

Terror experimental argentino

Las huellas del cine de los primeros tiempos en dos cortometrajes contemporáneos

Valeria Arévalos *

Resumen: En las últimas décadas, el cine de terror argentino creció exponencialmente, explorando nuevos universos temáticos y nuevas maneras de narrar. Esta expansión se da de manera concreta y tangible en los cortometrajes experimentales, que recuperan recursos estilísticos del cine de los primeros tiempos, como la manipulación del fotograma, la métrica del montaje, el uso de intertítulos y el diseño sonoro, para lograr el efecto terrorífico. Este artículo propone revisar dos cortometrajes argentinos contemporáneos en donde el terror emerge desde la materialidad misma de la imagen. Estrenados en el año 2020, ambos films proponen una particular atmósfera fantástica desde donde irrumpe el horror. Ellos son: *Las sombras* (Paulo Pécora) y *Capilla del diablo* (Nicolás de Bórtoli).

Palabras clave: cine experimental, terror argentino, cine de los primeros tiempos, cortometraje, fantástico.

Argentine Experimental Horror. The Traces of Early Cinema in Two Contemporary Short Films

Abstract: In recent decades, Argentine horror cinema has seen significant growth, exploring new thematic universes and innovative ways of storytelling. The experimentation is particularly evident in short films, which utilize stylistic elements from early cinema, such as frame manipulation, montage metrics, intertitles, and sound design, to create a terrifying effect. This article aims to review two contemporary Argentinean short films released in 2020. Both films use the materiality of the image to create a fantastic atmosphere from which horror emerges. These films are *Las sombras* by Paulo Pécora and *Capilla del diablo* by Nicolás de Bórtoli.

Keywords: Experimental cinema, Argentine horror, early cinema, short film, fantasy.

Horror experimental argentino. Traços do cinema antigo em dois curtas-metragens contemporâneos

Resumo: Nas últimas décadas, o cinema de terror argentino cresceu exponencialmente, explorando novos universos temáticos e novas formas de narrar. Essa expansão se dá de forma concreta e tangível nos curtas-metragens experimentais, que recuperam recursos estilísticos do cinema antigo, como a manipulação de quadros, a métrica da montagem, o uso de intertítulos e o design de som, a fim de obter um efeito aterrorizante. Este artigo se propõe a analisar dois curtas-metragens argentinos contemporâneos nos quais o terror emerge da própria materialidade da imagem. Lançados em 2020, os dois propõem uma atmosfera fantástica particular da qual emerge o horror. São eles: *Las sombras* (Paulo Pécora) e *Capilla del diablo* (Nicolás de Bórtoli).

Palavras-chave: cinema experimental, horror argentino, cinema antigo, curta-metragem, fantasia.

Introducción

El *hombre bestia o las aventuras del Capitán Richard* (Camilo Zaccaría Soprani, 1934) es considerada la primera película de terror en nuestro país.¹ En ella se relatan los avatares que debió atravesar un aviador que, tras accidentarse y vagar por años en la selva, deviene bestia al encontrarse con un sádico científico que lo usa para sus experimentos. En este mediometraje rosarino ya se vislumbra lo que sería uno de los ejes del género durante el período que va desde la década del treinta hasta finales de los noventa: la dicotomía civilización-barbarie. Hasta el año 1997, la cantidad de películas de terror estrenadas en el país no superaban los cuarenta títulos, mientras que, en la actualidad, ese número se disparó notablemente.²

En las últimas décadas, el cine de terror argentino creció exponencialmente, explorando nuevos universos temáticos y nuevas maneras de narrar. Aquello que durante el primer período se caracterizó por la dinámica de opuestos y por configurar al personaje antagonico como un ser realista, de motivaciones criminales y alejado del elemento fantástico³ se fue diversificando, hasta encontrar en la actualidad, un crisol de temáticas

¹ VARÉVALOS, Valeria. “La configuración mitológica regional en el cine de terror fantástico argentino”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 20, octubre de 2019, pp. 350-370. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/118>> [Acceso 21.12.2023]; RODRÍGUEZ, Carina. *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado 2000-2010*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2014.

