la importancia de la planificación:

"He trabajado en muchas producciones como asistente de dirección y es el problema de

> los guiones. Escriben pensando en la mejor historia. Después la realidad te da una plata determinada y tenés que adaptar ese guión. Cuando el director es inteligente. Cuando no lo es, quiere hacerlo como sea. Entonces la película se cae. En el rodaje, donde no tenés tiempo para hacer cambios, hace agua por todos lados. No hubo ninguna película donde yo haya trabajado donde no hubo un lío económico porque siempre hay menos plata de la que necesitás. Y por lo general, cuando se aprueban los guiones el productor sólo piensa en la plata y no se evalúa la complejidad del guión. Después todo se ata con alambre". (Forte, 2011)

Todas estas producciones son realizadas por empresas independientes y de producción circunstancial que carecen de estudios propios, no disponen de personal técnico estable, los lugares de filmación son alquilados y los técnicos contratados temporalmente para la realización del filme (Perelman y Selvach, 2004: 72). Esta situación marginal no es exclusiva de las empresas del género: las grandes productoras, laboratorios y las cadenas de exhibición más importantes están en manos de un puñado de empresas (Getino, 2008). En las márgenes existe "un número importante de firmas que participan de estos mercados, y la gran heterogeneidad de intereses, hace que no sean representados en todos los casos frente a las instituciones públicas" (Getino, 2005: 342).

La creación esporádica de empresas para cada proyecto es una figurita repetida. Desde la década del ´80 surgen cooperativas de trabajo donde "todos los intervinientes en el proyecto (ya sea productor, director, técnico o actor) son socios del mismo" compartiendo "los riesgos y ganancias" y las "responsabilidades y decisiones" (Fabbro, 1994: 288). Sobre este tema habla Pablo Rovito, quien señala que no hay cine no industrial, sino distintos modelos de producción, entre los que se encuentra esta nueva forma de asociación que permite una mayor flexibilización de los modos de producción y una reducción de los costos asociados:

> "Surge así una cantidad de sistemas de producción, de paradigmas asociativos y de abolición de costos que permite que, con menos riesgo de capital se llegue a películas de la misma calidad que otras más caras. La cooperativa ya existía, pero se estableció como modelo. Y es lo que se da a llamar cine alternativo. Cuando se dice «el otro cine» es este". (Rovito citado en Amatriain, 2009: 35)

El caso ejemplo de la Tabla 22 describe cabalmente el proceso descripto por Pablo Rovito (Citado en Amatriain, 2009: 35) que añade que lo importante no es quién pague o no determinados procesos porque "muchas de estas películas se hacen igual y se pagan al final, cuando cobran el subsidio". Aunque a Forte le costó dos films poder cobrar un crédito del INCAA, en la tercera obtuvo financiamiento del Instituto que le permitió terminar y promocionar la película *Malditos sean!* (Rugna y Forte, 2011) a través del Concurso de Películas Digitales 2010. Forte señala que no son productoras sino "agrupaciones con personas distintas" y se refiere a la toma de decisiones sobre *Celo* (2007):

> "Escribí el guión y lo veíamos con Carlos Echeverría y Martín Borisenko, porque éramos los tres productores. Fue un proceso muy lindo porque nos dimos todo el tiempo del

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

mundo para hacerla. Pusimos plata entre los tres. Gastamos $ 7.513 hasta el último día de rodaje. Después se incrementó ese presupuesto porque tuvimos que editarla, hacer los diseños, mandarla a festivales, hacer 70 envíos por correo, comprar un Digibeta[103]. Eso fue la cuarta parte de lo que gastamos". (Forte, 2011)

Tabla 22. Ejemplo de modos de producción: filmografía de Fabián Forte

Película	Cooperativas	Financiación
Mala carne (Forte, 2003)	Doma Uno y Acrópolis Producciones	Personal – cooperativa
Celo (Forte, 2007)	7513 Cine y La Noche Cine	Personal - cooperativa
Malditos sean! (Rugna y Forte, 2011)	IDR Films	Personal – cooperativa Subsidio del INCAA

Fuente: elaboración propia en base a Fabián Forte (2011).

La cooperativa como figura no es el caso de productoras pioneras que se han convertido en una marca registrada del género y que realizan productos de manera estable aunque en muchos casos con alianza con otros capitales: Farsa Producciones es una S.R.L. conformada por los cinco socios originales (Farsa producciones, s/f), la platense Pauraflics está integrado por cuatro socios desde 2006 (Moyano, 2011) y las unipersonales Furia Films (de Daniel de la Vega) o Gorevisión (de Germán Magariños), entre otras.

La premisa clave de bajar costos hace que la figura del director coincida con la del escritor o el productor. Por ejemplo, en *Mala carne* Fabián Forte fue guionista, director, productor y camarógrafo. En Argentina la "estrella es el director" en " esquemas de producción bastante alternativos, donde los roles se mezclan muchísimo" (Pollachi, 2011). El director es el que escribe, busca financiamiento, lo administra, filma, edita y hasta hace sus propios efectos especiales. Es el capitán y timonel de su propio barco. Es un proceso agotador que hace que cada película sea un parto para los directores que necesitan brazos de pulpo para terminarla mientras trabajan en otras actividades para ganarse el pan. La figura clave del productor casi no existe en estas películas de terror y son contados con los dedos de una mano: Hernán Findling, Ezio Massa, Hernán Moyano, Christian Koruk y Fabiana Roth, entre otros.

La filmación autofinanciada no está libre de los inconvenientes del bajo presupuesto. Surgen imprevistos a último momento o las películas se extienden por años porque los integrantes del equipo tienen trabajos estables que no están asociados a la película, por lo que pueden filmar o editar sólo los fines de semana o en sus tiempos libres:

> "Es habitual escuchar anécdotas de rodaje donde se rompió la cámara, faltaron los extra sin aviso, el clima no ayudó, no hubo dinero para los efectos especiales o sólo disponen de los fines de semana para rodar porque después deben limitarse a un trabajo que les dé de comer". (Raña, 2010: 17).

El bajo presupuesto limita las posibilidades pero aumenta la paleta creativa, tal como señalan los integrantes de Pauraflics:

> "Nuestra forma de producir las películas en Europa la ven como un funcionamiento mágico. Ellos tienen esa palabra para definir este tipo de emprendimientos. No pueden entender cómo con la plata que nosotros hacemos películas, ellos no pueden pagar, digamos, ni siquiera un día de catering. Este funcionamiento mágico, me parece, que en un punto los prepara de otra manera a los realizadores de cine de género". (Entrevista a Pauraflics en Aguilar, 2009)

Los recursos a la hora de filmar son interminables: Silvio Farah metió a los actores en un baño y prendió hojas de eucaliptus adentro porque no tenía máquina de humo durante la filmación de *Arca* (2000) (Scherer, 1998); Alexis Puig compraba esqueletos en el cementerio de Flores por $ 100 para su película *Vendado y frío* (2000b) (Scherer, 1998); Paula Pollachi no pudo renovar contrato en su edificio porque la vieron filmando su película *Baño de sangre* (2003) por los pasillos con cuchillo en mano (Pollachi, 2011); Germán Magariños ha agregado escenas a sus películas sólo porque le sobró sangre en un balde (Magariños, 2011a).

Muchos de ellos tuvieron problemas con los actores porque los rodajes duran tanto que puede suceder el desastre: alguien cambia el look o se muda. Eso le pasó a Fabián Forte en *Mala carne* (2003) cuando tuvo que agregar escenas para vender la película a una distribuidora estadounidense: ninguna de sus dos actrices estaba disponible por lo que tuvo que utilizar dobles (Forte, 2011). En *Habitaciones para turistas* (García Bogliano, 2004) una de las actrices se cortó el pelo por lo que tuvo que filmar el resto del rodaje con una peluca (Moyano, 2012c).

Algunas de estas películas filmadas con un presupuesto ínfimo obtuvieron distribución en EEUU y Europa. Tal como señala Ryan (2008) en su análisis del terror australiano, las "películas subterráneas tienen el potencial de convertirse en hits de nicho y películas de culto" (139). Es lo que le sucedió por ejemplo a Germán Magariños con su película *Sadomaster* (2005), donde un antihéroe vestido con un traje sadomasoquista que limpia las calles porteñas de neonazis se ha convertido en un personaje seguido por los fanáticos argentinos y exportado en forma de DVD a EEUU, España y China[104].

Para generar un caudal de dinero que siga generando monstruos de cartulina, la mayoría de los directores y las empresas más constituidas, como Pauraflics o Farsa Producciones, ofrecen sus servicios cinematográficos a terceros, lo cual les permite insuflar capital al terror argentino. En Argentina, una de las actividades que genera más empleo (circunstancial) es el cine publicitario:

> "La técnica utilizada en la publicidad es similar a la del cine y permite utilizar los recursos que éste deja ociosos y cubrir los costos de amortización. Como consecuencia, aumentó la competencia al interior de las productoras de publicidad también por un incremento en el número de agentes involucrados. […] A nivel internacional, los anunciantes más importantes suelen pagar U$S 40.000 por día de filmación, y un servicio de producción puede captar alrededor del 15% de esa magnitud". (Perelman y Selvach, 2004: 111-112)

"En alguna época hemos hecho videoclips o institucionales. Hay que mantenerse activos y buscar formas alternativas de financiación", expresa Hernán Moyano, productor de

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Pauraflics (2011); Daniel de la Vega (2011) declara: “Yo vivo del cine porque también hago comerciales”; “la realización de videoclips es una fuente de ingresos”, aclara Mariano Cattaneo (2011a). Al cine comercial, se agregan proyectos de terceros. Así lo muestra el portfolio de Farsa Producciones que al frondoso prontuario de ocho productos fantásticos (sólo seis podrían enmarcarse en el terror) suman tres películas para otras productoras [*Jennifer´s shadow* (Parés y De la Vega, 2004)*, Kapanga todoterreno* (Parés y Soria, 2009), *100% Lucha. El amo de los clones* (Páres y Soria, 2009)]; 84 videoclips y más de 50 trabajos para televisión, publicidad, institucionales y autorías de DVD. Al respecto, señalan: “trabajamos en distintos proyectos y con las ganancias por el trabajo financiamos nuestros propios films, que también dejan su ganancia para seguir realizando otros.” (Parés, 2011a) Una rueda eterna que les permite sostener la productora por U$S 6.000 al mes (Farsa Producciones, s/f).

El hecho de que no haya competencia económica entre ellos (porque no hay un mercado constituido) es una de las razones de este trabajo conjunto que convierte al terror argentino en una fuerza comunitaria:

> “El cine independiente es un cine de equipo, de colaboración, es como una red (….). Sabemos lo que cuesta realizar una producción así que tratamos de ayudarnos mutuamente. Siempre se trata de pagar a los actores, catering y demás. En el caso de *Incidente* (Cattaneo, 2011b) el productor Ezio Massa planificó todo de tal manera que hasta el equipo técnico pueda recibir al menos un incentivo por la labor dada”. (Cattaneo, 2011a)

En definitiva, creatividad, talento y sobre todo ganas es lo que alimenta la producción independiente de terror argentina. Nació con una marca marginal y comenzó a organizarse obteniendo subsidios del INCAA en producciones con mayor presupuesto e incluso se convirtió en producto de exportación hablado en inglés, como veremos en los puntos 5.4 y 5.5.

5.4. Horror *mainstream* nacional: el camino del INCAA

> “¿Jurados del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales eligiendo una película sobre viajes en el tiempo…? Imposible. El mismo artilugio que hace existir a nuestro cine, hizo que no exista la posibilidad de tener una *Star Wars* o una *Historia sin fin* en la que hablen mi idioma o suceda en mi territorio, ya que durante muchos años esos géneros fueron mala palabra”. (Pablo Parés en Raña, 2010: 14)

En Argentina no hay cine sin el INCAA. La producción netamente privada es prácticamente inexistente y tanto las productoras más importantes, Pampa Films, Patagonik Film Group, Aries y Pol-ka Cine[105] entre otras, cómo las independientes filman con ayuda estatal. “La producción nacional sigue dependiendo casi absolutamente del Estado” (Getino, 2005: 192).

Durante el año 2010, la producción nacional financiada a través del Instituto logró una cifra récord de 138 películas estrenadas en un año liderando la región latinoamericana en cantidad de títulos (INCAA, 2011a). De este modo, Argentina supera holgadamente el promedio

mínimo de producción definido por la UNESCO, estipulado en un film por cada millón de habitantes (Getino, 2005). La justificación de un fomento público tan activo se basa en una industria privada incapaz de afrontar los gastos y riesgos del sector [el costo promedio de una película nacional era de $ 2.800.000 en 2011[106] (INCAA, 2011b)]; un mercado local pequeño que no absorbe toda la oferta; y la competencia desleal con mercados más desarrollados, como el estadounidense:

> "El apoyo del sector público a la cinematografía se justifica en la evidencia de que, sin él, la mayoría de las películas que son filmadas en el país no podrían realizarse, debido a que la actividad requiere de inversiones significativas y altamente riesgosas. El mercado interno es muy pequeño y la competencia con otros países, especialmente con Estados Unidos, es muy grande, y en claras condiciones de inferioridad". (Perelman y Selvach, 2004: 27)

Los criterios para la financiación estatal es el fomento de películas que contribuyan al desarrollo de una identidad nacional, "de la idiosincrasia y la cultura regionales, el abordaje de la historia y problemáticas locales, y la difusión de las imágenes urbanas y naturales del país" (Perelman y Selvach, 2004: 27). El Nuevo Cine Argentino (NCA) ha obtenido una gran parte del financiamiento, enfatizando las tendencias reinantes en los ´90 con un cine que "aborda temas de la realidad social y cultural del país, con estilos y enfoques claramente personales" (Getino, 2005: 316), que gana premios en los festivales internacionales pero raramente "incentiva el interés del público" (317). En ese contexto, la producción de imágenes de terror ha sido siempre un eje problemático ya que la financiación ha alcanzado a muy pocas películas de género. Así lo expresa el director argentino Javier Diment (2011a):

> "En EEUU el cine independiente es la resistencia y el cine comercial es el que llena salas. En Argentina es al revés: el cine de género es la resistencia".

Muchos directores de cine de terror ven en el INCAA un organismo inaccesible para la producción de cine de género nacional. Así lo expresa Pablo Parés, de Farsa Producciones, en el prólogo del libro *Guerreros del cine* (Raña, 2010):

> "Priorizando los productos que más se adecuan al gusto de los jurados del Instituto, obligando a estandarizar el método de producción cinematográfica y torciendo a los productores y realizadores para que cada día se conviertan un poco más en lobistas políticos […]. ¿Tengo que esforzarme por ser cada día mejor realizador cinematográfico o poner esa energía en ser mejor político? La cosa es que, de esta forma, viví toda mi infancia sin poder ver el cine que más me gusta, pero hecho en mi país. Y en este mundo hasta hace poco era una locura pensar en un cine argentino de terror, aventuras o ciencia ficción". (14)

La situación no es excluyente de nuestro país sino que a nivel mundial los proyectos de género han estado excluidos de la financiación pública o estatal, por sobre el cine-arte o cine de autor. Así lo indica Mark Hartley en el documental *Not quite Hollywood* (2008), ilustrando que las películas *"ozploitation"* [107]-que engloban a los géneros comerciales incluidos la acción,

las películas de ruta, la explotación sexual y el terror- han ocupado una posición precaria dentro de los cines nacionales medianos y pequeños donde dominan las medidas proteccionistas culturales (Citado en Ryan, 2009). De esta manera, el terror ha sido una categoría ausente por dos razones:

> "Las tensiones que surgen de las películas de terror están relacionados con dos temas: el horror es un género de mala reputación y una forma de juventud. Por otra parte, las películas-arte llevan la etiqueta de prestigio del cine y el público objetivo de mediana edad". (Ryan, 2009: 7)

Antes de 2008, los directores de terror hablaban de discriminación de género por parte del INCAA. Ese mismo año, muchos de los cineastas se agruparon para discutir sobre el tema y escribieron una carta a Liliana Mazure, directora del INCAA, a propósito de la exclusión de sus películas en el Festival de Cine Independiente BAFICI:

> "Los realizadores del cine fantástico argentino, del cual me siento parte, acostumbramos a autogestionarnos o trabajar para el extranjero haciendo películas en otros idiomas para poder hacer lo que creemos somos capaces. La ley de fomento del cine argentino discrimina a las películas fantásticas, al menos lo hizo durante 25 años hasta que por fin este pasado mes pudo estrenarse una película de terror coproducida con **España**[108](…) Realizadores de cine de género de Argentina solemos autoexcluirnos de festivales y propuestas de fomento. Y yo me pregunto ¿por qué?". (Rugna, 2008) (Negritas en el original)

Durante las entrevistas realizadas a los directores e integrantes del movimiento, muchos de ellos describieron la realización de reuniones para discutir la situación y solicitar una audiencia con Mazure, agrupados detrás del Festival Buenos Aires Rojo Sangre (De la Vega, 2011; Forte, 2011; Lavia, 2011; Rugna, 2011):

> "Esa movida fue por un puntapié mío. Escribí una carta al INCAA porque no nos daban un lugar en el BAFICI. En el festival de cine independiente pasaban una retrospectiva de un director surcoreano y no de nuestras películas. Predomina el cine autoral y no aparece el cine fantástico. A partir de esa carta nos juntamos varias veces. Éramos 20 en una mesa. Yo señalé que nos deberíamos agrupar detrás del BARS para presentarnos y conseguimos una entrevista con Mazure. Fue Gabriel Schipani y otra persona. A partir de ahí, no sé si casualidad o no, empezaron a aprobar películas de cine fantástico". (Rugna, 2011)

Lo cierto es que 2008 fue un hervidero de cineastas de terror (y otros géneros fantásticos) que venían filmando alejados de la financiación estatal y que comenzaron a instrumentar las maneras de salir de la clandestinidad cinematográfica. Esa unión, que nunca llegó a institucionalizarse, fue un punto culmine que marcó los primeros pasos de la producción de terror *mainstream*. Ese mismo año fue también el momento en que el terror exorcizó sus demonios y estrenó su primera película nacional en salas comerciales con financiamiento del Instituto: *Visitante de invierno* (Esquenazi, 2008). Christian Koruk, productor de CyK Films, habla de la obtención del subsidio como una "lotería":

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

> “Presenté el proyecto en el INCAA y unos meses después de casualidad lo sacamos porque el INCAA reparte casi todo a dedo y tres o cuatro veces al año se lo dan al gil del día y fuimos nosotros. Fue como sacarse la lotería. Salió el subsidio pero me exigían ser productor de cine con tres películas para manejar el circo. Entonces me asocié con los Mentasti[109] contra mi voluntad porque a Sergio (Esquenazi)[110] y a Hernán Findling[111] les pareció una buena oportunidad. Así perdimos como en la guerra. Perdimos el manejo de la película”. (Koruk, 2011)

Para obtener créditos del INCAA, el Instituto prevé un sistema de financiamiento diferencial de acuerdo al tipo de producción y soporte. El primer paso es recibir la clasificación “de interés” para ser subsidiada. Cuando la película se presentó en 2004, la reglamentación vigente era la Resolución 658/04 (INCAA, 2004c) que establecía las siguientes características para ser financiada por segunda vía:

- Largometraje de ficción.
- Soporte de rodaje fílmico en 16 mm o superior.
- El productor presentante debe tener como mínimo tres películas de largometraje producidas con la misma persona de la presentación o una como productor ante el INCAA.
- Se debe demostrar el 100% de la financiación del proyecto.

El subsidio que se podía obtener era por 70% del costo definitivo de producción reconocido por el INCAA con un máximo del 52% del costo de una película nacional de presupuesto medio. Para films de otras características, se establecían también primera, tercera y cuarta vía. Sin embargo, “el subsidio por otros medios de exhibición resulta ser un estímulo mayor para las películas que se encuadran en la segunda vía” (Perelman y Selvach, 2004: 125). La nueva reglamentación también cerró la puerta para productores sin experiencia acreditada ante el INCAA realizando “un cambio fundamental respecto del régimen anterior, en el que los productores y directores noveles contaban en forma prácticamente segura con un subsidio por el sólo hecho de estrenar o editar en video su obra, que en los casos de filmes de presupuesto bajo, significaba cerca del 70% del costo de la película” (125). La lógica que subyace en este mecanismo es muy corta: “al que tiene se le da. Y al que no tiene, o se asocia con alguien de «antecedentes probados», o no se le da” (Campero, 2009: 18).

En este contexto, *Visitante*… inició un largo y tortuoso camino en 2004 que finalizó cuatro años después. La película fue declarada de interés casi un año después de su presentación (en diciembre de 2004). En el medio sufrió cambios de representación: presentada inicialmente por Alejandro Mustafá El Abed se traspasó a Cinemagroup S.R.L., en una coproducción con ABS Production Barcelona que también solicitó crédito al Instituto de Cine español. Se pospusieron las fechas de rodaje y se aumentaron los presupuestos iniciales: de $ 1.189.989 subió a $ 1.461.451 por partes iguales entre España y Argentina, lo cual sumó $

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

2.922.903[112], disgregados de la siguiente manera[113]:

Tabla 23. Costos de producción de *Visitante de invierno* (Esquenazi, 2008)

Rubro	Argentina (C/IVA)*	España*	Total*
Libro-argumento-guión	55.000	10.230	65.230
Dirección	135.124	0	135.124
Producción	100.000	28.710	128.710
Equipo técnico	390.155	124.740	514.895
Elenco	95.400	100.980	196.380
Cargas sociales	48.524	0	48.524
Vestuario	13.170	15.510	28.680
Maquillaje	9.040	4.455	13.495
Utilería	30.960	25.080	56.040
Escenografía	56.720	73.260	129.980
Movilidad	76.800	64.548	141.348
Comidas y alojamiento	55.892	45.210	101.102
Música	21.000	75.900	96.900
Material virgen	51.248	148.170	190.524
Proceso de laboratorio	109.945	220.780	311.644
Proceso de sonido y edición	40.898	148.830	189.728
Fuerza motriz	8.500		8.500
Equipos de cámara y luces	84.845	26.070	96.190
Efectos especiales	32.000	177.540	209.540
Administración	73.800	123.688	197.488
Seguros	10.000	8.152	18.152
Seguridad	5.130	39.600	44.730
Total	**1.461.451**	**1.461.453**	**2.922.904**

Fuente: expediente 0262/04/INCAA. *Datos expresados en pesos argentinos.

Finalmente, del total de $ 1.461.451 el INCAA reconoció $ 949.000 de gastos a favor de

Cinemagroup observando $ 225.000 por problemas de fiscalización[114] (INCAA, 2004b). *Visitante…* vio la luz el 3 de abril de 2008 y no tuvo el resultado esperado en las salas: una paupérrima asistencia de 10.818. El productor Koruk culpa a Cinemagroup por el manejo de la película:

> "Pudimos terminarla y salió un buen producto aunque podría haber sido mejor si nos hubieran escuchado a nosotros tres (Esquenazi, Findling y Koruk). Sacaron la calculadora y nunca apostaron a la película. Yo tuve un sueldo de productor asociado pero no la pude manejar. La terminamos y nunca tuvimos una rendición de cuentas. Pero nos quedó la satisfacción de haber estrenado la primera película de terror en salas comerciales con apoyo del INCAA en 21 años". (Koruk, 2011)

La misma operatoria siguió *Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012). Presentada el 25 de junio de 2008 por las productoras argentinas Cinemagroup y Tres Mentes S.A. (en coproducción con la española ABS – Production Barcelona) bajo el nombre *Hispano*, fue declarado sin interés el 8 de mayo de 2009 basado en las siguientes justificaciones que expresaba el Comité de Evaluación de Proyectos ante la Sección Jurídica del INCAA:

> "1) Se trata de una película cuya ficción transcurrirá solamente en España, en Madrid más concretamente; 2) Estará hablado en español de España; 3) La temática es española; 4) La protagonista es (excluyentemente) española; 5) Existen unos pocos personajes muy secundarios que son argentinos y daría lo mismo que fueran de otra nacionalidad latinoamericana; 6) Los productores son argentinos; 7) El director es argentino; 8) Algunos integrantes del equipo técnico son argentinos; 9) Los interiores del film se filmarán en Argentina (aunque la ficción sería en Madrid); 10) Los productores plantean hacer una coproducción al 50% con España. Concretamente: ¿Encuentra los suficientes elementos nacionales que justifiquen que el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (de Argentina) deba dar subsidios por el 50% del costo de un film cuya ficción transcurre enteramente en España y que será catalogada como película española por el público?". (INCAA, 2008: Folio 90)

Luego de cuatro meses y sustanciales modificaciones del guión fue clasificado de interés como un proyecto de 2da vía. Financiado en partes iguales (50/50) por los productores e institutos argentinos y españoles [como *Visitante de invierno* (Esquenazi, 2008)], fue presentado con un presupuesto inicial de $ 3.280.000 (en Argentina) que subió a $ 4.389.470[115] según el detalle en la Tabla 24:

Tabla 24. Costos de producción de *Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012)

Rubro	Argentina (C/IVA)*	España*	Total*
Libro-argumento-guión	53.750	0	53.750
Dirección	125.000	0	125.000
Rubro	**Argentina (C/IVA)***	**España***	**Total***
Producción	180.000	220.000	400.000
Equipo técnico	662.200	255.900	918.100
Elenco	114.000	400.000	514.000
Cargas sociales	10.840	35.800	46.640
Vestuario	24.600	25.600	50.200
Maquillaje	15.200	28.300	43.500
Utilería	43.800	0	43.800
Escenografía	62.500	410.000	472.500
Movilidad	62.100	169.800	231.900
Comidas y alojamiento	133.800	12.000	145.800
Música	40.000	87.500	127.500
Material virgen	24.200	110.000	134.200
Proceso de laboratorio	231.340	0	231.340
Proceso de sonido y edición	114.950	0	114.950
Fuerza motriz	20.000	0	20.000
Equipos de cámara y luces	139.150	128.900	268.050
Efectos especiales	27.000	65.000	92.000
Administración	128.900	159.300	288.200
Seguros	12.900	27.600	40.500
Seguridad	9.140	18.400	27.540
Total	**2.235.370**	**2.154.100**	**4.389.470**

Fuente: expediente 2615/2008 (INCAA, 2008). *Datos expresados en pesos argentinos.

Penumbra se estrenó el 9 de febrero de 2009 y en su primera semana no tuvo una buena performance: 5.935 entradas en 37 pantallas de estreno[116]. Muestra la misma operatoria

que *Visitante…*: producción de Cinemagroup, coproducción española, trámite de cuatro años entre la presentación y la exhibición, y actualización de presupuesto.

Hasta el momento la película más exitosa de terror presentada ante el INCAA es *Sudor frío* (García Bogliano, 2011b), que quedó octava en el *top ten* de películas argentinas estrenadas durante el 2011 (Oliveros, 2011). Su producción la diferencia de las dos anteriores, porque fue también un proyecto de Pauraflics pero fue presentado ante el INCAA por una de las productoras más importantes del país -Pampa Films- con un presupuesto de U$S 430.000[117]. Su director, Adrián García Bogliano, habla del tipo de trabajo que implicó la producción con Pampa Films expresando la falta de condicionamientos por parte de la empresa:

> Nosotros creímos que nos pedirían cambiar el guión para presentarlo al Instituto y no fue así. Luego creímos que el Instituto no lo aprobaría y tampoco fue así. Luego creímos que querrían cambiar cosas antes de filmar y tampoco pasó. Luego nos pusimos más nerviosos porque pensamos que en la edición vendrían los condicionamientos… y simplemente nunca llegaron. La película es, en espíritu al menos, exactamente lo que nos proponíamos". (García Bogliano, 2011a)

Sin embargo, el proceso más largo se lo llevó *Lo siniestro* (Mazurek, 2011b) que fue presentada en 2001, según palabras de su director: "El proyecto entró y dieron muchas vueltas. Era anterior al de Sergio Esquenazi. Fue un proceso muy lento. Tenía ganas de hacer el camino legal" (Mazurek, 2011b). Presupuestada por $ 1.8000.000[118], se estrenó el 24 de noviembre de 2011. Otras películas presentadas ante el INCAA son: *Cabeza de pescado* (Massaccesi, 2009) que ya ha sido estrenada, *La segunda muerte* (Fernández Calvete, 2012) que espera estreno comercial y *2 de noviembre. Día de los muertos* (Massa), una producción ejecutiva de Findling Films declarada de interés por el INCAA.

Un camino alternativo para la producción de películas de terror, aunque con montos menores, son los concursos que organiza el INCAA. Ejemplos de este tipo de producción son *La memoria del muerto* (Diment, 2011b), que obtuvo un monto de $ 900.000 (Diment, 2011a) en el Concurso para primeras y segundas películas; *Malditos sean* (Rugna y Forte, 2011) que ganó en el Concurso para películas con rodaje terminado y/o en etapa de posproducción un monto (8% del presupuesto) que le permitió la finalización del rodaje y el pasaje a fílmico (Forte, 2011; Rugna, 2011) y *Todos mis muertos* (Crampi, 2012) de $ 400.000 (López Iscafre, 2011) presentada ante el Concurso para películas digitales.

A la fecha, los proyectos financiados por el INCAA a través de créditos o concursos son diez. Algunos ya han sido estrenados y otros esperan distribución o están en posproducción, como muestra la Tabla 25:

Tabla 25. Películas financiadas por el INCAA. Presupuesto y productores

Película	Productor ante el INCAA	Presupuesto/ Subsidio*	Tipo
Visitante de invierno (Esquenazi, 2008)	Cinemagroup	2.922.904[119]	Interés especial/ 2da vía
Cabeza de pescado	José Luis Crescia	Sin datos	Interés especial
Sudor frío (García Bogliano, 2011b)	Pampa Films	1.800.000 (estimado)[120]	Interés especial
Lo siniestro (Mazurek, 2011b)	Findling Films	1.800.000[121] (estimado)	Interés simple
Malditos sean (Rugna y Forte, 2011)	Fabián Forte y Demián Rugna	20.000[122]	Concurso para películas con rodaje terminado y/o en etapa de posproducción 2010[123]
La memoria del muerto (Diment, 2011b)	Findling Films Películas V	900.000[124]	Concursos para primeras y segundas películas 2007[125]
Penumbra (García Bogliano y García Bogliano, 2012)	Cinemagroup y Tres Mentes	4.389.470[126]	Interés simple/ 2da vía
La segunda muerte (Fernández Calvete, 2012)	Nathalia Eugenia Videla Peña/ Magma Cine S.R.L.	Sin datos	De interés/1era vía
2 de noviembre. Día de los muertos (Massa, En posproducción)	Findling Films	Sin datos	De interés
Todos mis muertos (Crampi, 2012)	Miguel Moliterno	400.000[127]	Concurso para películas digitales (2do llamado, 2009)[128]

Fuente: elaboración propia en base a expedientes del INCAA e IMDB (más detalles a pie de página).
***Datos expresados en pesos argentinos.**

El análisis de los casos presentados ante el INCAA muestra factores comunes. En primer lugar, la preponderancia de dos productores: Cinemagroup y Hernán Findling. Si bien no son empresas que se dediquen exclusivamente al terror, han sido los principales representantes ante el Instituto. Los requisitos impuestos por el INCAA para la financiación por segunda vía son, según la Res. 2201/11/INCAA, acreditar la producción y coproducción de al menos un largometraje estrenado comercialmente. Este requisito ha imposibilitado a los productores del terror argentino a ser representantes directos ante el INCAA, empujándolos a asociarse con empresas que cumplan los requisitos. En esta vía, se debe comprobar el 50% de la financiación del proyecto que, en la mayoría de los casos, es una donación de honorarios o adelantos de las empresas, como se puede ver en el ejemplo de la Tabla 26:

Tabla 26. Aportes de capital de *Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012)[129]

Descripción	Aportante/s	Monto*	Argentina*	España*
INCAA crédito		900.000	900.000	
Aporte de capital	Productora 3 Mentes S.A.	45.000	45.000	
Aporte de capital	Productora Cinemagroup S.R.L.	40.000	40.000	
Guión	Adrián y Ramiro García Bogliano	50.000	50.000	
Director	Adrián y Ramiro García Bogliano	100.000	100.000	

Productor ejecutivo - 3 mentes	Alberto Trigo	100.000	100.000	
Productor ejecutivo - Cinemagroup	Horacio Mentasti	50.000	50.000	
Adelanto distribución Argentina Primer Plano S.A.		100.000	100.000	
La Haye Digital Solutions Post S.R.L.		100.000	100.000	
Equipamiento LA HAYE (Cámara+sonido)		50.000	50.000	
Post-Sonido+ Equipamiento TRES		80.000	80.000	
Coproducción española	Abs Production S.R.L.	1.640.000		1.640.000
Reinversión 5% Película Furtivo		25.000	25.000	
Total		**3.280.000**	**1.640.000**	**1.640.000**

Fuente: expediente 2615/2008/ INCAA. Folio 12 *Datos expresados en pesos argentinos.

El INCAA se instituye como un coproductor, esperando de las empresas productoras un porcentaje en la inversión. Debido a que el Instituto no financia el 100% de los proyectos, hay una tendencia a aumentar el costo de la producción por dos razones: para cubrir el total de la producción de la película y asegurarse la rentabilidad que muy pocos empresarios esperan recuperar en la taquilla:

> "Por la forma en que se presentan, tramitan y aprueban los proyectos de las películas para acceder a los financiamientos, los responsables de muchos de estos planes llevan adelante tareas no muy transparentes; en muchas películas se inflan presupuestos, se ponen montos de costos superiores a los reales, se presentan facturas truchas, se miente en las planillas, para así conseguir mayor financiamiento al que sería posible si no mintiesen". (Campero, 2009: 16)

A pesar que existen incentivos para la recuperación de los montos de taquilla[130], la caída en los números del circuito de exhibición crea una paradoja en la industria nacional: existe un "«cuello de botella» o desequilibrio cada vez mayor entre una producción en aumento y una concurrencia en declive –en un mercado de por sí pequeño" (Torterola, 2009: 203). Por lo que al "inflar los costos" las empresas esperan obtener la ganancia en la financiación estatal y no en las salas. Así lo expresa el productor ejecutivo de *Visitante de invierno* (Esquenazi, 2008), ampliando el panorama a la financiación estatal española, donde se repite la misma situación:

> “Los Mentasti trabajan con un socio en España, donde tienen un INCAA que financia las películas. Este socio la presentó allá y así se dividen el negocio. Los de acá se quedan con el negocio de acá y allá hacen lo mismo. Ellos financian la película y se quedan con la plata que les da el Estado. (…) Nadie gasta ese presupuesto porque no lo recuperás. Cobrás el financiamiento en tres o cuatro cheques. Con el primero, hacés la película. El resto se lo quedan entero. Es un negocio redondo para el productor que presenta el proyecto al INCAA. Trabajan 80 personas en una película con desgano porque se suspende el rodaje a voluntad del productor ya que capaz que en seis semanas recién cobra el cheque. No se pone un centavo en el producto. Hacerla por el circuito independiente es diez veces más sano que meterse en el circuito comercial”. (Koruk, 2011)

Las trabas y los mecanismos fraudulentos no son exclusivos de Argentina. Muchos países poseen las mismas dificultades, lidiando con la concentración internacional y la dominación de las producciones estadounidenses en las salas. Así sucede, por ejemplo, en Australia donde los costos inflados ante el Estado son una práctica común:

> “Los productores han sido incentivados a aumentar los presupuestos, no porque es beneficioso para el proyecto o la industria en su conjunto, sino porque es financieramente conveniente. En conjunto, estos incentivos han elevado el costo de la realización de largometrajes, lo que reduce la posibilidad de que las películas recuperen sus costos. Los modelos existentes de financiación de cine en Australia ofrecen pocos beneficios financieros para los productores de películas exitosas. Como resultado, los productores son alentados a deducir sus ingresos del presupuesto en lugar de partir de un modelo de negocio sostenible”. (Connolly, 2008: 8)

Daniel de la Vega, director de cine de terror que siempre se ha orientado al mercado internacional, obtuvo clasificación de interés ante el INCAA con una comedia negra llamada *Hermanos de sangre* (en producción) que fue declarado de interés, a la vez que presentó una película de terror (*Necrofobia*) que espera clasificación[131]. Respecto a la financiación declara:

> “El INCAA no es coproductor, es productor. Es una gran falacia de la cual nadie se hace cargo. El INCAA te da el 60% pero con ese porcentaje hacés la película. Entiendo que el INCAA es un banco muy amable que te da las condiciones para que la película exista. Pero tenés que asumir riesgos. En mi caso tuve que poner mi casa como aval. Tuve que transitar tres millones de trámites burocráticos para lograr que me aprobaran. Tardan un montón en darte el dinero pero después te lo reconocen. En un punto es un estímulo real que a la gente se le financie por hacer algo distinto. Sería mucho más seguro hacer otro tipo de cosas. Por eso está bueno que el Estado apoye”. (De la Vega, 2011)

Otros de los problemas son la infinidad de trámites burocráticos que involucra el proceso y los tiempos para la aprobación del crédito. Algunos ejemplos son los diez años que costó la salida de *Lo siniestro* (Mazurek, 2011b), o los cuatro de *Visitante de invierno* (Esquenazi, 2008) y *Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012). De la Vega y Diment hablan de la dificultad de este proceso:

> “Hay tanto tiempo entre la presentación de un proyecto y su concreción que te olvidás porque lo querés hacer. Pero tenés que meter proyectos todo el tiempo para que esta rueda adquiera la dinámica correspondiente. (…) Hay que tener una paciencia

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

histórica". (De la Vega, 2011)

> "La parte financiera es muy complicada. Yo trabajo con Hernán Findling, un muy buen productor. Él viene y me dice: hasta que no larguen la segunda cuota no podés filmar. Tenés que tener alguien sensato que te baje a la realidad. Que sepa cuáles son los pasos, que hay que mandar, quién tiene datos que podés creer que te bajan del INCAA. Pero así como hablo bien del INCAA, hace seis meses que estoy esperando un pago. Llamo todos los días por teléfono. Pero sé que va a salir porque si no hubiera podido hacer esa película". (Diment, 2011a)

Asimismo, si consideramos que solamente las películas financiadas en la década ascienden a 1070 (ver Tabla 27) y en cinco años se estrenaron sólo cuatro películas de terror (mientras cuatro aún aguardan por su estreno o están en rodaje o posproducción) la proporción de proyectos de género (0,10%) en el total no es el ideal. Sin embargo, a pesar de las trabas que significa presentar un proyecto ante el INCAA y obtener financiamiento no existe otra manera de hacer cine que llegue al público en Argentina ya que "el Estado sigue siendo el principal garante de la existencia de una actividad productiva en el país, tal como sucede en la mayor parte del mundo" (Getino, 2005: 328).

Tabla 27. Películas financiadas por el INCAA

2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	Total
60	65	65	65	80	90	110	100	100	110	130	**1070**

Fuente: Marino (2011: 15) e INCAA (2011a).

Muchos autores arguyen este desinterés del INCAA a los prejuicios por el género y culpan al Instituto por no atender a la diversidad de propuestas audiovisuales que se gestan en el país (Cantú, 2008: 409-410) basado en una "política corporativista que tracciona a base de presiones empresariales y gremiales" (Di Tella, 2008: 250). Los comités del INCAA son los encargados de elegir que películas recibirán financiamiento. Están conformados por sindicatos, organizaciones de productores, directores, guionistas, técnicos, entre otros. Estas entidades son las que evalúan y escogen las películas por lo que se corre el riesgo de que "se financien a sí mismas con dinero del Estado" adoptando el lema "hoy te toca a vos, mañana me toca a mí" (Campero, 2009: 17). Este funcionamiento no sólo altera los potenciales receptores de créditos sino que tapona las posibilidades a nuevos directores que no están representados en alguno de estos comités:

> "Cierto funcionamiento corporativo, que privilegia una entente política entre los distintos grupos de presión empresariales y gremiales, antes que la calidad de los proyectos o el estímulo a los jóvenes que tanto hicieron y están haciendo por cambiar la imagen del cine nacional". (Di Tella, 2008: 250)

Este funcionamiento corporativo sea probablemente una de las causas que empuje al INCAA a constituirse en un organismo sin objetivos claros que vaga entre controles empresariales, lo cual genera problemas internos que advierte la Auditoría General de la Nación:

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

> “La ausencia de un plan estratégico y de un plan operativo impide definir los objetivos y, por lo tanto, medirlos y monitorearlos. La estructura del INCAA presenta debilidades de control interno, lo que permitió diversos incumplimientos puntuales, dispersión de datos contables, ausencia de control de los fondos que le transfiere la AFIP y falta de documentaciones respaldatorias”. (Auditoría General de la Nación, 2010)

Asimismo, aún quedan cuentas pendientes respecto a los métodos y formatos que se solicitan para pedir financiamiento ante el INCAA. Una de las mayores deudas está en el inicio del camino a ser saldada: los formatos digitales. A partir de 2009 se financiaron 12 películas por año en este soporte destinadas a la exhibición televisiva con un tope de $ 400.000 de presupuesto (INCAA, 2009). Sin embargo, dirigir estas propuestas exclusivamente al soporte televisivo muestra como el Instituto sigue conceptualizando a la exhibición en 35 mm. Por otra parte, esta definición clásica del cine se muestra en los requerimientos del Instituto: es obligatoria la presentación de guión cinematográfico o la certificación de roles (que no pueden superponerse) para cada integrante del equipo. En este contexto, los modos experimentales de creación quedan excluidos:

> “En este sistema, ideal a simple vista, no existe lugar para un artista que, por ejemplo, desea realizar un guión improvisando con los actores, ya que es excluyente la presentación en el INCAA de un guión clásico cinematográfico. Tampoco existe lugar para, por ejemplo, un largometraje con una postura política opuesta al gobierno de turno. Y de esta forma, los artistas que manejamos otros métodos de producción u otras temáticas… quedamos afuera del paraíso. Y también quedamos afuera los que no tenemos dotes políticas o no manejamos fluidamente las relaciones pública”. (Parés en Raña, 2010: 14)

La enumeración de los problemas y limitaciones de las políticas del INCAA no ocultan la monumental tarea que ha realizado el Instituto en los últimos años, lo cual ha llevado a la Argentina a ser una de las políticas proteccionistas audiovisuales “más reconocidas del mundo” (Perelman y Selvach, 2004: 133). Asimismo, Argentina lidera la producción de la región latinoamericana tal como se observa en la Tabla 28 y como indica Santiago Marino:

> “La industria del cine en Argentina es pequeña y aparentemente débil, pero es también la segunda del idioma español y una de las diez más importantes de occidente, por la cantidad de películas que produce y por su presencia en el mercado mundial.” (Marino, 2011: 8)

Tabla 28. Películas estrenadas en Iberoamérica (2005)

País	Cantidad de películas
España	142
Argentina	65
Brasil	47
México	25

País	Cantidad de películas
Chile	14
Colombia	8 (2004)
Venezuela	6 (promedio 1990-2000)
Perú	4 (2004)

Fuente: (Quartesan, Romis, y Lanzafame, 2007: 16).

Esta situación no ha inmovilizado a los cineastas argentinos apasionados por el horror, quienes han echado mano de los recursos que tenían a mano: cooperativas, financiamiento externo, circuitos de distribución y exhibición propios. La mayoría de las directores de horror, tengan o no proyectos vinculados con el Instituto, resaltan que a pesar de las dificultades el Estado sigue siendo el único socio que puede asegurar una producción que exceda los presupuestos que manejan habitualmente, a la vez que les posibilita llegar a las salas comerciales. "Últimamente el apoyo al género cada vez es mayor, por lo tanto nos parece un buen momento histórico", señala Pablo Parés (2011a); "es un aparato burocrático enorme difícil de impulsar pero es lo mejor que tenemos porque te hace llegar a la gente y a las salas" agrega Daniel de la Vega (2011). García Bogliano (2011a) con dos películas estrenadas en salas declara:

> "Últimamente ha habido una apertura enorme, que me llena de satisfacción. En lo personal, jamás creí que el Instituto estuviese interesado en apoyar una película tan punk como *Sudor Frío*, pero así fue. Igual me queda la duda si se trata específicamente de un cambio de mentalidad en el Instituto o sencillamente los productores no se animaban a presentar este tipo de proyectos".

El productor de Pauraflics, Hernán Moyano (2011), se suma a esta opinión expresando que "hoy por suerte, muchos de nosotros tuvimos o tendremos la oportunidad de ver nuestras historias en pantallas de cines y con el apoyo de nuestro Instituto de cine". Otros directores con proyectos en el INCAA añaden:

> "El INCAA es una entidad del Estado con ciertas características muy discutibles y complicadas. Pero concretamente sin el INCAA no hay cine. No hay manera de conseguir los presupuestos necesarios porque no es negocio hacer cine acá. No veo un lugar lleno de corrupción. Sé que hay espacios para negociados, para gente que tiene acumulación de capitales. No digo que eso no exista. Pero también hay una posibilidad para gente como yo". (Diment, 2011a)
> "Hace un tiempo era impensable que saliera vía INCAA una película de terror. Y salió porque fui muy insistente. Pero es algo alentador porque parece que la cosa se está poniendo un poco mejor. Incluso en la composición de los jurados del INCAA hay un grupo que les interesa el género". (Mazurek, 2011a)

Más allá de los dedos acusadores que acusan discriminación de género, mecanismos fraudulentos y trámites interminables lo concreto es que muchos directores de terror argentino están cumpliendo sus sueños de ver a sus monstruos en la pantalla grande y con presupuestos más acordes a las fantasías que intentan plasmar en sus guiones. Se avizoran tiempos de cambio para el género que está teniendo una presencia creciente en los cines argentinos con ayudas de la única herramienta que tiene el cine argentino para estrenar sus películas: el INCAA.

