

Entre el horror y la lente científica: el remake de *Hasta el viento tiene miedo*



Si queremos hablar sobre ficciones de horror en México, específicamente en el cine, debemos reconocer que, dentro del panorama de la cinematografía nacional, el nombre de Carlos Enrique Taboada tiene un lugar especial, pues aunque no ha sido el único en trabajar el terror,¹ sus películas son citadas como ejemplos de lo más logrado dentro del género (Guisa, 2011: 7). De sus filmes, sin embargo, la crítica coincide en que sólo *Hasta el viento tiene miedo* (1968) y *El libro de piedra* (1969) poseen cierta cohesión temática y estilística, inscribiéndose —aunque sea de modo tardío y parcial— en la tradición del horror gótico (García, 1994b: 122; Rosas, 2003: 127; Guisa, 2011: 8).

Ambas cintas son consideradas de culto y han recibido el tratamiento del *remake*. Gustavo Moheno, director de la nueva versión de *Hasta el viento tiene miedo* (2007) y primer guionista de *El libro de piedra* (2009), justifica su atrevimiento argumentando que “los *remakes* revelan diferencias culturales, orientaciones estéticas variadas, percepciones de clase y género, así como distintos periodos sociohistóricos y las cambiantes expectativas del público” (Moheno, 2011: 51). Según él se trata de una actualización del filme comparable al *cover* musical.

1 Juan Bustillo Oro le da impulso al género con *El fantasma del convento* (1934), *Dos monjes* (1934) y *El misterio del rostro pálido* (1935); posteriormente, sobresalen Fernando Méndez con *Ladrón de cadáveres* (1957) y *El vampiro* (1957), Chano Urueta con *El barón del terror* (1962), Juan López Moctezuma con *La mansión de la locura* (1973) y *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1975). Guillermo del Toro (*La invención de Cronos*, 1993) es una figura prominente de los últimos años, aunque ha desarrollado casi toda su obra fuera de México.

Más allá de las diferencias de calidad entre los filmes —que no trataremos directamente—, el proceso de supresión de anacronismos instauro en ambos un discurso clínico —transformando, por ejemplo, profesoras en psicólogas—. En *El libro de piedra* hay una anulación casi total de lo gótico. *Hasta el viento tiene miedo*, el filme que ahora nos ocupa, modifica la relación de los personajes con lo sobrenatural; trastoca la estética original y obtiene sus mecanismos del horror de un contexto social explícito. El objetivo de este trabajo es, entonces, explorar los desplazamientos de la mirada cinematográfica de la versión actualizada de *Hasta el viento tiene miedo*, para evaluar sus consecuencias.²

HORRORES Y PRESENCIAS

Aunque los fantasmas pueden inscribirse en distintos registros de la ficción, la presencia de

2 Si bien en este trabajo nos concentramos en *Hasta el viento tiene miedo*, algunas de las conclusiones alcanzadas pueden servir como apuntes para estudiar *El libro de piedra*.

uno en un texto cualquiera —por ejemplo, una película— está ligada casi irremediamente al acontecimiento de lo fantástico; prueba de ello son los catálogos de temas elaborados por teóricos como Dorothy Scarborough, Peter Penzoldt, Roger Caillois y Louis Vax (Todorov, 1981: 80; Jackson, 2003: 5), donde los fantasmas figuran de modo prominente. Un hecho imposible, un muerto que habita el mundo de los vivos, ocurre y los personajes reaccionan asustándose. Con suerte, el espectador promedio se sentirá algo más que incómodo con la aparición: miradas que se desvían de la pantalla, risitas nerviosas, abrazos trémulos.

Hay que admitir, sin embargo, que el fantasma no garantiza ni lo fantástico ni el horror. Esto último requiere un esfuerzo extra por parte del autor —H. P. Lovecraft lo llama “atmósfera” (2000: 23), mientras que Stephen King identifica “puntos de presión fóbica” (2006: 18)— y una cierta actitud del espectador —que, según Noël Carroll, va más allá de la “suspensión voluntaria de la incredulidad” de Coleridge (2004: 63-68)—.

Como el propio Carroll explica, las ficciones de horror son una subcategoría de lo fantástico (2004: 175), así que ése será el enfoque que utilizemos. A pesar de que abordamos lo fantástico según la definición de Rosalba



Hasta el viento tiene miedo (2007). Fotograma: Videocine.