² Tomo el año 1997 como año bisagra en la historia del cine de género en Argentina, ya que, desde el estreno de *Plaga Zombie* (Pablo Parés y Hernán Sáez) hasta la actualidad, el corpus de películas de terror se fue multiplicando año a año hasta superar los seiscientos títulos. Se considera a *Plaga Zombie* como una película faro de la filmografía de género en el país, por tratarse de un film hecho por adolescentes, con presupuesto casi inexistente y con un total aprovechamiento de las técnicas del reciclaje para los efectos especiales y las caracterizaciones, así como también de los adelantos tecnológicos tanto para la construcción de la película (cámaras) como para su difusión (internet).

³ Podemos pensar en los personajes negativos centrales de la filmografía de Carlos Hugo Christensen en películas como *La trampa* (1949), en donde Paulina Figueroa, interpretada por Zully Moreno, cae en una engañosa propuesta matrimonial con fines homicidas; o en *Si muero antes de despertar* (1952) en donde un pedófilo acecha en las inmediaciones de un colegio, asesinando niñas, temática que también se puede ver en *El vampiro negro* (Román Viñoly Barreto, 1953). Se puede pensar en el largometraje de José Martínez Suárez, *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1976), en donde tres

y estéticas que incluyen una idea de alteridad más plural, no tan anclada en un ser ominoso, sino en un abanico de otredades terroríficas que incluyen fantasmas, brujas, seres mitológicos, vampiros y hasta a la propia naturaleza o el patriarcado.⁴

Un ejemplo paradigmático de la experimentación en terror es el largometraje espejado de Gonzalo Calzada, *Nocturna* (2021). Se trata de la historia de un anciano en su último día de vida. Los recuerdos se mezclan con los miedos y la realidad se confunde con la imaginación. El film es espejado porque está dividido en una doble experiencia. Por un lado, el *Lado A, la noche del hombre grande*, en donde de manera realista se narra la historia. En contrapartida, el *Lado B, donde los elefantes van a morir*, representa la mente confundida y alucinada del protagonista. Mientras que la primera está filmada en digital, la otra se hizo en Super8 y 16mm, dándole una textura de imagen onírica y fantasmagórica a la vez que alude a la caducidad del registro fílmico en clara metáfora a las falencias de la memoria del personaje. Asimismo, ambas películas están pensadas para ser una el reflejo de la otra, generando la posibilidad de ir escena a escena observando el lado A y B de manera alternada, rescatando elementos de impacto sensorial y afectivo que enriquecen la trama.⁵

astutos ancianos se las arreglaban para ir eliminando a sus esposas una a una. Estos villanos, usualmente hombres, se correspondían con la impronta de lo siniestro freudiano, de aquello familiar que deviene irreconocible y aterrador. Esta configuración de la otredad en el primer período del terror argentino se centra en la idea del criminal como eje del conflicto.

⁴ Algunos ejemplos de esta variedad pueden ser: en el caso de los fantasmas, *Nocturna. Lado A, la noche del hombre grande* (Gonzalo Calzada, 2021) en donde un anciano pasa su última noche en compañía de su difunta esposa y del espectro de su vecina; brujas, como en el cortometraje *Durazno* (Francisco Ríos Flores, 2014), en donde los celos y la envidia entre comadres deviene en gualichos y maldiciones; seres mitológicos, como en el cortometraje formoseño *Los extraños* (Sebastián Caulier, 2008), en donde un grupo de jóvenes va desapareciendo tras escuchar el silbido característico del Pombero; vampiros, como en *El día trajo la oscuridad* (Martín de Salvo, 2013), en donde se desarrolla una historia de atracción lésbica en un entorno aislado y rodeado de enfermedad; naturaleza, como en *Pandemia* (Matías Ballistreri, 2019) en donde el paisaje patagónico se llena de peste o, patriarcado, como en *Muere monstruo muere* (Alejandro Fadel, 2018) en donde la violencia machista toma forma de un monstruo que acecha en el Valle de Uco.