5.5. Terror argentino de exportación

> "Existe un negocio incipiente con olor a dólares pero tracción a sangre, que viene en cajita y que ya tentó a varios por estas tierras: se trata de la producción de películas de terror para el mercado de directo-a-DVD de Estados Unidos". (Milsztjan, 2007: 26)

Hacia mediados de la década de 2000, el mercado directo-a-DVD estadounidense era un negocio floreciente que se nutría de películas de todas las latitudes con el objetivo de cumplir una larga demanda *long tail* de productos para todos los públicos, como hemos analizado en el punto 3.3. Sumado a la distribución digital, este cambio de escenario mundial bajó las barreras de acceso al mercado global largamente hegemonizado por las *majors* estadounidenses[132].

Muchos directores argentinos de terror que filmaban con unos pocos pesos y que veían sus proyectos sin distribución juntando polvo en sus videotecas, posaron sus ojos en el país del Norte y en otras naciones que estuvieran dispuestas a comprar sus productos. La producción orientada al mercado internacional se realiza en Argentina de dos maneras:

- **Financiación externa:** con capitales extranjeros (a veces tomando la forma de coproducciones) y recursos humanos nacionales (técnicos y/o artísticos). Son materiales a pedido que muchas veces sólo involucran a personal a sueldo sin ninguna participación en las ganancias de las películas. Si bien las coproducciones han sido uno de los principales modos de financiamiento de muchas producciones nacionales, los beneficios no ingresan a Argentina porque el coproductor extranjero se reserva los derechos de explotación (Getino, 2008).
- **Financiación interna:** con capitales nacionales y equipos locales, se filma en inglés o español con la esperanza de venderla en el exterior y recuperar las ganancias. Los riesgos de la producción son asumidos por los integrantes del proyecto.

El primer caso de financiación externa (durante el período analizado) fue *Jennifer´s shadow* (Parés y De la Vega, 2004), también conocida como *The chronicle of the raven*, producida por Etoile Filante Productions (Argentina) e Hybrid Pictures International (EEUU).

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Los contactos surgieron durante una ronda de negocios *Al-invest*[133], organizada por la Comisión Europea. Daniel de la Vega y Pablo Parés participaron en un casting y fueron seleccionados como directores y guionistas[134] a través de un contrato que establecía de antemano todas las condiciones:

> "Fue muy loco porque llegamos a la oficina y a la semana firmamos el contrato, donde figuraba que a los diez días teníamos que entregar el primer borrador del guión, el segundo *draft*[135] a los cinco días y el tercero a los tres posteriores. Fue mucha presión porque queríamos hacer algo digno. Trabajamos en mi casa con Pablo con dos notebooks. Era un contrato super leonino donde ellos eran dueños de la película y nosotros éramos personal contratado. Cuando terminamos la película ellos se la llevaron y no supimos nada más. Desconozco el destino de la película". (De la Vega, 2011)

La película tuvo como protagonista a Faye Dunaway, quien viajó a nuestras pampas junto a Gina Philips, conocida por su papel en la película de terror *Jeepers Creepers* (Salva, 2001), e integró a actores nacionales como Nicolás Pauls e Hilda Bernard y a personal técnico nacional. Producida por U$S 1.000.000, era un proyecto directo-a-DVD filmado en Panavisión. Dio la oportunidad a estos cineastas de dirigir a Dunaway quien, como cuenta De la Vega, "era capaz de llamar de madrugada a los directores llorando porque no estaba segura de hacer bien las cosas" (Milsztjan, 2007: 28). Luego de este proyecto, Daniel de la Vega filmó otra película hablada en inglés, *Death knows your name* (2007), en un contrato de coproducción con una empresa estadounidense (Video Media Editora). El director declara un gasto de U$S 15.000, que cubrió la empresa, pero asegura que la empresa se llevó la película y nunca reconoció los gastos de distribución:

> "Éramos socios con la productora que vino de afuera. Fue gente sin ética y sin escrúpulos. La película existe y eso es saludable. Yo fui a buscar intereses para hacer una película y conseguí un acuerdo para hacer una determinada cantidad de films. La empresa nunca estuvo a la altura de los compromisos asumidos. Jamás me pagaron. Me sirvió como experiencia de aprendizaje". (De la Vega, 2011)

Estos tipos de acuerdo han dejado desprotegidos a los directores de empresas fantasmas o fraudulentas. *Death knows your name* (De la Vega, 2007) no fue, sin embargo, la primera película nacional hecha específicamente para el mercado directo-a-DVD. Dos años antes, la productora CyK Films había filmado *Dead line*[136] (Esquenazi, 2004) junto al director de *Visitante de invierno* (2008). Su productor, Christian Koruk habla sobre la película:

> "La hicimos en una semana y cuando la terminamos no teníamos forma de comercializarla. Dije vamos a llevarla a Hollywood y toquemos puerta por puerta para venderla. Después de tocar 13 puertas, la vendimos. Después volvimos a Argentina y apareció una pequeña moda de hacer lo mismo: filmar películas de terror en inglés para venderlas afuera. Fue una iniciativa que no salió bien. Es un problema económico. Venderla afuera es más caro que el mismo presupuesto de la película. Si

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

ponés todo tu dinero en la producción y la terminaste después no la ve nadie". (Koruk, 2011)

CyK Films luego produjo trabajos de terror similares como *The bone breaker* (Esquenazi, 2005), *Número 8* (Esquenazi, 2007) y *They want my eyes* (Esquenazi, 2009), la última película de la dupla Koruk-Esquenazi, seguidos por *Mala praxis* (López, 2010) y *El nacimiento del mal* (Savignano, 2012). Todas estas producciones fueron filmadas en inglés o dobladas posteriormente. Demián Rugna fue el guionista de dos de estas películas hechas para el mercado anglosajón, *Death knows your name* y *They want my eyes*, pero también incursionó en la dirección con una película hecha a demanda por DSX Films, una empresa distribuidora de películas en Argentina: *The last gateway* (2007), con pedidos específicos para su venta posterior:

> "Me contactó el presidente de DSX Films (…) y me ofreció hacer una película para el mercado extranjero. Él estaba seguro que tenía unos nichos donde iba a poder venderla. Teníamos un presupuesto determinado. Hicimos una película con determinadas pautas para que se pueda comercializar: que sea hablada en inglés, que tenga un final alternativo y mujeres desnudas".

Paula Pollachi también tuvo su experiencia filmando para el exterior, con una productora local -Argentina Druida Films– que apunta al mercado internacional. Con un presupuesto que excedía con creces al que usualmente manejaba (€25.000), pudo realizar una filmación con más recursos:

> "El rodaje fue absolutamente profesional, con un camión para poner las luces que se iba y volvía todos los días. Fue una experiencia loca, porque por primera vez no tenía que ir a buscar a nadie. Vos llegabas y los actores ya estaban ahí. Te tenías que ocupar del encuadre o hablar con el director de fotografía. La posproducción la hice con una amiga, editando y haciendo efectos a la par". (Entrevista a Paula Pollachi en Conde y Merida, 2008: 92)

Otro tipo de producción es *Dying God* (Lambot, 2008), que Jonathan Risner (inédito) analiza en su artículo sobre la circulación de películas argentinas en territorio estadounidense describiéndolo como un "caso particularmente atractivo de contenidos y producción transnacionales" ya que es una coproducción franco-argentina, con guión argentino, dirección francesa y actores argentinos, estadounidenses y franceses que hablan en inglés (24). Productos similares son: *The death club* (Merendino, 2008) filmado en nuestro país por un director italoestadounidense, escrito por guionistas argentinos y estadounidenses y coproducida por Aeroplano Cine [que lanzó propuestas de género locales como *Fase 7* (Goldbart, 2011) y *La araña vampiro* (Medina, 2012)] y la estadounidense Straight Edge Productions; *Aparecidos* (Cabezas, 2009), una inversión de capitales españoles, suecos y argentinos con una predominancia de actores y equipo técnico españoles (filmados en

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Argentina) que aborda el tema de los desaparecidos cruzado con fenómenos sobrenaturales; y *El niño de barro* (Algora, 2007) que muestra a un célebre niño asesino serial argentino (el Petiso Orejudo) con un equipo eminentemente español e inversión local de Patagonik junto a empresas del país ibérico.

Hay muchas otras películas que no han sido orientadas al mercado internacional, aunque han obtenido distribución (y que serán analizadas en el capítulo 6): *Sadomaster* (Magariños, 2005); *Mala carne* (Forte, 2003); *Run, run, Bunny* (Capri, 2003); entre otras. Se cuentan también casi todas las películas de Pauraflics, que si bien han sido una de las más vendidas resguardan los elementos autóctonos nacionales sin intentar (en la mayoría de los casos) borrar sus huellas locales, tal como explica su productor Hernán Moyano (2012b)[137]:

> "Hace unos diez años atrás era muy difícil que el público americano eligiera una película que tuviera subtítulos ante una película producida en su territorio o en su idioma. Rodar en español jugaba en contra para lograr una distribución internacional amplia. Este hecho cambio muchísimo en los últimos años y, hoy por hoy, continúo apoyando la idea de rodar en nuestro idioma y anclar nuestras historias en lugares bien reconocibles y con temáticas propias de nuestros territorios. Esto hace que nuestras películas tengan particularidades y un color propio, que las diferencia ante el público extranjero".

Los productos de exportación no son homogéneos temáticamente. Mientras la mayoría crea monstruos transnacionales, otros exhiben las huellas argentinas. Así lo señala Jonathan Risner (inédito):

> "La estética de las películas de terror argentinas distribuidas fuera de Argentina no es uniforme. Mientras que algunas películas se jactan del idioma inglés en los diálogos con actores argentinos y con la cultura argentina casi totalmente borrados de la puesta en escena, otras dos películas[138] con una argentinidad cinematográfica también han hecho incursiones en mercados extranjeros, especialmente de los Estados Unidos". (1)

La identidad suprimida se exhibe también en el uso prioritario del idioma inglés. Esto ha traído problemas a algunos directores, como Demián Rugna (2011) quien relata como fue contraproducente para la venta de *The last Gateway* (Rugna, 2007) "porque no todos hablaban un perfecto inglés" y lamenta no haberla hecho en español ya que "la película hubiera tenido otro vuelo". Para Christian Koruk un buen casting es vital para evitar este problema. En *The bone breaker* (Esquenazi, 2005) y *Dead line* (Esquenazi, 2004) utilizaron actores estadounidenses de intercambio que estaban viviendo en Argentina. Otra opción es el doblaje posterior:

> "Doblamos muchas películas en la posproducción. Mis últimas dos películas las voy a doblar porque el público yanqui no es muy amigo del subtitulado. Tal vez fue un error,

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

las tendría que haber hecho directamente en inglés. Para mí hay que filmar directamente en inglés. Yo no filmo para la Argentina, me parece al pedo a menos que haga la película de Maradona. En la última -El nacimiento del mal- me equivoqué y la voy a mandar a subtitular". (Koruk, 2011)

Para ser vendida en el exterior y obtener un buen contrato de distribución, Koruk resalta la importancia de ciertas requisitos solicitados por muchas empresas para comprar las películas: contratos con el personal artístico y técnico, cesión de derechos de cada integrante de la película, derechos de la película, entre otros (Koruk, 2011). En una economía cinematográfica plagada de informalidad, son requerimientos que no todas las películas pueden exhibir.

Por último, las películas que aspiran a convertirse en películas con distribución internacional muestran presupuestos muy dispares. Liderados por *Jennifer´s shadow* (con dinero exportado), van de los U$S 3.000 a los U$S 1.000.000, como se puede observar en la Tabla 29.

Tabla 29. Películas dirigidas al mercado internacional: tipos de producción, presupuesto y lenguaje

Película	Tipo de producción	Presupuesto*	Lenguaje	Productora/s
Jennifer´s shadow (Parés y De la Vega, 2004)	Coproducción	1.000.000	Inglés	Etoile Filante Productions (Argentina) Hybrid Pictures International (EEUU)
Dead line (Esquenazi, 2004)	Financiación nacional	3.000	Inglés	CyK Films (Argentina)
The bone breaker (Esquenazi, 2005)	Financiación nacional	6.000	Inglés	CyK Films (Argentina)
Director´s cut (Findling, 2006)	Financiación nacional	Sin datos	Inglés	1971Cine/ Findling Films (Argentina)
Death knows your name (De la Vega, 2007)	Coproducción	15.000	Inglés	Video Media Editora (EEUU) Furia Films/ Buenos Aires Rojo Shocking (Argentina)
Número 8 (Esquenazi, 2007)	Financiación nacional	20.000	Español (a doblar en posproducción)	CyK Films
Inzomnia (Pollachi, 2007)	Financiación nacional	33.000[139]	Español	Argentina Druida Films (Argentina)
Left for dead (Pyun, 2007)	Coproducción	98.000	Inglés	Findling Films (Argentina) Sophia Productions (EEUU)
The last gateway (Rugna, 2007)	Financiación nacional	50.000	Inglés	DSX Films (Argentina)
Breaking Nikki (Findling, 2008)	Financiación nacional	Sin datos	Inglés	1971Cine (Argentina)
The death club (Merendino, 2008)	Coproducción	650.000	Inglés/ Español	Aeroplano Cine (Argentina) Straight Edge Productions (EEUU)
Dying God (Lambot, 2008)	Coproducción	500.000	Inglés	Metaluna Productions (Francia) Buenos Aires Rojo Shocking (Argentina)

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

They want my eyes (Esquenazi, 2009)	Financiación nacional	20.000	Inglés	CyK Films (Argentina)
Mala praxis (López, 2010)	Financiación nacional	8.000[140]	Español (a doblar en posproducción)	CyK Films (Argentina)
El nacimiento del mal (Savignano, 2012)	Financiación nacional	16.000[141]	Español (a doblar en posproducción)	CyK Films (Argentina)

Fuente: elaboración propia en base a datos proveídos por los directores y productores.
***Datos expresados en dólares estadounidenses.**

En definitiva, el mercado internacional pareció un buen negocio para el terror argentino por un tiempo. Explotó en los últimos años de la década de 2000 y parece haberse retraído momentáneamente a la espera de ver las nuevas reglas de juego. Uno de los directores más importantes de la movida, Adrián García Bogliano (2011a), explica que aún hay esperanzas para el horror de exportación mientras aumentan los canales de venta:

> "El mercado ha cambiado mucho. Se dejaron de producir cámaras de cine, muchas cadenas a nivel mundial están cambiando a exhibir en DCP[142], el DVD está en las últimas, el *Blu-ray* está dando manotazos de ahogado… Creo que es importante entender que hay muchas posibilidades en el mercado internacional y no hay que limitarse únicamente a mostrar la película en Argentina y en un puñado de festivales. Hay montones de posibilidades de distribución no sólo para terror sino para el world cinema, dentro del cual se pueden enmarcar muchas producciones independientes argentinas. Las posibilidades son ilimitadas…"

5.6. Estéticas argentinas: ¿existe el estilo nacional?

> "Todos tenemos un lenguaje común, estamos muy atrapados en los libros, series o películas que nos gusta y nos da placer. Lo que producimos está muy afectado por ese contexto. Pero en el medio no dejamos de ser argentinos aunque todavía no hay una identidad nacional. Hay una iconografía muy anglosajona". (De la Vega, 2011)

El cine de terror japonés que triunfó a finales de la década de 1990 e inicios de 2000 tenía una estética marcada: historias de fantasmas, sugerencia y sangre. Fue un movimiento exportado a EEUU y Europa que modificó muchas de las tendencias reinantes en el género de terror implantando películas aisladas y no filmografías completas (Ver punto 3.4). Argentina ha sido bautizada por algunos periodistas extranjeros como *A-horror* (Newbery, 2010), aludiendo al movimiento japonés. Sin embargo, las estéticas y temáticas argentinas son tan dispersas que es difícil encontrar un movimiento uniforme que identifique en el exterior a la marca argentina. Así lo indica Elián Aguilar (2011a):

> "Acá no tenemos una estética definida. Los temas y el modo de la narración son un Frankenstein entre el gusto personal del director, las películas de los '80 de las que uno se alimentó un montón, el cine de Lucrecia Martel que te terminó metiendo la

> Universidad en la cabeza que era lo bueno, el cine japonés que terminó siendo la bomba y todos teníamos que copiar, y esa idea de los medios que te obligan a encasillarte o a encolumnarte en eso para llegar a buen puerto con la producción. Ninguna película se parece con ninguna".

Lo que Aguilar plantea como los ingredientes del cóctel de terror argentino son tres variables principales. En primer lugar, el gusto personal del director por determinados subgéneros o temáticas, en general externos a nuestra idiosincrasia. Mientras Javier Diment señala que el movimiento tiene "marcas personales más que globales" (2011a) muchas de sus películas son una cruza de subgéneros que combinan una búsqueda intelectual, por un lado, y un amor por el género de terror. Un caso es la miniserie *Beinase. El sentido del miedo* (Diment, 2007) que combina el policial negro con el terror. Su postura frente al género lo ha dejado en una zona gris: "para los fanáticos del género soy demasiado reflexivo e intelectual y hago cine de autor. Y para la gente que hace cine de autor, soy un grasa del cine de terror" (Diment, 2011a).

El terror es como una cofradía exclusiva que se burla de los que odian al género o se deslizan por las vertientes más sutiles[143]. Así lo expresa Adrián García Bogliano, filmando películas donde no hay medias tintas: la sangre explota en la pantalla y no hay lugar para la risa, es terror en estado puro:

> "A mí me excita mucho hacer propuestas que intenten desconcertar a todos los que odian al género y tratar de tumbar los lugares comunes de la crítica que luego se convierten en lugares comunes a nivel masivo. Entre los lugares comunes está por ejemplo lo de «a mí me gustan las películas que no muestran nada». Cuando uno pregunta « ¿ah, sí? ¿Cómo cuáles?», cada dos por tres sale alguien diciendo «como Hitchcock». Y ahí te das cuenta de cómo se extienden conceptos totalmente erróneos…" (García Bogliano, 2011a)

La provocación es una constante en las producciones: Diment (2011a) agrega su gusto por "generar impacto y provocación visual de un modo muy natural y orgánico con el relato", mientras Alejo Rébora de Sarna Producciones hace que sus películas sean un *cross* a la mandíbula con penes de plástico y escatología por doquier:

> "Hacemos algo de ruptura. El objetivo de este colectivo es llevar el estilo sarna a cualquier cosa. En algún momento tiramos hacer terror porque podíamos llegar a molestar a alguien. Después, *Hostel* mediante y *El juego del miedo*, el terror y el *gore* se tornaron algo común. Dijimos: bueno, la sangre ya fue, no cumple el sentido de molestar. Y empezamos a hacer algo más escatológico y después tendremos que buscar otra cosa". (Rébora, 2011)

Asimismo, el horror como inoculación foránea se muestra en la influencia de los directores: "seguimos siendo representación de películas que vimos y nos gusta mucho" con "una iconografía muy anglosajona", tal como indica Daniel de la Vega (2011) y agrega Gustavo Mendoza (2011): "nadie se ha molestado en recurrir a las cosas tradicionales o leyendas propias del país. No se ha hecho algo local, más que pensar en EEUU"[144]. Así se

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

ve en *Plaga zombie* a los personajes hablar en español neutro como en los doblajes de las películas estadounidenses de la época (Farsa producciones, s/f). Por esa razón, muchas veces los homenajes a los productos, principalmente anglosajones, son sátiras y parodias que nunca llegan a un registro puro del género [145]. Así se ve en todas las películas de Farsa Producciones y de Gorevisión.

Si bien hay variaciones en muchas temáticas y posturas, la oposición al NCA y al cine con compromiso social es un voto unánime de todos los directores. Alfredo Alfonso (2005:119) lo define como "un cine que es la expresión de una sociedad en crisis" que muestra las ansiedades de una generación de cineastas:

> "(EL NCA muestra) diferentes estilos y angustias, una innegable índole realista, y el espesor de una escritura fílmica que confronta a una inmensidad de artilugios del lenguaje cinematográfico". (Alfonso, 2005: 119)

Instaurada como un "realismo sucio" que inaugura *Rapado* (Retjman, 1991) es un "cine social" atrapado en un "miserabilismo cinematográfico" (Amatriain, 2009: 61) que tiene una "fascinación por el margen" (Oubiñas citado en Amatriain, 2009: 61) y que "no ha logrado construir un público" (Wolf citado en Amatriain, 2009: 65). La confrontación a este cine es una de las premisas fundamentales del movimiento que señala que en el cine argentino "hay mucho bodrio, ganan muchos premios pero la gente no quiere ver eso" (Magariños, 2011a) y que "hay una prepotencia del cine arte" (Aguilar, 2011a), tal como agrega Daniel de la Vega:

> "No es que el Nuevo Cine Argentino esté mal. Sino que no hay un balance. No podés hacer una de terror argentina. Inclusive hay un rechazo. Hay un recambio generacional y mucha gente está queriendo hacer cine de género. Andá al BAFICI a ver que es la independencia. ¿Cuál es el criterio para una película independiente? ¿Qué es más independiente que una película de Farsa? Es mucho más que cine independiente. Dentro del cine independiente, los de género, por lo menos, tienen la aspiración de llegar a la gente". (De la Vega, 2011)

Los cineastas de terror argentino rechazan al cine realista y esperan que "el espectador se divierta" (Diment, 2011a). Esa obstinación por evitar el análisis social y crear imágenes de ficción ha marginado una de las temáticas más recurrentes del cine desde la vuelta de la democracia: el terrorismo de Estado tratado en películas como *Los chicos de la guerra* (Kamín, 1984), *La historia oficial* (Puenzo, 1985), *La noche de los lápices* (Olivera, 1986), *Tiempo de revancha* (Aristarain, 1981), *Plata dulce* (Ayala, 1982), *Tangos, el exilio de Gardel* (Solanas, 1986) y las más recientes *Garage Olimpo* (Bechis, 1999), *Iluminados por el fuego* (Bauer, 2005), *Kamchatka* (Piñeyro, 2001) y *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2009).

La mayoría de los directores pertenece a la generación que vivió su infancia durante la vuelta a la democracia. El abordaje del tema en el género de terror no es literal ya que "cualquier intento de interpretar legiblemente una película de horror argentina como una

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

proyección de la guerra sucia encuentra obstáculos" (Risner, En imprenta: 2). A la fecha sólo dos películas lo hacen ostensiblemente: *Sudor frío* (García Bogliano, 2011b) pone en escena a dos torturadores militares que perfeccionan explosivos para atormentar a jóvenes captados a través de chats falaces; mientras *Malditos sean!* (Rugna y Forte, 2011) ubica en una de sus tres historias de hechicería a un grupo de tareas de la policía de la dictadura que intenta recuperar a un cabo arrebatándoselo a unos codiciosos enanos de jardín. El resto de la producción parece responder a "una suerte de saturación sobre la guerra sucia" (Risner, En imprenta: 8) como agrega Demián Rugna:

> "A la hora de hacer cine de terror en Argentina, lo natural sería abordar los terrores propios de nuestra sociedad: la dictadura militar, los desaparecidos. Pero la mayoría de las películas esquivan ese tema y prefieren abordar lo contrario. Es una respuesta desde el cine de género argentino al cine nacional. Te lo digo yo que mi última película *Malditos sean!* parte de una parodia a una situación durante la dictadura militar. (…) Esa forma de pensar el cine en Argentina como un único tema y dejar a los géneros marginados hizo que los realizadores de cine de terror no quieran abordar la temática de la dictadura. Desde nuestra perspectiva, esas películas se contraponen a las ganas y las necesidades de filmar terror". (Rugna, 2011)

Un hecho más cercano al contexto argentino puede explicar la producción de terror argentino como una función de catarsis: la crisis de 2001 que mostró a la sociedad nacional en una fractura política, social y económica. Las imágenes de los saqueos a los supermercados, la violencia y las bolsas de basura revueltas por decenas de familia en busca de alimentos fueron exploradas directamente por cine y la televisión, tal como plantea Alfredo Alfonso (2005). Los "registros documentales de situaciones callejeras, rostros y zonas geográficas de la ciudad que potencian la naturaleza de las acciones" (124) se exhiben sin tapujos en el NCA, la televisión y el movimiento documentalista de la época. Sin embargo, son vestigios escondidos en el género de terror nacional donde se muestra una "cultura herida", como define Mark Stelzer (1998) a EEUU en relación a su producción de horror cinematográfico y que puede trasladarse al caso argentino. La mayoría de las películas nacionales no están habitadas por monstruos sobrenaturales que vienen de espacios externos sino por un festival de sangre y *gore* infligida por bestias autóctonas (asesinos, vampiros y zombis) en un sadomasoquismo cinematográfico y social:

> "La representación espectacular de cuerpos violados, atravesada por explicaciones oficiales, académicas y de los medios de comunicación en aumento, tanto en la ficción y en las películas, ha funcionado como una manera de imaginar y situar nuestras nociones de la identidad de lo público, lo social y lo colectivo. Esta exhibición compone una esfera pública patológica, nuestra cultura herida". (1998: 21)

La argentinidad expuesta en los films es también una clave que aparece ausente en muchas películas. Tal como señala Jonathan Risner (inédito), *36 pasos* (García Bogliano, 2006) y *Habitaciones para turistas* (García Bogliano, 2004) muestran iconografía nacional

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

desde las locaciones, las temáticas y los personajes. También lo hacen otras como *Sadomaster* (Magariños, 2005) o *Visitante de invierno* (Esquenazi, 2008). Sin embargo, la gran mayoría muestra una nacionalidad borrada con el propósito de alcanzar un mayor público fuera de las fronteras nacionales.

Más allá de temáticas, muchos de los directores parecen unidos por modos de producción. Mientras la mayoría de las películas continúa bajo el velo de la producción subterránea, subyace una estética amateur condicionada por las rutinas productivas que hacen acopio de las herramientas que tiene a mano:

> "(El terror argentino) tiene valores de producción comunes en cuanto a las locaciones, el presupuesto. Muy pocas logran salir de una imagen o de una textura amateur y no todas son primeras películas (…). Muchos disminuyen las locaciones para ponerle más pilas a la cuestión más técnica. Tenemos muchos actores pero usamos actores amateurs también. Hay cosas muy terribles y otras que están muy buenas. Vamos mejorando de a poco". (Pollachi, 2011)

En resumen, el terror argentino carece de marcas estéticas comunes que responden más a criterios personales que a una identidad local. Es un género que no se define por sí mismo sino en contraposición a lo que no quiere ser: aburrido, lento y "realista", como ve y define al cine argentino actual. Y que mira hacia afuera para alimentarse, como indica Demián Rugna (2011): "nosotros seguimos contestando al cine que no queremos hacer (…) con influencias del cine estadounidense". Marcado por los modos de producción que define a la mayoría de las películas, exhibe una iconografía amateur, en muchos casos, debido a los pocos recursos que tiene a mano. Sin embargo, esto no detiene a la máquina de producir sangre para la pantalla que sigue funcionando con ideas, talento y una ambición común: que el cine de terror llegue a los espectadores argentinos.

5.7. Consideraciones finales del capítulo

Hacia inicios de la década de 2000, una nueva generación de cineastas se abocó a un proyecto inédito: poblar las pantallas locales de imágenes de terror *made in Argentina*. Una década antes se habían dado las condiciones para fertilizar la semilla del mal . En primer lugar, comienzan a surgir ámbitos que alimentan de horror a una generación de jóvenes: cineclubs, ciclos dedicados al género, videos especializados y ciclos televisivos (especialmente *Sábados de super acción* por Canal 11). Asimismo, surge un boom en nuestro país de escuelas y carreras de cine que capacitan el ojo cinematográfico de los directores. Por último, las nuevas tecnologías permiten filmar y editar cine de forma casera y económica con una cámara digital y una computadora hogareña.

Así fue como con pocos elementos se empezaron a construir monstruos de cartulina en los márgenes de la industria. Una producción amateur que financiaba sus propias películas y que creaba Frankensteins cinematográficos con tormentas eléctricas de creatividad, ansias y

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

empuje. Muchos de ellos posaron sus ojos en los huracanes del norte y quisieron crear asesinos de exportación que hablaban tanto en inglés como en español y que se convertían en cajitas de DVD. Otros fueron más impetuosos y anhelaron ser mojados por una lluvia nacional que salpicaba solamente proyectos de cine arte y de compromiso social. Aunque los pronósticos indicaban que los cielos nunca se abrirían para las películas nacionales de terror, sucedió lo imprevisto y cuatro films salieron a la luz con financiación del INCAA mientras otros esperan estreno en salas. Tuvieron que aprender las reglas del juego pero lograron crear imágenes de calidad y mayor presupuesto.

En una marea que lleva y trae casi 100 largometrajes no hay marcas comunes. La creación de fantasmas nacionales responde a búsquedas personales y se define en negativa a un cine con el que no se identifica: el del nuevo cine argentino que inunda casi toda la producción. El terror nacional, cómo lo hiciera antaño, mira hacia EEUU (Europa y Asia) y sueña con lograr lo mismo: ser un referente del género mundial.

Capítulo 6: Distribución especializada: VideoFlims, SRN Distribution y el mercado de DVD internacional

Luego de años de rodaje y esfuerzo, varios directores del género se dan cuenta que la película de terror está por comenzar. Mientras la producción es una fase difícil, la distribución y exhibición son misiones imposibles para los cineastas independientes. Una alta concentración de capitales transnacionales genera una barrera que sólo se abre para productos extranjeros y unos pocos elegidos nacionales. Las películas de horror argentino comenzaron a rebasar ese embudo y encontraron salidas de emergencia alternativas para mostrar que no sólo en EEUU se filma miedo para las pantallas: una distribución nacional especializada (VideoFlims y SRN Distribution), una comercialización en salas limitada a las películas financiadas por el INCAA, el mercado directo-a-DVD internacional y la distribución digital. El objetivo de este capítulo es analizar los problemas que enfrenta la producción de género nacional una vez que sale al mercado y sus principales ventanas de distribución con el fin de determinar sus canales de retorno económico.

6.1. Distribución de terror en Argentina: un espacio de poder

Las empresas distribuidoras “actúan como agentes intermediarios entre la producción y la exhibición. Compran o representan los derechos de las películas para su comercialización en salas de cine del país y/o del exterior. También pueden negociar ventas, previo acuerdo de los productores en otras ventanas de comercialización, como la televisión o el video” (Getino, 2008: 316). En este mercado, las operatorias de las distribuidoras se clasifican en varios tipos de acuerdo, tal como describe Cones (1997: 31-33):

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

- *El acuerdo neto*: el acuerdo favorito de los distribuidores ya que deducen sus gastos y su porcentaje antes de pagarle el porcentaje (que varía en cada caso) al productor. Es el más utilizado.
- *Contrato de modificación neta*: el productor recibe un adelanto y el distribuidor percibe la mayoría de las ganancias iniciales, antes de compartir las ganancias con el productor.
- *El acuerdo del "Primer dólar bruto" (First-dollar gross deal):* un acuerdo poco frecuente que provee al productor y los otros participantes accionarios de la película a un porcentaje establecido (por ej. un 30% hasta cierto límite y una vez superado el porcentaje del productor aumenta) y no prevé pagos fijos por adelantado.
- *El acuerdo del 50/50*: una variación poco común que favorece al productor porque aunque no recibe pago por adelantado sí obtiene la mitad de las ganancias de distribución y el distribuidor se hace cargo de todos los gastos.
- *El contrato 70/30:* es un acuerdo un poco más común que le da el 70% al distribuidor y 30% al productor luego de cubrir los costos de distribución.
- *La escala creciente*: el porcentaje del distribuidor va disminuyendo a medida que aumentan las ganancias argumentado mayores gastos iniciales de distribución.
- *El acuerdo del 50/50 neto*: el productor y el distribuidor distribuyen igualmente las ganancias luego de haber descontado los gastos de distribución.

La distribución se ha considerado usualmente un espacio neutral de transmisión de productos culturales. Sin embargo, "distribución se ha convertido en el punto clave de poder y ganancia" donde las empresas tienen la potestad de decidir que tipo de acuerdo establecer como afirma Garnham (1990: 162). Son los distribuidores los que deciden en última instancia que material será exhibido, en qué momento y bajo cuáles condiciones (Lobato y Ryan, 2010). Cones (1997: 33) señala que "el distribuidor generalmente tomará ventaja en la negociación con el productor y tratará de imponer un contrato oneroso para el productor". Esta situación se acentúa por el alto grado de concentración que muestra el mercado de la distribución a nivel mundial[146]. En Argentina, la situación no es diferente como se ve en la Tabla 30.

Tabla 30. Recaudación y origen de las películas por distribuidor en Argentina (estrenos 2010)

Distribuidor	Recaudación*	Participación	Películas Nacionales	Películas Extranjeras
The Walt Disney Company Argentina S.A	163.042.325	25,45%	2	12

United International Pictures S.R.L.	144.760.713	22,60%	0	20
Warner Bros (South) Inc.	107.570.834	16,79%	0	17
Fox Film de la Argentina S.A.	68.048.469	10,62%	0	11
Distribution Company Argentina S.A.	35.075.527	5,47%	8	27
Sony Pictures Releasing Gmbh Suc Arg	34.114.487	5,32%	1	19
Alfa Films S.A	33.661.887	5,25%	0	27
Primer Plano Film Group S.A.	17.132.969	2,67%	30	13
Diamond Films S.A.	13.331.071	2,08%	0	9
Energía Entusiasta S.A.	12.158.514	1,90%	0	6
Compañía Distribuidora Independiente S.A	3.993.676	0,62%	0	10
Telexcel S.A.	2.537.794	0,40%	0	9
Zeta Films S.R.L.	1.728.078	0,27%	0	7
Argentina Sono Film S.A.	615.175	0,10%	1	0
Aries Cinematográfica Argentina S.A.	530.647	0,08%	1	0
IFA Argentina De Andrés R. Porta	502.805	0,08%	0	4
Mirada Distribution S.R.L.	342.777	0,05%	0	5
Azpeitia Cine S.R.L.	280.739	0,04%	1	1
Digicine S.A.	225.217	0,04%	0	9
Malkina S.R.L.	148.480	0,02%	1	0

Fuente: Anuario INCAA 2010 (2011a: 48 y 52). *Datos expresados en pesos argentinos.

Walt Disney Company, United International Pictures (Universal + Paramount + MGM), Warner y Fox agrupan el 75,46% de la distribución. La globalización del mercado estadounidense se evidencia en la inserción de capitales del país del norte que controlan la ubicación de los productos extranjeros y nacionales. Las empresas de capitales nacionales, como Distribution Company y Primer Plano Film Group, recién aparecen arañando un 6% de la participación total cada una.

Las compañías estadounidenses en Argentina sólo distribuyen productos de probado éxito comercial y películas de sus propias subsidiarias. Este dato se evidencia en la distribución de películas por origen, mostrando en la Tabla 30 que, a excepción de Walt Disney y Sony que comercializaron un total de 3 películas argentinas en 2010, los capitales transnacionales hacen circular films foráneos ya que “las inversiones de las empresas de distribución extranjeras y el encadenamiento productivo con la actividad local son muy poco relevantes” (Perelman y Selvach, 2004: 81), a la vez que tienen una proporción dominante en la recaudación. Su operatoria muestra la venta de paquetes de películas integradas por películas taquilleras y otras de menor convocatoria (Perelman y Selvach, 2004). Distribution Company y Primer Plano Film Group son las encargadas de distribuir cine independiente internacional y las principales gestoras de los productos nacionales. Sin embargo, no actúan en condiciones igualitarias.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Apenas poseen un 14,74% de las pantallas frente al 58,65% que concentran las cuatro compañías distribuidoras más importantes (INCAA, 2011a). Asimismo, su modo de trabajo las diferencia de las subsidiarias ya que realizan un proceso de selección por película (Perelman y Selvach, 2004).

Durante la década, se distribuyeron 128 películas de terror en Argentina de diversos orígenes. No existen compañías que se especialicen en el género aunque la empresa argentina Distribution Company lidera la lista con 20 películas en el decenio, según se ve en la Tabla 31.

Tabla 31. Películas de terror distribuidas por empresa en Argentina. 2000-2010

Nombre	Cantidad
Distribution Company	20
United International Pictures/ Universal	16
Buena Vista International/ Disney	13
Fox Film de la Argentina	13
Warner Bross South Inc.	10
Alfa Films	10
Sony Columbia Tristar Films	10
CDI Films	7
Pachamama Films S.A.	6
Primer Plano Film Group	4
Quasar Films	4
Eurocine S.A.	3
Energía	2
Cine 3 S.A.	2
Impacto	2
Diamond Films	1
Líder Films	1
Metro Goldwyn Meyer	1
Mirada Distribution S.R.L.	1
Nu Vision	1
Transocean Films S.A.	1
791 Cine	1
Total	**129**

Fuente: elaboración propia en base a Ultracine (2011b).

Los números expuestos en la Tabla 31 convierten a Distribution Company en comercializadora de películas de nicho. Su perfil como distribuidora de cine estadounidense independiente, especialmente de New Line Cinema[147] [responsable de títulos como la saga de *Pesadilla* (1984, 1985, 1987, 1988, 1989, 1991, 1993, 1994, 2003, 2010) y la más actual trilogía de *Destino Final* (2000, 2003, 2009)] la hace una explotadora natural de los productos de horror estadounidense de bajo presupuesto. El resto de las empresas distribuyen las películas de género de sus propias subsidiarias. Un ejemplo son las de Universal y UIP (todas de las productoras Paramount y Universal): *La momia regresa* (Sommers, 2001); *El juego de los espíritus* (Adams, 2002); *La llamada* (Verbinski, 2002);

Van Helsing, el cazador de monstruos (Sommers, 2004); *La llamada 2* (Nakata, 2005); *Tierra de los muertos* (Romero, 2005); *Doom: la puerta del infierno* (Bartkowiak, 2005); *1408* (Håfström, 2007); *Hannibal, el origen del mal* (Webber, 2007); *El ojo del mal* (Moreau y Palud, 2008); *Viernes 13* (Nispel, 2009); *La profecía del no nacido* (Goyer, 2009); *Arrástrame al infierno* (Raimi, 2009), *El hombre lobo* (Johnston, 2010); *Actividad paranormal 2* (Williams, 2010); *La reunión del diablo* (Dowdle, 2010); y *Los ojos de Julia* (Morales, 2010)[148].

El cine de terror argentino está excluido del circuito de las empresas distribuidoras para exhibición ya que es casi inexistente la comercialización en salas del circuito comercial nacionales. La única excepción durante el período analizado (2000-2010) es *Visitante de invierno* (Esquenazi, 2008) distribuida por Primer Plano Film Group. A esta película se suman las estrenadas durante 2011 y 2012: *Sudor Frío* (García Bogliano, 2011b) distribuida por Walt Disney; *Lo siniestro* (Mazurek, 2011b) comercializada por Primer Plano Film Group; y *Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012) por Cinemagroup[149]. Lo cual muestra que el Estado no tiene acciones eficaces "para modificar la excluyente y miope configuración que ocurre por el lado de la distribución, y realiza esfuerzos insuficientes y «antiguos», por el lado de la exhibición." (Campero, 2009: 15). El enfoque estatal en la producción es una constante de las políticas proteccionistas en todo el mundo, como analizan Ryan y Lobato:

> "Si bien la distribución es el segmento más importante en la cadena de valor, las políticas de subvención de cine suelen apoyar la producción a pesar de que la película más fuerte puede ser un fracaso de taquilla sin una campaña de marketing igualmente fuerte y el respaldo de un distribuidor importante". (Lobato y Ryan, 2010: 14)

Visitante de invierno (Esquenazi, 2008), *Lo siniestro* (Mazurek, 2011b) y *Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012) fueron manejadas por empresas nacionales. En estos casos, "los resultados afectan al productor" ya que muchas veces se hacen acuerdos en base a porcentajes de recaudación (Perelman y Selvach, 2004: 79). *Sudor frío* (García Bogliano, 2011b) muestra la única excepción de distribución por parte de una subsidiaria estadounidense. Producida por el INCAA, fue presentada por Pampa Films[150] que "tiene muy buenas relaciones con la gente de Disney" (Hernán Moyano en Arahuete, 2011) en asociación con Telefé para el lanzamiento. No sorprende que *Sudor frío* (García Bogliano, 2011b) haya sido la única película con éxito comercial ya que pudo aliarse con empresas líderes del mercado nacional que manejan las ventanas de exhibición y de promoción. La película fue capaz de explotar las ventajas de una alianza con una distribuidora internacional: "una red de distribución mucho más amplia, un aparato de prensa más poderoso y una eventual proyección al extranjero en el caso que la película sea exitosa" (Perelman y Selvach, 2004).

La concentración y transnacionalización de los capitales en esta etapa provoca un

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

cuello de botella que hace imposible que muchas películas lleguen al público, por lo que "la distribución con fines comerciales sigue siendo un problema" (Gustavo Mosquera entrevistado en Conde y Merida, 2008: 25-26). Las películas de terror argentino han sido escenario de estas trifulcas, provocando la ira de muchos directores. Daniel de la Vega declara al respecto:

> "Los distribuidores en Argentina son inmobiliarias de la peor calaña. No ponen un mango por la película, te piden que vos pongas la plata para la distribución. Hay que pagar por cada copia que se distribuye. No ponen un centavo y encima te piden que cambies el nombre o el afiche. Son intermediarios que además te cobran el 50% de tus ganancias. Y si ponés toda la plata, tampoco tenés garantías de estrenar en una fecha determinada". (De la Vega, 2011)

Una de las desventajas de la negociación con las distribuidoras es la imposibilidad de fijar fechas o salas o evitar la concurrencia con "tanques estadounidenses" (Perelman y Selvach, 2004). *Visitante de invierno* (Esquenazi, 2008) fue estrenada en abril, *Sudor frío* (García Bogliano, 2011b) y *Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012) en febrero y *Lo siniestro* (Mazurek, 2011b) en noviembre, épocas de baja concurrencia a las salas.

En Argentina hay otras ventanas de comercialización de menor proporción monetaria. Uno de los casos es la venta de derechos de comercialización para televisión que en Argentina tiene un papel marginal porque los canales compran paquetes de películas estadounidenses adquiridas en ferias internacionales (Perelman y Selvach, 2004: 67). Sin embargo, la apertura de la señal INCAA TV abrió las posibilidades para las películas argentinas. Muchos directores vendieron sus materiales o están en proceso de hacerlo: *Sadomaster* (Magariños, 2005), *Habitaciones para turistas* (García Bogliano, 2004), *36 pasos* (García Bogliano, 2006), *No moriré sola* (García Bogliano, 2007) y *Plaga zombie* (Páres y Sáez, 1997) son algunos ejemplos. Los ingresos por esta vía son poco significativos: $ 4.000 (Forte, 2011).

El cuello de botella en la etapa de la distribución para exhibición en salas abre levemente el juego en el mercado de DVD, uno de los favoritos del terror. Analizaremos esta etapa en el próximo punto.

6.2. Mercado de video hogareño: distribución especializada

Desde los inicios del mercado de video hogareño, el terror ha sido uno de los géneros más explotados. Argentina no ha sido la excepción ya que rankea como uno de los más comercializados, haciendo circular principalmente títulos estadounidenses. La distribución de las películas nacionales es minoritaria pero encuentra salida en algunas apuestas esporádicas de compañías nacionales y transnacionales y principalmente en empresas de nicho, como VideoFlims y SRN Distribution.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

6.2.1. El terror toma forma de DVD

Durante los últimos años, el video hogareño y el DVD se han convertido en otra posibilidad de comercialización. Según la Unión Argentina de Videoeditores (2007), el mercado total del video (incluido el mercado informal) maneja, desde el punto de vista del gasto del consumidor, aproximadamente, $ 600.000.000 anuales. Los agentes principales de comercialización de DVD y VHS hogareños son (Getino, 2008: 345-347):

- Empresas distribuidoras: grandes compañías cinematográficas que comercializan en DVD o video los títulos que fueron exhibidos en sala o realizados especialmente para este formato.
- Empresas editoras: editan, promueven y comercializan las películas cedidas por las distribuidoras o aquellas cuyos derechos adquieren.
- Empresas productoras: producen los títulos y ellas mismas se encargan de la distribución.
- Videoclubes o puntos de venta: compran los títulos para su alquiler o venta.
- Fabricantes de equipos e insumos.
- Técnicos y trabajadores.