Hasta el viento tiene miedo (2007). Fotograma: Videocine.

Campra, quien lo describe como el choque y superposición de dos órdenes de realidad irreconciliables (2008: 28-29), no podemos perder de vista que el tratamiento de lo fantástico en los filmes que analizamos es más bien clásico. La fórmula de Tzvetan Todorov, que ubica lo fantástico en el momento de duda entre una explicación racional, lo extraño, y una sobrenatural, lo maravilloso (1981: 24), puede sernos muy útil, pues los filmes proponen la incertidumbre como su principal herramienta. Lo fantástico, entonces, se elabora como un acertijo: ¿qué está ocurriendo realmente? En la respuesta, y su proceso de revelación, se va tejiendo el efecto del horror.

ENCUENTROS INCÓMODOS

Aunque el público que asiste a una sala cinematográfica ya pagó su entrada, el director del filme debe asegurar la permanencia e interés de los espectadores en los primeros minutos. Desde el comienzo se establecen los postulados principales del filme y se ofrecen claves de lectura (Bordwell, 1996: 38). Si tuviéramos que enumerar los aciertos de *Hasta el viento tiene miedo* (1968), mencionar la escena inicial sería indispensable. Lo primero que

vemos es una chica que duerme con muchas dificultades. Suponemos de inmediato que se llama Claudia, porque una voz como de ultratumba pronuncia ese nombre. La chica se revuelve en las sábanas. La cámara realiza un *zoom out* y vemos unos pies desnudos que cuelgan del techo. La chica despierta, la voz insiste en llamarla y, en el instante en que Claudia se percató de los pies que se mecen sobre su cama, un relámpago ilumina el cadáver de la joven colgada, proyectando su sombra sobre la pared. Claudia grita y se desmaya. El viento abre la ventana. Otro relámpago. Créditos.

No ha transcurrido ni un minuto y ya sabemos muchas cosas. Es obvio, por lo inverosímil que resulta, que la jovencita colgada no está realmente allí. Si su presencia es una alucinación, una aparición o un truco, no lo sabemos, pero podemos determinar que se trata o de un trauma o un fantasma y que está relacionada con la voz. Claudia, no nos queda duda, se enfrentará eventualmente al fantasma de esa joven o a sus propios traumas.

En este momento ya podemos elaborar las primeras hipótesis sobre la condición fantástica, o no, de la cinta. La fórmula clásica de Todorov nos coloca entre una explicación racional y una sobrenatural. El sentido común y un principio de economía anulan casi cualquier cadena de eventos naturales que deventría en los hechos que vemos en la escena. Como Claudia se desmaya, impactada por lo que vio, eliminamos otras dos posibilidades: lo maravilloso —pues allí “los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito” (Todorov, 1981: 45)— y lo fantástico moderno —categoría descrita por Ana Marković donde “el protagonista que lo padece [lo sobrenatural] ni siquiera se sorprende, ni intenta explicarlo” (2008: 116); pero, a diferencia de lo maravilloso, produce sorpresa en el lector—. Nos queda, entonces, lo fantástico clásico, donde un hecho ‘ilegal’ (Morales, 2008: xiii) irrumpe en la realidad con tal violencia que quebranta sus leyes. La conclusión es que se trata de un fantasma.

El resto del filme podemos resumirlo citando a Emilio García Riera:

Claudia, interna en un colegio de señoritas, cree ver en sus pesadillas a una ahorcada. [...] De noche, Claudia y dos compañeras, Kitty y otra, ven en lo alto de [una] torre una figura femenina. Al ir a rescatar una foto de su novio Armando que le ha quitado [la directora] Bernarda, Kitty se encuentra en su despacho otro retrato: el de la aparición. La buena maestra Lucía cuenta que quien aparece es una alumna, Andrea, suicidada cinco años atrás en la torre. [...] Claudia acude al llamado de Andrea y la ve ahorcada [...]. Todos van al lugar y encuentran muerta a Claudia. Al verla la arrepentida Bernarda, Claudia parece despertar; no tiene heridas en el cuerpo

[...]. En la clase de literatura de Bernarda, la ‘resucitada’ da muestras de gran erudición; toca de noche el piano como lo hacía Andrea y cobra como ésta afición a los heliotropos [...]. En la noche, unos gemidos atraen a Bernarda a la torre, donde Claudia, convertida en Andrea, la ahorca con una cuerda [...] (1994, t. XIII: 218-219).