⁵ Por análisis más extenso véase ARÉVALOS, Valeria. “Todo está escondido en la memoria”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 25, abril de 2022, pp.

En este artículo elijo detenerme en dos cortometrajes argentinos contemporáneos, que exploran el género de terror a partir de la recuperación de elementos estéticos provenientes del cine de los primeros tiempos. En estos films se puede observar un particular tratamiento sobre la imagen –solarizaciones, viñetados, sobreexposiciones, raspado del celuloide–, algunas alusiones a la estereoscopia– principalmente en lo vinculado a la búsqueda de la tridimensionalidad y a las *diableries*–, el tipo de montaje empleado conectado con el soviético, la incorporación de sonidos y música y la inclusión de intertítulos.

El corpus elegido lo componen *Las sombras* (Argentina, Paulo Pécora, 2020), trasposición del cuento de Lord Dusan “Donde suben y bajan las mareas”, en donde una vidente ermitaña es visitada por tres brujas que, a fuerza de engaños, la empujan a realizar un ritual que deviene en pesadilla eterna y *Capilla del diablo* (Argentina, Nicolás de Bórtoli, 2020), documental de ficción que toma una efeméride local y le impregna un aura demoníaca. A principios de siglo, Lorenzo Tomasella, tatarabuelo del director, construyó una capilla en la localidad de Carolina (Corrientes) y, en ella, figuras inspiradas en la *Divina Comedia* (Dante Alighieri, 1472). Al abrir las puertas al público, la gente sintió la presencia de la maldad en esas imágenes, en principio, paganas. Por tal motivo, si bien la capilla se concibió en homenaje a Nuestra Señora del Buen Consejo, para la población de Carolina no fue otra que la Capilla del diablo. Considero que, en ambas películas, la recuperación de las huellas del cine de los primeros tiempos funciona como canalizadora del efecto terrorífico, en una búsqueda narrativa y estética que pone el foco en lo sensorial y en la construcción de lo fantástico.

El cine breve

Antes de avanzar sobre el abordaje de los films, quisiera detenerme a repasar algunas cuestiones inherentes al metraje del corpus elegido. Si bien durante los primeros

313–319. Disponible en: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/867> [Acceso 21.12.2023]

tiempos, el cine era breve, esto se debía a las posibilidades físicas del dispositivo, es decir, a la cantidad de celuloide que cabía en una bobina y no a una cuestión de duración tal como lo entendemos en la actualidad.

En Argentina, el cortometraje es un formato privilegiado para las narraciones de terror. Por un lado, gran cantidad de films de corta duración surgen en el ámbito académico y luego encuentran diversas pantallas en el circuito de festivales específicos y vía internet. Por otro lado, la búsqueda de un efecto terrorífico se ve favorecida por la brevedad del relato. Al respecto, uno de los directores que tomaré en este trabajo, Paulo Pécora, sostiene que “[el] cortometraje es sólo la denominación institucional que se le dio desde entonces a una obra cinematográfica corta, pero su especificidad no está en su característica física más obvia, sino más bien en su carácter de refugio y espacio de resistencia”.⁶ Me interesa destacar esta idea de resistencia implícita en el formato para revisar cómo funcionaría en los dos ejemplos elegidos. En ambos existe una recuperación del cine silente, desde distintos elementos, quizás en búsqueda de aquel primer gran susto que quedó asentado como mito fundacional con *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (*La llegada del tren a la estación de La Ciotat*, Louis y Auguste Lumière, 1896) en donde los espectadores habrían salido de la sala por miedo a que los arrollara el tren.

Volviendo a Pécora, este señala que, en un primer momento de supremacía del largometraje en una clara predilección por el cine narrativo, el cortometraje quedó relegado a los márgenes, sobreviviendo por fuera de los límites del sistema.