En el mercado local las *majors* representan entre el 50 y el 60% de los títulos, los independientes el 15% y las editoras de videos para adultos entre el 30 y el 35% (Getino, 2009:87). Si se estima que más del 50% de los hogares en Argentina cuenta con reproductor de DVD, la demanda exigió a los productores y sellos editores la producción de casi 5.000.000 de videogramas al año (según datos de 2007) para alquiler (834.099 unidades) y venta directa (4.122.173 unidades) (SINCA, 2012). La comercialización de VHS va camino a la extinción ya que en 2007 significó solamente el 2% de las ventas y el crecimiento del sector se ve reflejado en la cantidad de títulos editados que aumentó un 130% desde 1994 a 2007 (SINCA, 2012). Estas cifras indican que el mercado de *rental*[151] y VHS cae estrepitosamente mientras se mantiene la venta de DVDs, siguiendo el comportamiento de las tendencias mundiales (ver punto 3.3.2). En el mercado nacional, el género del terror tiene una porción del 12,5% con 61 títulos editados, datos que lo ubican en la 4º posición del *market share*, según se muestra en la Tabla 32.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

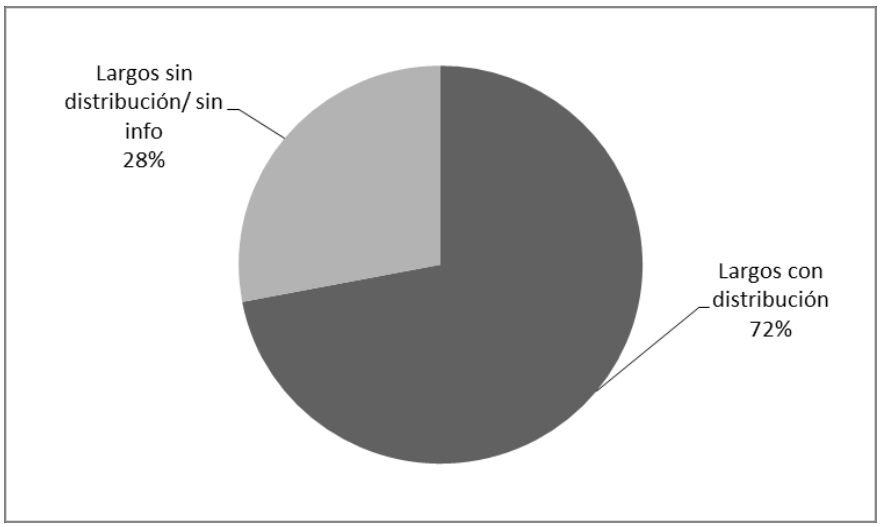
Tabla 32. Video. Estrenos editados por género para el alquiler en Argentina. Año 2007

Género	Títulos editados	%
Drama	122	25,0%
Comedia	103	21,1%
Suspenso	62	12,7%
Terror	61	12,5%
Acción	60	12,3%
Aventura	10	2,0%
Otros	70	14,3%
Total	488	100,0%

Fuente: (SINCA, 2012)[152].

Las estadísticas exhibidas no discriminan los títulos por origen. La mayoría de los títulos nacionales de terror van directo al mercado de DVD, luego de su exhibición en salas y espacios alternativos. Sin embargo, un 30% de las películas producidas en la última década no fueron distribuidas a través de VHS o DVD, tal como muestra el Gráfico 5.

Gráfico 5. Porcentaje de títulos de terror distribuidos en Argentina en DVD o VHS. 2000-2010



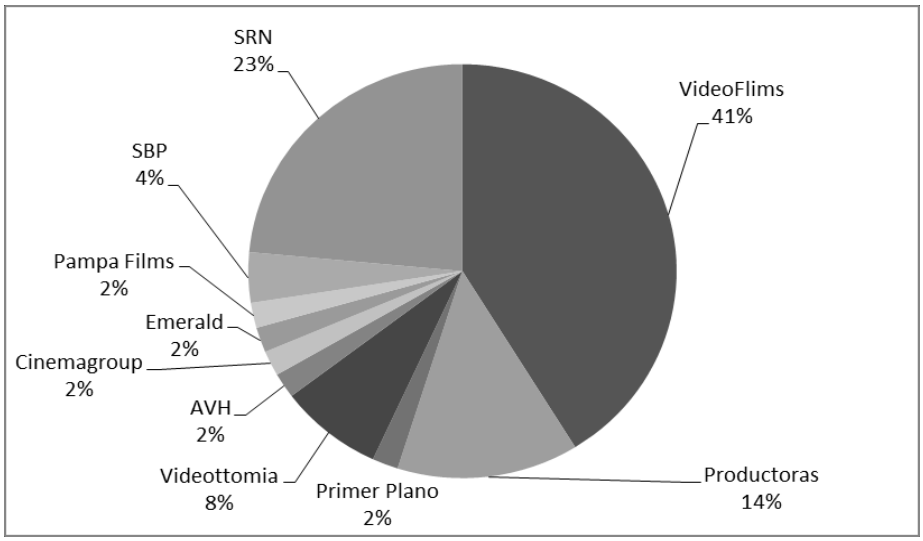
Fuente: estadísticas propias en base a publicación de las productoras y distribuidoras.

Estos datos suman informalidad a la circulación de películas de terror nacionales. Considerando que su distribución es dificultosa en territorio nacional, se añaden muchos largometrajes que nunca son editados. En el caso del género, el mercado de videogramas es uno de sus recursos casi exclusivos (además de la financiación estatal – en contados casos, la venta de derechos a distribuidoras internacionales y la venta de recursos humanos y técnicos para otros proyectos). Lo cual genera un grueso de películas que no tienen un circuito que le permita el retorno de la inversión para una nueva producción.

Muchas películas son comercializadas por las empresas productoras, las cuales venden

directamente al público sus productos. Esta operatoria alcanza al 14% de las producciones. Aunque les otorga una disminución de costos y comisiones de agentes intermediarios, limita el éxito de las ventas netas porque disminuye el poder de negociación en los circuitos de distribución comercial. En otros casos minoritarios, los títulos de horror son distribuidas por empresas nacionales o transnacionales de gran alcance comercial como AVH [*El niño de barro* (Algora, 2007)]; Pampa Films [*Sudor frío* (García Bogliano, 2011b)]; Primer Plano Film Group [*Enamorada de la muerte* (Puig, 2005)]; SBP [*Aparecidos* (Cabezas, 2009) y *Visitante de invierno* (Esquenazi, 2008)]; Emerald [*Los inquilinos del infierno* (Leibovich y Varela, 2004)]; y Cinemagroup [*Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012)]. La ventaja para las películas financiadas por el INCAA es que a los ingresos por la venta de copias pueden sumar el subsidio por pasaje a medios electrónicos (INCAA, 2011d)[153]. Sin embargo, más del 60% de las producciones distribuidas en DVD están centralizadas por VideoFlims y SRN Distribution, tal como muestra el Gráfico 6. En el próximo punto analizaremos estos dos casos.

Gráfico 6. Distribución en DVD por empresa. 2000-2010



Fuente: estadísticas propias en base a publicación de las productoras y distribuidoras.

6.2.2. VideoFlims y SRN Distribution: cajitas llena de sangre

> "El terror y el fantástico argentino circula. Es escurridizo, hay que seguir el rastro en galerías de Av. Corrientes o videoclubs especializados". (García, 2003)

A nivel mundial, empresas como The Assylum, Syfy o Tartan Films se convirtieron en marcas reconocibles explotando el nicho del horror a través de la comercialización de DVD[154]. Argentina comenzó a comercializar el terror nacional a finales de la década de 2000 a través de dos empresas especializadas en el horror y lo bizarro: VideoFlims y SRN Distribution. Ambas son editoras de creación reciente que operan casi exclusivamente

dentro del territorio nacional con el objetivo común de ofrecer una alternativa de mercado:

> "Un distribuidor independiente lo que busca, antes que cualquier otra cosa, es llenar un vacío o una necesidad que tiene el público de ver películas diferentes a las que ofrece la cartelera comercial. La sorpresa y la novedad son ingredientes fundamentales en esa selección. Y en la misma medida, el sentido del riesgo se convierte en el arma fundamental de cada distribuidor y en lo que marcará la diferencia". (Ministerio de Cultura de Colombia, 2004: 25)

VideoFlims fue fundada en abril de 2009 por tres directores de cine del género (Esteban Rojas, Matías Lojo y Pablo Marini) cansados de trabajar en empleos que no les gustaban para hacer lo que más les gusta: películas. Hernán Panessi, uno de los integrantes de VideoFlims, señala:

> "Todos los que conformamos VideoFlims antes que distribuidores, somos profesionales independientes. Y como tales, siempre nos quejábamos de que nuestras películas no tenían una salida comercial digna. Así que, cansados de golpear puertas, llenar formularios y de seguir quejándonos, decidimos crear nuestra propia distribuidora de cine. Eso sí, al principio no sabíamos absolutamente nada al respecto -el concepto de «distribución» lo manejamos recién hace un tiempo- en un comienzo sólo era copiar las películas en DVD y «venderlas en la calle»". (2010b)

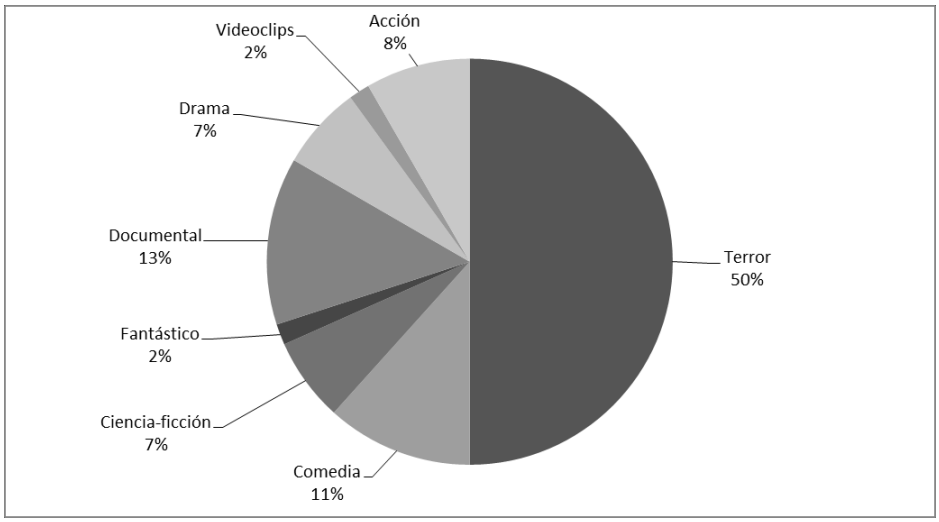
Sus inicios estuvieron ligados a la necesidad de editar de forma casera películas de los directores de la movida. En una entrevista anterior, los socios fundadores de la empresa declaraban:

> "No nos cabía en la cabeza, como, por ejemplo, nuestros amigos de Farsa Producciones no habían recibido un mango por *Filmatrón* luego de haber incluso ganado el premio del público en el BAFICI. Así que hablamos con ellos y nos propusimos hacer 25 copias de *Filmatrón*, 25 de *Masacre Marcial* y 10 de *Plaga Zombie* para salir a venderlas a la feria de san Telmo. Ese día vendimos 5 películas, al fin de semana siguiente 8 y siete meses más tarde, en el Festival Rojo Sangre, más de 200". (Panessi, 2010a).

En la actualidad cuentan con un catálogo de 60 películas. Si bien no editan exclusivamente terror, es una porción mayoritaria de la selección ya que ocupa el 50% del catálogo a lo que se suma un 15% de títulos que no son del género pero son realizados por cineastas que producen horror, tal como se muestra en el Gráfico 7.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Gráfico 7. Películas distribuidas por VideoFlims por género



Fuente: elaboración propia en base al catálogo de VideoFlims.

Respecto a la selección de películas, Panessi señala:

> "Nos especializamos, fundamentalmente, en cine de género latinoamericano. No somos excluyentes ni prejuiciosos con ningún tipo de estilo. (…). No es una selección forzada, sino que es algo que nos surgió desde nuestra propia coyuntura. Equivalentemente, estamos editando cine de género sin distinción criteriosa de uno u otro. Lo importante es que las películas gusten, más allá de nombres o estéticas presupuestas". (Panessi, 2010b)

El equipo de VideoFlims cambió a uno de sus socios originales (Matías Lojo por Hernán Panessi) y amplió su equipo de trabajo. Se conforman como una sociedad con porcentajes igualitarios para cada socio y realizan casi todas las tareas ellos mismos aunque tercerizan la fabricación y el multicopiado de los DVDs. En 2009, declaraban una venta promedio de 200 películas al mes con picos que se duplican o triplican durante el BARS (Weimeyer, 2010a). Tienen como política mantener los precios bajos (los DVDs tienen un costo promedio de $ 28) y la calidad en el diseño de las tapas y los menús de los discos.

VideoFlims comenzó editando a Farsa Producciones y a Fomento Producciones, y al mes se sumaron Pauraflics y luego muchos más: Tetsuo Lumiere, Germán Magariños, Andrés Borghi y otros directores no especializados en el género (Néstor Frenkel y Pablo Tesoriere). Lo que comenzó muy informalmente y con acuerdos "de palabra" se profesionalizó a través de la firma de convenios que establecen los derechos –en algunos casos exclusivos– de comercialización de DVDs en territorio argentino por un tiempo determinado[155]. Esta política se estableció después de la pérdida de algunos productos que migraron a editoras de mayor alcance una vez que la película tuvo éxito[156]. El acuerdo con las productoras y los directores

implica la distribución del porcentaje de ventas. Los porcentajes promedio para cada parte son de un 20% para el productor o director y un 80% para el editor (Mendoza, 2011). Respecto a los acuerdos, declaran:

> "La mayor parte del tiempo los realizadores tienen que pagar enormes sumas de dinero para que sus películas lleguen en DVD a los mostradores de Musimundo, Blockbuster o videoclubes en general. VideoFlims hace algo «absurdo» para el canon de las distribuidoras argentinas: dar un trato amable, generoso y digno a los realizadores… además claro de un buen porcentaje de las ganancias netas". (Panessi, 2010b)

Si realizamos un promedio entre las ventas declaradas del año 2009 y el promedio del precio de venta, la facturación bruta desde sus inicios es de casi $ 270.000. Sin embargo, si consideramos la rápida consolidación de la empresa, su constante profesionalización y la incorporación constante de material cinematográfico, la tendencia prevé la duplicación o triplicación de los ingresos. Las ventas se realizan a través de 25 puntos de venta. Asimismo, tienen un sistema de entrega por correo al interior del país y a otros países. Desde 2010 organizan un evento anual llamado "La Gala de VideoFlims" donde se presentan cortos hechos por directores del género que realiza premiaciones al estilo MTV o los Oscars, en tono de humor.

En la actualidad están haciendo gestiones para llegar a más videoclubs y puntos de ventas, incluir más películas latinoamericanas en su catálogo, planificar su propio festival y producir sus propias películas[157] (Panessi, 2010a). Más allá de que sus deseos lleguen a concretarse, lo cierto es que VideoFlims llegó para nuclear a producciones que estaban dispersas y darles una salida comercial. La creación de una distribuidora especializada fue un alivio para los realizadores y los fanáticos, ya que permitió conseguir películas que antes se sólo se podían obtener pirateando o en festivales:

> "Con la aparición de VideoFlims se abrió una ventana para poder conseguir las películas de género, lo que ayudó a fortalecer el momento que estamos viviendo. Hoy la gente puede conseguir nuestras películas desde la comodidad de su casa. Ese es el verdadero deseo que estamos viendo cumplido, se está realizando al margen del cine «industrial» y viene creciendo desde hace años como una alternativa fuerte y firme". (Pablo Parés citado en Panessi, 2009)

Otra editora especializada es SRN Distribution. Su nacimiento se debe a la necesidad de comercializar una de sus propias películas, *Eklipsa Dana Vampir* (Rébora, 2007), en un escenario ausente de distribuidoras especializadas. En 2007 hicieron una tirada de 100 copias y las vendieron a $ 12 con "la intención de hacer algo vendible" (Rébora, 2011):

> "La distribuidora empezó para editarnos a nosotros. De ahí quedamos con la infraestructura armada: un logo y una página. Y empezamos a editar a la gente de Mutazion producciones. Después seguimos produciendo películas y priorizamos eso. No como la gente de VideoFlims que abandonó la producción para distribuir". (Rébora, 2011)

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Su catálogo incluye once películas y cortometrajes. Actualmente manejan tiradas más pequeñas de 50 DVDs que vuelven a editar cuando se acaban. Los precios son considerablemente más bajos que los de VideoFlims, con un promedio de $ 20. Su producción y edición es más artesanal y tienen algunas ediciones de lujo limitadas que involucran, por ejemplo, el quemado de cajitas a mano. Su volumen de venta no ha sido muy alto ya que declaran una venta total de 327 DVDs, lo cual genera una ganancia bruta de $ 6.500 (Rébora, 2011). Respecto a la distribución del porcentaje de ventas, indican una repartición del 20% para el director y 80% para SRN declarando que los gastos de la edición llegan casi al 50% del valor de venta (Rébora, 2011). Los tratos con los cineastas son bastante informales: "tenemos arreglos especiales con algunos directores, incluso algunos nos han cedido su porcentaje para que editemos a otros directores." (Rébora, 2011). En ventas y tamaño del catálogo, están detrás de VideoFlims. Al respecto, Rébora declara:

> "Tenemos formas diferentes de ver el negocio, el cine, la distribución. Ellos quieren convertirse en una distribuidora como AVH. Nosotros hacemos distribuciones artesanales. Nuestro objetivo no es ganar plata. (…) Para tener $ 4.000 cada uno por mes tenemos que tomar decisiones estilísticas y de modos de trabajo, de trato con el cliente que no queremos tomar. Manejamos los tiempos como queremos nosotros". (Rébora, 2011)

El contraste entre ambas empresas hace que trabajen con diferentes directores y productoras. La única excepción es Germán Magariños, el único cineasta compartido. Mientras VideoFlims edita varios géneros (aunque predomina el terror), SRN se especializa en estéticas más *trash* donde predomina el gore y lo bizarro. Ambas editoras venden sus productos en lugares especializados: festivales (el BARS es el punto más alto de ventas), fiestas, convenciones de terror y otros géneros. Asimismo, agregan la comercialización por Internet y en puntos de venta donde trabajan a consignación, dejándolas más económicas por lo cual el sobreprecio queda para el local (Rébora, 2011). Mientras VideoFlims tiene 25 puntos de venta en Capital, SRN agrega 16 en la Ciudad de Buenos Aires y La Plata. Muchos de ellos son comiquerías o videos especializados en la temática. Asimismo, comenzaron a organizar proyecciones en alianza con el INCAA a través de sus espacios lo cual muestra que el Instituto comienza a dar lugar a estas propuestas[158].

Ambas empresas son tan pequeñas que ni siquiera aparecen en el mapa de distribuidoras argentinas. Sin embargo, cumplen un rol fundamental: la unificación y circulación de una producción que juntaba polvo en los estantes de los directores. Y que sale a la luz en los puntos neurálgicos del género: donde se juntan los fanáticos y consumidores de estos productos. Como todo el circuito de terror argentino, aspiran a llegar a un público más grande: "Necesitamos financiamiento para que, de una vez por todas, el género pueda salir del ghetto y sea un entretenimiento popular" (Videoflims en López Iscafre, 2011). Por el momento, alimentan la sed por sangre de un grupo que crece año a año.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

6.3. Fantasmas de las pampas en el mercado directo-a-DVD internacional

El crecimiento de los mercados de nicho en EEUU y el resto del mundo propiciaron la posibilidad a los cineastas nacionales de vender monstruos argentinos en formato de DVD y otras ventanas de exhibición digitales en ascenso (como *video on demand*, digital o broadcasting)[159]. De los casi 100 largometrajes producidos en la década de 2000, más de 30 zarparon al exterior asustando a espectadores estadounidenses (49%), europeos (32%), asiáticos (14%) y latinoamericanos (3%)[160]. El mercado de DVD de EEUU ofrece ventajas porque se pueden vender contenidos tanto en inglés como en español ya que la población latina alcanza al 12% de la población, ascendiendo a casi 35.000.000 que consumen productos latinoamericanos (Getino y Schargorodsky, 2008). Las ventas al exterior se generan, básicamente, a través de tres vías: ventas en festivales internacionales, presentación en las distribuidoras o cesión de derechos a agentes de ventas.

En el primer caso, los **festivales** son una vidriera que anticipa una cierta calidad en la película por lo que "los films programados en los festivales se benefician de acuerdos de distribución más fácilmente y de mayores audiencias" (Verdaasdonk, 2005: 2). Sólo los festivales más importantes tienen mayores posibilidades de tener incidencia en términos de mercado (Getino y Schargorodsky, 2008). A estos espacios asisten los directores, los productores y muchas distribuidoras buscando material para comercializar:

> "Con el surgimiento de directores independientes y distribuidores de pequeña escala en los EEUU, los festivales tomaron un importante rol de marketing en el cual los distribuidores de todo el mundo podían ver películas y hacer acuerdos por derechos de exhibición". (Caves, 2000: 100)

Un ejemplo fue la venta de *Habitaciones para turistas* (García Bogliano, 2004). La ópera prima de García Bogliano había sido enviada a varios festivales internacionales sin lograr ningún contacto de venta hasta que se proyectó en el Festival de Cine de Las Américas en Austin, Texas (EEUU). Luego de haber recibido críticas favorables en la prensa local (Ver Baumgarten, 2005), el productor recibió un llamado del dueño de una sala en Nueva York que deseaba estrenar la película con la condición de que Mondo Trasho[161] financiara una pequeña campaña publicitaria de U$S 10.000 (Moyano, 2012a). Un distribuidor estadounidense, Peter Marai, estuvo dispuesto a poner el dinero a cambio de los derechos de distribución de la película en EEUU, Canadá y Puerto Rico hasta que se cubrieran los gastos (Moyano, 2012a). Luego de excelentes críticas en *New York Times, New York Post* y *Tv Guide*, *Habitaciones…* consiguió que la distribuidora *Strand Releasing* la edite aunque los realizadores de la película nunca pudieron obtener los beneficios económicos:

"Al haber hecho un acuerdo con un adelanto de distribución, nunca vimos un centavo de

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

la venta de la película en EEUU y la taquilla de la película no fue demasiada, así que se usó para cubrir gastos y el resto quedó para el dueño del cine. El acuerdo de distribución con Marai fue de cuatro años y para rescindirlo, nosotros teníamos que avisar seis meses antes y dar un tiempo de gracia para que el distribuidor pueda terminar de vender las copias remanentes de la película. Las ventas en teoría no fueron muchas –cosa difícil de comprobar desde Argentina– y que Blockbuster en ese momento no haya comprado la película para todos sus locales, hicieron más difícil la comercialización de la misma". (Moyano, 2012a)

Habitaciones para turistas (García Bogliano, 2004) obtuvo atención internacional y local por las críticas estadounidenses pero estuvo perjudicada por el tipo de contrato más utilizado por las distribuidoras: el "contrato neto" que distribuye porcentajes de ganancias una vez que se han cubierto los gastos. Tal como indica Cones (1997), la concentración en la distribución se magnifica por lo que denomina prácticas de "contabilidad creativa", donde las ganancias son recogidas por la fase de la distribución, por lo tanto reduciendo el flujo hacia la producción. La imposibilidad de fiscalizar la comercialización y las inversiones ejecutadas provocan que las compañías "dibujen" los números para quedarse con todas las ganancias.

Un caso diferente por el tipo de acuerdo establecido fue el de *Mala carne* (Forte, 2003). Fabián Forte presentó su película en el festival especializado en terror *Fearless Tales Genre* de San Francisco (EEUU) y ganó el premio como mejor director. El administrador del festival era un agente de ventas que le ofreció un contrato de representación para ofrecerla a las distribuidoras. Finalmente la compró la editora TMG Flicks (EEUU) que ofreció un "contrato de modificación neta"[162]: un adelanto de U$S 15.000 en dos cuotas para todos los medios (Forte, 2003). La distribuidora puso como condición agregar escenas al inicio, volver a filmar el final y posteriormente la hizo circular con el nombre *Carnal*. Fue un negocio redondo para una producción que había costado $ 500 (Forte, 2011).

En el caso de la **venta directa a distribuidoras**, las condiciones son aún más difíciles ya que se enfrentan a empresas que no tienen antecedentes de las producciones presentadas (condición que se cumple en los festivales). Las primeras películas presentadas en las distribuidoras estadounidenses fueron las de Sergio Esquenazi [*Dead line* (2004), *The bone Breaker* (2005), *Número 8* (2007) y *They want my eyes* (2009)], producidas por Christian Koruk. Para la primera película hicieron un estudio de mercado y la enviaron a varias distribuidoras hasta que la editora de nicho *The Asylum*[163] la compró en EEUU. Su edición en más de 27 países la convirtió en la película más exitosa de la distribuidora (Koruk, 2011). *The bone Breaker* tuvo problemas de distribución porque "quedó enganchada en la carpeta de una empresa que desapareció con un contrato a tres años", *Número 8* "no la compró nadie porque la película es muy fuerte, tiene un par de violaciones" (Koruk, 2011) y *They want my eyes* sufrió el mismo destino.

Koruk montó una pequeña estructura en Los Ángeles para vender las películas (contratación de un abogado de entretenimientos y un contador) y subraya la importancia de la inversión en el

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

proceso de venta y de la negociación cara a cara:

> "Si la hacés por U$S 500.000, vas a necesitar que la vea un círculo mayor por lo que vas a necesitar U$S 50.000 para moverla de verdad. Mi última película *El nacimiento del mal* costó entre $ 50.000 a $ 70.000. Cada vez que la mando por correo me cuesta $ 537 para que llegue en tres o cuatro días. Esa plata no la gasta nadie. Si la mando por $ 48 llega en cuatro semanas pero al tipo que se la quería mandar ya se olvidó. Si se la mandás a diez productoras, ya tenés $ 5.000. El problema es que tampoco son diez productoras, hay 20 mil. No te queda otra que pagarte un pasaje, irte afuera y golpear puertas. Venderla es mucho más importante que hacerla". (Koruk, 2011)

El trámite de presentación ante las distribuidoras implica varios pasos "sólo para que la acepten": 1) hacer firmar contratos económicos y de cesión de derechos a todos los integrantes; 2) buscar un empresa que reciba la película; 3) llenar los formularios requeridos que constan de 50 a 60 preguntas sobre cuestiones artísticas (producción, sonido, año) y profesionales que muestran cómo se filmó, cuánto costó, precio de venta pretendido, formas de comercialización deseadas; 3) adjuntar las preguntas, tres copias de la película y los contratos en un sobre; y "después te dirán si es comercial y si te la quieren comprar" (Koruk, 2011).

Otra de las posibilidades es contratar a un **agente de ventas** que representa la película. Son subdistribuidores "cuya peculiaridad consiste en que no adquieren el producto, pero que sí actúan como intermediarios, gestionando e intentando mover las películas en los canales de distribución establecidos" (Matamoros, 2009: 107). Uno de los principales operadores del horror argentino es *One Eyed Films*, especializada en películas latinoamericanas de terror que establece acuerdos por un determinado tiempo llevándose un porcentaje si la venta se efectúa. Algunas de las películas que son o fueron representadas por esta compañía son: *36 pasos* (García Bogliano, 2006), *Habitaciones para turistas* (García Bogliano, 2004), *No moriré sola* (García Bogliano, 2007), *Breaking Nikki* (Findling, 2008), *Lo siniestro* (Mazurek, 2011b) y *Malditos sean!* (Rugna y Forte, 2011). Sin embargo, el agente de ventas tampoco ofrece demasiadas garantías:

> "El sistema del agente de ventas es jodido. Cuesta mucho hacer una película y después viene Juan Pérez y te pide exclusividad total para vender la película por tres años. En tres años se muere la película porque todo el mundo quiere la película que hiciste en 2011. No tenés ninguna referencia de Juan Pérez, salvo una página de Internet. Yo estoy tratando de ser mi agente de ventas. No puedo dar la exclusividad por más de tres meses. Pero ellos te dicen que no les dejás hacer bien su trabajo porque tienen que hacer los contactos, mostrarla, mandarla a festivales". (Forte, 2011)

Finalmente, algunos directores fueron contactados directamente por las distribuidoras o enviaron sus productos por correo. Fue el caso de Germán Magariños que logró distribución de *LSD Frankenstein* (Magariños, 2002) en España a través de Yo Soy Gore sin haber establecido ningún contrato. Para *Sadomaster* (Magariños, 2005) firmó un contrato con la estadounidense SRN que establecía 50% de ganancias para cada parte una vez que se cubran

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

los gastos. De esa edición salió una copia comercializada en China (donde no se respetan los derechos de copyright). Germán Magariños (2011a) advierte que él conocía los riesgos de estos tipos de acuerdo: "firmé un contrato pero nunca vi un peso. Lo sabía pero por salir en EEUU se hizo conocida la película". Aunque no provoque ganancias monetarias, la distribución internacional genera cierto prestigio y difusión. Así lo indica Elián Aguilar:

> "Aunque no ganes plata es una cuestión de chapeo. Si alguien la distribuyó es porque algo le gustó. Acá no existe el mercado directo a video. El 95% de las producciones argentinas de género deberían ir a ese mercado. El tema es poder utilizar a tu favor todo lo que no sea monetario. Es como una caricia en la cabeza". (2011a)

Una salida más artesanal proveyó de ingresos a Germán Magariños (2011a), quien cuenta que la única película que le dejó ganancias fue *Goreinvasión* (Magariños, 2004) que su hermano vendió en España entregando copias a precio de euros. *Celo* (Forte, 2007) es otro ejemplo de posibilidades de venta alternativa: la compró una cadena de hoteles[164] y la señal Cine Latino. Los resultados fueron igualmente exiguos:

> "En la cadena de hoteles me dieron dos mangos. La vendimos a Cine Latino pero nunca vi plata porque habíamos acordado seis cuotas, me pagaron la primera y se fundió el agente de ventas. Quedó toda la plata en el banco y ahora les estamos haciendo juicio". (Forte, 2011)

La venta a porcentaje siempre representa un riesgo para los productores. Koruk (2011) señala que mientras otros prefieren la venta por comisión, él entrega la película a cambio de un adelanto: "si la película me costó cinco, la vendo en 50 y ese capital me permite seguir filmando". A la vez que aclara los altos costos de presentarla para su venta:

> "El 99,2% del cine mundial pasa por EEUU. Si la querés vender allá, como mínimo tenés que tener un contador y un abogado estadounidense. Un abogado de entretenimiento te cobra de U$S 250 a U$S 400 la hora. Cada vez que tengas una reunión o un contrato, se lo tenés que pasar a tu abogado. La mayoría leyó el contrato en inglés, lo tradujo, lo firmó y nadie cobró un centavo. Eso no me pasó porque le pago al abogado, al contador, presupuesto costos de marketing. Gasto más plata para venderla que para hacerla". (Koruk, 2011)

En definitiva, la distribución internacional encarnó posibilidades reales de comercialización para pocas producciones nacionales. Por el momento, la única manera de no comprar espejitos de colores es recibir un adelanto por distribución. Sin embargo, a menos que un director pegue un golpe de suerte son muchos los riesgos de los contratos a la distancia: desconocimiento de las empresas con las cuales se entabla acuerdos, falta de asesoramiento, imposibilidad de fiscalizar las ganancias reales de la comercialización. Factores que provocaron que la mayoría de los cineastas no haya visto un centavo.

La implementación de iniciativas nacionales como Ventana Sur, un mercado de ventas organizado por el INCAA y el Marché Du Films del Festival de Cannes, provee (o proveerá)

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

mayores herramientas en la interacción cara a cara con los compradores en territorio nacional. En el catálogo del evento 2012 ya se encuentran varias películas de terror argentinas en condiciones de establecer contactos de venta: *Sadomaster, locura general* (Magariños, 2011b), *Malditos sean!* (Rugna y Forte, 2011), *Lo siniestro* (Mazurek, 2011b), *Detrás del horror* (De Llano, 2011), *Bathory* (Aguilar, 2011b) *y Uritorco 2. La casa de la montaña* (De la Fuente, 2011). Mientras el flujo de productos culturales físicos va extinguiéndose lentamente, surgen fantasmas virtuales que no necesitan de contratos ni acuerdos: la distribución digital.

6.4. Distribución digital: monstruos en forma de bits

> "Los trabajadores del cine industrial están un poco mareados con este «nuevo mundo» en el que el cine se volvió gratuito. Supongo que pasó algo parecido cuando apareció el sonido, o el color, pero el mundo cambia y hay que acomodarse, porque es un poco utópico pensar que un cineasta puede cambiar el mundo". (Parés, 2012c)

La convergencia está generando nuevos modelos de producción y distribución que conmueven las antiguas bases del cine: el soporte físico. Esas bases están adueñadas por grandes corporaciones transnacionales que invierten campañas multimillonarias en pocos y limitados productos, mientras las películas independientes quedan marginadas (Elberse, 2008). Sin embargo, las nuevas tecnologías generan oportunidades para los cineastas que están fuera del sistema *mainstream*: la "próxima generación de directores" que produce y distribuye contenidos en multiplataformas de los mundos virtuales (Ryan y Hearn, 2010). En este nuevo contexto, las redes sociales se convierten en una herramienta esencial:

> "Las redes de aficionados, remixers y co-creadores (que generan películas y ficción para fanáticos, y comentarios en los blogs) son parte de las formaciones sociales precursoras de los mercados para películas y nuevos herramientas de comunicación (Facebook, Twitter, YouTube, blogs, sitios web) que permiten ahora a los cineastas interactuar con el público antes y después de la producción, creando en efecto una relación permanente y más sostenible con las audiencias". (Ryan y Hearn, 2010: 4)

Uno de los precursores fue Farsa Producciones que subió en su canal de YouTube[165] seis películas completas de su filmografía. Todas estas películas [*Plaga zombie* (Páres y Sáez, 1997); *Plaga zombie: zona mutante* (Páres y Sáez, 2001); *Nunca asistas a este tipo de fiestas* (Parés y Soria, 2010); *Filmatrón* (Parés, 2007); y *Post, la aventura completa* (Parés y Rojas, 2010)] tienen distribución en el mercado de DVD. Sin embargo, la productora realizó difusión tanto de la comercialización física como de la publicación digital. Sus ideas sobre compartir ideas y productos, que no está necesariamente enfrentadas con el concepto de venderlas, los ubican en un ambiente ideal para el nuevo contexto digital:

> "Existe, cada vez más, un mundo flamante en el que el número de descargas virtuales y el número de ventas físicas se suma; sus autores dicen: «que bueno, cuánta gente me lee». Pero todavía pervive un mundo viejo en el que ambas cifras se restan; sus autores dicen: «que espanto, cuánta gente no me compra». El viejo mundo se basa en control,

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

> contrato, exclusividad, confidencialidad, traba, representación y dividendo. Todo lo que ocurra por fuera de sus estándares, es cultura ilegal. El mundo nuevo se basa en confianza, generosidad, libertad de acción, creatividad, pasión y entrega. Todo lo que ocurra por fuera y por dentro de sus parámetros es bueno, en tanto la gente disfrute con la cultura, pagando o sin pagar". (Hernán Casciari citado en Parés, 2012b)

La suma de ambos mundos (el físico donde se paga y el digital donde se comparte) no es incompatible para Farsa Producciones que a pesar de distribuir sus películas gratuitamente on line, siguen vendiendo DVDs. A pesar de que *Filmatrón* (Parés, 2007) está publicada íntegramente en su canal de YouTube, sigue siendo uno de los DVDs más vendidos de VideoFlims. Casi todos sus largometrajes fueron pensados para distribución física aunque posteriormente fueron difundidos *on line*.

Luckman y De Roeper (Citado en Ryan y Hearn, 2010: 8) identifican tres enfoques de la producción cinematográfica para la distribución digital: 1) "contenido original producido para las plataformas tradicionales (cine y televisión) en los formatos tradicionales (por ej. largometrajes, series de televisión); 2) formatos tradicionales producidos especialmente para Internet y móvil de distribución y comercialización (que hasta la fecha ha n sido menos viable para los productores); 3) nuevas formas de contenido/formatos producidos específicamente para las nuevas plataformas". En el caso de Farsa, el primer caso corresponde a los largometrajes publicados en el canal de YouTube mientras el tercer caso corresponde a otros tipos de producción iniciados por la productora.

Uno de los primeros contenidos y formatos producidos específicamente para las nuevas plataformas fue *Post, la aventura completa* (Parés y Rojas, 2010), una serie web que parodia a Lost. El producto estuvo compuesto por 24 capítulos de dos minutos, distribuidos en dos temporadas con un final extendido a 25 minutos. Con un presupuesto estimado de $ 10.000[166], la extensión y el formato fue pensada para la web en lanzamientos durante tres años, aunque se agregó material extra para la edición en DVD:

> "*Post* fue un ejercicio de estilo y una búsqueda de un lenguaje nuevo para intentar atrapar al inquieto público de la Internet, que suele tener una tolerancia bastante menor al del público estándar del cine. Nace como una serie *web* de episodios de dos minutos que realizábamos como escape al trabajo diario en la productora y, gracias al apoyo de miles de seguidores, crece con vida propia hasta convertirse en un largometraje estrenado en el Festival de Mar del Plata. Cada episodio fue gestado, desde su idea, su montaje y posterior estreno en YouTube, en unas pocas horas, lo que le brinda una frescura pocas veces vista en nuestra filmografía". (Parés, 2011c)

Una apuesta más grande fue *Daemonium* (Parés, 2011d), un esfuerzo en alianza con otras productoras y artistas: Rabbid FX, Studio Patna, Hydra Corp., Nerdhaus, Piromanía FX y Gilberto Zhu Studio. Es un proyecto autofinanciado que mezcla ciencia ficción, acción y terror con una marcada estética de animé japonés. Pensada como una serie de cinco capítulos, ya se estrenó el primero que logró difusión en Argentina, América Latina, Canadá y Europa. Con

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

doblajes en español neutro de artistas reconocidos (Patricia Acevedo, la voz en español de Lisa Simpson; y Angélica Villa, quien dobló personajes femeninos en *Crepúsculo*, *SpiderMan 2* y *Transformers: La Venganza de los Caídos*) aspira a una estética universal incorporando subtítulos en inglés y portugués. Asimismo, en la página web[167] se pueden encontrar *storyboards*[168], un comic inspirado en la serie, entre otros materiales. Con un producto que podría competir en el mercado físico, los integrantes del proyecto decidieron hacerlo de manera digital frente a un mercado que bloquea las iniciativas independientes:

> "Es uno de los trabajos más grandes en los que participé en todos estos años, con muchísima plata y tiempo invertido, y decidimos estrenarlo online y gratis. La cosa es, ¿cómo hacemos para competir con las 250 salas de Piratas del Caribe? (…) Nosotros vamos a intentar con el "Zombie de Troya", perdón, con el "Caballo de Troya": llegando directamente a la casa del espectador, sin exigirle el menor esfuerzo. ¿Y cómo vamos a recuperar la inversión si no hay ningún tipo de ganancia?... Ya veremos, de una forma u otra, lo que se recupera por un estreno- fuera-de-las-corporaciones y sin subsidio del INCAA es mínimo, así que con intentar no perdemos casi nada". (Parés, 2011b)

A la fecha, el primer capítulo suma 40.000 vistas[169]. Asimismo, al canal de YouTube de Farsa se agregan *backstages*, escenas eliminadas de sus películas, cortometrajes y entrevistas que suman 140 videos y más de 1.411.142 de visualizaciones[170]. De esta manera, la productora crea un canal de difusión comunicación con sus seguidores que genera una comunidad virtual y un potencial mercado, además de mostrar su experiencia como empresa productora creando posibles contactos y contratos dentro de la industria[171], como agrega Pablo Parés:

> "Con respecto a que a los productores no les gusta que estrenes online tengo que discrepar, ya que por el último estreno gratuito que hicimos (Daemonium) estamos recibiendo una cantidad de ofertas y propuestas de productores que y recibir más de 6.000.000 de visitas fue convocado para dirigir un proyecto en Hollywood. nunca esperamos. Una cosa que no me pasó nunca en la vida y que creía que era una especie de «leyenda urbana»". (Parés, 2012c)

El surgimiento de la distribución y producción digital no significa "la muerte del cine" sino que muestra "las múltiples posibilidades que surgen fuera de los lanzamientos en salas" (Ryan y Hearn, 2010: 10). Se trata de un nuevo modo de comercialización que transforma todos los estadios del ciclo cinematográfico productivo y que se desarrolla fuera de los brazos de pulpo de las compañías transnacionales permitiendo a los cineastas dar rienda suelta a sus fantasías y su creatividad, en contacto con una red de fanáticos en ascenso.

6.5. Consideraciones finales del capítulo

El mercado de la distribución en Argentina es un espacio cautivo por empresas transnacionales que echan sus raíces en todos los estadios de comercialización. Las compañías de capitales extranjeros no se establecen en nuestro país para hacer caridad: ubican los

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

productos de sus subsidiarias de EEUU y bombardean las salas con películas estadounidenses, llevando el flujo de capital de vuelta al país del norte. La producción nacional queda en los márgenes de su propio territorio con contadas excepciones que no llegan ni al 20% del mercado.

A nivel mundial, el terror ha visto en el mercado de video hogareño (DVD y VHS) uno de sus terrenos más fértiles. Argentina no es la excepción: el horror se posiciona como cuarto en posición de comercialización. Sin embargo, en este contexto no hay alteraciones de la fotografía general: dominación de las *majors* estadounidenses que distribuyen sus propios productos. Muy pocos productos locales circulan a través de las empresas mayoritarias del mercado excluyendo a los cineastas independientes locales. Muchas películas quedan sin distribución y otras lo hacen a través de las mismas productoras. En este contexto, surgieron compañías especializadas en el género que comenzaron a transformar el panorama. A través de modelos de negocio de pequeña y mediana escala, VideoFlims y SRN Distribution editaron artesanalmente muchas películas que vieron la luz por primera vez y alimentaron a una comunidad de fanáticos hambrientos de horror autóctono.

Otras producciones aspiraron a llegar a un mercado más sólido y desarrollado: el directo-a-DVD internacional. Mientras algunos directores usaron a los festivales como vidriera para establecer contratos de negocios, otros optaron por contratar agente de ventas o enviar por correo sus materiales. Muy pocos pudieron montar estructuras en el exterior para vender sus productos. Esta última opción no ha sido viable para muchas producciones ya que los costos de vender la película son, en muchas ocasiones, mayores a los de realización. Los resultados han sido agridulces: sólo pudieron beneficiarse aquellos que recibieron adelantos de distribución, todos los que fueron a porcentaje nunca vieron un centavo. A cambio, recibieron difusión internacional y prestigio local.

Una variante nueva comenzó a surgir: la de la distribución digital. En un mundo donde la convergencia digital se ha convertido en la reina del campo del entretenimiento, Farsa Producciones ha orientado muchas de sus realizaciones al mundo virtual. Aunque aún siguen expectantes las posibilidades de negocio reales de este ambiente, en el camino muestran sus producciones, construyen una comunidad de fanáticos en ascenso y exponen su potencial como productora ante el mercado cinematográfico.

Capítulo 7: Exhibición nacional: el circuito comercial, las salas alternativas y el BARS

La exhibición en Argentina está entre rejas. Muestra los mismos comportamientos de la distribución y está dominada por capitales estadounidenses que obstaculizan la llegada de películas nacionales. El objetivo de este capítulo es analizar la fase final de la circulación de las

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

películas de terror nacionales para determinar cómo llega al público, lo cual permitirá establecer su rentabilidad. Sólo cuatro películas argentinas de horror circularon en el circuito comercial después de 1988. El resto de la producción independiente busca opciones subterráneas: salas alternativas o festivales donde se suman al resto de la oferta. Sin embargo, la exhibición en salas tiene un punto único y exclusivo que agrupa año a año al terror nacional: el Festival Buenos Aires Rojo sangre (BARS), un verdadero termómetro del magma de sangre que generan decenas de cineastas en nuestro país.

7.1. Exhibición de terror en Argentina: el circuito comercial

Las empresas de exhibición son el "«mostrador» donde se oferta directamente al público el producto fílmico. Acuerdan con el distribuidor extranjero o nacional –y a veces con el productor– las salas y las fechas de lanzamiento de las películas" (Getino, 2008: 317). Durante la década del 80 y primera mitad de los 90, el sector de la exhibición en Argentina disminuyó considerablemente sus salas. Mientras que en la década de 1970 funcionaban en el país más de 2.000 salas, en 1992 se redujeron a 280 (Perelman y Selvach, 2004: 82).