A sabiendas de que la comparación es, de antemano, injusta, exploremos la segunda escena del remake de Moheno —porque en la primera no ocurre absolutamente nada—. Sobre un puente, un auto estacionado y una chica a punto de saltar. Notamos la presencia de música triste y lágrimas. Vemos a la chica de frente y en el fondo, fuera de foco, un hombre angustiado. La chica se deja caer y un brazo la alcanza. Tres paramédicos la sujetan e intentan consolarla. Hay cortes, *close-ups* y movimientos de cámara, incluyendo un plano picado; esto revela la pretensión de hacer una cinta más compleja, al menos en su producción. Si nos permitimos cruzar el umbral del corte, una máquina de escribir nos muestra que Claudia padece anorexia nerviosa y amenorrea.³

Lo que este breve fragmento nos dice tiene que ver más con la protagonista que con la película. Vive en una gran ciudad —seguramente el Distrito Federal—, tiene auto propio —un Peugeot 206— y es una adolescente clasemediera que decidió suicidarse. El discurso clínico que anunciábamos queda confirmado por la presencia de los paramédicos y, en la siguiente escena, un hospital. Gustavo Moheno se decide por una proliferación de elementos que retrasarán la aparición de lo fantástico —si no conociéramos el título, en este momento podríamos incluso pensar que estamos ante un drama y no ante una película de horror—. El resto del filme se construye de modo similar, agregando subtramas y exacerbando los problemas de las chicas del internado: anorexia, trastorno bipolar, depresión, adicciones, intentos de suicidio. Esto implica otro cambio significativo, no se trata de un colegio cualquiera, sino de una especie de clínica. Los primeros indicios de la presencia de un fantasma serán descartados como

3 La ausencia de menstruación, ya sea por razones hormonales o patológicas.

alucinaciones y cuando Claudia muera y resucite no será necesario llamar a un doctor —como sí ocurre en el filme original, donde el médico es incapaz de ofrecer una explicación—. En esta cinta descubren que Claudia robó medicamentos que, en grandes dosis, inducen estados catatónicos. La nueva versión recurre a este discurso científico para encaminar la trama hacia lo extraño, intentando mantenernos, sin mucho éxito, en la duda que sugería Todorov como condición de lo fantástico.⁴

DIFERENCIAS IRRECONCILIABLES

En la trama de ambas películas hay una serie de confrontaciones y antagonismos que, como los ominosos encuentros fantásticos entre dos realidades irreconciliables, trastocan las vidas de los personajes. Por su papel protagónico, la situación de Claudia llama poderosamente la atención. En la cinta de Taboada no es posible determinar las razones por las que ella es seleccionada por el fantasma. De hecho, si no fuera por la estructura narrativa y la focalización, no podríamos determinar qué lugar ocupa en los acontecimientos —salvo cuando es obvio que ha sido poseída por un fantasma—. Lleva, como sus compañeras, algún tiempo en el internado. No es ni muy brillante ni muy tonta. Carece de algún rasgo característico como Kitty, obsesionada con los hombres y el sexo, o Josefina, quien insiste en seguir las reglas al pie de la letra. Desde su perspectiva, el fantasma es algo fortuito, que no obedece a ninguna lógica. En medio de los trastornos de salud que proliferan en el remake, la Claudia de Moheno tiene tres características importantes que la separan de sus compañeras: la amenorrea, repetidos intentos de suicidio y ser la recién llegada.

Si bien en el filme original no hay una causalidad evidente, sobresale una clara justificación: Andrea es llevada al suicidio porque, durante un periodo de castigo, su madre murió y la directora no le permitió

4 El propio Todorov enumera “los tipos de explicación que intentan reducir lo sobrenatural”: el azar, las coincidencias, el sueño, la influencia de las drogas, las supercherías, los juegos trucados, la ilusión de los sentidos, la locura (1981: 39).

salir a verla a tiempo; está motivada por la venganza y sus circunstancias nos remiten, de nuevo, a las historias clásicas de fantasmas. Como ya dijimos, una manera de generar horror es por medio de la atmósfera y ésta es la apuesta de Taboada. Esta noción la encontramos de manera más profunda en las teorías de Noël Carroll cuando habla de narración erotética, que es “la idea de que las escenas, situaciones y eventos que aparecen antes en el orden de exposición de una historia están relacionados con escenas, situaciones y eventos que ocurrirán después” (la traducción es mía) (2004: 130). En otras palabras, un proceso de preguntas y respuestas que genera suspenso. La información se da a cuentagotas y hay situaciones que nunca llegamos a comprender —por ejemplo, ¿por qué Claudia?—. El filme centra sus esfuerzos y mecanismos en el proceso de descubrimiento, en la narración, pues la trama, por sí misma, no genera miedo.