En ese ámbito democrático, diverso y ajeno a las influencias de la institución y el sistema es donde encuentran su propio espacio todo tipo de ensayos, manifestaciones y experiencias cinematográficas. Es el lugar donde el cortometraje —entendido no como un género, tal

⁶ PÉCORA, Paulo. “Algunas reflexiones sobre el cortometraje”. En: Eduardo Russo (comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008, p. 380.

como lo quiere la industria, sino como una película con estéticas y valores propios — se desarrolló y sigue haciéndolo en múltiples direcciones.⁷

El autor destaca que el espacio del cortometraje se circunscribe a los suburbios del cine industrial, pero que, lejos de ser una limitación, esta característica lo dota de una libertad idónea para la experimentación: “Desde la periferia, el cortometraje rescata el espíritu cinematográfico primigenio e, intenta abrirse camino fuera de la norma, en el ámbito de la creación libre y personal”.⁸

Por su parte, Javier Cossalter, señala algunos ítems recurrentes en el guion de cortometraje. Estos son: un conflicto exhibido tempranamente, la presentación de los personajes a través de la acción, menos subtramas, pocos personajes, relaciones rápidas y concisas y diálogos cortos.⁹ Revisando el corpus elegido podemos ver que, en *Las sombras* el conflicto se expone inicialmente por medio de intertítulos, el sistema de personajes lo componen cuatro mujeres (tres brujas y una vidente) y la trama es una (la búsqueda de ayuda por parte de las brujas con posterior traición) que se desarrolla de manera rápida y breve. En el caso de *Capilla del diablo* el conflicto se explica con la placa negra inicial, el único personaje destacado es el del escultor (Lorenzo Tomasella), el resto es una masa indiscriminada, a diferencia del corto de Pécora, en este la trama no sigue un orden causal ni cronológico de los acontecimientos, sino que las imágenes se repiten, fluctúan, vuelven transformadas, rompiendo el tiempo lineal de la acción. En lo que sigue repasaré ambos films prestando especial atención al uso que se realiza de los diferentes elementos provenientes del cine de los pioneros.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 381.

⁹ COSSALTER, Javier. “En busca de la(s) especificidad(es) del cortometraje. El corto de ficción en la Argentina de los años sesenta”, *Revista Lindes*, n. 5, 2012, p. 3. Disponible en: <https://revistalindes.com.ar/contenido/numero5/nro5_art_cossalter.pdf>[Acceso 21.12.2023].

Una pesadilla interminable

Oriundo de Buenos Aires, Paulo Pécora es periodista, cineasta, fotógrafo y dibujante aficionado. En su obra se logran vislumbrar cada una de estas aristas, ya que el tratamiento artesanal de la imagen cumple un rol central. Estudió la carrera de periodismo en la Universidad del Salvador y dirección en la Universidad del Cine de Buenos Aires. Escribió, dirigió y produjo los largometrajes de ficción *El sueño del perro* (2008), *Marea baja* (2013), *Lo que tenemos* (2017); el documental *Amasekenalo* (2016); el medimetraje de terror *Las amigas* (2013) y más de una treintena de cortometrajes, entre los que se encuentra *Las sombras* (2020), realizado con el apoyo de una Beca de creación del Fondo Nacional de las Artes en 2018.

El cortometraje de dieciocho minutos, *Las sombras*, presenta al personaje de Susana Varela, una vidente ermitaña que vive escondida en medio de una selva y, un buen día, es visitada por tres brujas que le piden asistencia para convocar a un antepasado en un ritual espiritista. La verdadera pesadilla comienza cuando esta invocación transforma la vida de esa vidente en un *loop* eterno, un círculo ominoso del que resultará imposible escapar.

Las sombras es un ejemplo de cuando lo material se vuelve motor de lo artístico. Utilizando una cámara Bolex 16mm a cuerda, cuya temporalidad viene marcada por el mismo dispositivo, ya que no permite filmar más de treinta segundos de celuloide, Pécora pensó y ejecutó cada acción en función del tiempo permitido por la cámara. Observamos acá un punto de contacto con el cine de los precursores, ya que, por ejemplo, la cámara-proyector utilizada por los hermanos Lumière (el Cinématographe Lumière) podía grabar imágenes en movimiento a razón de dieciséis por segundo, el equivalente a dos giros de manivela, sobre una película de celuloide perforada a ambos lados y de diecisiete metros de largo.