Las salas tradicionales fueron reemplazadas por los complejos multisalas y las pantallas en los shoppings, manejados por grupos multinacionales que ingresaron al país en alianza con empresas locales que se ocuparon de la logística. La mayoría de esos capitales surgió de las *majors* cinematográficas porque aseguraba la colocación de su propio material y mayor control de la cadena de comercialización (Perelman y Selvach, 2004: 82-83). El número de salas comenzó a aumentar[172], así como el número de espectadores. En 2010 había 181 exhibidores en actividad, 787 salas (SINCA, 2012) y una alta concentración, tal como se muestra en la Tabla 33:

Tabla 33. Espectadores por exhibidor. Año 2010

Exhibidor	Espectadores	Participación
Cinemas Hoyts de la Argentina S.A.	9.279.917	24,26%
Cinemark Argentina S.R.L	5.407.575	14,14%
N.A.I Internac.II Inc. Suc Arg	4.964.551	12,98%
Village Cinemas S.A.	4.013.398	10,49%
Cine Sunstar S.A.	1.104.793	2,89%
Norte Exhibidores Cinematográficos S.A.	933.180	2,44%
Deno S.A.	785.198	2,05%
Empresa San Martín S.R.L.	642.196	1,68%
Belgrano Multiplex S.A.	557.125	1,46%
Dinosaurio S.A.	502.309	1,31%
Riocin S.A.	492.839	1,29%
Cinema Center S.A.	469.002	1,23%
Sac-Sa Cinematográfica	440.767	1,15%
De Porras María Del Rosario A.	385.740	1,01%
De La Costa S.A.	366.200	0,96%
INCAA	325.021	0,85%

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Cinematográfica Vanguardia S.R.L.	310.670	0,81%
Bereciartua Lavalle Y Cía. S.A.	287.081	0,75%
Compañía Monumental S.A.	263.180	0,69%
Lisieux S.R.L.	222.261	0,58%
Canning Multiplex S.R.L.	209.874	0,55%
Honfleur S.A.	204.153	0,53%
Proyectar S.R.L.	201.612	0,53%
Cine Plex S.A	155.414	0,41%
Coto C.I.C. S.A.	152.873	0,40%
Arteplex Belgrano S.R.L.	144.226	0,38%
Solar Del Cerro S.A.	143.606	0,38%
D`Alimenti S.A.	140.778	0,37%
Sudestada S.R.L.	138.665	0,36%
Cía. Cinematográfica Centro S.A.	137.643	0,36%
Amodeo Guillermo Rubén	134.657	0,35%
Exhibidora Atlántica S.A.	132.111	0,35%
Gobierno De La Ciudad De Buenos Aires	132.066	0,35%
Pammag S.R.L.	130.982	0,34%
Sociedad Italiana De Socorros Mutuos Deli Abruzzi	118.351	0,31%
Abdenur Honorio	111.892	0,29%
Cine Teatro Alfa Soc. De Hecho De Marches	103.768	0,27%
Cinema Pergamino S.A.	100.995	0,26%
Miguel Becerra S.A.	92.100	0,24%
Gama Producciones S.R.L.	89.468	0,23%
El resto	3.717.538	9,72%
Totales	**38.245.775**	**100,00%**

Fuente: INCAA (2011a: 112).

Las *majors* cinematográficas concentran más del 60% de la recaudación bruta en tan solo cuatro empresas de distribución: *Cinemark*, *NAI (Showcase)* y *Lumiere* (estadounidenses) y *Hoyts General Cinema* y *Village Road Show* (australianas). El 40% restante se divide entre 173 exhibidores. Esta situación ha provocado irregularidades en la distribución comercial, tal como lo describe Octavio Getino:

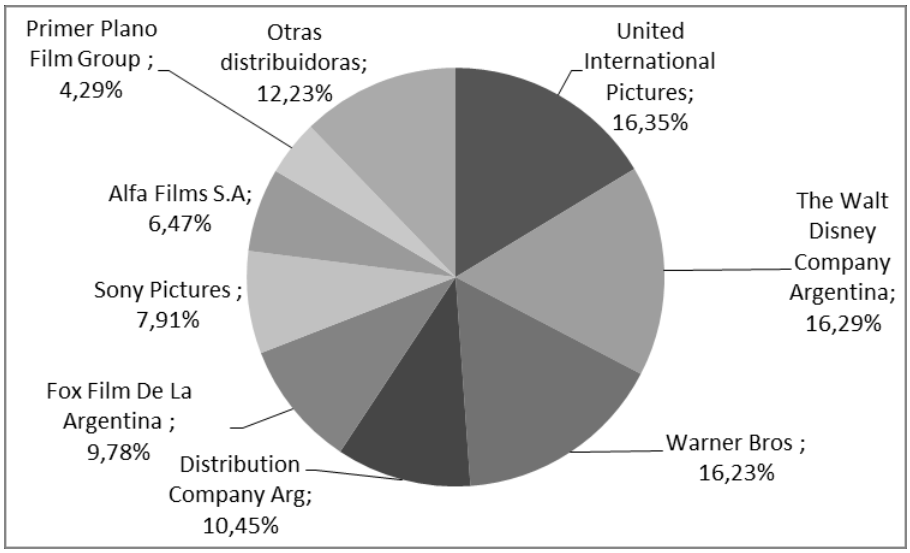
> "Dos o tres meses antes de finalizar cada año, un núcleo de empresarios, que no llegan a diez, programa en una oficina del centro de Buenos Aires la exhibición de los filmes que los argentinos verán el año siguiente en los principales circuitos de consumo. Tal programación se elabora, conforme a los acuerdos previos existentes con los integrantes del *Film Board*, en primer término; con las principales distribuidoras locales de películas extranjeras, después; y por último, con el sector hegemónico de la producción nacional, particularmente aquel cuya línea de películas posea mayores garantías comerciales". (2005: 161)

Las empresas "planifican un cronograma de exhibición de sus películas a lo largo del año con un número limitado de empresas" distribuidoras (Perelman y Selvach, 2004: 86). Aunque el "manejo de ambos negocios en el país se realiza por separado", las grandes firmas "pertenecen a grupos de empresas con intereses en otros eslabones de la industria cinematográfica en la Argentina" (Perelman y Selvach, 2004: 86-87). Así se muestra en el Gráfico 8, donde las cinco compañías transnacionales concentran el 66,56% de las pantallas

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

(UIP, Walt Disney, Warner, Fox y Sony), seguidos por un 21,21% de las distribuidoras líderes argentinas (Distribution Company, Primer Plano Film Group y Alfa Films) y un 12,23% que queda para un gran número de empresas independientes. Esta operatoria muestra una cartelización de la exhibición y de los costos asociados.

Gráfico 8. Porcentaje de pantallas por distribuidoras. Año 2010



Fuente: elaboración propia en base a INCAA (2011a: 56).

El género de terror ha tenido una presencia sostenida en la década con 129 títulos. Respecto a la recaudación total argentina, tuvo un porcentaje del 5,87% y de los espectadores un 4,43%, como se ve en la Tabla 34:

Tabla 34. Participación del género de terror en el mercado de exhibición argentino

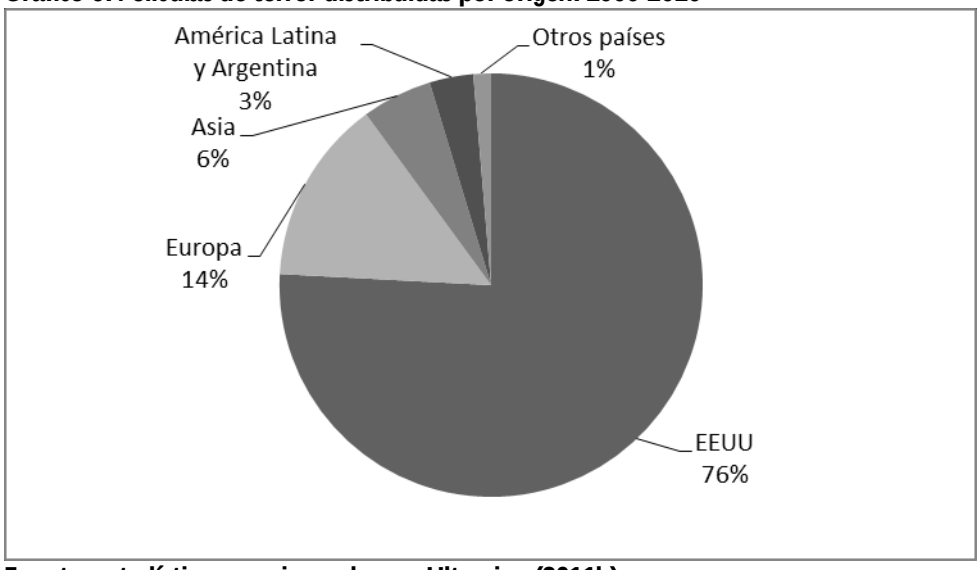
Recaudación total 2002-2010	$ 2.572.954.005
Recaudación terror 2002-2010	$ 151.104.002
Participación en el total	**5,87%**
Espectadores total 2002-2010	323.172.370
Espectadores terror 2002-2010	14.301.497
Participación en el total	**4,43%**

Fuente: estadísticas propias en base a datos del SINCA y Ultracine (2011b). Se excluyeron datos de 2003 por ausencia de datos en el SINCA.

El porcentaje de películas de terror en la fase de la exhibición es significativamente menor al que posee en el mercado de DVD hogareño, donde llega al 12,5%[173]. Las películas argentinas (sin distinción de género) tuvieron un promedio de 24,12% de presencia en las exhibiciones, mientras las producciones extranjeras llegaron al 75,88%[174]. Las películas de terror tienen un promedio mayor de películas foráneas, principalmente de EEUU, seguido de lejos por

Europa, Asia y América Latina, cuya participación es del 3%, tal como se ve en el Gráfico 9.

Gráfico 9. Películas de terror distribuidas por origen. 2000-2010



Fuente: estadísticas propias en base a Ultracine (2011b).

Aunque la cantidad de películas nacionales producidas aumenta año a año junto a la presencia en la cantidad de estrenos (en 2000 era del 17,71% y en 2010 del 30,15%[175]), hay un abismo cada vez más grande entre la evolución de la oferta y la demanda (Torterola, 2009). Lo cual significa que hay cada vez más películas en sala y menos gente que las vea. En el caso específico del horror, la exhibición en salas comerciales de los productos argentinos es casi inexistente. Durante la década analizada, se estrenó una sola película, a las que se suman tres más de 2011 y 2012 tal como se ve en la Tabla 35[176].

Tabla 35. Datos de taquilla de las películas de terror estrenadas en el circuito comercial (2000-2012)

Película	Distribuidora	Promedio entrada	Semanas	Salas	Espectadores	Recaudación
Visitante de invierno (Esquenazi, 2008)	Primer Plano Film Group	$ 11,42	8	54	10.818	$ 109.044,40
Sudor frío (García Bogliano, 2011b)	Disney	$ 20,32	8	126	80.516	$ 1.636.182,42
Lo siniestro (Mazurek, 2011b)	Primer Plano Film Group	$ 20,86	6	32	7.585	$ 158.244,20
Película	**Distribuidora**	**Promedio entrada**	**Semanas**	**Salas**	**Espectadores**	**Recaudación**
Penumbra (García Bogliano y García Bogliano, 2012)	Cinemagroup	$ 23,44	7	67	16.044	$ 376.229,50

Fuente: Ultracine (2012, 2011b).

El primer estreno en salas de una película de terror después de 20 años de ausencia del género [el anterior había sido *Alguien te está mirando* (Cova y Maldonado, 1988)] no tuvo una performance auspiciosa. Distribuida por la empresa argentina Primer Plano Film Group, *Visitante*

de invierno (Esquenazi, 2008) se estrenó con 24 copias en Capital Federal y Gran Buenos Aires[177]. Uno de los factores de su fracaso fue una falta de planificación en el lanzamiento, tal como indica uno de sus productores Christian Koruk:

> "Mover la película te sale $ 150.000 y nadie lo pone porque no esperan recuperar la inversión en la taquilla. *Visitante de invierno* tuvo un par de afiches en calles escondidas. La avant premiere se hizo el mismo día de un estreno importante[178]. Si no ponés voluntad, no pasa nada". (Koruk, 2011)

Números similares, o peores, muestran *Lo siniestro* (Mazurek, 2011b) y *Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012). Mientras *Penumbra* se estrenó con 33 copias[179], *Lo siniestro* lo hizo sólo con 10[180]. Tanto *Lo siniestro* como *Visitante de invierno* fueron distribuidas por Primer Plano Film Group. Los planes de lanzamiento de *Lo siniestro* no parecían muy auspiciosos, lo cual explican sus cifras de recaudación:

> "Mi campaña va a ser pegar afiches y ver si puedo pasar un spot en Canal 7. Tampoco va a salir en demasiados cines y con muy pocas copias. Calculamos que se va pasar en 70 salas. Con eso sabemos que no vamos a llegar a los 90 mil espectadores. Es una película chica que no apunta a eso pero queremos que lo vea la mayor cantidad de público posible. En el plan está pasarlos en barrios y en las salas de cine. Muchas veces los tanques llenan las salas que dejan poco espacio para nuestra película. Es un lanzamiento pequeño". (Mazurek, 2011a)

La performance de *Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012) no sorprende por su distribución nacional (Cinemagroup), ni por su lanzamiento pequeño (limitado a afiches en vía pública que además anunciaban erróneamente el estreno el 2 de febrero porque a último momento se cambió la fecha) sino por la cantidad de copias y salas, y por los resultados de la película anterior de García Bogliano: *Sudor frío* (García Bogliano, 2011b). *Visitante de invierno* (Esquenazi, 2008) y *Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012) compartieron compañía productora ante el INCAA (Cinemagroup), a la cual Christian Koruk (2011) denuncia por el manejo de la película (Ver punto 6.1).

Sudor frío (García Bogliano, 2011b) fue la gran excepción del género local. Fue lanzada en las "ligas mayores" (Pampa Films como productora, Disney como distribuidora, Telefé como promotora[181]) con una gran campaña publicitaria en radio, televisión y cine [atributo remarcado por muchos artículos de prensa (Battle, 2011; Russo, 2011; Villegas, 2011b)]. A pesar de que las críticas no fueron muy auspiciosas, un lanzamiento (se estrenó en más de 50 salas) y una difusión masiva ayudaron a colocarla en el podio de las películas de terror argentinas. Hernán Moyano, productor de Pauraflics y de la película, habla de la importancia del marketing:

> "Aquí en Argentina se deja todo librado al azar y se tiene una concepción antigua que dice que las películas funcionan o no de manera mágica. Porque la gente se engancha con la

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

historia o no. Creo que los estadounidenses en esto son maestros. Uno tiene avances de sus proyectos desde que están comenzando a gestarse. Vive el día a día y se siente parte de ellos. Esto hace que sus películas sean consumidas de la manera en que se las consume. El marketing es muy importante, incluso en un hecho artístico. Ojala algún día aquí se entienda esto". (Moyano, 2011)

Lo interesante de la comparación entre *Sudor frío* (García Bogliano, 2011b) y *Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012) es observar como dos productos de Pauraflics pueden tener una performance en salas tan diferente (ver Tabla 35) si se considera que ambas comparten al director, tienen estéticas similares, se estrenaron con tan pocos meses de diferencia, e incluso *Penumbra* tuvo críticas más favorables en medios nacionales (Ver Basile, 2012; Bernades, 2012; D'Alessio, 2012; Frías, 2012; Panessi, 2012). Las diferencias abismales en los manejos de producción, distribución y exhibición muestran como el público argentino no sigue directores o propuestas (a menos que sean reconocidos) y el papel relevante de la promoción y la logística.

Asimismo, la situación estructural en el mercado de la exhibición no facilita las cosas para las producciones argentinas. La elección de películas a la hora de comprar el ticket no tiene tanto que ver con "libre elección por parte del público", sino con aspectos que ya hemos descripto anteriormente: el "embotamiento de estrenos semanales extranjeros" sumado a "ciclos muy breves de permanencia en cartel" de los estrenos nacionales, "menor concurrencia a las salas"[182], "articulación horizontal de la cadena de valor en beneficio de las producciones de Hollywood", "carencia o pérdida de un hábito cinéfilo" e "inexistencia de espacios de exhibición en uno de cada dos departamentos del país" lo cual centraliza la oferta en Capital Federal y el Gran Buenos Aires (Torterola, 2009: 195). A estos factores se suma un déficit de información, lo cual significa que los consumidores y los exhibidores tienen más datos disponibles que el grupo al otro lado de la cadena (productores). Como ejemplo, los espectadores pueden decidir consumir un film en base a creencias políticas o religiosas y los exhibidores pueden programar o inducir la elección de películas en base a este comportamiento [183](2004). Estas operaciones muestran cómo si bien es difícil hacer la película, aún es más arduo distribuirla y exhibirla, lo cual convierte al hecho de que sea vista por los espectadores en una misión imposible, tal como señala Pablo Rovito:

"La exhibición en nuestro país es de carácter oligopólico y este comportamiento, que deriva en la intransparencia arbitraria entre el productor local y el consumidor, lleva al primero a la imposibilidad de vender por no llegar con el producto al mercado. Decir que todo el cine nacional ha logrado ser estrenado y equipar eso con llegar al mercado es una simplificación por lo menos ofensiva". (Citado en Getino, 2005: 328)[184]

Como muestra basta ver los resultados de *Visitante de invierno* (Esquenazi, 2008), *Lo siniestro* (Mazurek, 2011b) y *Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012): se estrenaron en salas, pero sin dudas no pudieron "llegar al mercado". *Sudor frío* (García Bogliano,

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

2011b) estuvo en condiciones de negociar con los “dueños del mercado” y fue la única capaz de demostrar que con una promoción adecuada y una circulación por los canales privilegiados de la exhibición (el que poseen las empresas transnacionales), un producto nacional de género puede funcionar. Sin embargo, este mapeo muestra a tan sólo cuatro películas. Casi 90 films no han tenido estreno comercial ni financiación estatal por lo que han buscado salida en espacios alternativos y festivales[185]. A continuación analizaremos estos casos.

7.2. El circuito alternativo del horror

Fuera de las luminarias comerciales, existe un circuito de cine arte o independiente que abre las posibilidades de exhibición todo el año. En general poseen capacidad más limitada, menor calidad de audio y video, y entradas gratuitas o muy económicas. Constituyen un mercado *off Hollywood* para producciones que no llegan a los circuitos comerciales. Persiguen un objetivo más artístico que comercial, tal como las define Atilio González en su informe sobre la exhibición alternativa de cine en la Capital Federal:

> “Un espacio alternativo de exhibición puede definirse como aquel que contempla propósitos de difusión cultural, artística, de formación de públicos antes que el lucro económico. Muchas de estas salas son parte de programas culturales de instituciones privadas u organismos públicos –con lo que su funcionamiento no depende de los resultados financieros de su actividad–; un importante porcentaje son emprendimientos casi personales y artesanales de personas amantes del cine, y en este caso, los ingresos son requeridos para el sostén de la actividad –aunque la mayoría de las veces los costos son solventados de manera personal”. (2007: 4-5)

Los distintos espacios alternativos de exhibición pueden ser cineclubes; salas comerciales de cine-arte; festivales, ciclos y muestras; cines móviles o ambulantes o espacios de video arte (González, 2007: 7-11). Cine Club Núcleo, Cineteca Vida, la Sala Leopoldo Lugones, el Malba, el auditorio de la Universidad del CEMA, Cine Club Mon Amour, Cine Club Dynamo, Cine Club Esperanza son algunos de los exponentes. Sólo en la Ciudad de Buenos Aires suman 100 pantallas estables y 150 de operatoria intermitente (González, 2007: 6). Durante el año 2006, se proyectaron de manera alternativa 3000 títulos (a través de 4500 sesiones) lo cual genera un promedio de 250 películas al mes y una concurrencia estimada de 100 mil personas al año[186] (González, 2007: 16).

Las salas alternativas se han convertido en una de las principales salidas de las películas de terror nacionales. Mientras el espacio comercial bloquea las producciones independientes, este tipo de exhibición “hace referencia a la variación, al cambio, a lo que es diferente, a lo otro en oposición a lo tradicional, lo institucional, lo clásico” (Ministerio de Cultura de Colombia, 2004: 14). Se trata de una opción tanto económica como cultural:

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

> “En un mercado canibalizado por la competencia de las grandes salas de cine, el objetivo de estas salas alternativas no es disputar espacios de mercado sino contribuir a la difusión de la cultura, buscando diferenciarse a través de una programación de calidad y un lugar de encuentro en donde se genere un espacio de reflexión y conocimiento colectivo”. (González, 2007: 5)

Muchas salas de barrio también han devenido en Espacios INCAA, donde se exhiben películas seleccionadas por el instituto en base a ciclos especiales o estrenos nacionales. Este espacio suma actualmente 42 pantallas en todo el país[187]. Asimismo, el Instituto organiza proyecciones fuera del país en embajadas, consulados o instituciones educativas argentinas. Para la instrumentación en territorio argentino, algunas salas desactivadas fueron alquiladas por el INCAA, mientras en otras se realizaron acuerdos con los propietarios. El INCAA se encarga de la programación y la publicidad mientras la contraparte afronta los gastos de mantenimiento (Santiago Jara en Ministerio de Cultura de Colombia, 2004: 50). Los resultados de estos ámbitos han sido moderados hasta la fecha ya que como se observa en la Tabla 33 el Instituto arañó el 0,85% de la cantidad total de espectadores durante el año 2010. Asimismo, la digitalización de las salas es un proyecto pendiente que está dando sus primeros pasos: el Instituto ha firmado un convenio con Arsat[188] para digitalizar 150 salas vía satélite, proceso que se iniciará con los Espacios INCAA. Sin embargo, aún queda por limar el funcionamiento de estos espacios que no llegan a la cantidad de asistentes esperada, como evalúa Liliana Mazure, Presidenta del INCAA:

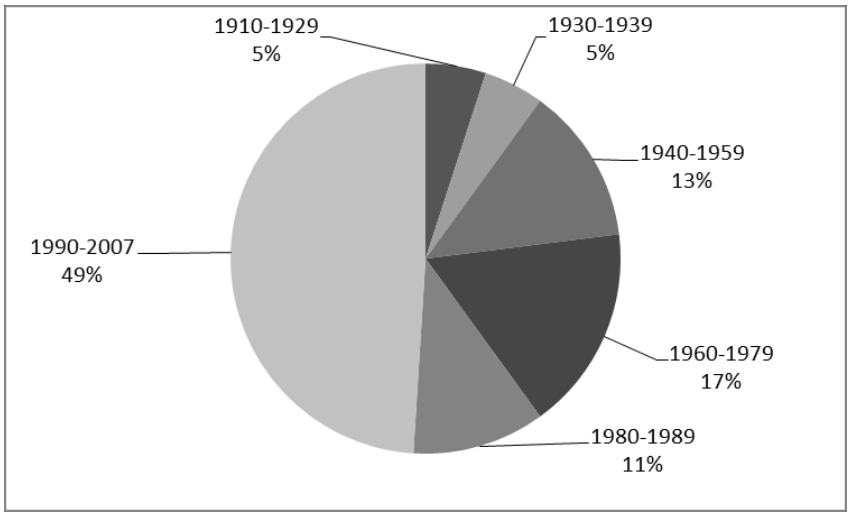
> “No estoy demasiado conforme con el funcionamiento de los Espacios INCAA, su desempeño en general no me genera una gran felicidad. Para hay que entender que no son nuestras salas. Cada una tiene su historia, su dueño, su ciudad, su manejo particular. Por ejemplo, me dio mucha bronca cuando me enteré de que muchas cierran en enero ¿Por qué? Nosotros hacemos un enorme esfuerzo de programación para abastecerlas de los mejores films posibles, organizamos ciclos temáticos, etcétera, pero no podemos hacer que esa sala se conecte con el público si el que la maneja no se preocupa. Hay algunos espacios, como el Gaumont, que son fantásticos, pero otros no funcionan. De todas maneras, es una buena idea y la vamos a seguir desarrollando y profundizando, aunque todo cambia muy rápido y en uno o dos años la manera de ver películas puede modificarse". (Citada en Battle, 2010)

Sin tomar en cuenta los Espacios INCAA, una gran mayoría opera informalmente (lo cual implica que no están inscriptos como salas de cine) y tiene menos equipamiento o comodidades que el circuito comercial (González, 2007). Sin embargo, le dan difusión y proyección a las películas excluidas del magma comercial:

> “Estos lugares suelen acoger filmes de bajo presupuesto («independientes»), que usualmente no llegan a hacer frente al costo de pasar su obra filmada en digital a fílmico, y así aspirar al fomento estatal –tal como lo exige la Ley de Cine–[189], o no pueden afrontar los numerosos requisitos «legales» para ser exhibidas comercialmente –pagos al sindicato de trabajadores de cine, a Sadaic (fonogramas), etc.”. (González, 2007: 6)

Hasta 2006, el género predominante en los ciclos era el drama (49%), mientras el terror ocupaba sólo un 8% (González, 2007). Sin embargo, el aumento de material de horror nacional programado a partir de 2007 indica un aumento significativo de este porcentaje. En las salas alternativas circula fundamentalmente material nuevo, donde prevalecen las producciones posteriores a 1990 tal como se indica en el Gráfico 10:

Gráfico 10. Filmes exhibidos en espacios alternativos según fecha de estreno



Fuente: González (2007: 21).

Los ciclos pueden mostrar obras aisladas o pueden agruparse en torno a: temáticas o editoras o tener otros criterios de programación como la nacionalidad de las películas; temas, géneros cinematográficos, disciplinas, períodos históricos o aspectos formales abordados por los filmes; el director o integrantes del equipo técnico o artístico; los movimientos cinematográficos o géneros; las condiciones de producción o su carácter de inédito, entre otros (Ministerio de Cultura de Colombia, 2004: 15-16). Varios de estos criterios se ven en algunos ejemplos de la programación alternativa del género de terror:

- *Sadomaster* (Magariños, 2005)
    a. Sala El Duende, Buenos Aires (2010).
    b. Ciclo "Cine Insolente", Artecinema Constitución, Espacio INCAA KM3 (2010).
- Semana de Cine Punk (organizada por SRN Distribution)
    a. 01/12/2011: Apertura/ Cortos apertura/ *Ultra-Toxic* (Crispin, 2005).
    b. 02/12/2011: Película Sorpresa/ Bloque Cosa Mostra/ *Detrás del Horror* (De Llano, 2011)/ *Un cazador de zombis* (Magariños, 2008).
    c. 03/12/2011: Cortos Punk/ Bloque Vindicta Films/ Bloque Mantra Trance/ *Mocosis* (Leguiza, 2011b).
    d. 04/12/2011: *El Recluta* (Shaalo, 2010)/ *Viaje al sol* (Sidlin, 2010)/ Bloque Desquicio Producciones/ *Goreinvasión* (Magariños, 2004).

e. 05/12/2011: *Mocosis* (Leguiza, 2011b)/ Bloque Sarna/ Bloque Horror Independiente/ *Uritorco II* (De la Fuente, 2011) *y Detrás del terror* (Panero, 2011).
f. 07/12/2011: *Mutazombie* (Leguiza, 2008)/ Bloque Ballena Negra/ *Marihuana Radioactiva Interplanetaria* (Leguiza, 2010)/ *Trash* (Rébora, 2010).

La agrupación en torno a temáticas, empresas u obras muestra un circuito esporádico o circunstancial. Sin embargo, se puede armar una estrategia de lanzamiento nacional en base a las salas alternativas que actúa como estreno a la vez que difunde la película. Uno de los ejemplos más organizados es la circulación que organizó Farsa Producciones para *Plaga zombie: zona mutante: revolución tóxica* (Parés et al., 2011). Además de una planificación en salas, el fin de la trilogía pudo verse en el canal de YouTube de Farsa Producciones gratuitamente por 48 horas con subtítulos en inglés mostrando una implementación multiplataforma. Las proyecciones se iniciaron con las dos primeras películas de la saga: *Plaga zombie* (Páres y Sáez, 1997) y *Plaga zombie: zona mutante* (Páres y Sáez, 2001). Además incorporaron funciones en el todo el territorio nacional, tal como muestra en la Tabla 36:

Tabla 36. Circuito de exhibición de *Plaga zombie: Zona Mutante: Revolución tóxica* (Parés et al., 2011)

Fecha	Película	Cine	Provincia/ Ciudad	Internet
29/03/2012	*Plaga zombie*	Cine ArteCinema	Capital Federal	
29/03/2012	*Zona mutante*	Cine ArteCinema	Capital Federal	
30/03/2012	*Revolución tóxica*	Cine Cosmos UBA	Capital Federal	
30/03/2012	*Revolución tóxica*	Espacio el Emergente	Capital Federal	Transmisión *on line* con el equipo de producción
30/03/2012	*Revolución tóxica*	Malba	Capital Federal	48 horas *on line* en el canal de YouTube
30/03/2012	*Revolución tóxica*	Cinearte Cinema	Capital Federal	
31/03/2012	*Revolución tóxica*	Cine Cosmos UBA	Capital Federal	
01/04/2012	*Revolución tóxica*	Cine Cosmos UBA	Capital Federal	
05/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA La Plata	Buenos Aires	
05/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Gaumont	Capital Federal	
05/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Burzaco	Buenos Aires	
05/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Córdoba	Córdoba	
05/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Chaco	Chaco	
05/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Neuquén	Neuquén	
05/04/2012	*Revolución tóxica*	Teatro Municipal Morón	Buenos Aires	
06/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA La Plata	Buenos Aires	
06/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Gaumont	Capital Federal	
06/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Burzaco	Buenos Aires	
06/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Córdoba	Córdoba	
06/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Chaco	Chaco	

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Fecha	Película	Cine	Provincia/ Ciudad	Internet
06/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Neuquén	Neuquén	
06/04/2012	*Revolución tóxica*	Malba	Capital Federal	
07/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA La Plata	Buenos Aires	
07/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Gaumont	Capital Federal	
07/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Burzaco	Buenos Aires	
07/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Córdoba	Córdoba	
07/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Chaco	Chaco	
07/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Neuquén	Neuquén	
08/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA La Plata	Buenos Aires	
08/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Gaumont	Capital Federal	
08/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Burzaco	Buenos Aires	
08/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Córdoba	Córdoba	
08/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Chaco	Chaco	
08/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Neuquén	Neuquén	
08/04/2012	*Revolución tóxica*	Teatro Municipal Morón	Buenos Aires	
09/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA La Plata	Buenos Aires	
09/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Gaumont	Capital Federal	
09/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Burzaco	Buenos Aires	
09/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Córdoba	Córdoba	
09/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Chaco	Chaco	
09/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Neuquén	Neuquén	
10/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA La Plata	Buenos Aires	
10/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Gaumont	Capital Federal	
10/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Burzaco	Buenos Aires	
10/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Córdoba	Córdoba	
10/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Chaco	Chaco	
10/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Neuquén	Neuquén	
11/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA La Plata	Buenos Aires	
11/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Gaumont	Capital Federal	
11/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Burzaco	Buenos Aires	
11/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Córdoba	Córdoba	
11/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Chaco	Chaco	
11/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Neuquén	Neuquén	
12/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Gaumont	Capital Federal	
13/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Gaumont	Capital Federal	
14/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Gaumont	Capital Federal	
15/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Gaumont	Capital Federal	
16/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Gaumont	Capital Federal	
17/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Gaumont	Capital Federal	
18/04/2012	*Revolución tóxica*	Espacio INCAA Gaumont	Capital Federal	

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Fecha	Película	Cine	Provincia/ Ciudad	Internet
04/05/2012	*Revolución tóxica*	Malba	Capital Federal	
11/05/2012	*Revolución tóxica*	Malba	Capital Federal	
18/05/2012	*Revolución tóxica*	Malba	Capital Federal	
25/05/2012	*Revolución tóxica*	Malba	Capital Federal	

Fuente: Farsa Producciones (http://www.farsaproducciones.com.ar/).

Según Atilio González (2007: 12), el 74% de los espacios alternativos no cobra entrada. Y en los casos en que se abona un arancel, es muy económico. Por ejemplo, la Semana de Cine Punk tenía un abono de $ 40 que permitía acceso a la programación completa. Por lo que, e n contados casos, la exhibición en estos canales puede generar ganancias económicas para solventar futuras producciones. En los Espacios INCAA se establecen los acuerdos directamente con los productores, quienes ceden los derechos de exhibición por un determinado tiempo y, en algunos casos, se quedan con un porcentaje de la taquilla (Ministerio de Cultura de Colombia, 2004). En otros casos, ceden todas las ganancias. Así lo señala Germán Magariños respecto al arreglo que hizo para la proyección de *Sadomaster* (Magariños, 2005) en el Espacio INCAA:

> "Las proyecciones las arreglé yo. VideoFlims quería hacerlas y quedarse con un porcentaje. Pero lo arreglé con el INCAA y ellos se quedaron con toda la recaudación. La dieron en Arte Cinema y se llenó la sala. Ellos estaban chochos porque nunca habían llenado la sala. Después agregaron tres proyecciones más". (Magariños, 2011a)

Por lo tanto, si bien las salas alternativas no son espacios de retorno de inversión significativos operan como un estadio de difusión para más del 95% de las películas de terror argentinas que no tienen lugar en el circuito comercial. Organizadas en torno a temáticas, cineastas u obras esporádicas, se suman a una oferta dinámica nacional. Sin embargo, existe un espacio que reúne todos los años las producciones nacionales de horror y que ha aumentado su relevancia en la última década: el Festival Buenos Aires Rojo sangre (BARS).

7.3. Sangre en las salas: el BARS

> "El BARS va a quedar en la historia porque es la oportunidad para ver en pantalla grande lo que hacemos" Sebastián de Caro, periodista y director de cine de terror". (2007)

Los festivales son áreas que difunden y adelantan obras que están a punto de estrenarse, se agrupan en torno a retrospectivas de cineastas o exhiben determinados géneros o temáticas. En nuestro país la oferta suma casi 90 espacios competitivos y no competitivos[190] (Ultracine, 2011a). Muchos se realizan en salas comerciales [como es el caso del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) o el Festival Buenos Aires Rojo

Sangre (BARS)], mientras otros toman lugar en espacios alternativos (cine-clubs, centros culturales) (González, 2007). Argentina no sólo "es sede del único festival "clase A" de América Latina[191] (el de Mar del Plata") sino que "cuenta con uno de los más convocantes del cine independiente (el BAFICI)" (Ultracine, 2011a: 70).

Los festivales actúan como un centro neurálgico que reúne a toda la industria cinematográfica y que, tal como los espacios alternativos, muestran producciones que muchas veces no se encuentra en los circuitos comerciales construyendo una estética en sí mismo: la del festival. Peter Wollen ha postulado la existencia de un nuevo género de películas: el del festival de cine que se define "más por su espacio de exhibición que por sus características textuales" (Citado en Altman, 2000: 131). La instancia del festival tiene una aura de prestigio que proclama cierta calidad: es un honor ser invitado a un festival o ser seleccionado, a la vez que esa característica se utiliza como una etiqueta para la difusión de la película y un atributo que puede hacer más vendible la película:

> "Las películas invitadas a un festival tienen una cierta calidad y obtendrán más atención de los medios de comunicación. El hecho de que la película se ha exhibido en el festival o, incluso mejor, ha ganado un premio puede ser utilizado en los anuncios y el material de promoción para aumentar la conciencia de la película en la distribución regular. (...) Festivales y mercados son también un ambiente perfecto para que los propietarios de salas de cine y programadores vean una película de antemano y para evaluar el valor comercial de una película". (Verdaasdonk, 2005: 4).

Las películas argentinas de terror circulan por varios festivales nacionales e internacionales. A nivel internacional el festival más prestigioso y especializado es el Festival de Sitges, en España. En San Francisco (EEUU) existe el *Fearless Tales* donde, por ejemplo, Fabián Forte pudo vender su película *Mala carne* (Forte, 2003). El Festival de Cine de Las Américas en Austin, Texas (EEUU) permitió la comercialización de *Habitaciones para turistas* (García Bogliano, 2004). En Argentina, las producciones desfilan por el Festival Internacional de Cine Independiente de Mar del Plata (MARFICI), el Festival de Cine Inusual y algunas producciones por el BAFICI. La exclusión de las películas de género en uno de los festivales más convocantes y prestigiosas del país, el BAFICI, provocó una carta escrita por Demián Rugna, director del género de terror, dirigida a Liliana Mazure, presidenta del INCAA, en 2008:

> "Pensar en el BAFICI como un festival de cine independiente es un absurdo, ya que es un festival que descree del cine fantástico. Un festival que deja afuera películas de genero locales adosando «no coincidir con el perfil del festival» ya deja de ser un festival de cine independiente para transformarse en un festival con un perfil y un fin determinado. (…) Lamentablemente quienes realizamos esta clase de cine en nuestro país necesitamos del BAFICI para darnos a conocer, generar público y fomentar el género del cual se desprende la creatividad en estado puro. (…) No puede ser que dentro de 450 películas no haya ni un sólo representante del genero de nuestro país". (Rugna, 2008) (Negritas en el original)

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Desde la publicación de esta carta, no ha cambiado significativamente la situación en el BAFICI. La dispersión de las películas de horror en varios espacios alternativos y festivales hacía dificultoso precisar la magnitud de la producción nacional. Con muy poca distribución y exhibición, la pesca de títulos era una tarea titánica en un amplio mar de films. Sin embargo, surgió un punto de encuentro que los reunió mostrando sin tapujos sangre en las salas. Casi todo el material producido en Argentina pasa por el Festival Buenos Aires Rojo Sangre (BARS). Asisten los directores, las productoras, los exhibidores, las editoriales y los fanáticos. Tampoco faltan vampiros, zombis, Jason, Chuky, o Freddy Krueger: los fanáticos concurren disfrazados y convierten a la semana del terror argentino en una película en vivo teñida de sangre. Respecto al BARS, Pablo Sapere, programador del festival, señala:

> "El BARS es simplemente una pantalla abierta al cine ultra independiente de género. La importancia de esto está en que durante años no hubo otros espacios para este tipo de cine. Y lo que logró el BARS a partir de eso fue crear un punto de encuentro para todos los realizadores. Esto ayudó a demostrar que la suma de cada trabajo individual daba como resultado algo mucho mayor. Seguramente estos directores hubieran filmado lo mismo sin el BARS. Pero juntarlos a todos en el mismo lugar creó la pequeña bola de nieve que ayudó al alud de películas fantásticas que estamos viendo ahora". (Sapere, 2010)

El primer BARS comenzó en el 2000 sin apoyo comercial ni estatal por iniciativa de Gabriel Schipani, aficionado al cine de terror y graduado de la carrera de dirección de cine, quien armó una proyección con el propósito de mostrar lo que estaba sucediendo en la escena del terror argentino:

> "Por el año 2000 encontramos, por un lado, muchos prejuicios para hacer cine de terror aquí y, por otro, un pequeño grupo de realizadores (Farsa, Alexis Puig, Daniel de la Vega, Ernesto Aguilar y pocos más) desperdigados, cada uno por su lado. La idea fue demostrar que la unión de todos iba a tener un resultado mucho mayor que la mera suma de la las partes". (Sapere, 2010)

Con mucho esfuerzo y ganas consiguieron una sala en el microcine de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, un proyector, una fotocopiadora para hacer lo s programas y seleccionaron las películas. En ese momento, consiguieron más de 1.200 minutos para ver, de los cuales quedaron seleccionados 600. El costo total fue de $ 300, principalmente para el pago de impuestos, y asistieron 60 espectadores (Sapere, 2010).

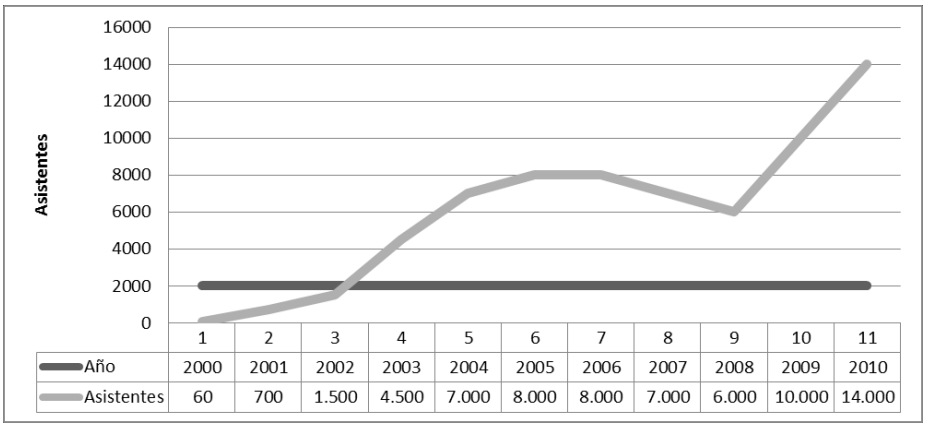
En el año 2001 el festival empezó a generar la atención de los medios (Sapere, 2010) y se mudó al Centro Cultural General San Martín. La movida que se inició como una iniciativa artesanal y "entre amigos" comenzó a crecer comercialmente. La organización, a cargo de Quinta Dimensión (una revista digital de género), empezó a cosechar auspicios económicos: el INCAA y el Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires (a partir de 2003); la Filmoteca de Buenos Aires, el Cine Club La Cripta, Cinema Gothik, Film Shark y Emerald Producciones (a partir de 2004). Muchos auspiciantes lo hacen por canje (por ejemplo, los que fabrican las estatuillas para los ganadores) aunque el INCAA cubre el 50% del costo del BARS (Sapere,

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

2010). El festival también fue declarado de interés cultural por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

La organización artesanal que en la primera edición costó $ 300, se elevó a $ 40.000 en 2009, y la organización sumó doce personas para la programación, producción, difusión y prensa, traducciones y subtitulados de películas y atención al público (Sapere, 2010). La exhibición fue agregando no sólo público sino también salas192 para dar respuesta a una demanda creciente que empezó con 300 asistentes y llegó a 14.000 en el 2010 como se ve en el Gráfico 11.

Gráfico 11. Cantidad de asistentes al BARS. 2000-2010*

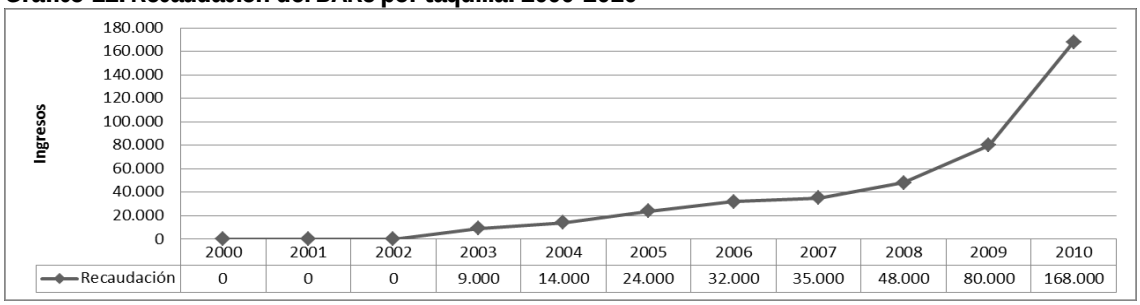


	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Año	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Asistentes	60	700	1.500	4.500	7.000	8.000	8.000	7.000	6.000	10.000	14.000

Fuente: elaboración propia en base a estadísticas proveídas por Pablo Sapere (2010). *Se incluyen las entradas vendidas y los participantes de charlas, debates, talleres y *zombiewalk*[193].

Los organizadores venden durante los días de exhibición productos propios (*merchandising*). Los únicos autorizados a comercializar productos externos al BARS son las distribuidoras VideoFlims y SRN Distribution y la editora gráfica Fan Ediciones[194] que lo hacen gratuitamente, “es un canje por algunas ayudas que nos dan... Y fundamentalmente porque son amigos”, señala Sapere (2010). Desde 2007, también ofrecen cursos, talleres de efectos especiales y charlas. Los ingresos del BARS se conforman por la venta de productos, el dictado de talleres y la recaudación. En las primeras tres ediciones la entrada era gratuita. En 2003 se comenzó a cobrar el acceso, aunque siempre a precios menores al de una entrada en salas comerciales (en 2010 el costo del ticket del BARS era de $ 12 mientras el promedio nacional rondó los $ 20). El Gráfico 12 muestra las ganancias por recaudación hasta 2009, que cubren entre el 40 y 50% de los gastos (Sapere, 2010) y que han aumentado sostenidamente desde 2003.

Gráfico 12. Recaudación del BARS por taquilla. 2000-2010



Fuente: elaboración propia en base a las estadísticas proveídas por Pablo Sapere (2010). Datos estimados ya que los números de asistentes proveídos por Sapere incluyen entradas vendidas y participantes de charlas, debates, talleres y *zombiewalk*.

Desde 2008 la exhibición se hace en el Complejo Monumental Lavalle y el acuerdo con la sala es a porcentaje. Se reparte el 50% para cada parte, descontando los impuestos. Se firma un contrato que implica que las primeras 1.800 entradas son exclusivamente para la sala. Si se vende menos de esa cifra, el festival debe cubrir la diferencia. Todas las entradas vendidas después de esa cifra son para el BARS, hasta llegar al doble. Y pasando las 3.600 se empieza a repartir 50% para cada parte. “Es medio complejo, pero como siempre pasamos esos topes, es mucho más fácil”, asegura Sapere (2010).