En contraste, el remake reelabora la justificación de Andrea, actualizándola. En una escena levemente erótica, Andrea declara su ateísmo, se desabotona la blusa y le pregunta a Lucía: “¿No vas a tocarme?”. Ante la negativa nerviosa de la psicóloga, la joven insiste: “¿Y es correcto que me toques en la enfermería?”. Está llenando un papel de provocadora activa que no tiene en la versión original.⁵ La tragedia sobreviene cuando Bernarda se entera y, cegada por los celos —también está enamorada de la muchacha—, asesina a Andrea, simulando su suicidio. Esta complicada explicación distrae de los problemas de Claudia en el presente, los vínculos que la atan a Andrea y, en última instancia, la atmósfera general del filme.

De las tres características que Moheno atribuye a Claudia, la de ser la nueva y sus intentos

5 En otro *flashback* vemos a ambas desnudas en una tina, abrazadas.



El libro de piedra (2009). Fotograma: Videocine.

de suicidio podrían ser válidas incluso en la cinta original. El aislamiento podría verse como símbolo del aislamiento de Andrea, acercándolas emocionalmente. En el remake, sin embargo, la amenorrea cobra especial fuerza. Además de ser un mal que comparten ambas chicas, les otorga una cierta pureza y juventud, reforzando el carácter efebofílico de las doctoras. Además, se introduce un tema nuevo: el miedo a crecer. Puede pensarse, también, en que la sensualidad, sumada a la falta de maduración biológico-sexual da como resultado una cierta androginia y, como consecuencia, otorgan un valor híbrido al personaje.⁶

Esta condición médica, sumada a los otros problemas psicológicos, nos hacen pensar en la propuesta de Stephen King: la cinta de Moheno no busca construir el horror a partir de una estructura fantástica —que en todo momento se siente forzada— o una estética particular,⁷ sino

6 Si además son amenazantes, física o psicológicamente, Carroll llama 'monstruos' a los personajes que representan violaciones a las categorías culturales (2004: 42-43). Un papel similar lo cumple Bernarda, otro personaje híbrido y amenazante.

7 Lo gótico, con sus espacios cerrados y estilizados, sus casonas aisladas y sus asociaciones a lo nocturno, predispone al espectador al miedo.

a partir del horror de ser adolescente. Los puntos de presión fóbica que menciona King son temas recurrentes en la sociedad que las ficciones de horror recuperan para exorcizarlas. Por estos puntos —la brecha generacional, una sexualidad 'anormal',⁸ la juventud 'libertina'— se va filtrando lo fantástico, trastocando el orden y provocando horror. El final de la película, en este sentido, es muy esclarecedor: Bernarda muere, Claudia se recupera y Lucía decide cerrar la clínica.⁹ La destrucción del monstruo en los filmes de terror restaura la normalidad del mundo; en el remake, esto implica, además, la sanación mental de las jóvenes.

CONCLUSIONES

Aunque a Emilio García Riera parece no gustarle *Hasta el viento tiene miedo*, lo cierto es que el tiempo la ha convertido en un clásico.¹⁰ En su *Historia documental del cine mexicano*, el crítico le dedica unos párrafos escuetos y

8 Para el remake, el lesbianismo es un comportamiento que debe ser fuertemente castigado con asesinatos y venganzas de ultratumba.

9 En la cinta original, Lucía se queda como directora del instituto; lo que trae a la mente un subtexto de manipulación y poder.

10 Para algunos, es "la última gran película de horror en la historia del cine mexicano" (Rosas, 2003: 124).

apenas un elogio sencillo: “Carlos Enrique Taboada quiso que el horror se dedujera en este melodrama de un constante aullar del viento y de la presencia del fantasma vengativo de una joven en el cuerpo de otra [...] se apreció en su momento el intento de Taboada de crear una atmósfera ominosa sin el auxilio de la truculencia barata” (1994, t. XIII: 218). Resulta curioso, a treinta años de su estreno, revalorar ese esfuerzo. Los elementos están allí y son, podríamos decir, correctos. El contraste con la versión contemporánea —tan ensimismada en su mirada clínica y sus problemas adolescentes— nos hace apreciar, con más claridad, ese acontecimiento fantástico clásico. Los dramas de la juventud están presentes en el filme de Taboada no como un pretexto, sino como el trasfondo social y cultural del filme. Aunque admitamos las críticas de García Riera —a quien los personajes ya le parecían exagerados—, la cinta no deja de exhibir su carácter fantástico, no sólo alejándose de los recursos técnicos, sino del horror forzado y de las estructuras artificiales.