Consecuentemente, el cortometraje carece de planos secuencia, así como también de largos desarrollos de cada acción. El tiempo se establece, desde las imágenes iniciales, como el vector en donde confluye lo fantástico. Los movimientos repetidos de las actrices, las llegadas y salidas de los personajes a través del río, las secuencias de acción que ejecutan cada una de las brujas en orden, dan la sensación de haber ingresado en un cronotopo fantástico en donde lo circular del tiempo tiene carga demoníaca.

En una entrevista ofrecida en el marco del XXXV *Festival Internacional de Cine de Mar del Plata*¹⁰, el cineasta cuenta que eligió filmar en 16mm por las posibilidades fotoquímicas, fotomecánicas y ópticas que ofrece el fílmico tanto en el momento de la toma como en el revelado de la película. Existe un fuerte interés en Pécora sobre la posibilidad tangible de la intervención del material “con las manos”, ya sea desde el momento de la filmación como en su posterior tratamiento en post producción. Esta posibilidad de modificar lo captado de manera artesanal, le ofrece al director una amplia gama de acciones sobre el negativo que lo ayudan a conseguir una textura de imagen vinculada a la ensoñación, a lo onírico. De este modo, el artista se vale de las limitaciones del dispositivo para resaltar la potencia implícita en esas mismas limitaciones.

En su libro *Super 8 argentino contemporáneo*, Pécora expresa esto último de la siguiente manera:

En varios casos, incluso, sus límites suelen convertirse en posibilidades. Las dificultades y escaseces técnicas o materiales propias de una tecnología que tiende a desaparecer no son necesariamente un obstáculo: muchos la interpretan como un impulso, un desafío o una forma de aprender algo nuevo. (...) En su poder de adaptación y en la intención de convertir sus limitaciones en una chance creativa más, un instrumento narrativo-formal potente y novedoso.¹¹

¹⁰ Se puede acceder a la entrevista completa en <https://www.youtube.com/watch?v=jzBmIBcTeNI>

¹¹ PÉCORA, Paulo. *Super 8 argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2023, p. 20.

El interés del cineasta por este tipo de formatos se presenta desde la década del noventa en adelante. Desde aquel entonces desarrolla su obra en fílmico con formatos de paso reducido, principalmente en 35mm, 16mm y Super 8mm, no solo por la potencia que aprecia en el material sino por la posibilidad de constante aprendizaje que encuentra en el mismo. Pécora toma el proceso de construcción de un film como un desarrollo íntegro de creatividad y evolución. La elección de la cámara Bolex, además de la limitación temporal que impone, posibilitó crear un ambiente fantástico y espectral, de límites desdibujados y brumosos, acorde a la situación mística que expone la trama. Al mismo tiempo, el objetivo del director fue emular la textura de imagen del cine de los primeros tiempos, objetivo que busca también con la incorporación de intertítulos informativos, decorados de modo tal que remiten a ese cine primigenio. (Fig. 1)