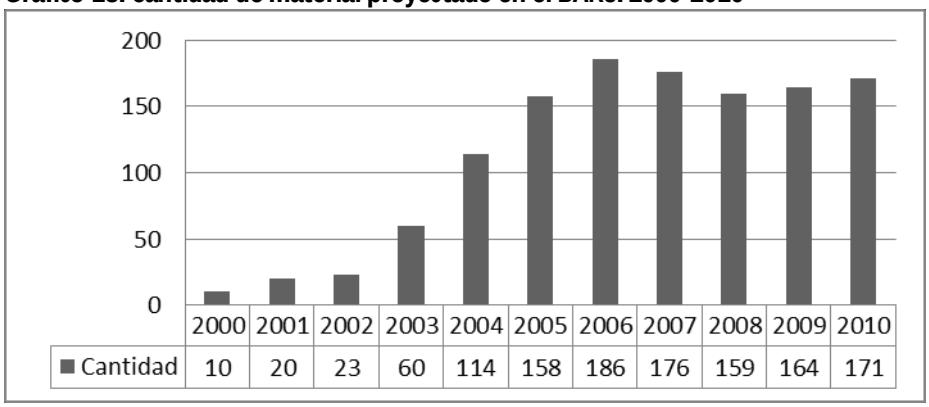
La programación incluye películas nacionales, latinoamericanas e internacionales y retrospectivas de directores míticos del género. El Festival recibe cada año más material nacional y del exterior que selecciona y programa:

> “Como promedio recibimos unas 200 obras por año, entre cortos (unos 150) y largos (50). Solemos programar un centenar de cortos y una veintena de largos. La selección se hace a partir de criterios puramente caprichosos, antojadizos y arbitrarios. Se trata de programar con el criterio lo más amplio posible y que cada película tenga algo que nos guste o nos llame la atención”. (Sapere, 2010)

El BARS se convirtió en un espacio alternativo que acompañó desde el inicio de la década el aumento en la producción nacional de género, proyectando un promedio de siete largometrajes nacionales al año (en 2010 fueron 14). Asimismo, aumentó considerablemente la cantidad de material programado, tal como se muestra en el Gráfico 13.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

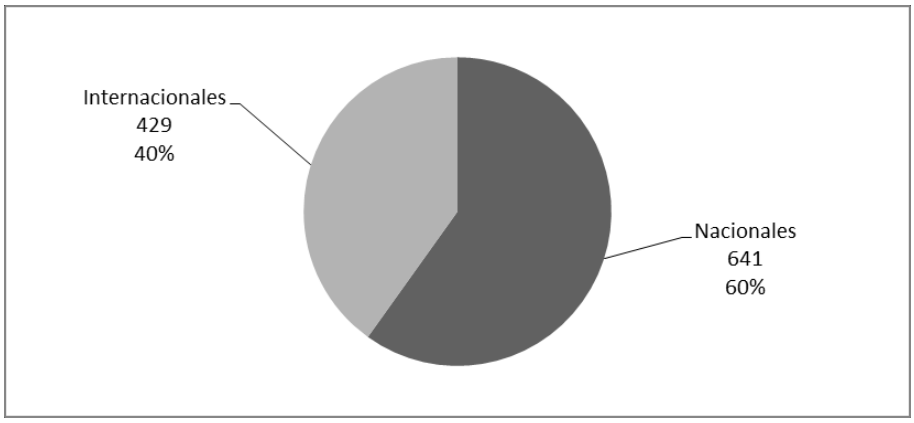
Gráfico 13. Cantidad de material proyectado en el BARS. 2000-2010*



Fuente: elaboración propia en base a las estadísticas proveídas por Pablo Sapere (2010) y la programación del BARS (2000-2010) *Se incluyen largometrajes y cortometrajes de todos los países.

En total, se programaron más de 1.200 largos y cortos, mayormente argentinos. Recién en 2003 se comenzaron a incluir producciones extranjeras aunque la tendencia nacional no declinó, tal como se ve en el Gráfico 14.

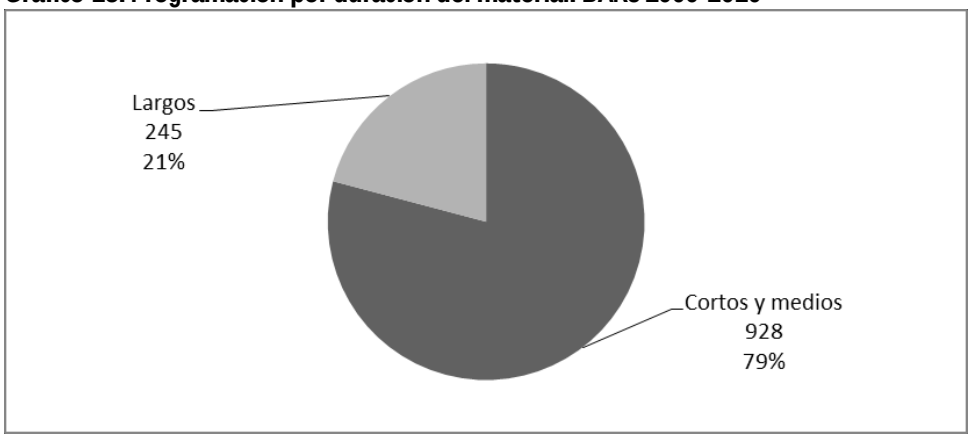
Gráfico 14. Películas programadas por origen. BARS 2000-2010*



Fuente: elaboración propia en base a las estadísticas proveídas por Pablo Sapere (2010) y la programación del BARS (2000-2010). *Se incluyen largometrajes y cortometrajes.

Lo que abunda en el BARS son los cortometrajes (tal como se muestra en el Gráfico 15), aunque la proporción de largometrajes argentinos se incrementó un 140% lo cual muestra un aumento en las capacidades realizativas nacionales y la maduración del mercado que en 2010 comenzó a generar sus primeros productos “industriales”.

Gráfico 15. Programación por duración del material. BARS 2000-2010



Fuente: elaboración propia en base a las estadísticas proveídas por Pablo Sapere (2010) y la programación del BARS (2000-2010). *Se incluyen largometrajes y cortometrajes.

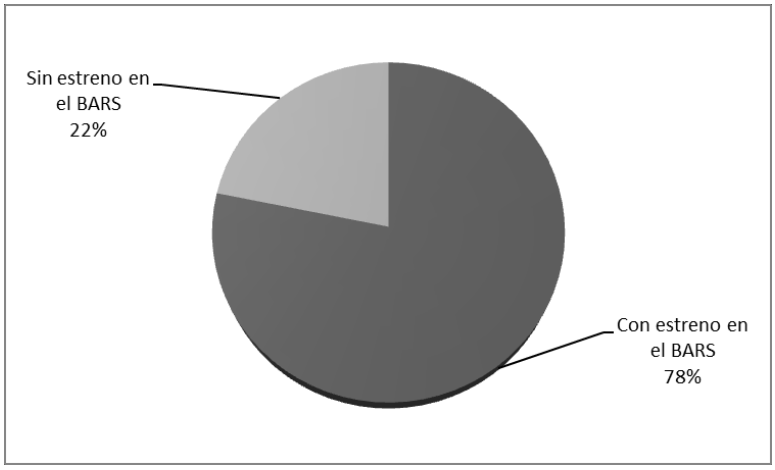
El BARS se ha convertido en un punto de encuentro que incentiva las producciones y que las agrupa. Este fenómeno se ve no sólo en la exhibición sino en las reuniones que tuvieron lugar en 2008, donde a la hora de buscar una afiliación para presentarse frente al INCAA lo hicieron detrás del Festival (ver punto 5.4). Asimismo, la producción del documental *Rojo sangre: 10 años a puro género* (Aguilar, 2009), como celebración de una década del festival, fue un análisis de las fortalezas y los problemas del género de terror en Argentina que no se supeditó al BARS. Por otra parte, los mismos directores declaran que apuran los tiempos de producción para mostrarse en el Festival:

> "Este festival es nuestra vidriera. Lo bueno de que exista es que nos pone un objetivo al cual llegar. Al tener todos los años una fecha límite, te obliga a terminar la película que estás haciendo y después a pensar en el año próximo". (Pablo Parés entrevistado en el 2007).

Es innegable la relevancia simbólica y económica que tiene para los directores argentinos de género ya que son muy pocos los largometrajes producidos que no fueron exhibidos en el BARS durante la última década (ver Gráfico 16). Aquellos que no han sido proyectados o bien quedaron fuera de la selección o vendieron sus derechos de comercialización a empresas internacionales.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Gráfico 16. Porcentaje de largometrajes estrenados en el BARS. 2000-2010



Fuente: elaboración propia en base a las estadísticas proveídas por Pablo Sapere (2010) y la programación del BARS (2000-2010).

Mientras los festivales actúan como espacio de futuras ventas y promoción de películas, el BARS muestra falencias en este aspecto. No se registran acuerdos generados durante el festival y la mayoría de las ediciones se hacen entre las editoras especializadas (VideoFlims y SRN Distribution) y los directores, los cuales establecen contactos periódicamente y no necesitan la instancia del festival para ver la película. En algunos casos, las películas ganadoras han obtenido proyección en Espacios INCAA detrás del nombre del BARS. Sin embargo, estas operaciones muestran un accionar limitado:

> "El BARS te da lugar para proyectar pero no tenés otra salida. Hay festivales que se encargan de vender y distribuir películas. Perdimos el objetivo con el BARS. Le perdimos la gracia. Sabemos que tenemos que estar ahí pero no tenemos el mismo impulso de antes. Sin embargo, sabemos que es el único festival que hay". (Leguiza, 2011a)

Las razones pueden buscarse en una estructura nacional que no da lugar a este tipo de propuestas, lo cual ha generado distribuidoras especializadas y espacios alternativos de exhibición. Asimismo, el presupuesto es otro de los problemas del festival. Traer empresas internacionales o invitados extranjeros implica recursos que el BARS no puede afrontar ya que a pesar de haber evolucionado en la última década sigue mostrando un accionar artesanal. Así señalan Ariana Bouzón, productora del festival, y Elián Aguilar, integrante de la organización:

> "«Es muy casero y hecho a pulmón», señala Aguilar. «Uno no lo ve con toda la estructura, eso no está bueno, porque las producciones están, el público responde y crece cada año, pero todavía falta ese toque para poder decir 'éste es un festival clase A'» ¿Cuál es la carencia? «Dinero», responde sin dudarlo Bouzón. «Con recursos económicos podés hacer más publicidad, difusión, tenés la posibilidad de traer invitados de afuera...» Además, apunta su compañero, con más dinero se podría ampliar el espacio a las producciones del interior del país y con más publicidad acercar los films a los espectadores que no acostumbra el circuito". (Valenzuela, 2009)

Asimismo, más allá de un crecimiento sostenido el BARS muestra una evolución

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

limitada de asistentes (aunque no de material) que exhibe las limitaciones de audiencia del género[195]. Respecto a limitaciones del BARS, Pablo Sapere (2010) dice:

> "El BARS ya forma parte de la «cultura de género» en Buenos Aires. No creo que deje de ser un evento independiente dirigido a cierto ghetto, pero nuestros esfuerzos van a estar en llegar al público general [...], en demostrar que puede haber cine de terror en Argentina. Para esto hay que romper un doble prejuicio: los consumidores de cine de terror detestan al cine argentino. Y, por otro lado, los consumidores de cine argentino desprecian al cine de terror. El desafío es romper esas barreras".

El BARS nació como una vidriera de las películas de terror argentinas que estaban dispersas o sin exhibición. Aún muestra limitaciones que exhiben sus costuras artesanales: la imposibilidad de generar trascendencia internacional, llegar al interior del país, establecer contratos de venta o traer invitados que den renombre al BARS. Y sigue limitado a un reducido público de fanáticos que aumenta tímidamente año a año. Sin embargo, es innegable que es un termómetro que muestra el crecimiento de la producción y genera un incentivo para los cineastas: llegar a la Noche de Brujas con material para exhibir en el Festival.

7.4. Consideraciones finales del capítulo

La exhibición comercial no escapa a las reglas de juego nacional (y mundial): está dominada por capitales transnacionales que programa sus propios productos. Sólo cuatro películas de terror argentinas pudieron acceder a este circuito desde la década del ´80 y lo hicieron con resultados agridulces. Llegar a los complejos es el inicio de la apuesta, lograr que el público la vea es aún más difícil. Tres de las películas, distribuidas por empresas nacionales, tuvieron los resultados esperados: una paupérrima asistencia, pocas salas de estreno y casi ninguna promoción. *Sudor frío* (García Bogliano, 2011b) fue la única que escapó a la tendencia general con una distribución de Disney y una promoción de Telefé, quedando entre las películas argentinas más vistas de 2011.

El resto de la producción de horror independiente muestra su material en salas alternativas, ciclos especializados o Espacios INCAA. Allí se sumerge en el mar del cine argentino donde navega junto a productos de todo tipo de género. En muchos casos, se trata de una o dos proyecciones que generan un circuito esporádico. Muy pocos pudieron probar que estos lugares alternativos pueden transformarse en una poderosa arma de difusión nacional, incorporando una exhibición digital que traspasa las fronteras.

En el medio de esta vorágine de salas que está fuera del sistema y que proyecta todo tipo de material, apareció un faro que ilumina a los directores de horror nacional. El BARS nació hace más de una década y es el espacio excluyente para mostrar sangre en las salas. Si bien muestra limitaciones presupuestarias y operativas, es una vidriera que marca el rumbo de la producción. Aunque no ha podido salir del ghetto del terror, lo amplía atrayendo cada vez a

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

más asistentes y muestra como los monstruos de cartulina crecen año a año sin asustarse por los fantasmas de una situación estructural que los aparta de la corriente comercial.

Conclusiones. Los desafíos del terror argentino: sustentabilidad y futuro

Uno de los propósitos de esta investigación fue analizar las causas del nacimiento de una producción masiva del género de terror argentino. Es innegable que las películas existen y se multiplican año a año. El capítulo final estará destinado a reflexionar si este material constituye meramente productos de fanáticos o se han convertido en un mercado rentable. En base a los datos desplegados a lo largo de la tesis esta sección resume las repuestas a las siguientes preguntas: 1) ¿Existen canales de retorno económico? ; 2) ¿Cómo sobrevive o se retroalimenta el circuito del terror en Argentina? 3) ¿Cuáles son los modos de financiación del terror argentino?; 4) ¿Existe una injerencia significativa del mercado externo en la producción local? Estas cuestiones permiten analizar y desglosar las respuestas a la segunda pregunta de investigación de la tesis permitiendo determinar la sustentabilidad del género local, examinar las limitaciones las políticas culturales y vislumbrar el futuro del horror argentino.

La sustentabilidad de la producción nacional: financiamiento privado

> "El movimiento avanza y su motor no es el dinero, sino el amor y el fanatismo por el cine. (…) Todos somos iguales, porque el motor que nos mueve es la pasión, y es un motor mucho más poderoso que el dinero." (Pablo Parés en Raña, 2010: 15)

Hacer una película argentina de terror es una proeza que no difiere de la misión titánica que implica filmar en Argentina. Mientras las empresas estables se pueden contar con los dedos de una mano, las independientes y de producción circunstancial son las que dominan el panorama argentino. El mayor problema que enfrentar a la hora de ponerse a rodar es un factor básico y necesario: el dinero.

Muchos directores ponen todos sus esfuerzos en crear su opera prima. Los proyectos se inician con empresas que Getino (2005) denomina de producción circunstancial. En estos casos, la motivación comercial está supeditada a las necesidades de expresión artística. Con fondos de su propio bolsillo o de familiares y amigos, se trata de una inversión emocional más que económica. Así se iniciaron muchos cineastas que hoy filman a los monstruos nacionales. Son ejemplos las operas primas Habitaciones para turistas (García Bogliano, 2004) -con un costo U$S 3.000- y *Plaga zombie* (Páres y Sáez, 1997), con un presupuesto de $ 600. Más allá de la variación en los presupuestos, no se modifica la manera: todos sacaron plata de bolsillos propios o ajenos para filmar y nadie empezó en las "ligas mayores"[196].

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Mientras en el conjunto del campo cinematográfico la opera prima debería ser el inicio del camino, para muchos no queda trecho para continuar. Sin embargo, el análisis de las producciones de terror argentina muestra que los directores de género son una especie tenaz que no detiene su filmografía después de dar los primeros pasos. Son muy pocos los casos de cineastas noveles que no continúan produciendo horror (ver **Error! Reference source not found.**). En este contexto, resulta legítimo indagar los mecanismos que posibilitan el crecimiento de una producción monumental que tiene escasas ventanas de comercialización. No quedan dudas que la proeza y el sacrificio de hacer películas en Argentina es, en el caso de muchos directores, fruto de la obstinación personal. Sin embargo, esa empecinada vocación por filmar necesita un presupuesto para comenzar a andar, aunque sea de manera artesanal. Como una eterna ópera prima, los directores inician en cada proyecto nuevo la eterna rueda del financiamiento personal.

La cooperativa es uno de las figuras más utilizadas a la hora de filmar. En este caso, la palabra cooperativa es un eufemismo que implica la suma de varios bolsillos: el de los directores, productores, guionistas o actores que se unen para proyectos particulares. Una de sus mayores ventajas económicas es la ausencia de relación de dependencia entre los socios que intervienen sin fines de lucro. Las cooperativas son un modo de flexibilización laboral que reúne a un equipo por proyecto y que, en muchos casos, se desarma para armar otro con diferente integración. En estos casos, los integrantes y el equipo técnico aceptan participar en un emprendimiento a cambio de un porcentaje de los ingresos que pueda llegar a generar la película[197].

Sin embargo, la mayoría obtiene los recursos de proyectos ajenos al género. Esta imposibilidad de dedicarse 100% al proyecto se debe a una única razón: nadie puede subsistir filmando terror. “Mis películas las financio yo”, señala el productor Christian Koruk (2011); “el cine fantástico independiente no se ha podido despegar de tal manera de que uno pueda vivir de eso”, agrega Mariano Cattaneo (2011a); “conozco pocos directores que vivan de esto”, concluye Daniel de la Vega (2011). Lo cual confirma una de las fuentes de financiamiento del género: otros ingresos de las productoras o cineastas.

Los datos expuestos muestran un hecho innegable: la producción de género de terror no puede financiarse por sí sola. No es una situación diferente al resto del cine argentino. Sólo existe un puñado limitado de empresas estables, el resto financia sus proyectos como puede (Perelman y Selvach, 2004). La motivación de los cineastas y las productoras no es el dinero sino el amor por el género que los empuja a seguir filmando una película detrás de otra.

Ciclos de retorno: distribución y exhibición

No es necesario sacar demasiadas cuentas para darse cuenta que si la financiación se apoya en la billetera personal de los directores y productoras o en su habilidad para generar

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

ingresos en otros empleos, los mecanismos de retorno en las ventanas de comercialización no funcionan aceitadamente. Casi el 90% de los directores de género pasó la barrera de la ópera prima, con lo cual deberían, en un "mundo perfecto", haber recibido una devolución monetaria por su trabajo. La capacidad de retorno de la inversión es lo que define el desarrollo de un mercado (Getino, 2005). A la vez que la inversión en las películas es una apuesta más emocional que económica, la retribución en los canales de distribución y exhibición también lo es.

La frustración es grande para decenas de realizadores que invierten su patrimonio y años de su vida en un proyecto que no logra ni una retribución económica ni llegar al público. El cuello de botella generado por empresas de capital transnacional provoca filtros en los estadios de distribución y exhibición. Las pocas películas de terror que estuvieron en condiciones de ser estrenadas en el circuito comercial sufrieron el destino que enfrenta la mayoría del cine argentino: pocas salas de exhibición y estrategias diezmadas de mercadeo. El resultado no es una sorpresa: pocos espectadores. La única que tuvo un resultado dispar fue *Sudor frío* (García Bogliano, 2011b) que con una taquilla modesta, 80.000 espectadores, quedó entre las diez películas más vistas del año. Aún con el subsidio del INCAA, Perelman y Selvach (2004) señalan que la cantidad mínima de espectadores es de 10.000 para un film de bajo presupuesto. Sin embargo, considerando que el costo financiado por el INCAA para *Visitante de invierno* (Esquenazi, 2008) fue de $ 949.000 y que los 10.818 espectadores generaron una ganancia de $ 109.044,40 resulta poco probable la obtención de los $ 800.000 restantes por otras ventanas de exhibición. El caso de *Penumbra* es aún más paradigmático**: $** 2.235.370 de presupuesto frente a $ 376.229,50 de taquilla. Todos ejemplos deficitarios. Sólo *Sudor Frío* casi quedó a mano con el costo: $ 1.800.000 en la columna del debe y $ 1.636.182,42 en la columna del haber.

El resto de las películas de terror en la década no cumplen con las condiciones que el INCAA establece para el estreno comercial[198]. Los directores de cine de terror en Argentina –apartados de todas las fases de comercialización– debieron crear sus propios circuitos para poder subsistir económicamente y mostrar sus obras. Las editoras VideoFlims y SRN Distribution tomaron ese papel con una operatoria artesanal que no llega a constituirlas como competidoras en el mercado global. Si SRN Distribution tiene un poco más de 320 copias vendidas y VideoFlims supera un estimado de 10.000, su rol se asemeja más al de difusión que al de generar un capital que vuelva a la producción. A eso se suma el hecho de que al cineasta le corresponde sólo el 20% del precio de venta.

En la exhibición, las salas alternativas tampoco ofrecen devoluciones viables: casi el 70% no cobra entrada (González, 2007) y el resto de las salas va a porcentaje con el productor o director. Con salas más pequeñas y menor convocatoria que las comerciales, la retribución es exigua. Asimismo, el BARS (el único punto exclusivo del terror nacional) es un festival por lo que a los cineastas no les corresponden porcentajes de taquilla.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

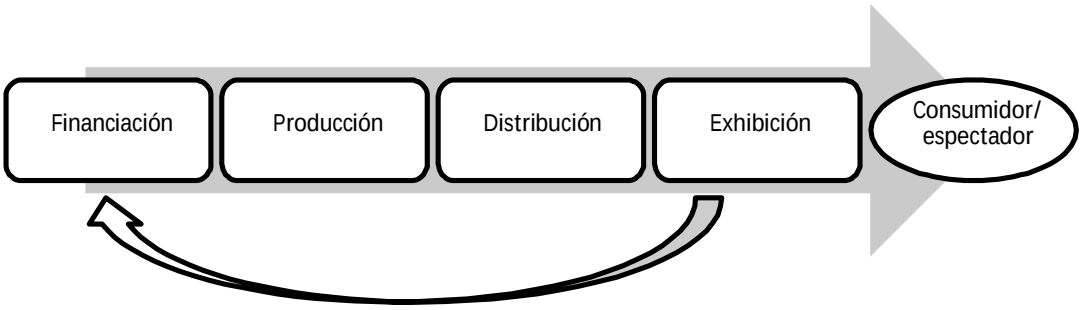
Tal como señalan Perelman y Selvach (2004), a excepción del cine estadounidense todas las industrias cinematográficas se basan fundamentalmente en su mercado interno. Sin embargo, el terror argentino no se despliega en su propio mercado lo cual hace más difícil su venta al exterior. Las transacciones al exterior se convirtieron en la panacea de muchos realizadores que orientaron su producción al mercado de DVD internacional. *Mala carne* (Forte, 2003) fue un ejemplo de negocio redondo: $ 500 de producción, U$S 15.000 de adelanto por distribución. Sin embargo, los contratos por porcentaje de ventas dejaron un ingreso neto parejo para todos: $ 0. Son los casos de *Habitaciones para turistas* (García Bogliano, 2004); *Plaga zombie* (Páres y Sáez, 1997) o *Sadomaster* (Magariños, 2005).

Otras ventanas de comercialización, como la venta de derechos a la televisión son minoritarias en Argentina. En definitiva, los números de retorno en los circuitos de distribución y exhibición son marginales y exiguos. Hay casos excepcionales de películas que lograron una ganancia neta sustancial pero el resto se reparte las migajas de los circuitos alternativos. Hay producción, hay ganas de filmar, pero esta situación genera falta de certeza sobre cuánto tiempo puede seguir sosteniéndose el rodaje de historias de terror sin canales de retorno rentables.

El circuito cinematográfico: hacia un nuevo modelo

El clásico circuito cinematográfico consta de cuatro etapas: financiamiento, producción, distribución y exhibición hasta que llega al espectador (ver Gráfico 17). El financiamiento genera producción, pero para recuperar la inversión y volver a iniciar el circuito se debe distribuir y exhibir por lo que el éxito de una película depende de que todas las fases se completen. El cine argentino está plagado de casos donde sólo se completa las primeras dos fases (La Ferla, 2008: 218).

Gráfico 17. Clásico circuito cinematográfico



Fuente: adaptado de Caves (2000)

En nuestro país, y en el 90% de los mercados cinematográficos, la neutralidad del proceso está lejos de ser transparente debido a fallas de mercado. Una de las fases intermedias administra la colocación en el mercado operando a su favor: los distribuidores de

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

películas tienen un tremendo poder" y actúan a lo largo de toda la cadena de valor. Las fallas de mercado se producen por cuatro factores fundamentales (analizados en los capítulos 3, 6 y 7): 1) intervención del Estado en el mercado[199]; 2) concentración de los capitales en todas las fases de del circuito e integración vertical; 3) conductas de negocio abusivas, tales como explotación acelerada de los productos para asegurar su amortización, lanzamientos exclusivos o distribución selectiva; 4) déficit de información que provoca desconocimiento para los productores sobre los comportamientos de los consumidores y los exhibidores.

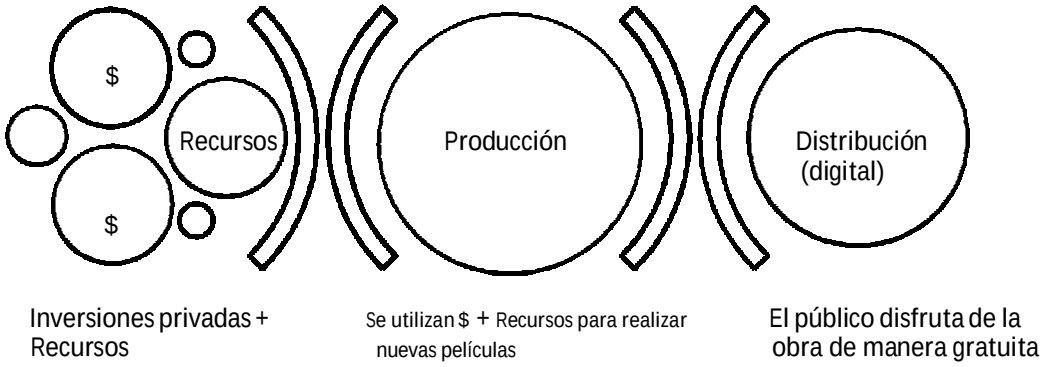
Mientras la intervención estatal es una falla de mercado que apunta a generar más pluralidad de contenidos e imágenes y que insufla constantemente capitales a la producción debido a que el proceso no llega a completar todas las fases del circuito, el 95% de las producciones de terror nacional ni siquiera tiene acceso a esta instancia. Por lo que han generado nuevos estadios para posibilitar que la producción continúe. Pablo Parés (2012a) habla del surgimiento de *El nuevo mundo* luego de años de aplicar estrategias para que el circuito clásico funcione sin los resultados esperados:

> "Durante los últimos diez años trabajé para lograr un círculo de producción, una línea de montaje de películas. La idea era que las ganancias por las ventas o proyecciones de una película A se convertían en el presupuesto de una nueva película B. Durante un tiempo parecía que podía funcionar, hasta que el cine llegó a la casa de todos, gratis y con excelente calidad. Puedo ponerme en el lugar del público porque yo también soy público: ¿Qué hago? ¿Veo la última *Planet of the apes* gratis, en alta definición y en la comodidad de mi casa o voy a un cine y pago para ver *Post*?".

Lo que Parés propone es una vuelta de tuerca basada en estrategias truncas o anquilosadas cuyos cimientos están endebles por el surgimiento de las nuevas tecnologías. Y la propuesta no es otra que aquella que el género viene aplicando hace años: minimizar al máximo el costo de los recursos (locaciones, actores, vestuario, equipos) para poder autofinanciar la obra o sostenerla con aportes privados. Con este método rompe con el circuito cinematográfico clásico. Lo expresado por Parés (ilustrado en el Gráfico 18) exhibe los problemas múltiples que enfrenta la producción de género en Argentina. Por un lado, despliega el circuito real que genera las películas de terror en nuestro país: cada proyecto es una búsqueda de recursos e inversiones a pulmón, un eterno modelo de autofinanciación. En este contexto, las fases cinematográficas clásicas no son más que una utopía para la mayoría de los realizadores. A pesar de que Parés se refiere a la distribución digital, lo cierto es que este modelo actualmente se aplica también a la física.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Gráfico 18. Nuevo circuito cinematográfico



Fuente: realización propia basado en Parés (2012a).

Asimismo, muestra las potencialidades de la distribución digital que levantan las barreras de acceso al público. Farsa Producciones, integrada por Pablo Parés entre otros realizadores, ha demostrado que esta propuesta no es sólo una teoría. Mientras han puesto en su canal de Youtube casi toda su filmografía y alternan exhibición física con digital, también desarrollan modelos exclusivamente dirigidos a estos formatos, como *Post* (Parés y Rojas, 2010) y *Daemonium* (Parés, 2011d). 1.411.142 visualizaciones muestran un público mayor que la película nacional más taquillera de 2011[200]. Aún queda por demostrar la sustentabilidad de este modelo, que requiere de una eterna búsqueda de fondos y que depende de la buena voluntad de terceros. Mientras no exista rentabilidad asegurada en los nuevos segmentos virtuales, los cineastas se verán obligados a repetir este proceso indefinidamente. Sin embargo, abre interesantes horizontes sobre cuál será el cine que veremos en las próximas décadas.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Las políticas culturales en una encrucijada: las limitaciones del INCAA

El cine argentino está en una calle sin salida: mientras aumenta su producción año a año, se hace cada vez más difícil que el público local las vea. No existen dudas que la intervención del INCAA en el sector de la producción es decisiva: más del 90% de las películas que se estrenan en salas están financiadas por el Instituto (Perelman y Selvach, 2004). Sin embargo, el modelo cinematográfico clásico (Gráfico 17) no se cumple en nuestro país: de la recaudación total de 2010 sólo el 8,64% correspondió a estrenos argentinos (SINCA, 2012).

Estos datos hablan de una de las mayores falencias del Instituto. Mientras tiene una política agresiva que posibilitó la existencia de 1070 películas en la década de 2000 (ver Tabla 27), el sector de la distribución y exhibición está librado a las fuerzas del mercado. La importación de películas paga impuestos poco significativos[201] y las cuotas de pantalla son mecanismos insuficientes por su falta de fiscalización. Asimismo, las empresas estadounidenses ejercen *dumping* en nuestro país: venden sus productos a un precio por debajo de los costos de producción que ya fueron absorbidos por el mercado interno (Getino, 2005; Perelman y Selvach, 2004).

Del mismo modo, la integración vertical en la cadena de valor a través de fusiones o acuerdos hace que esas películas se comercialicen de manera diferencial, dejando rezagadas a las nacionales. A modo de ejemplo bastan los números de 2011: la película nacional más vista [*Un cuento chino* (Borensztein, 2011)] con 903.360 espectadores (Mc Fly, 2011) no llegó ni a arañar el top ten de películas estadounidenses que lideró *Cars 2* (Lasseter y Lewis, 2011) con 2.051.211 de tickets cortados. En este contexto, *Sudor frío* (García Bogliano, 2011b) logró superar la media de asistentes de películas argentinas demostrando que si una película nacional circula por los circuitos *majors* puede funcionar.

Por otra parte, el INCAA ha intentado modificar las reglas del juego en el lado de la exhibición a través de la implementación de los Espacios INCAA que hasta el momento ha tenido resultados moderados a pesar de establecer acuerdos en salas ubicadas en todo el territorio nacional y a precios más bajos que los del mercado. Asimismo, la digitalización de las salas es un tema pendiente con cambios esperados a corto plazo con la firma del convenio con Arsat para los Espacios INCAA.

Asimismo, los tiempos de tramitación ante el INCAA hacen que el pedido de financiación se convierta en una misión titánica. Los cuatro años que transitaron *Visitante de invierno* (Esquenazi, 2008) o *Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012) y los diez de *Lo siniestro* (Mazurek, 2011b) son una prueba de ello. Llenar los requisitos del sistema torna a una tarea creativa en una burocrática y convierte a los directores en “lobistas políticos” agotados por los años transitados en los pasillos del Instituto.

Procesos poco transparentes adornan el panorama burocrático que ya ha acostumbrado a los productores a inflar los costos de los presupuestos. El círculo vicioso que

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

obstaculiza el paso de las películas argentinas a lo largo de la distribución y exhibición genera la imposibilidad de recuperar la inversión en la comercialización. Nadie espera recuperar su dinero luego de la producción lo cual genera mecanismos corruptos que se repiten desde hace años. La tergiversación de los números y de las facturas presentadas es una práctica común que Christian Koruk (2011) denuncia en *Visitante de invierno* pero que ocurre en todos los proyectos.

Los mecanismos de selección es otro de los puntos en la mira. Los comités del INCAA son los encargados de elegir que películas recibirán financiamiento. Su funcionamiento corporativo obstaculiza muchos de los proyectos que requieren de acuerdos con los sindicatos o integrantes de los comités. Los requerimientos para que los proyectos sean declarados de interés profundizan este modelo: para primera vía se solicita al presentante un mínimo de cinco largometrajes como productor o coproductor estrenados comercialmente, demostrar el 80% de la financiación y acreditar los antecedentes del Director donde el mismo tenga al menos una película o cortometraje; y para segunda vía un mínimo de un largometraje como productor o coproductor estrenado comercialmente, demostrar el 50% de la financiación y acreditar los antecedentes del Director donde el mismo tenga al menos una película estrenada (INCAA, 2011e). Por lo tanto, se tiende a perpetuar a los mismos productores ya que no hay lugar para novatos en los mecanismos de selección: sin antecedentes previos no se recibe la solicitud. Eso ha incentivado a todos los directores que presentaron proyectos de terror en el marco del Plan de Fomento a aliarse con otros productores con experiencia acreditada, lo cual les hace perder el manejo de la película[202].

El Instituto tampoco ha dado lugar al surgimiento de nuevos métodos y formatos, lo cual imposibilita el surgimiento de nuevos lenguajes más propensos a surgir en los modos artesanales de producción con métodos más flexibles. Otro de los problemas es la falta de diversidad de propuestas que también ha impactado en la poca representación de propuestas de género seleccionadas por el INCAA. En los últimos 25 años, el Instituto financió sólo diez películas de terror teniendo una participación sobre el total del 0,10% en la última década. Si bien la proporción sigue siendo mínima respecto al total, se nota un cambio de actitud que abre posibilidades a films con propuestas similares y atípicas en la filmografía argentina como la ciencia ficción de *Fase 7* (Goldbart, 2011) o el western gauchesco *Aballay, el hombre sin miedo* (Spiner, 2010).

El objetivo de este punto no es desmerecer los resultados de la política que promueve la producción nacional, que sería casi inexistente sin el Instituto, sino dar luz sobre los problemas que enfrenta la producción argentina que aumenta en número cuando entra en el circuito de comercialización. El Estado no debe desatender las fases restantes del circuito cinematográfico, a la vez que debe regularizar los mecanismos de selección y asignación de presupuesto con el objetivo de dar lugar a más diversidad de géneros, formatos, soportes y autores.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Las ventajas competitivas y las cuentas pendientes del terror argentino

> "Durante cinco años viví de hacer videoclips, hasta que la cosa cambió y me quedé sin trabajo, tuve que adaptarme, encontrarle la vuelta. ASÍ ES LA VIDA. Por suerte sigo haciendo películas, que es lo que me gusta y me mantiene vivo, y espero nunca llegar al punto de culpar «al mundo» por no poder contar historias con una cámara. Si la gente no paga por ver mi película o no encuentro la forma de seguir filmando voy a tratar de descubrir que cosas estoy haciendo mal". (Parés, 2012c) (Mayúsculas en el original)

El terror argentino ha sentado las bases de una producción descomunal que construyó decenas de monstruos de papel con los recursos que tenía a mano. Las características de la producción y su circulación le imponen oportunidades de mercado, a la vez que la limita. Como punto a favor tiene un atributo que podría parecer una desventaja (y en algunos aspectos lo es): su independencia casi total de los modos de producción industrial. La realización al modo "hágalo usted mismo" les permite a los directores lograr efectos y recursos de una manera más económica y creativa.

El eterno ejercicio de rodar brinda a los realizadores las posibilidades para hacer cine de calidad con poco dinero. Más que aprender en la teoría, la realidad les da las herramientas para ajustarse a un presupuesto y bajar el guión a la realidad. El trabajo con costos acotados permite a los cineastas mayor flexibilidad en las rutinas productivas y una adaptación más rápida a los cambios del entorno que se asemeja al terror de barricada de los ´60, como el instaurado por Roger Corman (entre otros), quien define en el punto 2.2.3 al cine de esa década con características perfectamente aplicables a la producción argentina de hoy en día. Aún en perspectiva, la barricada cinematográfica estadounidense de los ´60 parece de juguete al lado de la argentina. Mientras uno de los mayores ejemplos mundiales de bajo presupuesto es el costo de U$S 144.000 de *La noche de los muertos vivientes* (Romero, 1968), en nuestro país se podría hacer 48 veces *Habitaciones para turistas* (García Bogliano, 2004) o 480 versiones de *Plaga zombie* (Páres y Sáez, 1997) con esa cifra, sin considerar la inflación de más de 30 años. Aún dentro de las películas financiadas por el INCAA, los presupuestos son bajos o medios lo cual les permite hacer films con herramientas obtenidas dentro de la barricada cinematográfica, aunque los costos se elevan por los certificados de libre deuda que impone el Instituto y el pago a todos los sindicatos. Muchos de estos productos caen naturalmente bajo la categoría *exploitation* por los modos de producción asociados.

Una de las claves para mantener estos costos es la colaboración entre directores, que meten mano y cámara en las películas de todos sin ninguna o poca retribución económica. Asimismo, estos bajos márgenes de costos permiten la experimentación, la búsqueda de nuevos lenguajes, la adopción de riesgos formales frente a un cine de presupuestos elevados que no tiene demasiado espacio para innovar porque está obligado a recuperar la inversión. Esta renovación cinematográfica tiene posibilidades de construir un nuevo canon

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

cinematográfico, como lo hizo el Nuevo Cine Argentino en los ´90 cuando estaba en las orillas de la industria. Ambos movimientos están apoyados sobre la macroestructura que sostiene al cine nacional: recursos humanos con educación formal y una cultura cinéfila en ascenso.

Casi todos los directores realizan su producción con las nuevas tecnologías digitales que les permite una filmación más económica y edición casera. La flexibilidad de las rutinas productivas nacionales ha permitido que muchos cineastas sean pioneros a la hora de ofrecer contenidos específicos como *Daemonium* (Parés, 2011d) para las nuevas plataformas. Como punto en contra, muchos de los formatos utilizados les permite una comercialización limitada (no apto para exhibición en salas, por ejemplo[203]). La estética amateur que resulta de las restricciones presupuestarias también pone un tope en las posibilidades de venta y le posibilita exclusivamente los mercados de TV, plataformas *on line* o DVD, aunque la inserción creciente de la alta definición en estos soportes está subiendo los estándares mínimos de producción.

Mientras casi toda la producción se hace a la medida del mercado de DVD, la mayoría de las películas entra en un saco vacío en nuestro país porque esa ventana de comercialización publica muy pocos títulos nacionales de género (ver punto 6.2). Los canales de distribución y exhibición alternativos tampoco alcanzan a absorber la oferta de estos productos.

En el ámbito internacional, el terror argentino tiene posibilidades de recupero de la inversión en formato de DVD. Las características intrínsecas del terror argentino lo diferencian de los *blockbusters* de Hollywood con mayores presupuestos y valores de producción altos por lo que pueden apuntar a mercados de nicho (ver puntos 3.3.3 y 3.4). Sin embargo, pocas producciones lograron beneficios económicos en el exterior desprotegidos frente al desconocimiento de las empresas con las que entablan contratos y prácticas de contabilidad creativa.

Las pocas posibilidades de exhibición y distribución que parecen ser una consecuencia o paso posterior de la producción hecha con bajo presupuesto, es también una de las causas que la continúan perpetuando este modo de realización. Fue lo que empujó al desarrollo de películas de características similares en EEUU de 1953 a 1968. Las oportunidades para las películas *mainstream* aún son tímidas y están más sujetas a los ciclos generales del mercado y a la disponibilidad de fondos estatales. Mientras tanto, la filmación subterránea tiene las llaves de una producción constante e innovadora que puede dar el salto profesional o industrial.

Si bien aún falta mucho trecho para caminar, los pasos del terror argentino se apoyan en una producción amateur y artesanal que nunca descansa. Tiene limitaciones económicas y formales pero también mucho potencial, considerando el desarrollo explosivo que hizo en sólo una década. El amor por el género y el cine es lo que sigue motivando a los directores y es su ventaja competitiva más fuerte, basada en una producción que no le debe nada a nadie.

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Desafíos y futuros escenarios

Este estudio se ha enfocado en dos preguntas de investigación fundamentales. La primera apuntaba a analizar las causas del nacimiento de una producción masiva de terror en Argentina. Cómo hemos analizado en el capítulo 4, en toda la historia cinematográfica argentina se ha producido un promedio de cuatro películas de terror por década de 1930 a 2000. Aunque un mapeo global exhibe un desarrollo más pleno en el conjunto de las industrias culturales. Estos datos muestran que el género no ha tenido un desarrollo muy amplio en nuestro país.

Sin embargo, a finales de los ´90 empiezan a filmarse películas de terror que en poco tiempo superan la marca histórica nacional llegando al centenar de largometrajes a finales de 2010. ¿Cuáles son las causas de esta explosión? El capítulo 5 explora tres motivos principales: a) la incubación de un ambiente cinéfilo alimentado con material foráneo que circuló en videoclubs, proyecciones especiales y ciclos televisivos; b) el estallido de las carreras y escuelas de cine que formaron miles de cineastas e impulsaron a miles de estudiantes a proyectar sus sueños detrás de cámara; c) las nuevas tecnologías digitales que posibilitaron la filmación, edición y hasta distribución casera y económica. Estos tres factores encendieron la mecha para tres tipos de producción: una artesanal que se maneja entre el bajo y mediano presupuesto, películas orientadas al mercado internacional con el mismo rango de costos (aunque hay excepciones más onerosas con películas financiadas por capitales extranjeros) y películas financiadas por el INCAA con presupuesto más acordes a la media nacional. El terror nacional no tiene estéticas marcadas y mira hacia la tradición estadounidense para hacer monstruos nacionales.

La producción argentina escribe su presente sobre una historia que lleva casi un siglo. Una industria que utiliza la marca genérica para comercializar de manera homogénea los productos y los mercantiliza haciendo divisiones dentro de estas marcas con subgéneros que experimentan demandas cíclicas, como hemos visto en el capítulo 1. La mirada de la producción nacional de terror hacia la tradición del norte no es casual: EEUU ha explotado el género desde 1930 generando tendencias que cruzan sus fronteras con su propio material o capitalizado éxitos foráneos en todo el mundo, como se analiza en el capítulo 2.

El análisis desplegado en el capítulo 3 muestra las condiciones actuales del mercado global del terror en las que se inscribe el horror argentino: una alta concentración de capitales transnacionales que despliegan sus brazos de tentáculos en todos los países, incluido el nacional; una comunidad de fanáticos que representa una audiencia cautiva para el género; y un mercado de nicho que permitió la venta internacional de muchas películas nacionales: el DVD y la distribución digital. Estas condiciones permitieron que muchas economías periféricas inserten productos en el mercado mundial allí donde EEUU había plantado su bandera exclusiva e incluso incentivó la producción ibeoramericana que en muchos casos era virgen en

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

materia de terror, a excepción de México y España que continúan siendo los productores líderes del mercado hispano.

Nuestra segunda pregunta de investigación apuntaba a detectar los modos de supervivencia del género. Los elementos desplegados en los capítulos 3, 6 y 7 muestran un contexto complicado. Mientras las *majors* estadounidenses tienen intervención en las tres fases de circulación cinematográfica, el control de la distribución es clave y empuja a la producción de género nacional a las orillas de la comercialización alternativa. Las películas argentinas que estuvieron en condiciones de ser estrenadas comercialmente mostraron el triste promedio del cine argentino general: 11.000 espectadores. La única que fue distribuida por una empresa transnacional [*Sudor frío* (García Bogliano, 2011b)] tuvo un resultado más favorable en las salas. Sin embargo, estas películas fueron financiadas por el Estado por lo que no necesitaron de capital privado para realizarse.

Las películas nacionales circularon como pudieron: en canales de exhibición alternativos, en forma de DVD nacionales o internacionales y en otras ventanas menos significativas económicamente (televisión y distribución digital). El resultado de esta comercialización mostró un promedio mínimo de recupero. Como analizamos en los capítulos 6 y 7, surgieron iniciativas y empresas que crearon canales de exhibición y distribución alternativos: el Festival Buenos Aires Rojo Sangre ayudó a mostrar la producción como un corpus consolidado mientras VideoFlims y SRN Distribution ofrecieron a muchas de estas películas un formato de disco antes de que desaparezcan en el limbo cinematográfico después de su exhibición en el Festival. Aunque los resultados económicos no son relevantes sí lo es su papel simbólico en su tarea de mostrar que el género de terror argentino no es un mito: es palpable en las pantallas de aquellos fanáticos que necesitan transfusiones de sangre fílmica.

Entonces, la pregunta continúa en pie: ¿Cómo se pudieron hacer casi 100 películas si no hay sustentabilidad económica? La respuesta está en las bases mismas de su creación: el bajo presupuesto, que define al género en sus expresiones históricas y mundiales (ver capítulos 2 y 3), permitió la generación y la subsistencia del terror nacional que se retroalimenta del bolsillo de los mismos cineastas, de sus ingresos por trabajos para otras empresas y de los pocos retornos obtenidos en las fases de comercialización (que en varios casos es significativo respecto a la inversión inicial). El motor del movimiento no es el dinero sino el amor por el género. Se trata de un trabajo colectivo, más que individual, que crea nuevos lenguajes, formatos e imágenes apostando pocas monedas en metálico y millones en ideas, creatividad, talento y vocación por filmar.