Carlos Enrique Taboada, figura importante para la cinematografía nacional, dejó un legado que no se limita al cine de horror,¹¹ aunque su trascendencia ha sido

11 La prensa de su tiempo consideraba que *La guerra santa* (1979), una costosa película sobre la guerra cristera, había sido su filme más logrado.

mayor en este género. Prueba de ello es que sigue siendo el referente obligado cuando se quiere hablar de cine de horror en México. Los remakes de su obra han contribuido al redescubrimiento de este director que buscó en su obra nuevas formas de transmitir un horror gótico que parecía pasado de moda. Recientemente, el Instituto Mexicano de Cinematografía editó un libro dedicado a este duque del terror, y hay planes para seguir modernizando sus películas.¹² Con suerte, este renovado interés podría traer, además de un ejército de refritos, propuestas nuevas para seguir reinventando el horror cinematográfico mexicano. Mientras tanto, seguimos teniendo sus películas que, a pesar de sus anacronismos y desatinos, no han perdido actualidad.LC

12 Además de remakes de las otras dos películas de terror, *Más negro que la noche* (1975) y *Veneno para las hadas* (1984), existe el proyecto de producir *Jirón de niebla*, cinta inconclusa de Taboada.



El libro de piedra (2009). Fotograma: Videocine.



El libro de piedra (2009). Fotograma: Videocine.

REFERENCIAS

- Bordwell, David (1996), *La narración en el cine de ficción*, España, Paidós.
- Campra, Rosalba (2008), *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, España, Editorial Renacimiento.
- Carroll, Noël (2004), *The Philosophy of Horror. Or Paradoxes of the Heart*, Inglaterra, Taylor & Francis e-Library.
- García Riera, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, tt. XIII, XIV.
- Guisa Koestinger, Pablo (2011), "Un duque del terror mexicano", en Pablo Guisa Koestinger (coord.), *Taboada*, México, Jus, Instituto Mexicano de Cinematografía, Mórbido, pp. 7-11.
- Jackson, Rosemary (2003), *Fantasy. The Literature of Subversion*, Inglaterra, Routledge.
- King, Stephen (2006), *Danse Macabre*, Inglaterra, Hodder.
- Lovecraft, H. P. (2000), "Supernatural Horror in Literature", en Joshi, S. T. (ed.), *The Annotated Supernatural Horror in Literature*, Estados Unidos, Hippocampus Press, pp. 21-72.
- Marković, Ana (2008), "Lo fantástico y las normas socioculturales", *Amoxcalli*, núm. 1, enero-julio, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 109-124.
- Moheno, Gustavo (dir.) (2007), *Hasta el viento tiene miedo*, cinta cinematográfica, México, Oro Films.
- Moheno, Gustavo (2011), "¿A quién diablos se le ocurrió redescubrir a Taboada?", en Guisa Koestinger, Pablo (coord.), *Taboada*, México, Jus, Instituto Mexicano de Cinematografía, Mórbido, pp. 45-69.
- Morales, Ana María (2008), "De lo fantástico en México", en Morales, Ana María (comp.), *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, México, Oro de la noche, pp. VII-XLII.
- Rosas Rodríguez, Saúl (2003), *El cine de horror en México*, Argentina, Lumen.
- Taboada, Carlos Enrique (dir.) (1968), *Hasta el viento tiene miedo*, cinta cinematográfica, México, Estudios Churubusco.
- Todorov, Tzvetan (1981), *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editora.
- CARLOS ZERMEÑO. Licenciado en Ciencias de la Comunicación por el Tecnológico de Monterrey, campus Toluca. Actualmente cursa la Maestría en Estudios Humanísticos en la Universidad Virtual de la misma institución. Su trabajo académico se centra en exploraciones de las diversas manifestaciones de lo fantástico en el cine, especialmente en películas mexicanas de horror.