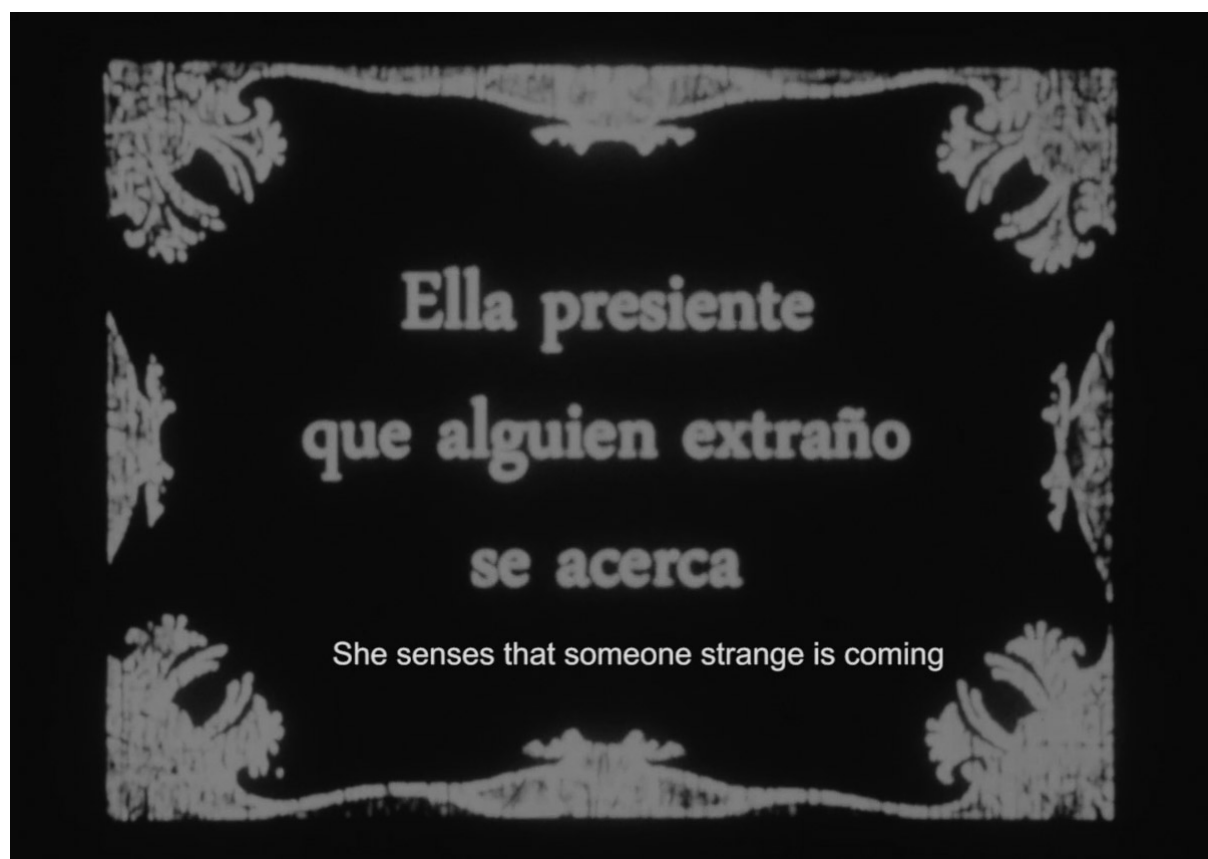


Fig. 1: Fotograma de *Las sombras* (Paulo Pécora, 2020). Intertítulo

Al igual que, como veremos, en *Capilla del diablo*, las voces de los personajes son eliminadas, siendo reemplazadas por sonidos de la naturaleza (en el caso de *Las sombras*) o una música ambiental tétrica (en el caso del cortometraje de de Bórtoli). Esta omisión de la voz funciona como facilitador del efecto terrorífico al mismo tiempo que remite a las sonorizaciones en vivo en las primeras proyecciones de films de principios del veinte. Si bien en un comienzo el objetivo de esas musicalizaciones no era otro que el de cubrir el ruido que hacían las bobinas al girar, luego se fueron convirtiendo en un elemento fundamental para la colaboración en la creación de climas. En *Las sombras*, los ruidos del motor de la lancha, los pájaros y el crujir de las hojas, construyen una atmósfera de naturaleza inhóspita y acecho.

También existe otra alusión al pre-cine y a los juguetes ópticos con la incorporación de un objeto estroboscópico (zootropo) como elemento de videncia del personaje central. La mujer observa las imágenes en movimiento y, a partir de ellas, imagina el futuro. La repetición del movimiento de las figuras dentro del aparato remite a los movimientos internos al plano que se sucederán con la llegada de las brujas: la lancha que atraviesa el río con ellas paradas, la manzana que vuela de mano en mano, el ritual que elaboran con un hilo marcando ángulos en la tierra. Todos los movimientos entran en una lógica de la repetición y de la sucesión de acciones, cuyo efecto narcotizante da la sensación de estar observando un tiempo fuera del tiempo.