En vista de este panorama, los desafíos no son pocos. El futuro del género depende de varios factores. En primer lugar, debe salir del ghetto en el que está encerrado. Todos los países dependen de su mercado interno para recuperar la inversión. Debe seducir al público argentino y mostrarle que es posible ver una película con monstruos nacionales. El

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

gran problema radica en que los argentinos somos reticentes a ver nuestro propio cine y que la exhibición en las salas es un concepto que está tratando de sobrevivir pero que tiene el tiempo contado. Mientras el sistema de circulación física sobreviva, el INCAA debe garantizar la libre circulación de nuestras películas en su propio territorio que compiten deslealmente con importaciones estadounidenses. Sólo de esa manera el cine nacional, en general, y el terror, en particular, podrán llegar a los espectadores.

El terror argentino tiene varias batallas por pelear: una particular que la enfrenta a los fantasmas de la discriminación de un género considerado menor en un país donde se destinan todos los esfuerzos hacia producciones autorales de cine arte que ganan premios en festivales pero ahuyentan al público; y una general que la pone en el pelotón de todos los directores argentinos combatiendo épicos monstruos trasnacionales que obstaculizan la comercialización y luchando contra prácticas corporativas del Estado que los obliga a pasar años en pasillos del INCAA buscando financiamiento para sus realizaciones.

Mientras tanto, el terror local sigue sobreviviendo a pulmón con el impulso de directores, productores, actores, guionistas, exhibidores, distribuidores y muchos más que aman el género y lo perpetúan. Conforman un grupo escondido en la selva cinematográfica y se adaptan a las transformaciones que modifican al contexto de la industria. Aguardan agazapados su oportunidad de demostrar que pueden asustar al público nacional e internacional con los monstruos argentinos que crean detrás del follaje de la industria y que esperan el momento adecuado para tomar el mundo por asalto.

Notas

1 Se utiliza la palabra española zombi en este trabajo ya que el término *zombie* es un anglicismo. Se respeta la palabra original en los nombres de obras y películas.

2 El cine de producción industrial se define en contraparte a las empresas de producción independiente o circunstancial. La categoría se relaciona con volúmenes de presupuesto, infraestructura, maquinaria, personal y facturación (Getino, 2005). Su propósito primordial es la obtención de beneficios económicos (Getino y Schargorodsky, 2008).

3 El *star system* (expresión inglesa traducible por "sistema de estrellato" o "sistema de las estrellas") era el sistema de contratación de actores en exclusividad y a largo plazo utilizado por los estudios de Hollywood en la denominada época dorada de Hollywood para asegurarse el éxito de sus películas.

4 Como ejemplo: el sitio web Cinefania la define como una película de suspenso en su ficha (http://www.cinefania.com/movie.php/73668/) a la vez la incluye como película de terror en la nota *Evolución del cine de terror argentino* (Lavia, 2008).

5 Se considera al artículo "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas" como la primera publicación que utiliza el término industria cultural. Fue escrito por Theodor Adorno y Max Horkheimer y publicado en el libro *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos* o *Dialéctica del Iluminismo*, según la traducción utilizada en el mundo hispanoparlante.

6 La historia del concepto encuentra algunas paradas intermedias: en los círculos estadounidenses surgió la noción de *knowledge industry* (industria del conocimiento) en 1966, una perspectiva más deseosa de “medir la participación de esta nueva rama

industrial en el producto nacional que de lanzar anatemas contra la trivialización de la cultura y el final del poder de los intelectuales" (Mattelart y Piemme, 1982: 66). Tres años después, aparece el término "industria de conciencia". Ya con el surgimiento de las nuevas tecnologías (computadora, teléfono, redes telemáticas) teóricos de la Universidad de Standford hablan de la "industria de la información" (Mattelart y Piemme, 1982). Unos de los términos más actuales y utilizados es el de "industria creativa" o "economía creativa", establecido por teóricos como Richard Caves (2000) y John Howkins (2002), que define a este sector como un campo más amplio que incluye todas aquellos ramas de la industria que contengan elementos artísticos o creativos, poniendo bajo su paraguas a las artesanías, la arquitectura, los juguetes o el software, entre otros.

[7] Los estudios culturales exploran las formas de producción, creación y difusión de significados en la sociedad. Los téoricos fundadores son: Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward Thompson, Stuart Hall y Paddy Whannel.

[8] Zallo (1988: 25-26) señala que esta definición no es neutra sino subjetiva, porque revela un interés predominante de productores y difusores en el aspecto económico a expensas del valor cultural de las producciones. Él afirma que el carácter industrial está dado por el capital y la mecanización, no por las intenciones. Asimismo, también critica la referencia a la "producción en serie" porque parece excluir la difusión masiva de una obra del campo de la industrialización, la cual tiene dos formas de distribución (reproducción de copias individuales y difusión - a través de las redes apropiadas -de una obra captada por miles de receptores).

[9] Si bien existe un debate sobre la diferencia entre las palabras "terror" y "horror", este estudio las utiliza indistintamente. En el idioma español se denomina al género cinematográfico con la palabra terror, mientras en la lengua anglosajona se habla de *horror film*. Gubern (1979) señala que esta última acepción es sinónimo de "género cinematográfico fantástico-terrorífico" por lo que ambos términos en sus respectivos idiomas designan al mismo objeto.

[10] *Slasher* deriva de la palabra anglosajona *slash*, la cual se traduce como navajazo.

[11] Sería inexacto señalar esta referencia como nacimiento del mito del vampirismo ya que se remonta a mitologías de la mayoría de las culturas antiguas (Curubeto, 1996: 123-135; Gubern y Prat, 1979: 49-78). Sin embargo, aquí se consideran las raíces del terror moderno.

[12] La fuente de los títulos de películas, directores y año de lanzamiento es The Internet Movie Database (http://www.imdb.com/) y Cinefania (http://cinefania.com/) para los nombres de los lanzamientos en territorio argentino. Los títulos originales y datos completos están incluidos en la bibliografía.

[13] Muchos teóricos señalan al expresionismo alemán como un antecedente del género y no como su primera etapa. Estos enfoques *Hollywoodcentristas*, como la mayoría del análisis cinematográfico, dejan de lado factores clave como la existencia de una industria cinematográfica alemana consolidada y técnicas pioneras de filmación que luego serían reutilizadas por los cineastas norteamericanos de los años '30.

[14] *Doppelgänger* es el vocablo alemán para definir el doble fantasmagórico de una persona viva. La palabra proviene de *doppe*l, que significa "doble", y *gänger*, traducida como "andante". El término se utiliza para designar a cualquier doble de una persona, comúnmente en referencia al "gemelo malvado" o al fenómeno de la bilocación. Es una figura clave de la mitología germánica.

[15] Javier Memba (2004: 50) considera a la película *Abbot y Costello contra los fantasmas* (Charles Barton, 1948) como el fin del ciclo de terror de la Universal, ya que se trata de la primera parodia del género.

[16] *Exploitation* se traduce como "películas de explotación" cuya definición las establece como films donde prima el objetivo económico. El tema es analizado más exhaustivamente en el punto 2.2.3.

[17] Cifra extraída de Buru- Lan (citado en Gubern y Prat, 1979: 49).

[18] El mito de la intolerancia del vampiro a la luz del día fue creado por la adaptación de Murnau y l a posterior de Browning, ya que la novela de Stoker no hace ninguna mención a esta imposibilidad.

[19] La película podría enmarcarse más ampliamente en el género fantástico, razón por la cual no

se la incluye en la historia del cine de terror argentino.

[20] Y del cine de ciencia ficción ya que *Frankenstein* puede ser considerado una cruza de ambos géneros.

[21] "*Frankenstein* recaudó una fortuna, salvó de la ruina a la Universal y aterrorizó a todo el mundo" (Curubeto,1996: 167).

[22] El cine *mainstream* es un anglicismo que define a las películas comerciales de las corrientes principales producidas por los conglomerados cinematográficos.

[23] Estas dos últimas películas han sido clasificadas por el crítico David Edelstein (2006) como *torture porn* (pornografía de la tortura), una subcategoría dentro del *splatter*. Más específicamente, contienen desnudos, violencia, masoquismo y mutilaciones. También, como punto en común, son películas *mainstream*.

[24] *Sudor frío* podría ser categorizada como *torture porn*, según la definición explicitada en la nota al pie de página 23.

[25] *El propietario* no es un exponente puro del subgénero referido ya que "es una película de terror psicológico que evoluciona poco a poco hacia el *gore*, con mucho contenido sexual" (Raña, 2010: 146).

[26] Wasko señala la existencia de obras anteriores, como la de Kingender y Leggs de 1937, *Money Behind the Screen*, o el estudio de Mae Huettig sobre la industria del cine en la década de los treinta (1944).

[27] El término "tomas UFA" se refiere a innovaciones técnicas tales como la iluminación focal, los efectos especiales (entre ellos la sobreimpresión), los movimientos de cámara (la cámara desencadenada, por ejemplo), y el diseño de decorados.

[28] Algunos de los directores que emigraron a Hollywood fueron Ernest Lubistch, Friederich Murnau, Fritz Lang, Paul Leni, Alexander Korda, el guionista Hanns Kraly, entre otros.

[29] Los datos monetarios se expresan de la siguiente manera: $ por pesos argentinos (ver cotización respecto al dólar en el Anexo 2), U$S por dólares norteamericanos y € por euros.

[30] Cálculo realizado sobre los presupuestos de *Drácula* (U$S 150.000) y *Frankenstein* (U$S 250.000) de la Universal en 1931 y 1932; y las producciones de Val Lewton para la RKO durante la década del '40, menores a U$S 150.000.

[31] Los *bestsellers* son libros, discos, películaso cualquier otro producto cultural que pasan a formar parte de la lista de los más vendidos.

[32] El costo para la conversión de las salas en Cinemascope era de U$S 25.000 para las salas grandes, U$S 15.000 a U$S 17.000 para las medianas y U$S 10.000 para las pequeñas (Richard Hincha citado en Heffernan, 2004: 19).

[33] Exhibiciones continuadas.

[34] Fuente: http://www.imdb.com/title/tt0068284/.

[35] El Plan Eady fue una medida del gobierno británico que reforzó las medidas proteccionistas del cine, a la vez que incentivó la producción a través del otorgamiento de subsidios. La ley otorgaba financiamiento a proyectos locales, aunque permitía la inclusión de empresas extranjeras siempre que una de las firmas sea nacional. Las ganancias eran divididas entre el Estado y la productora.

[36] Fue dueño de varias compañías de producción y distribución a lo largo de 50 años. En los '70, formó *New World Pictures*, que vendió en los '80. Siguió colaborando con una gran cantidad de compañías en todo el mundo. (Fuente: http://www.imdb.com/name/nm0000339/bio).

[37] Fuente: http://www.imdb.com/title/tt0047244/

[38] *La máscara del demonio* no es considerada *giallo*, sino terror gótico y un precedente. *El ojo maldito* (Bava, 1963) ha sido instaurada como la primera película del sub-género italiano.

[39] Banda del espectro electromagnético utilizada para la transmisión de los canales de televisión, entre otros usos.

[40] El riesgo evaluado por la Paramount seguramente sería una mezcla no sólo del género de la película sino del resultado deficitario de *Vértigo* (1958), que la compañía había producido un

año antes con el mismo director.

41 Este presupuesto significaba una tercera parte de los U$S 2.500.000 utilizados en *Vértigo* (1958) y un 20% de los U$S 4.000.000 de su película previa: *Intriga internacional* (1959).

42 Según IMDB (http://www.imdb.com/title/tt0063350/) la película ha recaudado U$S 30.000.000 a la fecha.

43 Fuente: http://www.imdb.com/title/tt0070047/.

44 La novela vendió 7.6000.000 de copias antes del lanzamiento y fue parte de la campaña publicitaria ya que la tapa tenía impresa la imagen de la película (Morris, 2007: 44).

45 Un ejemplo son las sagas de Frankenstein o Drácula de la Universal en los años ´30 y ´40 y las de la Hammer en los ´50 y ´60.

46 Entre varios factores, se atribuye la demora del lanzamiento al retraso en la filmación que había pasado de 55 días pautados a 150 (Morris, 2007: 44).

47 Fuente: http://www.the-numbers.com/movies/1978/0HLLW.php.

48 Fuente:http://boxofficemojo.com/franchises/chart/?id=halloween.htm y http://boxofficemojo.com/franchises/chart/?id=fridaythe13th.htm (datos con ajuste inflacionario a abril de 2012).

49 CGI es la sigla en inglés de *Computer-generated imagery*, traducible como Imágenes generadas por computadora. Es la aplicación del campo de gráficos realizados por computadoras para la creación de imágenes digitales aplicadas en este caso a películas.

50 Fuente: http://www.imdb.com/title/tt0117002/business

51 Fuente: http://boxofficemojo.com/movies/?id=maryreilly.htm

52 Fuente: http://boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=scream.htm

53 Fuente: http://www.the-numbers.com/movies/series/Scream.php

54 Fuente: http://www.the-numbers.com/movies/series/ResidentEvil.php

55 La saga impresa ha vendido 116.000.000 de copias en todo el mundo y ha sido publicada en más de 50 idiomas (Parke y Wilson, 2011: 3).

56 Fuente: http://www.the-numbers.com/movies/series/Twilight.php

57 Fuente: http://www.the-numbers.com/movies/series/saw.php

58 Fuente: http://investors.lionsgate.com/phoenix.zhtml?c=62796&p=irol-homeprofile.

59 El término se traduce como “larga estela” o “larga cola” y es una expresión acuñada por Chris Anderson en un artículo de la revista Wired de octubre de 2004 para describir determinados tipos de negocios y modelos económicos tales como Amazon.com o Netflix.

60 Fuente: http://www.the-numbers.com/movies/2009/PNACT.php

61 No es una saga de terror sino una parodia del género (más precisamente de *Scream*). Por esa razón se ha incluido, ya que explota el horror aunque sea una comedia.

62 El éxito de Artisan en la promoción de la película no sólo dependió de Internet sino que se destinó un total de U$S 20.000.000 para una campaña global que apoyó el marketing *on line* (Telotte, 2001).

63 *Blu-ray* es un formato de disco óptico de nueva generación para video de gran definición y almacenamiento de datos de alta densidad cinco veces mejor que el DVD.

64 Chicho Ibañez Serrador es hijo de Narciso Ibañez Menta, el actor español que produjo el terror más popular en territorio argentino.

65 A la fecha el festival más importante de terror de todo el mundo.

66 Fuente: www.imdb.com/title/tt0230600

67 Fuente: http://www.the-numbers.com/movies/2001/TOTHR.php

68 Fuente: http://www.imdb.com/title/tt0230600/awards

69 Fuente: www.imdb.com/title/tt1038988/

70 Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/REC_(pel%C3%ADcula_de_2007)

71 Fuente: http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=quarantine.htm

72 Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/El_orfanato

73 Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/El_orfanato

74 Cálculo propio hecho en base a www.boxofficemojo.com

75 Fuente: http://www.emol.com/noticias/magazine/2006/12/20/239656/nicole-kidman-actuara-en-una-version- de-un-filme-colombiano-de-terror.html

76 VOD son las siglas del vocablo inglés *Video on demand*, que significa televisión a la carta o video bajo demanda. Es un sistema de televisión que permite al usuario el acceso a contenidos multimedia de forma personalizada mediante la descarga de películas o programas.

77 Fuente: www.imdb.com/title/tt1361838/

78 Fuente: www.imdb.com/title/tt1899305/

79 Fuente: www.imdb.com/title/tt1666300/

80 Este caso será analizado con mayor detalle en la producción de terror argentina.

81 Susana Cella en el prólogo a la edición de *La guerra gaucha*.

82 Angel Mentasti es el fundador de ASF.

83 "El decreto establecía que los cines de primera línea de Capital Federal con más de 2.500 localidades debían estrenar un filme argentino cada dos meses; los restantes de primera línea y todos los que estaban en el radio céntrico de la Ciudad, uno por mes; y el resto de los ubicados en Capital Federal y los del interior del país debían exhibir películas nacionales al menos en dos de cada cinco semanas" (Perelman y Selvach, 2004: 17).

84 Pino Farina era el director de los laboratorios argentinos Tecnofilm y productor de otras cintas como *Borges para millones* (Wullicher, 1977) y *Comandos azules* (Vieyra, 1979).

85 U$S 200.000 según la cotización histórica de la época Fuente: (http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Cotizaci%C3%B3n_hist%C3%B3rica_de_monedas_de_la_Argentina).

86 Las producciones fueron junto a Pino Farina (Lavia, 2008).

87 Willicher había dirigido dos años antes una de las películas más famosas de la filmografía nacional: *La Patagonia rebelde* (1974).

88 Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Tulio_Loza

89 Fuente: http://www.imdb.com/title/tt0054134/companycredits

90 Documentalista argentino.

91 El U-matic fue el primer formato de videocasete que se puso a la venta. Fue creado en 1969 y fue el formato televisivo por excelencia hasta 1983 (Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/U-matic).

92 "En 1996, una Ley de Emergencia Económica, suspendió la autarquía financiera del INCAA, y parte de la recaudación del fondo de fomento fue dirigida al Tesoro Nacional. Desde entonces y hasta el recupero de la autarquía a finales de 2002, los envíos fueron irregulares por lo que el respeto de la planificación para créditos y subsidios se vio sensiblemente afectada" (Perelman y Selvach, 2004: 22).

93 U$S 600 por la "alquimia" de la convertibilidad. "Se gastó alrededor de $ 300 en gastos de producción (colorantes para los maquillajes, malla de catch de John West, cerebros de vaca, plastilina, barbijos para los agentes del FBI y todo lo que se ve en pantalla) y otros $ 300 en arreglos para la cámara que se rompió más de una vez" (Fuente: http://www.farsaproducciones.com.ar/Pz/faq.htm#Presupuesto PZ).

94 Aunque el teatro no es considerado una industria cultural dentro de la acepción clásica del término, se analizan las obras por este medio porque constituyen un corpus consolidado.

95 "Valiente, esplendoro, generoso, lúcido" según la definición de la Real Academia Española.

96 Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica dependiente del INCAA.

97 Panavision es una marca de cámaras utilizadas mayormente por la industria hollywoodense

que tienen un alto costo. Como ejemplo, la película *Una tormenta perfecta* (Petersen, 2000) fue filmada con esta cámara.

98 El 90% de las películas argentinas estrenadas en salas son financiadas por el INCAA (Perelman y Selvach, 2004:107).

99 La categorización realizada se puede realizar exclusivamente enmarcado en el género de terror, ya que aún las películas con más presupuesto entran en la categoría independiente en comparación con los proyectos de las grandes productoras nacionales. Esta segmentación no se puede aplicar a las productoras, ya que algunos directores participan tanto de producciones independientes o *underground* como de proyectos internacionales.

100 Este tema se ha desarrollado en el capítulo 3.

101 Fuente: (Magariños, 2011a).

102 Se filmó en tres días.

103 El Betacam Digital es un sistema de grabación de video.

104 Se analizará la distribución con más detalle en el capítulo 6.

105 Las últimas cuatro son señaladas por Perelman y Seivach (2004) como las empresas productoras más importantes al año 2003.

106 U$S 710.000 según la cotización del día de la resolución (http://www.cotizacion-dolar.com.ar/dolar_historico_2010.php).

107 El término se refiere a películas de género australianas.

108 Habla de *Visitante de invierno* (Esquenazi, 2008).

109 Horacio y Esteban Mentasti son los dueños y productores de Cinemagroup SRL.

110 Director de la película.

111 Productor asociado de la película.

112 U$S 925.380 según la cotización de 2008 (U$S1 = $ 3,15).

113 Fuente: expediente 0262/04 del INCAA.

114 Cinemagroup presentó sólo $ 1.146.550,52 sobre el total presupuestado. Fuente: expediente 0262/04 (INCAA, 2004b).

115 U$S 1.126.626 según la cotización del 14 de junio de 2010 (Fuente: http://www.cotizacion- dolar.com.ar/dolar_historico_2010.php).

116 Fuente: http://marianoliveros.wordpress.com/2012/02/13/la-taquilla-de-las-peliculas-argentinas-en-cartel-al-13-de-febrero-de-2012/#more-4364

117 Fuente: http://www.imdb.com/title/tt1668212/. El INCAA negó acceso al expediente por encontrarse aún en liquidación.

118 Fuente: http://www.imdb.com/title/tt1245776/ El INCAA negó acceso al expediente por encontrarse aún en liquidación.

119 Fuente: expediente 0262/04 del INCAA.

120 Fuente: http://www.imdb.com/title/tt1668212/

121 Fuente: http://www.imdb.com/title/tt1245776/ El INCAA negó acceso al expediente por encontrarse aún en liquidación.

122 Fuente: entrevista a Fabián Forte (2011)

123 Fuente: Resolución Nº 2521/2010 del INCAA publicada en el Boletín Oficial el lunes 15 de noviembre de 2010.

124 Fuente: (Diment, 2011a).

125 Fuente: Res. 1357/2008 del INCAA publicada en el Boletín Oficial el martes 14 de octubre de 2008.

126 Fuente: expediente 2615/2008 del INCAA.

127 Fuente: (López Iscafre, 2011).

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

128 Fuente: Resolución 486/2010 del INCAA (modificación de la Res. 1227/2010 del INCAA) publicada en el Boletín Digital el martes 20 de julio de 2010 (Año CXVIII, Número 31.947).

129 Este ejemplo está hecho sobre el presupuesto anterior de la película.

130 El INCAA reconoce para proyectos de ficción de segunda vía hasta el 100% del costo de producción con un máximo de 57,5% del costo de una película nacional de costo promedio. Lo cual implica, según lo determinado en la Res. 2204/11/INCAA, $ 1.610.000 o U$S 377.000 según cotización de marzo 2011 (INCAA, 2011d).

131 Daniel De La Vega ha solicitado un crédito junto a Néstor Sánchez Sotelo de $ 900.000 para *Necrofobia* a través del Expediente 1955/11 del INCAA. Fuente: http://www.incaa.gov.ar/

132 Ver puntos 3.3 y 3.4.

133 Más información sobre *Al-invest* en http://ec.europa.eu/europeaid/where/latin-america/regional- cooperation/al-invest/index_es.htm

134 Respecto al proceso de selección, Daniel de la Vega señala: "Fuimos parte de un casting de directores. Lo divertido de la anécdota es que Pablo y yo quedamos en este casting porque fuimos los únicos directores que, cuando nos propusieron hacer una película de terror, dijimos «sí». Todos los demás presentaron pruritos, y puedo decir que desfilaron los más importantes exponentes del cine argentino por esta producción (…) Estuvimos en el lugar correcto, en el momento indicado, y dijimos lo que el productor quería oír." (De la Vega citado en Conde y Merida, 2008: 58-59).

135 *Draft* = borrador del guión.

136 También conocida como *Interference* o *Interferencia.*

137 La filmación en idioma español y con elementos autóctonos no demuestra la falta de intención de venderla al exterior [cómo se ve en *Distribuir una película y no morir en el intento* (Moyano, 2012b)]. Sin embargo, en este apartado se analizan prioritariamente productos de exportación que modifican las lógicas locales para ser vendidas exclusivamente fuera de Argentina.

138 Risner se refiere a *36 pasos* (García Bogliano, 2006) y *Habitaciones para turistas* (García Bogliano, 2004).

139 €25.000.

140 $ 35.000.

141 $ 70.000.

142 Digital Cinema Package (exhibición digital).

143 Este tema ha sido analizado más profundamente en el punto 3.3.1.

144 Este tema ha sido analizado más profundamente en el capítulo 4.

145 Este tema ha sido analizado más profundamente en el capítulo 4.

146 Este tema ha sido analizado más profundamente en el capítulo 3.

147 Fuente: http://www.distribution-company.com/empresa.asp

148 Fuente: (Ultracine, 2011b).

149 No han sido analizadas *Cabeza de pescado* (Massaccesi, 2009) por ausencia de datos sobre su estreno y distribución ni *La segunda muerte* (Fernández Calvete, 2012) que a la fecha sólo fue estrenada en el BAFICI.

150 Los integrantes de Pampa Films son Pablo Bossi, socio y fundador de Patagonik Group; Filmax Entertainment con capitales españoles; y Juan Pablo Buscarini, también ex integrante de Patagonik. Fuente: http://www.pampafilms.com.ar/es/accionistas.html

151 *Rental* significa alquiler de películas.

152 La venta directa de unidades comprende a las realizadas en locales minoristas -fundamentalmente kioscos de diarios y revistas- pero también incluye otras formas de comercialización, como grandes tiendas, disquerías, hipermercados, etc.

153 "Por el pasaje a medios electrónicos, los productores reciben el 70% del costo de la película

hasta un tope de 35% del valor del costo medio reconocido por el Instituto, $ 1.250.000 (antes era cercano a $ 600.000 pero se redujo a $ 437.500). De los números anteriores se desprende, que, más allá de la posibilidad eventual de colocar las copias en los videoclubes, suele resultar conveniente para los productores editar la película en este formato" (Perelman y Selvach, 2004: 68).

154 Ver punto 3.3.2.

155 Germán Magariños sin embargo declara que su acuerdo con VideoFlims es informal y de palabra (Magariños, 2011a).

156 Uno de los casos es *Días de mayo* de Gustavo Postiglione [2008] que estaba en el catálogo de VideoFlims hasta que el director obtuvo un financiamiento del INCAA para posproducción y firmó un acuerdo exclusivo con Primer Plano Film Group. Una vez finalizado el acuerdo con PPF, volvió a estar disponible para la venta en VideoFlims.

157 Su participación en la producción de películas es limitada. Uno de los ejemplos fue *La casa por la ventana* (Rojas y Olivares, 2010), una coproducción con Chile que tiene como director a uno de los socios de VideoFlims.

158 Un ejemplo es la "Semana de Cine Punk" organizada por SRN Distribution en el Espacio INCAA Gaumont. El detalle de la exhibición está en el punto 7.2.

159 Este tema se ha analizado más profundamente en los puntos 3.3.2 y 3.3.3.

160 Estadísticas propias en base a www.imdb.com

161 Mondo Trasho era el nombre de la productora hasta que se cambió en 2006 a Pauraflics.

162 La definición del tipo de contrato mencionado está en el punto 6.1.

163 *The Assylum* se especializa en películas *exploitation* de pequeño presupuesto que despliegan sexo, violencia y terror. Fuente: http://www.theasylum.cc/ . La edición especializada y un análisis sobre la empresa se ha realizado en el punto 3.3.2.

164 Los hoteles compran eventualmente material audiovisual para poseer los derechos de reproducción en sus cadenas.

165 Fuente: http://www.youtube.com/user/farsaproducciones/

166 Fuente: http://www.imdb.com/title/tt2069743/combined

167 http://daemonium.tumblr.com/

168 Un *storyboard* es un conjunto de ilustraciones mostradas en secuencia con el objetivo de servir de guía para entender una historia, previsualizar una animación o seguir la estructura de una película antes de realizarse o filmarse.

169 http://www.youtube.com/watch?v=hS3ONwRqa58

170 Dato disponible en http://www.youtube.com/user/farsaproducciones al 20 de abril de 2012.

171 Uno de los casos latinoamericanos más renombrados es el del uruguayo Federico Álvarez que después de publicar su corto *Ataque de pánico* (2009) en Youtube (http://www.youtube.com/watch?v=-dadPWhEhVk)

172 Las multisalas son más pequeñas que las salas tradicionales, con mayor confort y calidad de audio e imagen.

173 Fuente: estadísticas propias en base a Ultracine (2011b).

174 Fuente: estadísticas propias en base a datos del SINCA.

175 Fuente: SINCA (2012)

176 No han sido analizadas *Cabeza de pescado* (Massaccesi, 2009) por ausencia de datos sobre su estreno y distribución, y *La segunda muerte* (Fernández Calvete, 2012) que a la fecha sólo fue estrenada en el BAFICI.

177 Salas de estreno. **Capital Federal:** Village Recoleta, Village Caballito, Cinemark Palermo, Cinemark Palermo, Cinemark Caballito, Showcase Belgrano, Atlas General Paz, Atlas Rivera Indarte, Complejo Tita Merello, Gaumont, Hoyts Abasto. **Amba**: Hoyts Unicenter, Hoyts Morón, Hoyts Temperley, Hoyts Quilmes, Cinemark san Justo, Cinemark san Miguel, Cinemark Cinemark Adrogué, Showcase Haedo, Sowcase Norte, Showcase Quilmes, Cine

Ocho La Plata, Ambassador La Plata, Village Pilar, Village Avellaneda. Fuente: (INCAA, 2004b).

178 En la misma semana se estrenaron: *Jumper* (Liman, 2008), *Tropa de elite* (Padilha, 2007), *Enemigo en casa* (Gillespie, 2008), *La conspiración* (Haggis, 2007); *Como la sombra* (Spada, 2006) y *Olga, Victoria Olga* (Farriols, 2008)

179 Salas: Cinemark (Palermo, Adrogué, San Miguel, Soleil, San Justo, Puerto Madero), Showcase (Belgrano, Norte, Haedo, Quilmes, Rosario), Village (Recoleta, Caballito, Pilar, Avellaneda, Rosario), Monumental Rosario, Coto Lanús, Cinecenter Florencio Varela, Plaza Shopping Liniers, Gaumont, Monumental Lavalle, Atlas Flores , Alto Avellaneda, Diagonal Mar del Plata, Sunstar Rosario, Hoyts (Abasto–Unicenter, Dot, Temperley, Quilmes, Moreno). Fuente: Taquilla nacional (http://marianoliveros.wordpress.com).

180 Salas: Gaumont, Monumental Lavalle, Village Avellaneda, Hoyts Quilmes, Hoyts Temperley , Coto Lanús, Showcase Norte, Showcase Haedo, Cinemark Soleil, Cinemark San Miguel. Fuente: Taquilla nacional (http://marianoliveros.wordpress.com).

181 Una tendencia nacional muestra que a partir de 2008, las "10 películas locales más vistas contaron el apoyo de la televisión" (Ultracine, 2011a: 50-51).

182 Una de las causas de la retracción de la demanda ha sido el impacto de las crisis estructurales argentinas en el consumo de los productos culturales: "A la hora de reducir gastos, las familias e individuos suelen recortar la compra del periódico, la adquisición de libros o de música como una de las alternativas que, presumen, tiene menos repercusión en su nivel de vida" (Becerra y Mastrini, 2009: 60).

183 Una anécdota reciente puede ilustrar este comportamiento. Cuando fui a ver *Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012) a Village Avellaneda a pesar de que estaba en cartelera no se encontraba disponible en la grilla de horarios, lo cual podría inducir a que no se estaba proyectando a pesar de que había chequeado previamente en la página web del complejo. Al dirigirme a la ventanilla y solicitar una entrada para la película, el vendedor me advierte: "Mirá que es argentina", basándose en la presunción de que el público local es reticente a ver cine de género nacional, o bien cine argentino en general. La sala vacía demostraba que la estrategia había dado resultados y que un gran porcentaje de las decisiones es tomada por el espectador al momento de comprar la entrada basado en un grupo de valores preestablecidos.

184 Existen cuotas de pantalla para el cine argentino (Ver INCAA, 2006; INCAA, 2004a). Sin embargo, la fiscalización de esta reglamentación tiene problemas en la fase de exhibición, tal como señalan Perelman y Seivach (2004: 53): "Algunos productores nacionales acusan a los exhibidores de utilizar mecanismos más o menos legales para evitar mantener las películas argentinas en cartel. Entre estos se pueden mencionar la exhibición de películas argentinas en salas más grandes, la declaración de un mayor número de asientos en la sala que el real, y el agregado de más funciones para el filme argentino, todo esto para reducir el número de asistentes por función de tal modo que el porcentaje de butacas ocupadas sea bajo y no alcance la media de continuidad".

185 Para la exhibición comercial, las películas deben tener el certificado de exhibición otorgado por el INCAA que exige a los productores el certificado de libre deuda que acredite el cumplimiento de sus obligaciones laborales y gremiales (Poder Legislativo de la República Argentina, 1994/08/19: Art. 20).

186 Este número no contempla los asistentes a festivales.

187 Fuente: http://espacios.incaa.gov.ar/

188 Sociedad anónima de capital estatal que ofrece soluciones de telecomunicaciones y satelitales. Fuente: http://www.arsat.com.ar/

189 Recientemente se dispusieron vías de ayuda estatal para este tipo de películas, pero todavía no se ha llevado a la práctica.

190 Se denomina festivales competitivos a los que otorgan premios y realizan selecciones, mientras los no competitivos sólo exhiben material.

191 La Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films (http://www.fiapf.org/) realiza una clasificación de los festivales, siendo A la categoría más alta.

192 Hasta 2009, el BARS funcionaba con dos salas en el Monumental Lavalle. Un año después se incorporó una tercera sala.

193 La Zombiewalk es una procesión de personas que recorre el microcentro porteño caracterizadas como zombis imaginando una Buenos Aires que amanece atacada por un extraño y poderoso virus. Aunque no está organizada por el Festival, se hace todos los domingos cercanos a Halloween y es uno de los días más concurridos del BARS. Fuente: http://www.mundozombie.com.ar/.

194 Fan Ediciones se especializa en libros sobre cine y una gran parte de su catálogo está destinado al género de terror.

195 Como referencia, sólo de 2008 a 2011 el BAFICI pasó de 200.000 asistentes a 300.000. Fuente: http://www.observatoriodegobierno.buenosaires.gob.ar/Proyectos_Metas/Detalle_Proyecto.asp?ID_Proyecto=24378

196 La única opera prima financiada por el INCAA es *Lo siniestro* (Mazurek, 2011b). Sin embargo, muchos proyectos se presentaron ante el Instituto como ópera prima porque las películas anteriores no fueron estrenados en salas comerciales.

197 La informalidad de la industria se da por varias razones: "un exceso de oferta de mano de obra, como así también un crecimiento de la modalidad de locación de servicios y un auge de las cooperativas de trabajo" (Perelman y Selvach, 2004: 116).

198 Para la exhibición comercial, las películas deben tener el certificado de exhibición otorgado por el INCAA que exige a los productores el certificado de libre deuda que acredite el cumplimiento de sus obligaciones laborales y gremiales (Poder Legislativo de la República Argentina, 1994/08/19: Art. 20).

199 Analizaremos este punto más detenidamente en el próximo apartado.

200 *Un cuento chino* (Borensztein, 2011)] con 903.360 espectadores. La cifra de visualizaciones es al 30 de marzo de 2012.

201 La Resolución 2114/2011 (INCAA, 2011c) impuso nuevos impuestos para la exhibición nacional estableciendo gravámenes diferenciales para la Ciudad de Buenos Aires y AMBA, vs. el interior del país. Como ejemplo, *Cars 2* logró 2.060.000 de espectadores, lo cual multiplicado por el promedio de entrada de 2011 ($22,90) da $47.174.000 (Oliveros, 2012). El gravamen que debió pagar al INCAA fue de 12.000 entradas (como máximo), lo cual significó $274.800 (un 0,5% de la recaudación). Asimismo, un 10% de la recaudación de los tickets se destina al Fondo de Fomento Cinematográfico pero no se aplica al distribuidor porque "el impuesto recae sobre los espectadores, y los empresarios o entidades exhibidoras adicionarán este impuesto al precio básico de cada localidad" (Poder Legislativo de la República Argentina, 1994/08/19: Art. 21).

202 El INCAA da lugar a las películas sin avales solamente en la instancia de los Concursos de Opera Prima, que financia nueve películas al año.

203 Javier Diment (2011a) señala una anécdota al respecto: "Cuando hicimos *Aballay, el hombre sin miedo* (Spiner, 2010) había que hacer un envejecimiento. La encargada de los efectos especiales trabajaba para cámaras Z1 o X3. Cuando fuimos a verlo proyectado tuvimos que hacerlo de vuelta. Los efectos de mi película están buenísimos pero si los ves proyectados en alta definición se va todo a la mierda".

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Listado de tablas

Tabla 1. Películas de terror más representativas por período
Tabla 2. Subgéneros: películas nacionales e internacionales
Tabla 3. Recaudación y costos de producción de *remakes* asiáticas
Tabla 4. Recaudación por géneros en Hollywood. 1995-2010
Tabla 5. Películas más redituables basadas en el retorno de ganancias
Tabla 6. Películas de terror más redituables basadas en el retorno de ganancias: producción y distribución
Tabla 7. Películas de terror más taquilleras. 1977-2010
Tabla 8. Recaudación mundial de franquicias de terror
Tabla 9. Venta de películas estadounidenses en el mercado doméstico e internacional
Tabla 10. Películas lanzadas en EEUU por *majors* e independientes. 1980-2000
Tabla 11. Lanzamientos de *majors* y sus subsidiarias. 1980-2000
Tabla 12. Las *majors* de Hollywood: relaciones corporativas
Tabla 13. Facturación de taquilla y DVD de *El juego del miedo 2* (Lynn Bousman, 2005)
Tabla 14. Casos de películas de terror no estadounidenses exitosas comercialmente
Tabla 15. Ejemplos de coproducciones entre España y México
Tabla 16. Películas producidas en Argentina y México. 1935-1950
Tabla 17. Películas de terror producidas en Argentina. 1930-2000
Tabla 18. Comedias de terror. 1930-2000
Tabla 19. Narciso Ibáñez Menta en el terror argentino: cine, radio, teatro y televisión
Tabla 20. Género del terror en Argentina: cine, radio, teatro y TV (1930-2000)*
Tabla 21. Casos de películas argentinas de terror de bajo presupuesto
Tabla 22. Ejemplo de modos de producción: filmografía de Fabián Forte
Tabla 23. Costos de producción de *Visitante de invierno* (Esquenazi, 2008)
Tabla 24. Costos de producción de *Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012)
Tabla 25. Películas financiadas por el INCAA. Presupuesto y productores
Tabla 26. Aportes de capital de *Penumbra* (García Bogliano y García Bogliano, 2012)
Tabla 27. Películas financiadas por el INCAA
Tabla 28. Películas estrenadas en Iberoamérica (2005)

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Tabla 29. Películas dirigidas al mercado internacional: tipos de producción, presupuesto y lenguaje
Tabla 30. Recaudación y origen de las películas por distribuidor en Argentina (estrenos 2010)
Tabla 31. Películas de terror distribuidas por empresa en Argentina. 2000-2010
Tabla 32. Video. Estrenos editados por género para el alquiler en Argentina. Año 2007
Tabla 33. Espectadores por exhibidor. Año 2010
Tabla 34. Participación del género de terror en el mercado de exhibición argentino
Tabla 35. Datos de taquilla de las películas de terror estrenadas en el circuito comercial (2000-2012)
Tabla 36. Circuito de exhibición de *Plaga zombie: Zona Mutante: Revolución tóxica* (Parés et al., 2011)

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Listado de gráficos

Gráfico 1. Genealogía del género de terror
Gráfico 2. Recaudación del género de terror. 2000-2010*
Gráfico 3. *Market share* del mercado de DVD y VHS. EEUU, 2006
Gráfico 4. El modelo *long tail*
Gráfico 5. Porcentaje de títulos de terror distribuidos en Argentina en DVD o VHS. 2000-2010
Gráfico 6. Distribución en DVD por empresa. 2000-2010
Gráfico 7. Películas distribuidas por VideoFlims por género
Gráfico 8. Porcentaje de pantallas por distribuidoras. Año 2010
Gráfico 9. Películas de terror distribuidas por origen. 2000-2010
Gráfico 10. Filmes exhibidos en espacios alternativos según fecha de estreno
Gráfico 11. Cantidad de asistentes al BARS. 2000-2010*
Gráfico 12. Recaudación del BARS por taquilla. 2000-2010
Gráfico 13. Cantidad de material proyectado en el BARS. 2000-2010*
Gráfico 14. Películas programadas por origen. BARS 2000-2010*
Gráfico 15. Programación por duración del material. BARS 2000-2010
Gráfico 16. Porcentaje de largometrajes estrenados en el BARS. 2000-2010
Gráfico 17. Clásico circuito cinematográfico
Gráfico 18. Nuevo circuito cinematográfico

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Anexo 1. Entrevistas realizadas. Perfil de los entrevistados*

Entrevistado	Fecha	Perfil	Películas/Datos
Aguilar, Elián	2011 Septiembre	Director de cine, integrante de la organización del BARS	*Rojo sangre: 10 años a puro género* (2009) *Sangre negra* (en posproducción)
Cattaneo, Mariano	2011 Octubre	Director de cine	*Fanáticos* (2001) *Bienvenidos al horror* (2007) *Incidente* (2011)
De La Vega, Daniel	2011 Septiembre	Director de cine	*Jennifer's Shadow* (2004) *Death knows your name* (2007) *Hermanos de sangre* (en rodaje)
Diment, Javier	2011 Octubre	Director de cine	*Beinase. El sentido del miedo* (Canal Ciudad Abierta, 2007) *El propietario* (2008) *La memoria del muerto* (2011)
Forte, Fabián	2011 Octubre	Director de cine	*Mala carne* (2003) *Celo* (2007) *Malditos sean!* (2011)
García Bogliano, Adrián	2011 Diciembre	Director de cine, integrante de Pauraflics	*Habitaciones para turistas* (2004) *Grité una noche* (2005) *36 pasos* (2006) *No moriré sola* (2008) *Masacre esta noche* (2009) *Donde duerme el horror* (2010) *Sudor frío* (2011) *Penumbra* (2012) *The ABCs of death* (en posproducción)

Anexo 1. Entrevistas realizadas. Perfil de los entrevistados*

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Entrevistado	Fecha	Perfil	Películas/Datos
Guerechit, Rodrigo	2011 Diciembre	Integrante de Rabbid FX, empresa especializada en efectos especiales	*Mondo psycho* (2006) *The Last Gateway* (2007) *Deus Irae* (2010) *Aballay, el hombre sin miedo* (2010) *Incidente* (2011) *Malditos sean!* (2011) *Lo siniestro* (2011) *Daemonium* (2011) *La memoria del muerto* (2011)
Koruk, Christian	2011 Septiembre	Productor y dueño de CyK Films	*Interference* (2005) *The bone breaker* (2005) *Número 8* (2007) *Visitante de invierno* (2008) *Ellos quieren mis ojos* (2009) *Mala praxis* (2011) *El nacimiento del mal* (2012)

Anexo 1. Entrevistas realizadas. Perfil de los entrevistados*

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Entrevistado	Fecha	Perfil	Películas/Datos
Lavia, Darío	2011 Octubre	Crítico de cine, investigador cinematográfico y especialista en cine de terror clásico. Administrador de Cinefania.	Ficción, sitio de cuentos: http://www.cinefania.com/ficcion Terror Universal: http://www.cinefania.com/terroruniversal Televicio Webzine: http://www.quintadimension.com/televicio Televicio, base de datos de series: http://www.cinefania.com/tv Dípticos: http://dipticos.blogspot.com Cinefania Flicks: http://www.cinefania.com/flicks Dimensión Desconocida: http://www.cinefania.com/twilight Don Daredevil: http://www.cinefania.com/dondaredevil Gladiadores del Ring: http://www.cinefania.com/gladiadores Peplum: http://www.cinefania.com/peplum Archivo Ibáñez Menta: http://nim.cinefania.com/ Película del mes: http://www.cinefania.com/movie Necroblog: http://deathof.blogspot.com
Leguiza, Marcelo	2011 Septiembre	Director de cine, integrante de Mutazion Producciones	*Marihuana Radioactiva Interplanetaria* (2010) *Mocosis* (2011)
Magariños, German	2011 Septiembre	Director de cine, integrante de Gorevisión	*Holocausto Cannabis* (2001) *LSD Frankenstein* (2002) *Goreinvasión* (2004) *Sadomaster* (2004) *Un cazador de zombies* (2008) *Fin de semana en lo de Cicuta* (2009) *Alan Smithee´s Nosferatu* (2009) *Actividad subnormal* (2010) *Poltergays 2: masacre en la pijamada* (2011) *Sadomaster, locura general* (2011) *Poltergays v: los lobos desnudos de las SS* (2011)
Mazurek, Sergio	2011 Septiembre	Director de cine	*Lo siniestro* (2011)

Anexo 1. Entrevistas realizadas. Perfil de los entrevistados*

Entrevistado	Fecha	Perfil	Películas/Datos
Mendoza, Gustavo	2011 Septiembre	Director de cine, documentalista	*Terror en el cine argentino (1996)* *Argentina bizarra* (1997) *Nadie inquietó más* (2008)
Moyano, Hernán	2011 Diciembre	Productor de Pauraflics	*Habitaciones para turistas* (2004) *Grité una noche* (2005) *36 pasos* (2006) *No moriré sola* (2008) *Masacre esta noche* (2009) *Donde duerme el horror* (2010) *Sudor frío* (2011) *Penumbra* (2012)
Panessi, Hernán	2010 Octubre	Socio integrante de VideoFlims, editora de DVD	
Pank, Peter	2012 Febrero	Actor y uno de los fundadores de Cine Club La Cripta	*Tierra: Infierno* (corto, 2003) *Mondo psycho* (2006) *El nombre de los seres* (corto, 2011) *Un viernes negro: Parte 2 - La maldición del gato* (2011)
Parés, Pablo	2011 Octubre	Director de cine, integrante de Farsa Producciones.	*Plaga zombie* (1997) *Nunca asistas a este tipo de fiestas* (2000) *Plaga Zombie: Zona Mutante* (2001) *Jennifer's Shadow* (2004) *Filmatrón* (2007) *Nunca más asistas a este tipo de fiestas* (2010) *Post: La aventura completa* (Serie digital, 2010) *Daemonium* (Serie digital, 2011) *Plaga Zombie: Zona Mutante: Revolución Tóxica* (2011)

Anexo 1. Entrevistas realizadas. Perfil de los entrevistados*

Entrevistado	Fecha	Perfil	Películas/Datos
Pollachi, Paula	2011 Septiembre	Directora de cine. Actualmente realiza ediciones para *Ghost Walk Productions*	*El ritual* (1997) *Baño de sangre* (2003) *Cuentos clásicos de terror* (Capítulo para Canal 7 llamado "Luna llena en Buenos Aires, 2004) *Inzomnia* (2007)
Rébora, Alejo	2011 Octubre	Director de cine y dueño de SRN Distribution	*Trash* (2010)
Rugna, Demian	2011 Octubre	Director de cine	*The Last Gateway* (2007) *Malditos sean!* (2011)
Sapere, Pablo	2010 y 2012 Octubre	Programador del BARS, especialista en cine de terror y redactor de Quinta Dimensión	
Vallina, Carlos	2011 Agosto	Docente e investigador de la Universidad Nacional de La Plata, especialista en análisis cinematográfico	

***Las entrevistas se realizaron personalmente y por correo electrónico. Las películas y datos consignados se refieren sólo al género de terror.**

Anexo 1. Entrevistas realizadas. Perfil de los entrevistados*

Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto, Universidad Nacional de Quilmes

Anexo 2. Valor histórico del dólar estadounidense en Argentina. 2000-2010*

Año	Valor unidad promedio*
2000	1,00
2001	1,02
2002	3,52
2003	2,93
2004	2,97
2005	3,03
2006	3,06
2007	3,15
2008	3,45
2009	3,80
2010	3,92

Fuente: elaboración propia en base a publicaciones del Banco Central de la Argentina
***Se incluye el valor histórico del dólar para poder realizar estimaciones de los costos incluidos en la tesis respecto a parámetros internacionales. El precio de la moneda estadounidense anterior al año 2000 se encuentra en: http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Cotizaci%C3%B3n_hist%C3%B3rica_de_monedas_de_la_Argentina**

Anexo 2. Valor histórico del dólar estadounidense en Argentina. 2000-2010*

Bibliografía

Acereda Extremiana, A. (2001). Del criollismo a la urgencia existencial. Fatalidad y angustia en tres cuentos de Horacio Quiroga. *Castilla*(26), 7-18.

Adorno, Theodor. (1967). La industria cultural. En T. Adorno & E. Morin (Eds.), *La industria cultural* (pp. 7-20). Buenos Aires: Galerna.

Aguilar, Elián. (2011a). Entrevista realizada a Elián Aguilar, director argentino de cine de terror. Buenos Aires.

Aguilar, Gonzalo. (2005). La generación del 60. La gran transformación del modelo. En C. España (Ed.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias, 1957/1983* (Vol. 2, pp. 82-97). Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes.

Albornoz, Luis. (2005). Las Industrias Culturales como concepto. *Revista del Observatorio de Industrias Culturales de Buenos Aires* (3).

Alfonso, Alfredo. (2005). Imágenes e imaginario de la crisis. Panorama audiovisual argentino sobre la crisis que tuvo su máxima expresión en diciembre de 2001. *Revista ALAIC, enero-junio*(2), 116-124.

Altman, Rick. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

Amatriain, Ignacio. (2009). *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.

Anchou, Gregorio. (2005a). La industria tradicional cierra filas. Argentina Sono Film entre los años 1961 y 1966. En C. España (Ed.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias, 1957/1983* (Vol. 2, pp. 209-237). Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes.

Anchou, Gregorio. (2005b). Vieyra exporta terror. En C. España (Ed.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias, 1957/1983* (Vol. 2, pp. 624): Fondo Nacional de las Artes.

Anderson, Chris. (2006). *Long Tail, The, Revised and Updated Edition: why the future is selling less of more*: Hyperion Books.

Andrew, Dudley. (1984). *Concepts in film theory*. Nueva York: Oxford University Press. Arahuete, Pablo. (2011, 3 de febrero). *Hernán Moyano: Hay una bajada de línea que dice que nosotros tenemos que producir cine más comprometido*. Cine Freaks. Consultado el 12 de marzo, 2012, de http://www.cinefreaks.com.ar/web/nota.php?zna=&iSWE_ID_0=60&iSWE_ID_1=75&iENC_ID=1782

Arias Ardila, Juliana, y Romero Caro, Juana. (2008). *Desarrollo hasta la realización de un cortometraje de terror serie B (18-25).* Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Arsenault, Amelia, y Castells, Manuel. (2008). The structure and dynamics of global multi-media business networks. *International Journal of Communication, 2*(1), 707-748.

Auditoría General De La Nación. (2010). *Informe sobre el sistema de recaudación y aplicación del Fondo de Fomento Cinematográfico*. Auditoría General de la Nación. Consultado el 15 de marzo, 2012, de http://www.agn.gov.ar/informes/fichas/f_200_10_02_06.pdf

Aumont, Jacques, y Marie, Michel. (1990). *Análisis del film* Barcelona: Paidós.

Banco Mundial. (s/f). *¿Qué es la globalización?* Banco Mundial. Consultado el 25 de enero, 2012, de http://www.bancomundial.org/temas/globalizacion/cuestiones1.htm

Bansak, Edmund, y Wise, Robert. (2003). *Fearing the dark: the Val Lewton career*. Carolina del Norte: McFarland & Co Inc Pub.

Basile, Emiliano. (2012, 6 de febrero). *Cristina Brondo: "Penumbra no es para nada la típica peli de sustos"*. Escribiendo Cine. Consultado el 17 de febrero, 2012, de http://www.escribiendocine.com/entrevistas/cristina-brondo-%E2%80%9Cpenumbra-va- a-llegar-mucho-al-publico-argentino-ya-que-no-es-para-nada-

Battle, Diego. (2011, 17 de febrero). *Sudor frío, de Adrián García Bogliano. Un género que pide pista*. Otros cines. Consultado el 19 de mayo, 2011, de http://www.otroscines.com/criticas_detalle.php?idnota=5134

Battle, Diego. (2010). *Mazure realiza su balance y anticipa los planes para 2010*. Otros Cines. Consultado el 15 de marzo, 2012, de http://www.otroscines.com/noticias_detalle.php?idnota=3804

Baumgarten, Marjorie. (2005, 22 de abril). *Habitaciones para turistas (Rooms for Tourists)*. Austin Chronicle. Consultado el 14 de marzo, 2012, de http://www.austinchronicle.com/screens/2005-04-22/267682/

Becerra, Martín, y Mastrini, Guillermo. (2009). *Los dueños de la palabra: acceso, estructura y concentración de los medios en la América latina del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo.

Béligand, Nadine. (2007). La muerte en la ciudad de México en el siglo XVIII. *Historia mexicana, VII*(1), 5-52.

Benjamin, Walter. (1997). La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. *Archivos de la fotografía, 3*(2), 15-43.

Bernades, Horacio. (2012, 9 de febrero). *De la banalidad a la extrañeza*. Página/12. Consultado el 17 de febrero, 2012, de http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-24317-2012-02-09.html

Bernard, Mark. (2010). *Selling the Splat Pack: The DVD Revolution and the American Horror Film.* Tesis de Doctorado, Bowling Green State University.

Bordwell, David, Staiger, Janet, y Thompson, Kristin. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (Vol. 79). Barcelona: Editorial Paidós.

Burgos López, Ricardo. (2001). *Nadando a contra corriente: el caso de Jairo Pinilla*. Quinta dimensión. Consultado el 5 de febrero, 2012, de http://www.quintadimension.com/article120.html

Bustamante, Enrique. (2009). De las industrias culturales al entretenimiento. La creatividad, la innovación... Viejos y nuevos señuelos para la investigación de la cultura. *Diálogos de la comunicación* (78).

Caldwell, Sara. (2006). *Splatter Flicks: How to Make Low-Budget Horror Films*. Nueva York: Allworth Press.

Campero, Agustín. (2009). Supongamos que existe una política cinematográfica. En S. Wolf (Ed.), *Cine argentino. Estéticas de la producción* (pp. 15-40). Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

Cano López, José. (2010). *El cine de terror: Historias de vampiros y qarqachas.* Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú. Escuela de Posgrado. Comunicaciones, Bogotá (Colombia).

Cantú, Mariela. (2008). Artes audiovisuales en Argentina: horizontes posibles. En E. Russo (Ed.), *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina* (pp. 401-416). Buenos Aires: Paidós.

Capalbo, Armando. (2005). 1974, un año muy singular. En C. España (Ed.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias, 1957/1983* (Vol. 2, pp. 602-609). Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes.

Carletti, Eduardo. (2005). *Cine de terror argentino elogiado en Nueva York*. Axxon. Consultado el 24 de marzo de 2010, de http://axxon.com.ar/not/157/c-1570133.htm

Carroll, Noel. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: A. Machado Libros.

Casetti, Francesco, y Di Chio, Federico. (1994). *Cómo analizar un film* (Vol. 172). Barcelona: Paidos Iberica Ediciones SA.

Castells, Manuel. (1995). *La ciudad informacional*. Madrid: Alianza editorial.

Cattaneo, Mariano. (2011a). Entrevista realizada a Mariano Cattaneo, director argentino de cine de terror. Buenos Aires.

Caves, Richard. (2000). *Creative industries: Contracts between art and commerce*. Boston: Harvard University Press.

Cella, Catherine. (2000). Halloween Inspires Killer Releases. *Billboard, 112*(37), 87.

Clarín.Com. (2008, 19 de abril). *El cine de terror argentino tendrá sucursal en Hollywood*. Clarín. Consultado el 24 de marzo, 2010, de http://www.clarin.com/diario/2008/04/19/um/m-01654790.htm

Clark, Randall. (1995). *At a Theater or Drive-In Near You: The History, Culture, and Politics of the American Exploitation Film*: Routledge.

Clover, Carol. (1993). *Men, women, and chain saws: Gender in the modern horror film*. New Jersey (EEUU): Princeton University Press.

Coates, Paul. (1991). *The Gorgon's gaze: German cinema, expressionism, and the image of horror*. Cambridge: Cambridge University Press.

Coe, Neil. (2001). A hybrid agglomeration? The development of a satellite-Marshallian industrial district in Vancouver's film industry. *Urban Studies, 38*(10), 1753.

Colombres, Adolfo, y Scafati, Luis. (2008). *Seres mitológicos argentinos*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL.

Conde, Pablo, y Merida, Pedro. (2008). *Cine bizarro y fantástico hispano-argentino entre dos siglos*. Estepona (España): Gráficas Medina.

Cones, John. (1997). *The feature film distribution deal: a critical analysis of the single most important film industry agreement*: Southern Illinois Univ Pr.

Connolly, Robert. (2008). Embracing innovation: A new methodology for feature film production in Australia. *white paper, Australian Film Television and Radio School, Centre for Screen Business, Melbourne*.

Corman, Roger, y Jerome, J. (1998). *How I made a hundred movies in Hollywood and never lost a dime*: Da Capo Pr.

Covdalo, Lázaro. (2007). Llovían cuerpos desnudos. En E. Gandolfo & E. Hojman (Eds.), *El terror argentino. Cuentos*. Buenos Aires: Alfaguara.

Creed, Barbara. (1993). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis* (Vol. 6). Londres: Routledge London.

Curubeto, Diego. (2003). ¡Carne sobre carne! En P. Tombs (Ed.), *Mondo Macabro: el cine más alucinante y extraño del planeta.* (pp. 168-175). Barcelona: Circulo Latino, S.L. Editorial.

Curubeto, Diego. (1998). *Babilonia gaucha: ataca de nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Curubeto, Diego. (1996). *Cine bizarro. Cien años de películas de terror, sexo y violencia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Curubeto, Diego, y Peña, Fernando. (2001). *Cine de súper acción: Cine clásico y de culto en la TV argentina 1961-1993*. Buenos Aires: Norma.

Choi, Jinhee, y Wada-Marciano, Mitsuyo. (2009). *Horror to the extreme: changing boundaries in Asian cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Chopra-Gant, Mike. (2010). Dirty Movies, or: why film scholars should stop worrying about Citizen Kane and learn to love bad films. *Participations, 7*(2).

Christopherson, Susan. (2006). Behind the scenes: How transnational firms are constructing a new international division of labor in media work. *Geoforum, 37*(5), 739-751.

Christopherson, Susan, y Storper, Michael. (1986). The city as studio; the world as back lot: the impact of vertical disintegration on the location of the motion picture industry. *Environment and Planning D: Society and Space, 4*(3), 305-320.

Church, David. (2006). Scream and Scream Again. Return of the return of the repressed: Notes on the American Horror Film (1991-2006) *Offscreen, 10*(10).

D'alessio, María Eugenia (2012, 4 de febrero). *Penumbra, suspenso y terror*. La Nación. Consultado el 17 de febrero, 2012, de http://www.lanacion.com.ar/1445797-penumbra-suspenso-y- terror

Damore, Damián. (2012, 8 de febrero). *Terror argentino*. Clarín. Consultado el 17 de febrero, 2012, de http://www.clarin.com/espectaculos/cine/Terror-argentino_0_642535761.html

De La Vega, Daniel. (2011). Entrevista realizada a Daniel de la Vega, director argentino de cine de terror. Buenos Aires.

De Miguel, Juan Carlos. (2003). Los grupos de comunicación: la hora de la convergencia. En E. Bustamente (Ed.), *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación: las industrias culturales en la era digital* (pp. 227-256). Barcelona: Gedisa.

DEG. (2008). *Home Entertainment Supply Chain Study*. The Digital Entertainment Group, Teradata, Capgemini. Consultado el 31 de enero, 2012, de http://www.degonline.org/

Derry, Charles. (2009). *Dark dreams 2.0: a psychological history of the modern horror film from the 1950s to the 21st century*: McFarland & Co Inc Pub.

Di Cicco, María Inés. (22 de abril). *El terror argentino busca afianzarse con Esquenazi*. La Nueva Provincia. Consultado el 22 de marzo, 2010, de http://www.lanueva.com/edicion_impresa/nota/22/04/2008/84m098.html

Di Tella, Andrés. (2008). Recuerdos del nuevo cine argentino. En E. Russo (Ed.), *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina* (pp. 243-256). Buenos Aires: Paidós.

Diment, Javier. (2011a). Entrevista realizada a Javier Diment, director argentino de cine de terror. Buenos Aires.

Doherty, Thomas. (2002). *Teenagers and teenpics: the juvenilization of American movies in the 1950s*. EEUU: Temple University Press.

Edelstein, David. (2006). *Now playing at your local multiplex: Torture porn*. New York Magazine.

Consultado el 20 de diciembre, 2011, de http://nymag.com/movies/features/15622/ Elberse, Anita. (2008). Should you invest in the long tail? *Harvard Business Review, 86*(7/8), 88. Elberse, Anita, y Oberholzer-Gee, Felix. (2006). *Superstars and underdogs: An examination of the long tail*

phenomenon in video sales. Division of Research, Harvard Business School. Consultado el 26 de diciembre, 2011, de http://www.aeaweb.org/annual_mtg_papers/2007/0107_1015_1002.pdf

Esmoris, Clara. (2011). *Se estrena La casa muda*. 180. Consultado el 3 de febrero, 2012, de http://www.180.com.uy/articulo/17445_Se-estrena-La-casa-muda

España, Claudio. (2005). *Cine argentino: modernidad y vanguardias, 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes.

España, Claudio. (2000). *Cine argentino, Industria y clasicismo*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Ewing Marion Kauffman Foundation, y Kauffman Center for Entrepreneurial Leadership. (1999).

Global Entrepeneurship Monitor. Executive report: Kauffman Center for Entrepreneurial Leadership at the Ewing Marion Kauffman Foundation.

Fabbro, Gabriela. (1994). Las cooperativas de trabajo. En C. España (Ed.), *Cine argentino en democracia. 1983-1993* (Vol. 3, pp. 288-289). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Falicov, Tamara. (2004). US-Argentine Co-productions, 1982-1990: Roger Corman, Aries Productions," Schlockbuster" Movies, and the International Market. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies, 34*(1), 31-38.

Falletti, Michael. (2009). *Blood money*. New York University. Consultado el 20 de diciembre, 2011, de https://files.nyu.edu/mpf261/public/Blood%20Money.pdf

Farsa Producciones. (s/f). *Prensa. Preguntas usuales*. Consultado el 16 de febrero, 2012, de http://www.farsaproducciones.com.ar/prensa.htm

Fazio Vengoa, Hugo. (2001). La globalización como proceso de larga duración. *Reflexión Política, 5*(3), 20.

Felici, Javier, y Tarín, Francisco. (2006). Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo: Proyecto de investigación “Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia. Catalogación de recursos expresivos y narrativos en el discurso fílmico”, código 04I355.01/1, Universitat Jaume I de Castelló. Consultado de http://apolo.uji.es/fjgt/Naranja2006.PDF.

Félix-Didier, Paula. (2002). Soñando con Hollywood: Los estudios Baires y la industria cinematográfica en Argentina. *Studies in Latin American Popular Culture, 21*, 77-103.

Feshami, Kevan. (2010). *That blood is real because "I just can't fake it": conceptualizing, contextualizing, marketing, and delivering gore in Herschell Gordon Lewis's Blood Feast.* Tesis de Maestría, Bowling Green State University.

Forte, Fabián. (2011). Entrevista realizada a Fabián Forte, director argentino de cine de terror. Buenos Aires.

Franju, Georges (1959). *Los ojos sin cara* (*Les yeux sans visage*), Francia.

Frías, Miguel. (2012, 9 de febrero). *Consorcio de terror*. Clarin. Consultado el 17 de febrero, 2012, de http://www.clarin.com/espectaculos/cine/Consorcio-terror_0_643135693.html

Gandolfo, Elvio. (2007). *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Gandolfo, Elvio, y Hojman, Eduardo. (2007). *El terror argentino. Cuentos*. Buenos Aires: Alfaguara.

García Bogliano, Adrián. (2011a). Entrevista realizada a Adrián García Bogliano, director argentino de cine de terror. Buenos Aires: Pauraflics.

García Canclini, Néstor. (1999). Globalizarnos o defender la identidad: ¿cómo salir de esta opción? *Nueva Sociedad, 163*, 56-70.

García, Eugenia. (2003, 28 de noviembre). *Cuando la sangre es pasión de multitudes*. Página/12. Consultado el 26 de marzo, 2010, de http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-28621-2003-11-28.html

Garnham, Nicholas. (1997). Economía política y estudios culturales: ¿reconciliación o divorcio? *Causas y Azares* (6), 33-46.

Garnham, Nicholas. (1990). *Capitalism and communication: Global culture and the economics of information*: Sage Pubns.

Getino, Octavio. (2009). *Industrias del audiovisual argentino en el mercado internacional: el cine, la televisión, el disco y la radio*. 2009: Ediciones Ciccus.

Getino, Octavio. (2008). *El capital de la cultura*: Ediciones Ciccus.

Getino, Octavio. (2005). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable* (2 ed.). Buenos Aires:

Ediciones CICCUS.

Getino, Octavio, y Schargorodsky, Héctor. (2008). *El cine argentino en los mercados externos. Introducción a una problemática económica y cultural*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Goity, Elena. (1994). Enseñanza cinematográfica. En C. España (Ed.), *Cine argentino en democracia* (Vol. 3, pp. 243-255). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Gomery, Douglas. (1998). Hollywood corporate business practice and periodizing contemporary film history. En S. Neale & M. Smith (Eds.), *Contemporary Hollywood Cinema* (Vol. 57, pp.47-73). Nueva York: Routledge.

Gomery, Douglas. (1996). The economics of the horror film. En J. B. Weaver & R. Tamborini (Eds.), *Horror Films: Current Research on Audience Preferences and Reactions* (pp. 49-62). Nueva Jersey: Routledge.

Gomery, Douglas. (1989). Media economics: Terms of analysis. *Critical Studies in Media Communication, 6*(1), 43-60.

Gomery, Douglas. (1986). *The Hollywood studio system*. Nueva York: St. Martin's Press New York. Gomery, Douglas. (1980). Economic struggle and Hollywood imperialism: Europe converts to sound. *Yale French Studies* (60), 80-93.

Gomery, Douglas. (1979). The Movies Become Big Business: Publix Theatres and the Chain Store Strategy. *Cinema Journal, 18*(2), 26-40.

González, Atilio. (2007). *Exhibición alternativa de cine en la Capital Federal*. Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires. Consultado el 20 de septiembre, 2010, de http://www.parquedelaciudad.gov.ar/areas/produccion/industrias/observatorio/documentos/ensayo-roque-gonzalez.doc

Grosman, Carla. (2005). *El espectro de la ausencia cine argentino de postdictadura como re-narración de la memoria colectiva*. México: University of Auckland.

Grossberg, Lawrence (1997). Estudios culturales versus economía política, ¿quién más está aburrido con este debate? *Causas y Azares*(6), 47-60.

Guback, Thomas. (1985). Non-market factors in the international distribution of American films. *Current research in film: Audiences, economics, and law, 1*, 111-126.

Guback, Thomas. (1969). *The international film industry*. Londres: Indiana University Press Bloomington.

Gubern, Román. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Gubern, Roman, y Prat, Joan. (1979). *Las raíces del miedo*. Barcelona: Tusquets Editores. Haak, Christopher. (2011). *Direct-to-DVD: From Syfy to the Majors.* Tesis de Maestría, Ohio University, Ohio (EEUU).

Hantke, Steffen. (s/f). *Postwar German Cinema and the Horror Film: Thoughts on Historical Continuity and Genre Consolidation*. Consultado el 4 de enero, 2012, de http://chapters.scarecrowpress.com/08/108/0810858789ch1.pdf

Harvey, Shannon. (2007, 07/05). *Shock horror*. The Sunday Times. Consultado el 20 de septiembre, 2010, de http://www.perthnow.com.au/entertainment/shock-horror/story- e6frg3gl-1111113302858

Hawkins, Joan. (2009). Culture wars: some new trends in art horror. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media, 51*, 1-11.

Hawkins, Joan. (2000). *Cutting edge: art-horror and the horrific avant-garde*. Mineápolis (EEUU): Univ of Minnesota Press.

Hawkins, Joan. (1999). Sleaze Mania, Euro-Trash, and High Art: The Place of European Art Films in American Low Culture. *Film Quarterly, 53*(2), 14-29.

Heffernan, Kevin. (2004). *Ghouls, gimmicks, and gold: horror films and the American movie business, 1953-1968*. Durham: Duke University Press Books.

Heffernan, Kevin. (2002). Inner-City Exhibition and the Genre Film: Distributing "Night of the Living Dead" (1968). *Cinema Journal, 41*(3), 59-77.

Hernández Tapia, Lidia. (2011). *Jorge Molina: Sexo, violencia y lenguaje de adultos*. Molinator. Consultado el 3 de febrero, 2012, de http://molinatron.blogspot.com/2011/11/jorge- molina-sexo-violencia-y-lenguaje.html

Holmlund, Chris, y Wyatt, Justin. (2005). *Contemporary American independent film: from the margins to the mainstream*. Nueva York: Routledge.

Howkins, John. (2002). *The creative economy: How people make money from ideas*:

ePenguin.
Huet, Armel, Ion, Jacques, Lefebvre, Alain, Miège, Bernard, y Péron, René. (1978). *Capitalisme et industries culturelles*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
Huntington, Samuel. (2005). *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial* (Vol. 1). Barcelona: Paidos Iberica Ediciones SA.
Hutchings, Peter. (2009). *The A to Z of Horror Cinema*. Maryland (EEUU): Scarecrow Press Inc. INCAA. (2011a). Anuario de la industria del cine 2010. En Gerencia de Fiscalización (Ed.). http://www.incaa.gov.ar/: INCAA.
INCAA. (2011b). Costo medio de una película nacional (Vol. Res. 2204/11). http://www.incaa.gov.ar/: INCAA.
INCAA. (2011c). Impuestos sobre la producción internacional (Vol. Resolución Nº 2114/2011): Boletín oficial.
INCAA. (2011d). Modificación del régimen de subsidio por otros medios de exhibición, *Res. 2202/2011/INCAA*. http://www.incaa.gov.ar/castellano/assets/images/fomento/Resol2202-11yMod..pdf: INCAA.
INCAA. (2011e). Plan de fomento, *Res. 2202/11*. http://www.incaa.gov.ar/: INCAA.
INCAA. (2009). Llamado a concurso de películas digitales (Vol. Resolución Nº 2738/2009): Boletín digital.
INCAA. (2008). Expediente Penumbra (Vol. Expediente 2615/2008). INCAA.
INCAA. (2006). Modificación de la Resolución 2016/2004, en relación con la aplicación del régimen de cuota de pantalla. En R. 1582/2006 (Ed.). Boletín Oficial.
INCAA. (2004a). Cuota de pantalla. En INCAA (Ed.), *Resolución 2016/2004*. Boletín Oficial. INCAA. (2004b). Expediente Visitante de Invierno (Vol. Expediente 0262/04).
INCAA. (2004c). Proyecto de película - Presentación, clasificación, *Res. 658/2004*. Boletín oficial Nro. 30353: http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/90000-94999/93250/norma.htm.
Isla, Alejandro. (1988). Terror, memory and responsability in Argentina. *Critique of Anthropology, 18*(2), 134-156.
Jenkins, Henry. (2009). *Fans, blogeros y videojuegos. La cultura de la colaboración*. Barcelona: Paidós.
Jenks, Carol. (1992). The other face of death. En R. Dyer & G. Vincedeau (Eds.), *Popular european cinema* (pp. 149-170). Londres: Routledge.
Johnson, Randall, y Stam, Robert. (1995). *Brazilian cinema*. EEUU: Columbia Univ Pr.
Joshi, Sunand. (1990). *HP Lovecraft: The Decline of the West*. California (EEUU): Starmont House. Kapsis, Robert. (1992). *Hitchcock: the Making of a Reputation*: University of Chicago Press. Kellner, Douglas. (1998). Vencer la línea divisoria: estudios culturales y economía política. En M.
Ferguson & P. Golding (Eds.), *Economía política y estudios culturales*. Barcelona: Bosch. Kohen, Héctor, y Fabbro, Gabriela. (1994). Ópera prima. En C. España (Ed.), *Cine argentino en democracia* (Vol. 3, pp. 243-255). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
Koruk, Christian. (2011). Entrevista realizada a Christian Koruk, productor argentino de cine de terror. Buenos Aires. Buenos Aires.
Kreimeier, Klaus. (1999). *The Ufa story: a history of Germany's greatest film company, 1918-1945* (Vol. 23): University of California Press.
La Ferla, Jorge. (2008). El cine argentino. Un estado de situación. En E. Russo (Ed.), *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina* (pp. 201-214). Buenos Aires: Paidós.
La Gaceta. (2010). *"Una de cada cuatro personas que estudia cine en el mundo es argentina". Entrevista a Eduardo Russo*. Consultado el 16 de febrero, 2012, de http://www.lagaceta.com.ar/nota/399248/Informaci%C3%B3n_General/Una-cada- cuatro-personas-estudia-cine-mundo-argentina.html
Langford, Barry. (2005). *Film genre: Hollywood and beyond*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
Lavia, Darío. (2012). Ignotos del fantástico argentino: cine, Radio, TV, Teatro. En D. Lavia (Ed.), *Libro de oro Cinefania. 2011-2012* (pp. 28-35). Buenos Aires: http://www.cinefania.com/. Lavia, Darío. (2011). Entrevista a Darío Lavia, crítico de cine (Cinefania). Buenos Aires.
Lavia, Darío. (2010). *Terror en la TV argentina: Entrevista a Darío Billani*. Cinefania. Consultado el 11 de febrero, 2012, de http://www.cinefania.com/terroruniversal/index.php?id=202

Lavia, Darío. (2008). *Evolución del cine de terror argentino*. Cinefania. Consultado el 24 de marzo, 2010, de http://www.cinefania.com/terroruniversal/index.php?id=186

Lavia, Darío. (2002). *Jorge Carlos García, una vida dedicada al cine fantástico*. Cinefania. Consultado el 11 de febrero, 2012, de http://www.cinefania.com/terroruniversal/index.php?id=10

Lázaro-Reboll, Antonio, y Willis, Andrew. (2004). *Spanish popular cinema*. Manchester (Reino Unido): Manchester Univ Pr.

Lee, Sang-Woo, y Waterman, David. (2007). Theatrical feature film trade in the United States, Europe, and Japan since the 1950s: An empirical study of the home market effect. *Journal of Media Economics, 20*(3), 167-188.

Leguiza, Marcelo. (2011a). Entrevista realizada a Marcelo Leguiza, director argentino de cine de terror. Buenos Aires: Mutazion Producciones.

Lionsgate. (2011). *2011 Annual Report to Shareholders*. Lionsgate. Consultado el 31 de enero, 2012, de http://investors.lionsgate.com/

Lobato, Ramon, y Ryan, Mark. (2010). Rethinking genre studies through distribution analysis: issues in international horror movie circuits. *New Review of Film and Television Studies, 9*(2), 188-203.

López, Daniel. (2005a). El cine que da ganancia. Productores desde 1957. En C. España (Ed.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias, 1957/1983.* (Vol. 2, pp. 238-267). Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes.

López, Daniel. (2005b). Erotismo y humor en Aries. En C. España (Ed.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias, 1957/1983* (Vol. 2, pp. 612-619). Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes.

López, Daniel. (2005c). Olmedo-Porcel. Aptas para todo público. En C. España (Ed.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias, 1957/1983* (Vol. 2, pp. 782-783). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

López Iscafre, Claudio. (2011). *Argentina de terror*. Revista Noticias. Consultado el 20 de octubre, 2011, de http://www.revista-noticias.com.ar/comun/nota.php?art=3364&ed=1805

Losilla, Carlos. (1993). *El cine de terror: Una introducción*. Barcelona: Paidós.

Lovecraft, Howard. (1973). *Supernatural horror in literature*. Nueva York: Dover Pubns. Lovecraft, Howard, y Joshi, Sunand (Editor). (2000). *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. Nueva York: Hippocampus Press.

Lu, Weiting, Waterman, David, y Yan, Zhaoxu. (2005). Changing markets, new technology, and violent content: An economic study of motion picture genre trends, *33rd annual TPRC conference*. Washington DC.

Lugones, Leopoldo. (1926). *La guerra gaucha*. Buenos Aires: Losada.

Magariños, Germán. (2011a). Entrevista realizada a Germán Magariños, director argentino de cine de terror. Buenos Aires: Gorevisión.

Magistrale, Tony. (2005). *Abject terrors: surveying the modern and postmodern horror film*. Londres: Peter Lang Pub Inc.

Manrupe, Raúl, y Portela, María. (2001). *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)* (Vol. 1). Buenos Aires: Corregidor.

Maranghello, César. (2005). La censura, con nuevo orden legal. En C. España (Ed.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias, 1957/1983* (Vol. 2, pp. 524-531). Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes.

Marino, Santiago. (2011). El Caso Argentina, *Revisión comparada de las políticas públicas cinematográficas en Latinoamérica (En prensa)*: Resultados del Proyecto "Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital II" Código A/024079/09. Programa de Cooperación Interuniversitaria e Investigación Científica de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

Martínez, Adolfo. (2004, 16 de mayo). *El caballero del miedo*. La Nación. Consultado el 11 de febrero, 2012, de http://www.lanacion.com.ar/601532-el-caballero-del-miedo

Matamoros, David. (2009). *Distribución y marketing cinematográfico. Manual de primeros auxilios*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.

Mattelart, Armand. (1998). *La mundialización de la comunicación*. Barcelona: Paidós Barcelona. Mattelart, Armand, y Piemme, Jean-Marie. (1982). Las industrias culturales: génesis de una idea.

En AAVV (Ed.), *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego* (pp. 62-75). México:

Fondo de Cultura Económica.
Matus, Martin. (s/f). *El cine expresionista alemán*. Consultado el 4 de enero, 2011, de http://www.tipografiaisp.com.ar/3-El%20cine%20expresionista%20aleman.doc
Mazurek, Sergio. (2011a). Entrevista realizada a Sergio Mazurek, director argentino de cine de terror. Buenos Aires.
Mc Fly, Pablo. (2011, 22 de diciembre). *Las más vistas del año de la taquilla nacional* Cine con Mc Fly. Consultado el 21 de marzo, 2012, de http://cineconmcfly.com.ar/2011/12/las-mas- vistas-del-ano-de-la-taquilla.html
Mcchesney, Robert. (2002). Economía política de los medios y las industrias de la información en un mundo globalizado. En J. Vidal Beneyto (Ed.), *La ventana global : ciberespacio, esfera pública mundial y universo mediático* (pp. 233-247). Madrid: Taurus.
Memba, Javier. (2004). *El cine de terror de la Universal*. Madrid: T&B Editores.
Mendoza, Gustavo. (2011). Entrevista realizada a Gustavo Mendoza, director argentino de cine de terror. Buenos Aires.
Miège, Bernard. (2006). La concentración en las industras mediáticas (ICM) y los cambios en los contenidos. *Cuadernos de Información y Comunicación, 11*, 155-166.
Milsztjan, Fernando. (2007, agosto). For export de terror. *Haciendo cine,* 26-30.
Miller, Jeffrey. (2004). *Horror Spoofs of Abbott and Costello: A Critical Assessment of the Comedy Team's Monster Films*. Carolina del Norte (EEUU): McFarland.
Miller, Toby. (2005). *El nuevo Hollywood: Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*. Barcelona: Paidós.
Ministerio De Cultura De Colombia. (2004). Manual de gestión de salas alternas de cine. Bogotá (Colombia): Ministerio de Cultura de Colombia.
Modleski, Tania. (1986). The terror of pleasure: The contemporary horror film and postmodern theory. *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, 155-166.
Moore, María José, y Wolkowicz, Paula. (2005). Sobre monstruos, dobles y anormalidades. El terror en el cine argentino en las décadas de 1940 y 1950. En A. L. Lusnich (Ed.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (pp. 61-83). Buenos Aires: Editorial Biblos.
Morris, Nigel. (2007). *The cinema of Steven Spielberg: Empire of light*. Londres: Wallflower Press. Mosco, Vincent. (2006). La economía política de la comunicación: una actualización diez años después. *Cuadernos de Información y Comunicación, 11*, 57-79.
Motion Pictures Association of America. (2010). *Theatrical market statistics 2010*. MPAA. Consultado el 1 de febrero, 2012, de http://www.mpaa.org/policy/industry
Motion Pictures Association of America. (2000). *U.S. economic review*. http://www.mpaa.org/. Moyano, Hernán. (2012a, 18 de febrero). *Distribución, deseo y decepción*. Blog personal de
Hernán Moyano. Consultado el 23 de febrero, 2012, de http://hernanmoyano.wordpress.com/2012/02/18/distribucion-deseo-y-decepcion/ Moyano, Hernán. (2012b, 4 de marzo). *Distribuir una película y no morir en el intento*. Blog personal de Hernán Moyano. Consultado el 10 de marzo, 2012, de http://hernanmoyano.wordpress.com/2012/03/04/distribuir-una-pelicula-y-no-morir-en- el-intento/
Moyano, Hernán. (2012c, 31 de enero). *Filma o muere!* Blog personal de Hernán Moyano. Consultado el 23 de febrero, 2012, de http://hernanmoyano.wordpress.com/2012/01/31/filmar-o-muere/
Moyano, Hernán. (2011). Entrevista realizada a Hernán Moyano, productor argentino de cine de terror. Buenos Aires: Pauraflics.
Muir, John. (2011). *Horror Films of the 1990s*. Carolina del Norte (EEUU): McFarland & Company. Mujica Lainez, Manuel. (1950). *Misteriosa Buenos Aires*. Buenos Aires: ???
Murschetz, Paul, y Mierzejewska, Bozena. (2004). Cinema Distribution and Exhibition in Austria–An Analysis of the Economics of Market Failure and Imperfect Competition, *6th World Economics Conference*. Montreal (Canadá).
Neale, Stephen. (2000). *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge.
Newbery, Charles. (2010). *Argentina horror films going low-budget*. Variety. Consultado el 30 de marzo, 2010, de http://www.cykfilms.com/esp/images/variety.pdf
Newbery, Charles. (2008, 31 de octubre). *BARS horrifies Argentina*. Variety. Consultado el 29 de marzo, 2010, de http://www.variety.com/blog/1390000339/post/800035880.html
Oliveros, Mariano. (2012, 4 de enero). *El Cine en Argentina 2011 – Balance de las Más Vistas*. Taquilla Nacional. Consultado el 21 de marzo, 2012, de

http://marianoliveros.wordpress.com/2012/01/04/el-cine-en-argentina-2011-balance-de- las-mas-vistas/

Oliveros, Mariano. (2011, 5 de abril). *Las cinco películas nacionales más vistas del 2011*. Taquilla nacional. Consultado el 19 de mayo, 2011, de http://marianoliveros.wordpress.com/2011/04/05/las-cinco-peliculas-nacionales-mas- vistas-del-2011/

Palti, Elías. (2007). Releyendo a Esteban Echeverría Félix Weinberg, Esteban Echeverría. Ideólogo de la segunda revolución. Buenos Aires: Taurus, 2006 Alejandra Laera y Martín Kohan, comps., Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría. Rosario: Beatriz. *Interpretaciones. Revista de Hostoriografía Argentina, 2*(2).

Panessi, Hernán. (2012, 8 de febrero). *"Es -por mucho- nuestra película con mejor factura"*. Haciendo cine. Consultado el 9 de marzo, 2012, de http://www.haciendocine.com.ar/article/%E2%80%9Ces-por-mucho-nuestra- pel%C3%ADcula-con-mejor-factura%E2%80%9D

Panessi, Hernán. (2010a, 18 de noviembre). *Entrevista a VideoFlims: "Todos los días nos levantamos pensando que esta escena va a hacer historia"*. A sala llena on line.

Consultado el 29 de marzo, 2010, de http://www.asalallenaonline.com.ar/entrevistas/92-distribuidoras/278-entrevista-a-videoflims-.html

Panessi, Hernán. (2010b). Entrevista realizada a Hernán Panessi, socio de Videoflims. Buenos Aires.

Panessi, Hernán. (2010c). Nuevo Cine Independiente: La vanguardia cinematográfica desde Argentina. *Revista 24 Cuadros*(Septiembre).

Panessi, Hernán. (2009). *Pablo Parés: "Hacer 100% Lucha estuvo lejos de cumplir cualquier deseo o sueño... más bien fue una pesadilla..."*. Escribiendo cine. Consultado el 29 de marzo, 2010, de http://www.escribiendocine.com/entrevistas/pablo-pares-hacer-100-lucha- estuvo-lejos-de-cumplir-cualquier-deseo-o-sueno-mas-bien-fue

Pank, Peter. (2011). Entrevista realizada a Peter Pank, actor argentino y uno de los fundadores del Cine Club La Cripta. Buenos Aires: Cine Club.

Parés, Pablo. (2012a, 13 de enero). *El nuevo mundo*. Nuevo cine alternativo. Consultado el 15 de marzo, 2012, de http://nuevocinealternativo.blogspot.com/2012/01/estamos-en-2012- estamos-en-un-mundo.html

Parés, Pablo. (2012b, 2 de enero). *Interesante enfoque sobre la pirateria*. Nuevo cine alternativo. Consultado el 15 de marzo, 2012, de http://nuevocinealternativo.blogspot.com/2012/01/interesante-enfoque-sobre-la- pirateria.html

Parés, Pablo. (2012c, 24 de enero). *Nene, callate la boca*. Nuevo cine alternativo. Consultado el 15 de marzo, 2012, de http://nuevocinealternativo.blogspot.com.ar/2012/01/nene-callate- la-boca.html

Parés, Pablo. (2011a). Entrevista realizada a Pablo Parés, director argentino de cine de terror. Buenos Aires: Farsa Producciones.

Parés, Pablo. (2011b, 12 de diciembre). *Sobre el modo de estreno online*. Nuevo cine alternativo. Consultado el 5 de marzo, 2012, de http://nuevocinealternativo.blogspot.com/2011/12/sobre-el-nodo-de-estreno- online.html

Parés, Pablo. (2011c, 8 de octubre). *Soy fan de POST*. Nuevo cine alternativo. Consultado el 14 de marzo, 2012, de http://nuevocinealternativo.blogspot.com/2011/10/soy-fan-de- post.html

Parke, Maggie, y Wilson, Natalie. (2011). Theorizing Twilight: Critical Essays on What's at Stake in a Post-Vampire World. Carolina del Norte (EEUU): McFarland Publishing.

Parks, Stacey. (2007). *The insider's guide to independent film distribution*. Burlington (EEUU): Focal Press.

Pendakur, Manjunath. (1990). *Canadian dreams and American control: The political economy of the Canadian film industry*. Detroit (EEUU) Wayne State Univ Pr.

Peña, Fernando. (2003). *Generaciones 60-90: cine argentino independiente*. Buenos Aires: Ediciones de la Filmoteca.

Perelman, Pablo, y Selvach, Paulina. (2004). La industria cinematográfica en la Argentina: entre los límites del mercado y el fomento estatal. (Vol. 1). Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales.

Poder Legislativo De La República Argentina. (1994/08/19). Ley 24377. Cinematografía. Modificaciones a la ley 17741: Boletín Oficial.

Pollachi, Paula. (2011). Entrevista realizada a Paula Pollachi, directora argentina de cine de terror. Buenos Aires.

Prince, Stephen. (2004). *The horror film*: Rutgers Univ Pr.

Puig, Alexis. (2010). *Pantalla freak. Películas, personajes y situaciones bizarras*. Buenos Aires: Fan ediciones.

Quartesan, A., Romis, M., y Lanzafame, F. (2007). Las industrias culturales en América Latina y el caribe: Desafíos y oportunidades. *BID*.

Raña, Matías. (2010). *Guerreros del cine*. Buenos Aires: Fan ediciones.

Rébora, Alejo. (2011). Entrevista realizada a Alejo Rébora, director y distribuidor argentino de cine de terror. Buenos Aires: Sarna producciones.

Rey Vásquez, Diana. (2009). El debate de las industrias culturales en América Latina y la Unión

Europea. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, 15*(30), 61-84.

Risner, Jonathan. (inédito). Killers on the Pampa: Gender, Cinematic Landscapes, and the Transnational Slasher in Adrián García Bogliano's Habitaciones para turistas and 36 Pasos: Universidad de Carolina del Norte.

Risner, Jonathan. (En imprenta). Is it There?: Specters of the Dirty War in Contemporary Argentine Horror Cinema. En D. Ingruber & U. Prutsch (Eds.), *The Argentine Film*. Münster/Berlin/Vienna/Zurich: LIT Verlag.

Risner, Jonathan. (2011). This city is killing me: The circulation of Argentine horror cinema and Buenos Aires in Pablo Pars and Daniel de la Vega's Jennifer's Shadow (2004) and De la Vega's Death Knows Your Name (2007). *Studies in Hispanic Cinema, 7*(1), 23-34.

Rockoff, Adam. (2002). *Going to pieces: the rise and fall of the slasher film, 1978-1986*. Carolina del Norte (EEUU): McFarland.

Romaguera I Ramió, Joaquim. (1999). *El lenguaje cinematográfico: Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Rosario Cine. (2009). *Apogeo del cine de terror criollo...?* Consultado el 24 de marzo, 2010, de http://www.rosariocine.com.ar/?sitio=noticias&numero=163

Rugna, Demian. (2011). Entrevista realizada a Demian Rugna, director argentino de cine de terror. Buenos Aires.

Rugna, Demian. (2008). *El BAFICI y el fantástico. Carta al INCAA*. Cinefania. Consultado el 25 de febrero, 2012, de http://www.cinefania.com/festival/index.php?c=bafici

Russo, Juan Pablo. (2011, 2 de febrero). *Adrián García Bogliano: "Con Sudor Frío tenemos una película que es una bomba"*. Haciendo cine. Consultado el 19 de mayo, 2011, de http://www.escribiendocine.com/entrevistas/adrian-garcia-bogliano-con-sudor-frio- tenemos-una-pelicula-que-es-una-bomba

Russo, Juan Pablo. (2009, 31 de julio). *HorrAR: El Terror Indie Argento que triunfa en el mundo*. Escribiendo cine. Consultado el 25 de febrero, 2012, de http://www.escribiendocine.com/articulos/horrar-el-terror-indie-argento-que-triunfa-en- el-mundo

Ryan, Mark. (2009). Whither culture? Australian horror films and the limitations of cultural policy. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*(133), 43-55.

Ryan, Mark. (2008). *A dark new world: anatomy of australian horror films.* Tesis Doctoral, Queensland University of Technology, Queensland.

Ryan, Mark, y Hearn, Greg. (2010). Next generation 'filmmaking': new markets, new methods and new business models. *Media International Australia: Incorporating Culture and Policy*(136), 133-145.

Sadoul, George. (1996). *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Sapere, Pablo. (2010). Entrevista realizada a Pablo Sapere, programador del BARS. Buenos Aires. Sapere, Pablo. (2007a). *Cine de terror argentino olvidado: Seis Pasajes al Infierno*. Cinefania. Consultado el 3 de febrero, 2012, de http://www.cinefania.com/terroruniversal/index.php?id=165

Sapere, Pablo. (2007b). *El Hombre Bestia o las aventuras del Capitán Richard. Pionera del cine fantástico argentino* Quinta dimensión. Consultado el 9 de febrero, 2012, de http://www.quintadimension.com/article351.html

Sapere, Pablo. (2003). *El Inquisidor, una película maldita*. Quinta dimensión. Consultado el 4 de febrero, 2012, de http://www.quintadimension.com/article257.html

Sapere, Pablo. (2000a). *El extraño mundo de Zé do Caixão*. Quinta dimensión. Consultado el 5 de febrero, 2012, de http://www.quintadimension.com/article20.html

Sapere, Pablo. (2000b). *Terror en Chile: entrevista a Jorge Olguin*. Quinta dimensión. Consultado el 3 de febrero, 2012, de http://www.quintadimension.com/article105.html

Saracino, Luciano. (2009). *Zombies! Una enciclopedia del cine de muertos vivos*. Buenos Aires: Fan Ediciones.

Sautu, Ruth, Boniolo, Paula, Dalle, Pablo, y Elbert, Rodolfo. (2005). Manual de Metodología. Construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología. Buenos Aires: Clacso. Colección Campus Virtual.

Scott, Allen. (2005). *On Hollywood: the place, the industry*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

Scott, Allen. (2002). A new map of Hollywood: the production and distribution of American motion pictures. *Regional Studies, 36*(9), 957-975.

Screen Digest. (2002, Mayo). *Comedy triumphs in US rental market. But horror and thriller titles earn more*. Consultado el 20 de marzo, 2010, de http://www.goldmedia.com/uploads/media/Example__Newsletter.pdf

Schaefer, Eric. (1999). *" Bold! Daring! Shocking! True!": a history of exploitation films, 1919-1959*. EEUU: Duke University Press Books.

Schatz, Thomas. (1993). The New Hollywood. *Film theory goes to the movies*, 8-36.

Schatz, Thomas. (1981). *Hollywood genres: Formulas, filmmaking, and the studio system*. Nueva York: Random House New York.

Scherer, Fabiana. (2001, 12 de octubre). *Cine de Súper Acción, un ciclo que hizo historia en la TV*. La Nación. Consultado el 15 de febrero, 2012, de http://www.lanacion.com.ar/190241- cine-de-super-accion-un-ciclo-que-hizo-historia-en-la-tv

Scherer, Fabiana. (2000, 27 de febrero). *En Halloween, el terror gana la pantalla grande*. La Nación. Consultado el 17 de febrero, 2012, de http://www.lanacion.com.ar/191028-en- halloween-el-terror-gana-la-pantalla-grande

Scherer, Fabiana. (1998, 13 de noviembre). *El terror gasolero en alza*. La Nación. Consultado el 25 de marzo, 2010, de http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=195435

Scherer, Fabiana. (1997, 28 de agosto). *El culto por lo extraño*. Página/12. Consultado el 25 de marzo, 2010, de http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=75760

Schneider, Arnd. (1998). Tales of Terror and Tango. *Anthropology Today, 14*(6), 16-17. Schneider, Steven. (2002). *World Horror Cinema and the US: Bringing it all back home.* Comunicación presentada a Media in Transition 2: Globalization and Convergence, MIT, Cambridge, Massachusetts, (EEUU).

Schneider, Steven, y Williams, Tony. (2005). *Horror international*. Detroit (EEUU): Wayne State University Press.

Seltzer, Mark. (1998). *Serial killers: Death and life in America's wound culture*. Nueva York: Psychology Press.

Shipka, Daniel. (2007). *Perverse titillation: a history of European exploitation films 1960–1980.* Tesis de Doctorado, University of Florida.

Sinca. (2012). En Sistema de Información Cultural de la Argentina (Secretaría de Cultura de la Nación) (Ed.). Buenos Aires: http://sinca.cultura.gov.ar/.

Soto, Moira. (2005, 30 de abril). *El Rey del bizarro*. Suplemente Radar. Página/12. Consultado el 10 de febrero, 2012, de http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2198-2005-05-06.html

Stam, Robert. (2000). *Film theory: an introduction*. Reino Unido: Wiley-Blackwell.

Stewart, Susan. (1982). The Epistemology of the Horror Story. *The Journal of American Folklore, 95* (375), 33-50.

Telotte, J. P. (2001). The "Blair Witch Project": film and the Internet. *Film Quarterly, 54*(3), 32-39. Thompson, Kristin. (1985). *Exporting entertainment: America in the world film market 1907-34*: BFI Publishing.

Tierney, Dolores. (2009). El terror en *El beso de la mujer araña*. *Revista iberoamericana, 68*(199), 355-365.

Tombs, Pete. (2003). *Mondo Macabro: el cine más alucinante y extraño del planeta*. Barcelona: Circulo Latino, S.L. Editorial.

Torterola, Emiliano. (2009). El Nuevo Cine Argentino en la encrucijada actual. Desequilibrios y

desafíos en la industria cinematográfica nacional. En I. Amatriain (Ed.), *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas* (pp. 191-206). Buenos Aires: Ediciones Ciccus.

Trerotola, Diego. (2008). Captar la esencia. *El amante Cine*(191).

Tudor, Andrew. (1989). *Monsters and mad scientists: A cultural history of the horror movie*. Londres: Blackwell Pub.

Tzioumakis, Yanis. (2006). *American independent cinema: an introduction.* Edinburgo: Edinburgh University Press.

Tzioumakis, Yanis. (2004). Major Status, Independent Spirit. *New Review of Film and Television Studies, 2*(1), 87-135.

Ulanovsky, Carlos, Itkin, Silvia, y Sirvén, Pablo. (1999). *Estamos en el aire: Una historia de la televisión en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta.

Ultracine. (2012). Datos de taquilla de Penumbra y Lo siniestro: Ultracine. Ultracine. (2011a). *Anuario 2010 Ultracine*. Buenos Aires: Ultracine.

Ultracine. (2011b). Reporte: Ranking de películas de terror 2000-2011. Buenos Aires.

Unión Argentina De Videoeditores. (2007). La industria cinematográfica y del entretenimiento hogareño en Argentina. Buenos Aires: http://www.uav.org.ar/.

Valenzuela, Andrés. (2009, 29 de octubre). *Diez años gritando de miedo*. Página/12. Consultado el 12 de marzo, 2012, de http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-15811-2009-10-29.html

Vallina, Carlos. (2011). Entrevista realizada a Carlos Vallina, crítico de cine y académico (UNLP). La Plata.

Verdaasdonk, Dorotheee. (2005). Film Festivals and Awards as a marketing tool for film exploitation, *American Sociological Association* (pp. 1-11). Philadelphia: Erasmus University Rotterdam.

Villegas, Juan. (2011a). El género en el cine argentino. En J. M. Domínguez (Ed.), *El cine y los géneros. Conceptos mutantes* (pp. 117-124). Buenos Aires: BAFICI

Villegas, Juan. (2011b, 23 de marzo). *Gritos de horror a la criolla*. Revista Ñ. Consultado el 9 de marzo, 2012, de http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/cine/Gritos-horror-criolla_0_449355246.html

Wain, Martín. (2004, 26 de noviembre). *Terror puertas afuera*. La Nación. Consultado el 25 de marzo, 2010, de http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=657268

Wald, Priscilla. (2008). *Contagious: Cultures, carriers, and the outbreak narrative*. EEUU: Duke University Press Books.

Waller, G.A. (1987). *American horrors: essays on the modern American horror film*. Illionois (EEUU): University of Illinois Press.

Wasko, Janet. (2006). La economía política del cine. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación, 11*, 95-110.

Wasko, Janet. (2003). *How Hollywood Works*: Sage Publications Ltd.

Wasko, Janet. (1999). The political economy of film. *A companion to film theory*, 221-233.

Wasko, Janet. (1995). *Hollywood in the information age: beyond the silver screen*: Univ of Texas Pr.

Wasko, Janet. (1982). *Movies and money: Financing the American film industry*: Ablex Publishing Corporation Norwood, NJ.

Waterman, David. (2007). The effects of technological change on the quality and variety of information products. *Economics of Innovation and New Technology, 16*(8), 587-594.

Weaver, James B, y Tamborini, Ron C. (1996). *Horror films: Current research on audience preferences and reactions*. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum.

Wells, Paul. (2000). *The horror genre: from Beelzebub to Blair Witch*: Wallflower Press.

Wichlacz, Sarah. (1997). *Gore: gross but legitimate*. Weiner Dog Productions. Consultado el 20 de septiembre, 2010, de http://www.wdog.com/sarah/gore.htm

Wilson, Ralph. (2000). The six simple principles of viral marketing. *Web Marketing Today, 70*(1), 1-3.

Wilt, David. (2003). México. Monstruos y enmascarados. En P. Tombs (Ed.), *Mondo Macabro: el cine más alucinante y extraño del planeta* (pp. 177-189). Barcelona: Circulo Latino, S.L. Editorial.

Willis, Andrew. (2005). The spanish horror film as subversive text. En S. Schneider & T.

Williams (Eds.), *Horror international* (pp. 163-190). Detroit (EEUU): Wayne State University Press. Willis, Andrew. (2004). From the margins to the mainstream: trends in recent Spanish horror cinema. *Spanish popular cinema*, 237–249.

Wood, Robin. (1985). An introduction to the American horror film. *Movies and methods, 2*, 195–220.

Worland, Rick. (2007). *The horror film: an introduction*. Londres: Wiley-Blackwell.

Wright, Will. (1977). *Six guns and society: a structural study of the western*. California: University of California Press.

Wyatt, Justin. (1994). *High concept: Movies and marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.

Yannoulas, Mario. (2006, 26 de octubre). *Cuando lo barato sale barato*. Página/12. Suplemento No. Consultado el 20 de septiembre, 2010, de http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-2481-2006-10-27.html

Zallo, Ramón. (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Torrejón de Ardoz: Akal.

Zeitchik, Steven. (2007). *Spanish horror film poses marketing conundrum*. Reuters. Consultado el 3 de febrero, 2012, de http://www.reuters.com/article/2007/12/19/film-orphanage-dc-idUSN1939118620071219

Zhu, Kevin. (2001). Internet-based distribution of digital videos: the economic impacts of digitization on the motion picture industry. *Electronic Markets, 11*(4), 273-280.

Zillmann, Dolf, y Gibson, Rhonda. (1996). Evolution of the horror genre. En J. B. Weaver & R. Tamborini (Eds.), *Horror Films: Current Research on Audience Preferences and Reactions* (pp. 15-31). Nueva Jersey.

Filmografía

Adams, Marcus (2002). *El juego de los espíritus* (*Long Time Dead*), EEUU: Universal. Aguilar, Elián (2012). *Sangre negra*, Argentina.

Aguilar, Elián (2011b). *Bathory*. En MarGenCine (Producción), Argentina.

Aguilar, Elián (2009). *Rojo Sangre: 10 años a puro género*, Argentina. Algora, Jorge (2007). *El niño de barro* (*The mud boy*), Argentina/ España.

Amenábar, Alejandro (2001). *Los otros* (*The others*), EEUU/España/Francia/Italia: Buena Vista International.

Amenábar, Alejandro (1996). *Tesis*, España.

Anderson, Michael (1977). *Orca, la ballena asesina* (*Orca*). En Paramount (Producción), EEUU: Paramount.

Anderson, Paul (2001). *Resident evil*, EEUU: Sony Pictures Home Entertainment. Arancibia Flores, Denisse, y Richter, Juan Pablo (2010). *Casting*, Bolivia. Argento, Dario (1976). *Suspiria*, Italia.

Argento, Dario (1971a). *4 moscas sobre terciopelo gris* (*4 mosche di velluto grigio*), Italia/Francia. Argento, Dario (1971b). *El gato de las nueve colas* (*Il gatto a nove code*), Italia/ Francia/ Alemania oriental.

Argento, Dario (1970). *El pájaro de las plumas de cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*), Italia/ Alemania oriental.

Arias, Bernardo (1975). *El inquisidor*, Argentina/Perú.

Armstrong, Michael (1969). *La casa maldita* (*The Haunted House of Horror*), Reino Unido. Arnold, Jack (1954). *La mujer y el monstruo* (*Creature from the Black Lagoon*), EEUU: Universal. Balagueró, Jaume (1999). *Los sin nombre*, España.

Balagueró, Jaume, y Plaza, Paco (2009). *[Rec]* ², España.

Balagueró, Jaume, y Plaza, Paco (2007). *Rec*, España.

Bartkowiak, Andrzej (2005). *Doom: la puerta del infierno* (*Doom*), Reino Unido/ República Checa/ Alemania/ EEUU: Universal.

Barton, Charles (1948). *Abbott y Costello contra los fantasmas* (*Bud Abbott Lou Costello Meet Frankenstein*), EEUU: Universal Home Entertainment.

Bava, Mario (1964). *Seis mujeres para un asesino* (*Sei donne per l'assassino*), Italia/ Francia/ Mónaco.

Bava, Mario (1963). *El ojo maldito* (*La ragazza che sapeva troppo*), Italia: AIP. Bava, Mario

(1960). *La máscara del demonio* (*La maschera del demonio*), Italia. Bava, Mario, y Billitteri, Salvatore (1963). *Sábado negro* (*I tre volti della paura*), Italia/Francia/EEUU.

Bayona, Juan Antonio (2007). *El orfanato*, España/México. Bergman, Ingmar (1968). *La hora del lobo* (*Vargtimmen*), Suecia. Bogdanovich, Peter (1968). *Míralos morir* (*Targets*), EEUU. Borensztein, Sebastián (2011). *Un cuento chino* Argentina. Borghi, Andrés (2000). *Necrópolis*, Argentina.

Bottia, Pacho (1986). *La Boda del Acordeonista*, Colombia.

Boyle, Danny (2002). *Exterminio* (*28 days later*), Inglaterra/ Francia.

Branagh, Kenneth (1994). *Frankenstein de Mary Shelley* (*Mary Shelley´s Frankenstein*), EEUU/ Japón: Sony.

Brent Bell, William (2012). *Con el diablo adentro* (*The Devil Inside*). En Prototype (Producción), EEUU: UIP.

Browing, Tod (1932). *Fenómenos* (*Freaks*), EEUU.

Browing, Tod (1931). *Drácula*, EEUU.

Brugués, Alejandro (2011). *Juan de los muertos* Cuba/España.

Burton, Tim (1999). *La leyenda del jinete sin cabeza* (*Sleepy Hollow*), EEUU.

Cabezas, Paco (2009). *Aparecidos*, Argentina/ España/ Suecia: Primer Plano Film Group. Calderón, Carla (2011). *Posei2*, Honduras.

Calderón, Carla (2007). *Poseid@os*, Honduras.

Capri, Mad (2003). *Run Run Bunny!*, Argentina: Videoflims. Cardoso, Ivan (1987). *Las siete vampiras* (*As sete vampiras*), Brasil. Cardoso, Ivan (1982). *El secreto de la momia* (*Segredo da Mumia*), Brasil.

Carpenter, John (1982). *El enigma de otro mundo* (*The thing*), EEUU: Universal Home Entertainment.

Carpenter, John (1978). *Noche de brujas* (*Halloween*), EEUU. Carreras, Enrique (1987). *Galería del terror*, Argentina.

Carreras, Enrique (1986). *Mingo y Aníbal en la mansión embrujada*, Argentina. Carreras, Enrique (1985). *Mingo y Aníbal contra los fantasmas*, Argentina.

Carreras, Enrique (1960). *Obras maestras del terror*. En Argentina Sono Film (Producción), Argentina.

Carreras, Enrique (1954). *El fantasma de la opereta*. En Cinematográfica General Belgrano (Producción), Argentina.

Castañeda, Rigoberto (2007). *Kilómetro 31*, México.

Castle, William (1959). *Mansión siniestra* (*House on the haunted hill*), EEUU: Allied Artist. Castle, William (1958). *Macabro* (*Macabre*), EEUU: Allied Artist.

Cattaneo, Mariano (2011b). *Incidente*. En Malevo Films & QK & NoDejesDeMirar (Producción), Argentina: Videoflims.

Cerasa, Luis Antonio (2010). *Al otro Lado*, Venezuela. Coll, Julio (1964). *Fuego* (*Pyro*), España/EEUU.

Cores, Carlos (1968). *La ciudad de los cuervos* (*La ruleta del diablo*). En T. I. P. V. Marcos (Producción), Argentina/ EEUU.

Corman, Roger (1964). *La máscara de la muerte roja* (*The masque of the red death*), EEUU. Corman, Roger (1963). *El cuervo* (*The raven*), EEUU.

Corman, Roger (1961). *El péndulo de la muerte* (*Pit and the Pendulum*), EEUU. Corman, Roger (1960a). *La pavorosa casa Usher* (*House of Usher*), EEUU.

Corman, Roger (1960b). *La pequeña tienda de los horrores* (*The Little Shop of Horrors*), EEUU. Cova, Gustavo, y Maldonado, Horacio (1988). *Alguien te está mirando*, Argentina.

Crain, Willian (1972). *Blácula, el vampiro negro* (*Blacula*). En AIP (Producción), EEUU: MGM. Crampi, Mad (2012). *Todos mis muertos*, Argentina.

Craven, Wes (1996). *Scream*, EEUU: Dimension Home Videos.

Craven, Wes (1984). *Pesadilla en lo profundo de la noche* (*A nightmare on Elm Street*), EEUU.

Craven, Wes (1977). *La colina tiene ojos* (*The hill have eyes*), EEUU. Crispin, Jimmy (2005). *Ultra-Toxic*, Argentina.

Cronenberg, David (1989). *La mosca* (*The fly*), EEUU. Cunningham, Sean (1980). *Martes 13* (*Friday the 13th*), EEUU. Curtiz, Michael (1932). *Doctor X*, EEUU: Warner.

Christensen, Carlos Hugo (1952). *Si muero antes de despertar*. En San Miguel (Producción), Argentina.

Christensen, Carlos Hugo (1946). *La dama de la muerte*. En Chile Films (Producción), Chile.
Daniel, Rod (1985). *Muchacho lobo* (*Teen Wolf*), EEUU. Daniels, Harold (1968). *Annabelle Lee*, Perú/EEUU. Dante, Joe (1981). *Aullidos* (*The Howling*), EEUU.
Dante, Joe (1978). *Piraña* (*Piranha*). En New World (Producción), EEUU.
De La Fuente, Carlos (2011). *Uritorco 2. La Casa de la Montaña*. En Altaris Video (Producción), Argentina: SRN Distribution.
De La Iglesia, Álex (1995). *El día de la bestia*, España.
De La Vega, Daniel (2007). *Death knows your name* Argentina/ EEUU: Maverick Entertainment Group
De Llano, Diego (2011). *Detrás del horror*. En Controversia Films (Producción), Argentina. De Palma, Brian (1976). *Carrie: extraño presentimiento* (*Carrie*), EEUU.
De Simone, Tom (1968). *Terror in the Jungle*, Colombia/EEUU.
De Toth, André (1953). *Museo de cera* (*House of wax*), EEUU: Warner Bross. Del Toro, Guillermo (2006). *El laberinto del fauno*, España/ México.
Del Toro, Guillermo (2004). *Hellboy*, EEUU.
Del Toro, Guillermo (2002). *Blade II*, EEUU/Alemania.
Del Toro, Guillermo (2001). *El espinazo del diablo*, España/México. Del Toro, Guillermo (1997). *Mimic*, EEUU.
Del Toro, Guillermo (1993). *Cronos*, México.
Demme, Johnathan (1991). *El silencio de los inocentes* (*The silence of the lambs*), EEUU. Diment, Javier (2011b). *La memoria del muerto*, Argentina.
Diment, Javier (2007). *Beinase. El sentido del miedo*. En Canal Ciudad abierta (Producción), Argentina.
Diment, Javier, y Ziembrowski, Luis (2008). *El propietario*. En Canal 7 (Producción), Argentina. Donner, Richard (1976). *La profecía* (*The omen*), EEUU/ Reino Unido: Gativideo.
Dowdle, John (2010). *La reunión del diablo* (*Devil*), EEUU: UIP. Dowdle, John Erick (2008). *Cuarentena* (*Quarantine*), EEUU. Duque, Lisandro (1986a). *Los Niños Invisibles* Colombia. Duque, Lisandro (1986b). *Milagro en Roma*, Colombia. Emmerich, Roland (1998). *Godzilla*, EEUU: Warner.
Esquenazi, Sergio (2009). *Ellos quieren mis ojos* (*They Want My Eyes*). En CyK films (Producción), Argentina.
Esquenazi, Sergio (2008). *Visitante de invierno*, Argentina: Primer Plano Flim Group. Esquenazi, Sergio (2007). *Número 8*, Argentina.
Esquenazi, Sergio (2005). *The bone breaker*, Argentina. Esquenazi, Sergio (2004). *Interference/Dead line*, Argentina. Estrada, Julio (2007). *Cañitas*, México.
Farah, Silvio (2000). *Arca*, Argentina.
Farriols, Mercedes (2008). *Olga, Victoria Olga*, Argentina. Favio, Leonardo (1974). *Nazareno Cruz y el Lobo*, Argentina.
Fernández Calvete, Santiago (2012). *La segunda muerte*. En Magma Cine (Producción), Argentina. Fincher, David (1995). *Pecados capitales* (*Seven*), EEUU.
Findlay, Michael, Findlay, Roberta, y Nuchtern, Simon (1974). *Snuff*. En August Films (Producción), EEUU: Monarch Releasing.
Findling, Hernán (2008). *Breaking Nikki*, Argentina.
Findling, Hernán (2006). *Director´s Cut*. En H&H Films (Producción), Argentina/EEUU: DC Media.
Fisher, Terence (1962). *El fantasma de la ópera* (*The phantom of the opera*). En Hammer (Producción), Inglaterra: Universal.
Fisher, Terence (1961). *La maldición del hombre lobo* (*The curse of the werewolf*). En Hammer (Producción), Inglaterra: Universal.
Fisher, Terence (1960a). *Las dos caras del Dr. Jekyll* (*The Two Faces of Dr. Jekyll*). En Hammer (Producción), Inglaterra: AIP.
Fisher, Terence (1960b). *Las novias de Drácula* (*The brides of Dracula*). En Hammer (Producción), Inglaterra: Universal.
Fisher, Terence (1959a). *El hombre que desafió a la muerte* (*The man who could cheat death*), Inglaterra: Paramount.
Fisher, Terence (1959b). *El sabueso de los Baskerville* (*The hound of the Baskervilles*). En Hammer (Producción), Inglaterra: United Artists.

Fisher, Terence (1959c). *La momia* (*The mummy*). En Hammer (Producción), Reino Unido: Warner Home Video.
Fisher, Terence (1958a). *Drácula*, Inglaterra.
Fisher, Terence (1958b). *La revancha de Frankenstein* (*The revenge of Frankestein*). En Hammer (Producción), Inglaterra: Columbia.
Fisher, Terence (1958c). *La sangre de Drácula* (*Horror of Drácula*). En Hammer (Producción), Inglaterra: Universal.
Fisher, Terence (1957a). *El abominable hombre de las nieves* (*The abominable snowman*). En Hammer (Producción), Inglaterra: Twentieth Century Fox
Fisher, Terence (1957b). *La maldición de Frankenstein* (*The Curse of Frankenstein*). En Hammer (Producción), Reino Unido: Warner.
Ford Coppola, Francis (1992). *Drácula* (*Bram Stoker's Dracula*). En American Zoetrope (Producción), EEUU: Sony. Forte, Fabián (2007). *Celo*, Argentina.
Forte, Fabián (2003). *Mala carne*, Argentina.
Fowler, Gene (1957). *El monstruo adolescente* (*I was a teenage werewolf*). En Sunset (Producción), EEUU: AIP.
Frankenheimer, John (1979). *Profecía maldita* (*Prophecy*). En Paramount (Producción), EEUU: Paramount.
Frears, Stephen (1996). *El secreto de Mary Reilly* (*Mary Reilly*). En TriStar Pictures (Producción), EEUU: Columbia TriStar Films de Argentina.
Freda, Ricardo (1962). *El terror del Dr. Hitchock* (*L'orribile segreto del Dr. Hichcock*), Italia. Freund, Karl (1932). *La momia* (*The Mummy*), EEUU: Universal Home Entertainment Friedkin, William (1973). *El exorcista* (*The Exorcist*), EEUU: Argentina Video Home.
Fuest, Robert (1971). *El abominable Dr. Phibes* (*The Abominable Dr. Phibes*), EEUU/ Reino Unido: AIP.
Galettini, Carlos (1990). *Charly - Días de sangre*, Argentina.
Galettini, Carlos (1987). *Los matamonstruos en la mansión del terror* Argentina.
García Bogliano, Adrián (2011b). *Sudor frío*, Argentina/España: Walt Disney Studios Motion Pictures.
García Bogliano, Adrián (2007). *No moriré sola*, Argentina: Videoflims.
García Bogliano, Adrián (2006). *36 pasos*. En Pauraflics (Producción), Argentina: Videoflims.
García Bogliano, Adrián (2005). *Grité una noche*, Argentina: Videoflims.
García Bogliano, Adrián (2004). *Habitaciones para turistas*, Argentina/España: Videoflims.
García Bogliano, Adrián, y García Bogliano, Ramiro (2012). *Penumbra*, Argentina/ España.
García Bogliano, Adrián, y García Bogliano, Ramiro (2010). *Donde duerme el horror* Costa Rica. García Bogliano, Adrián, y García Bogliano, Ramiro (2009). *Masacre esta noche* (*Watch 'em Die*), Argentina/ México: Ave Estudios.
García, Jorge Carlos (1974). *El bosque de los condenados*, Argentina.
García, Jorge Carlos (1973). *Estigma de terror*. En MALHEGAR (Producción), Argentina.
Gillespie, Craig (2008). *Enemigo en casa* (*Mr. Woodcock*), EEUU.
Goldbart, Nicolás (2011). *Fase 7*, Argentina.
Goyer, David (2009). *La profecía del no nacido* (*The Unborn*), EEUU: UIP.
Guest, Val (1958). *Isla sangrienta* (*The camp of the blood island*). En Hammer (Producción), Inglaterra: Columbia.
Guest, Val (1957). *Quatermass 2* (*Enemy from the space*). En Hammer (Producción), Inglaterra: United International.
Guest, Val (1955). *Pánico Mortal* (*The Quatermass Xperiment*), Reino Unido: Manga Films. Håfström, Mikael (2007). *1408*, EEUU: UIP.
Haggis, Paul (2007). *La conspiración* (*In the Valley of Elah*), EEUU.
Halperin, Victor (1932). *Zombie, La legión de los hombres sin alma* (*White Zombie*), EEUU. Haller, Daniel (1965). *Terror bajo tierra* (*Die, Monster, Die!*), EEUU/ Inglaterra: AIP. Hardwicke, Catherine (2008). *Crepúsculo* (*Twilight*), EEUU.
Harlin, Renny (1999). *Alerta en lo profundo*. En Warner Bross (Producción), EEUU/ Australia: Warner Bross.
Hernández, Gustavo (2010). *La casa muda*, Uruguay.
Hessler, Gordon (1971). *Asesinatos en la Calle Morgue* (*Murders in the Rue Morgue*), EEUU.
Hitchcock, Alfred (1963). *Los pájaros* (*The birds*), Argentina: Universal Home Entertainment.

Hitchcock, Alfred (1960). *Psicosis* (*Psycho*), EEUU.
Honda, Ishirô (1954). *Japón bajo el terror del monstruo* (*Gojira*), Japón: Filmax. Hooper, Tobe (1982). *Poltergeist: juegos diabólicos* (*Poltergeist*), EEUU: Warner. Hooper, Tobe (1981). *Carnaval del terror* (*The Funhouse*), EEUU.
Hooper, Tobe (1974). *La masacre de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*), EEUU.
Hyams, Peter (1997). *The relic*, EEUU/ Inglaterra/ Alemania/ Japón/ Nueva Zelanda: Paramount. Ibañez Serrador, Narciso (1969). *La residencia*, España.
Iliadis, Dennis (2009). *La venganza de la casa del lago* (*The Last House on the Left*), EEUU.
Illanés, Pablo (2012). *Baby shower* Chile.
Johnston, Joe (2010). *El hombre lobo* (*The wolf man*), EEUU: UIP.
Jordan, Neil (1999). *Entrevista con el vampiro* (*Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*). En Warner (Producción), EEUU: Warner.
Kentis, Chris, y Lau, Laura (2012). *Silent house* (*La casa muda*), EEUU.
Kenton, Erle (1932). *La isla de las almas perdidas* (*Island of lost souls*), EEUU.
King, Jonathan (2006). *Muerte en la granja* (*Black sheep*), Nueva Zelanda.
Kowalski, Bernard (1959). *El pantano diabólico* (*Attack of the giant leeches*), EEUU.
Kubrick, Stanley (1980). *El resplandor* (*The shining*). En Hawk Films (Producción), EEUU: Warner. Lambot, Fabrice (2008). *Dying God*, Argentina/ Francia.
Lang, Fritz (1931). *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*), Alemania. Lasseter, John, y Lewis, Brad (2011). *Cars 2*, EEUU: Walt Disney.
Lauric, Francis (1963). *Las aventuras del capitán piluso en el castillo del terror*. En Teruel-Nacson (Producción), Argentina: Monumental Films.
Lawrence, Francis (2007). *Soy leyenda* (*I am legend*), EEUU: Warner Home Video. Leguiza, Marcelo (2011b). *Mocosis*. En Mutazion Producciones (Producción), Argentina. Leguiza, Marcelo (2010). *Marihuana radioactiva interplanetaria*, Argentina: SRN Distribution. Leguiza, Marcelo (2008). *Mutazombie*, Argentina.
Leibovich, Damián, y Varela, Juan (2004). *Los inquilinos del infierno*, Argentina.
Leroux, Gastón (1925). *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*), EEUU. Lewis, Herschell (1963). *Blood feast*, EEUU.
Liman, Doug (2008). *Jumper*, EEUU/ Canadá.
López Eguiluz, Enrique (1967). *La marca del hombre lobo* (*Mark of the werewolf*), España/ Alemania Occidental.
López, Gonzalo (2010). *Mala praxis*. En CyK films (Producción), Argentina. Lynch, David (1977). *Cabeza borradora* (*Eraserhead*), EEUU.
Lynn Bousman, Darren (2005). *El juego del miedo 2* (*Saw II*), EEUU/ Canadá. Llosa, Luis (1997). *Anaconda*, EEUU/ Brasil/ Perú: Sony.
Magariños, Germán (2011b). *Sadomaster: locura general* En Gorevisión (Producción), Argentina. Magariños, Germán (2008). *Un cazador de zombies*, Argentina.
Magariños, Germán (2005). *Sadomaster*, Argentina: Videoflims. Magariños, Germán (2004). *Goreinvasión*, Argentina.
Magariños, Germán (2002). *LSD Frankenstein*, Argentina: Videotomía.
Magariños, Germán (2001). *Holocausto Cannabis*, Argentina.
Mamoulian, Robert (1932). *El hombre y el monstruo* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), EEUU.
Marshall, Neil (2005). *El descenso* (*The descent*), Inglaterra.
Massa, Ezio (En posproducción). *2 de noviembre*. En Findling Films (Producción), Argentina.
Mayolo, Carlos (1986). *La Mansión de Araucaíma*, Colombia.
Mayolo, Carlos (1983). *Carne de tu Carne*, Colombia.
Mazurek, Sergio (2011b). *Lo siniestro*, Argentina: Primer Plano Film Group. Mclean, Greg (2005). *El cazador de Wolf Creek* (*Wolf Creek*), Australia.
Mcnaughton, John (1986). *Henry, retrato de un asesino* (*Henry: portrait of a serial killer*), EEUU. Medina, Gabriel (2012). *La Araña Vampiro*, Argentina.
Meliés, George (1896). *La mansión del diablo* (*Le manoir du diable*), Francia. Méndez, Fernando (1958). *El ataúd del vampiro*, México.
Méndez, Fernando (1957). *El vampiro* México.
Mendez, Martín, y Bergandu, Guillermo (2004). *El marfil*, Argentina: Videoflims.
Merendino, James (2008). *The death club* (*El club de la muerte*). En Aeroplano Cine/ Straight Edge Productions (Producción), Argentina/ EEUU.

Moheno, Gustavo (2007). *Hasta el viento tiene miedo*, México.
Mojica Marins, José (1964). *A medianoche me llevaré tu alma* (*À Meia Noite Levarei a sua Alma*), Brasil.
Molina, Jorge (2010). *Molina´s Ferozz*, Cuba.
Morales, Guillem (2010). *Los ojos de Julia*, España: UIP.
Moreau, David, y Palud, Xavier (2008). *El ojo del mal* (*The eye*), EEUU/ Canadá.
Morneau, Louis (1999). *Murciélagos* (*Bats*). En Destination Films (Producción): Columbia TriStar Films de Argentina.
Murnau, Friedrich Wilhelm (1922). *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*), Alemania.
Murphy, Ralph (1944). *El hombre que quiso ser Dios* (*The man in the Half Moon Street*), EEUU: Paramount.
Nakata, Hideo (2005). *La llamada 2* (*The ring 2*), EEUU.
Nakata, Hideo (1998). *El círculo* (*Ringu*), Japón: Primer Plano Film Group. Nash, Gene (1971). *Boda Diabólica*, Perú/EEUU.
Nexos En Red. (2007). *Informe BARS. Parte 1*. Argentina: Nexos en red. Nichols, Mike (1994). *Lobo* (*Wolf*). En Columbia (Producción), EEUU: Sony. Night Shyamalan, M. (1999). *Sexto sentido* (*The sixth sense*), EEUU.
Nispel, Marcus (2009). *Viernes 13* (*Friday the 13th*), EEUU: UIP.
Nispel, Marcus (2003). *La masacre de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*), EEUU.
Norman, Leslie (1956). *La incógnita X* (*X The unknown*). En Hammer (Producción), Inglaterra: Columbia.
Norrington, Stephen (1998). *Blade, cazador de vampiros* (*Blade*), EEUU. Olguin, Jorge (2013...). *Los elementales*, Chile/EEUU.
Olguin, Jorge (2012). *Caleuche: El llamado del mar*, Chile/Brasil. Olguin, Jorge (2008). *Solos*, Chile.
Olguin, Jorge (2002). *Sangre eterna* Chile. Olguin, Jorge (2000). *Ángel negro*, Chile.
Ordaya, Mélinton (2002). *Jarjacha, el demonio del incesto*, Perú.
Ordung, Wyott (1954). *El monstruo del océano* (*Monster on the Ocean Floor*), EEUU: Lippert.
Orozco, Felipe (2011). *Saluda al diablo de mi parte*, Colombia/EEUU/México.
Orozco, Felipe (2006). *Al Final del Espectro*, Colombia.
Ortega, Palito (2003). *La maldición de los jarjachas 2*, Perú. Ortega, Palito (2002). *La maldición de los jarjachas 1*, Perú.
Padilha, José (2007). *Tropa de élite*, Brasil, EEUU, Holanda, Argentina.
Parés, Pablo (2011d). *Daemonium*, Argentina: http://daemonium.tumblr.com/.
Parés, Pablo (2007). *Filmatrón*. En Farsa producciones (Producción), Argentina: Videoflims.
Parés, Pablo, y De La Vega, Daniel (2004). *Jennifer's Shadow*, Argentina/ EEUU.
Parés, Pablo, y Rojas, Esteban (2010). *Post: La aventura completa*. En Farsa producciones (Producción), Argentina: Videoflims.
Páres, Pablo, y Sáez, Hernán (2001). *Plaga Zombie: Zona Mutante*, Argentina: Videoflims.
Páres, Pablo, y Sáez, Hernán (1997). *Plaga zombie*, Argentina: Videoflims.
Parés, Pablo, Sáez, Hernán, y Soria, Paulo (2011). *Plaga Zombie: Zona Mutante: Revolución Tóxica*, Argentina.
Parés, Pablo, y Soria, Paulo (2010). *Nunca más asistas a este tipo de fiestas*. En Farsa producciones (Producción), Argentina.
Parés, Pablo, y Soria, Paulo (2009). *Kapanga todoterreno*, Argentina.
Páres, Pablo, y Soria, Paulo (2009). *100% lucha, el amo de los clones*, Argentina.
Parés, Pablo, Soria, Paulo, y Sáez, Hernán (2000). *Nunca asistas a este tipo de fiestas*, Argentina: Videoflims.
Peduto, Eduardo, Belisario, Amador, Oyhaçabal, Juan, y Estevez, Marcelo (2011). *Operación cannabis*, Argentina: Videoflims.
Peli, Oren (2007). *Actividad paranormal* (*Paranormal activity*). En Blumhouse Productions (Producción), EEUU: Argentina Video Home.
Peralta, Mariano (2004). *Supermondo Trasho 3: Unleashed*, Argentina. Pinilla, Jairo (1981). *27 horas con la muerte* Colombia.
Pinilla, Jairo (1980). *Área maldita*, Colombia. Pinilla, Jairo (1977). *Funeral siniestro* Colombia.
Pogue, John (2011). *Cuarentena 2: Terminal* (*Quarantine 2: Terminal*), EEUU.

Polanski, Roman (1968). *El bebé de Rosemary* (*Rosemary's baby*), EEUU: Paramount.
Polanski, Roman (1967). *La danza de los vampiros* (*Dance of the Vampires*), EEUU/ Reino Unido: Warner Home Video
Polanski, Roman (1965). *Repulsión* (*Repulsion*), Inglaterra.
Pollachi, Paula (2007). *Inzomnia*. En Druida Films (Producción), Argentina. Pollachi, Paula (2003). *Baño de sangre*, Argentina.
Pollachi, Paula, y Del Teso, Pablo (1997). *El ritual*, Argentina.
Powell, Michael (1960). *Tres rostros para el miedo* (*Peeping Tom*), Inglaterra. Puig, Alexis (2005). *Enamorada de la muerte*, Argentina.
Puig, Alexis (2000a). *No muertos*, Argentina. Puig, Alexis (2000b). *Vendado y frío*, Argentina.
Pyun, Albert (2007). *Left for Dead*. En Findling Films & Sophia Productions (Producción), Argentina/ EEUU.
Raimi, Sam (2009). *Arrástrame al infierno* (*Drag me to hell*), EEUU: UIP. Raimi, Sam (1981). *Diabólico* (*The Evil Dead*), EEUU.
Rébora, Alejo (2010). *Trash*, Argentina.
Rébora, Alejo (2007). *Eklipsa Dana Vampir*, Argentina: SRN Distribution. Reeves, Matt (2008). *Cloverfield - Monstruo* (*Cloverfield*), EEUU: Paramount.
Rojas, Esteban, y Olivares, Juan (2010). *La casa por la ventana*, Argentina/ Chile: Videoflims.
Romero, George (2005). *Tierra de los muertos* (*Land of the Dead*), EEUU: Universal. Romero, George (1968). *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the living dead*), EEUU. Romero, Manuel (1942). *Una luz en la ventana*. En Lumiton (Producción), Argentina.
Roth, Eli (2005). *Hostel*, EEUU.
Rugna, Demian (2007). *The last gateway*, Argentina/EEUU: DSX Films. Rugna, Demian, y Forte, Fabián (2011). *Malditos sean!*, Argentina.
Salva, Victor (2001). *Jeepers Creepers* EEUU/ Alemania: Argentina Video Home.
Salles, Walter (2005). *Agua turbia* (*Dark water*), EEUU.
Sánchez, Eduardo, y Myrick, Daniel (1999). *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*), EEUU: Argentina Video Home. Sariñana, Carlos (2008). *Spam*, México.
Savignano, Diego (2012). *El nacimiento del mal*. En CyK films (Producción), Argentina. Scott, Ridley (2001). *Hannibal*, Inglaterra/EEUU.
Scott, Ridley (1979). *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*), EEUU: Scott.
Schlieper, Carlos (1945). *La casa está vacía*. En Chile Films (Producción), Chile. Serio, Elvira (2007). *El proyecto del Pitufo Enrique*, Argentina.
Shaalo, Diego (2010). *El recluta*. En DRS Producciones (Producción), Uruguay/ Argentina: SRN Distribution.
Shimizu, Takashi (2006). *El grito 2* (*The Grudge 2*), EEUU/ Japón. Shimizu, Takashi (2004). *El grito* (*The Grudge*), EEUU/ Japón. Shimuzu, Takashi (2002). *La maldición* (*Ju-on*), Japón.
Sidlin, Gustavo (2010). *Viaje al sol*. En Cueyo roto Producciones (Producción), Argentina: SRN Distribution.
Siro, Fernando (1975a). *Allá donde muere el viento*. En Torres International Pictures (Producción), Argentina/EEUU.
Siro, Fernando (1975b). *Seis pasajes al infierno*, Argentina.
Skyes, Peter (1976). *Una hija para el diablo* (*To the devil... a daughter*), Inglaterra.
Snyder, Zack (2004). *Amanecer de los muertos* (*Dawn of the Dead*), EEUU/ Canadá/ Francia/ Japón.
Soffici, Mario (1951). *El extraño caso del hombre y la bestia*. En Argentina Sono Film (Producción), Argentina.
Sofovich, Gerardo (1974). *Los vampiros los prefieren gorditos*, Argentina.
Sommers, Stephen (2004). *Van Helsing, el cazador de monstruos* (*Van Helsing*), EEUU: Universal. Sommers, Stephen (2001). *La momia regresa* (*The Mummy Returns*), EEUU: Universal.
Sommers, Stephen (1999). *La momia* (*The mummy*), EEUU: Universal Home Video. Sosa Arroyo, Luis (2004). *Sed: Enemigo del aire*, Argentina.
Spada, Marina (2006). *Como la sombra* (*Come l'ombra*), Italia. Spielberg, Steven (1975). *Tiburón* (*Jaws*), EEUU: Universal.
Spiner, Fernando (2010). *Aballay, el hombre sin miedo*, Argentina.
Stocki, Pedro (1982). *La casa de las siete tumbas*, Argentina.

Stuart Blackton, James (1907). *El hotel embrujado: fantasmagoría espantosa* (*The Haunted Hotel*), Reino Unido.

Teague, Lewis (1983). *Cujo*. En Warner (Producción), EEUU: Warner.

Teague, Lewis (1980). *Alligator, el terror se acerca* (*Alligator*). En Group I (Producción), EEUU.

Tourner, Jacques (1943). *Yo dormí con un fantasma* (*I walked with a zombie*), EEUU.

Tourner, Jacques (1942). *La marca de la pantera* (*Cat people*), EEUU. Ulmer, Edgar (1934). *El gato negro* (*The black cat*), EEUU: Universal.

Van Sant, Gus (1998). *Psicosis* (*Psycho*). En Universal (Producción), EEUU.

Verbinski, Gore (2002). *La llamada* (*The ring*). En Dreamworks (Producción), EEUU.

Vieyra, Emilio (1971). *La venganza del sexo*. En Productores Argentinos Asociados (Producción), Argentina: Pelmex.

Vieyra, Emilio (1968). *Sangre de vírgenes*. En Productores Argentinos Asociados (Producción), Argentina: Pelmex.

Vieyra, Emilio (1967a). *La bestia desnuda*, Argentina.

Vieyra, Emilio (1967b). *Placer sangriento*, Argentina: Orestes Trucco. Vieyra, Emilio (1965). *Extraña invasión*, Argentina.

Viñoly Barreto, Román (1953). *El vampiro negro*. En Argentina Sono Film (Producción), Argentina. Waggner, George (1941). *El lobo humano* (*The Wolf Man*), EEUU.

Walker, Stuart (1935). *El lobo humano de Londres* (*The werewolf of London*), EEUU.

Wan, James (2004). *El juego del miedo* (*Saw*), EEUU/ Australia: Distribution Company.

Wayans, Keenen (2000). *Una película de miedo* (*Scary movie*), EEUU: Gativideo. Webber, Peter (2007). *Hannibal, el origen del mal* (*Hannibal rising*), EEUU: UIP. Wegener, Paul (1913). *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*), Alemania.

Wegener, Paul, y Boese, Carl (1920). *El Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*). En Union (Producción), Alemania.

Weimeyer, Federico. (2010a). *Cine fantástico argentino: explota y salpica. Parte 1*. Argentina: Telenoche.

Weimeyer, Federico. (2010b). *Cine fantástico argentino: explota y salpica. Parte 2*: Telenoche. Whale, James (1935). *La novia de Frankenstein* (*The bride of Frankenstein*), EEUU: Universal.

Whale, James (1932). *El caserón de las sombras* (*The old dark house*), EEUU.

Whale, James (1931). *Frankenstein, creador del monstruo* (*Frankenstein*), EEUU: Universal.

Wiene, Robert (1920). *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), Alemania.

Wilkins, Toby (2009). *El grito 3* (*The Grudge 3*), EEUU/ Japón.

Williams, Tod (2010). *Actividad paranormal 2* (*Paranormal Activity 2*), EEUU: UIP. Wise, Robert (1963). *La casa embrujada* (*The Haunting*), EEUU-Reino Unido: Warner. Wullicher, Ricardo (1976). *La casa de las sombras*, Argentina.

Zaccaría Soprani, Camilo (1934). *El hombre bestia o las aventuras del Capitan Richard*, Argentina.

Para citar este documento

Rodriguez, Carina Fernanda. (2015). El cine de terror en Argentina. Producción, distribución, exhibición y mercado (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina: Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto. Disponible en: http://ridaa.demo.unq.edu.ar