El trabajo sobre el negativo se puede apreciar en distintos momentos del film, en una búsqueda poética de transformar cada vez más ese espacio en onírico y espectral. Así habrá sobreimpresiones, que vincularán a las figuras femeninas con el entorno salvaje, oscurecimientos e iluminaciones drásticas sobre la película. También el director hará uso de las solarizaciones, invirtiendo los claroscuros del fotograma dando una textura irreal y fantástica. (Fig. 2, 3 y 4)

Elizabeth Escobar Muñoz revisa las posibilidades de intervención del material fílmico en lo que denomina una especie de “cine hecho a mano”, en donde el material es tratado de manera artesanal como un gesto creativo:

[...] pintando, rascando, rayando, etc. También puede utilizar procedimientos químicos (lejía, vinagre, agua de mar, etc.) o simplemente reconfigurando la superficie de la imagen original con propuestas estructurales (re-filmaciones, re-encuadres, repeticiones, ralentis, aceleraciones, etc).¹²

La autora asegura que el impacto de la imagen modificada depende del nuevo aspecto visual, a lo que le agregaría el plus de sentido que actúa en pos de la creación de una atmósfera particular.



Fig. 2: Fotograma de *Las sombras* (Paulo Pécora, 2020). Oscurecimientos

¹² ESCOBAR MUÑOZ, Elizabeth. “El found footage y el reciclaje de la imagen”, Tesis de grado. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2010, p. 14.



Fig. 3: Fotograma de *Las sombras* (Paulo Pécora, 2020). Iluminaciones



Fig. 4: Fotograma de *Las sombras* (Paulo Pécora, 2020). Solarizaciones

Por su parte, Andrea Cuarterolo retoma la periodización realizada por Frank Kessler para pensar el cine de los primeros tiempos. En esta, el autor establece un primer período determinado por “la emergencia del cine como ‘dispositivo espectacular’, en el que la reproducción del movimiento y el paradigma de la captación/restitución propios de este medio constituyen la atracción principal del espectáculo fílmico”¹³ y un segundo momento, en el que existe un “predominio del cine como ‘dispositivo de lo espectacular’, en el que las atracciones materializadas en forma de trucajes, movimientos de cámara, montaje o puesta en escena, entre otros elementos, se convierten en el plato principal del espectáculo cinematográfico”.¹⁴ Nos interesa pensar estos cortometrajes en diálogo con las estrategias utilizadas en ese segundo período, en donde las atracciones destacaban la potencialidad espectacular del medio a partir de una serie de procedimientos de manipulación de la imagen. En el caso del film de Pécora vimos algunos de ellos, como los viñetados, el revelado inverso del negativo para invertir las luces, los ralentíes, las desapariciones, las sobreimpresiones, mientras que, cuando nos detengamos en el corto de de Bórtoli, veremos que se alude a otro tipo de trucajes, como el borramiento de la imagen, el agujereado del celuloide y la alusión a la cámara estereoscópica en búsqueda de la tridimensionalidad de la imagen.

El tipo de cámara utilizada para este cortometraje posibilitó la manipulación del obturador y, por consiguiente, de la cantidad y calidad de luz que impactara en el fotograma. De este modo, la exploración formal de la imagen le posibilita ahondar en la idea de la alucinación y la irrealidad que atraviesan los personajes y que caracteriza al texto origen en el que se basa el film. El cuento de Lord Dunsany, “Donde suben y bajan las mareas” (1910) es un relato gótico con una fuerte impronta de ensoñación y de continuo temporal, simulando una pesadilla interminable.

¹³ CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF, 2013, p. 49

¹⁴ *Ibid.*, p. 50

Una y otra vez hallaron mis huesos sepultura a través de los años, pero siempre al fin del funeral acechaba uno de aquellos hombres terribles, quienes, no bien caía la noche, venían, me sacaban y me volvían nuevamente al hoyo del fango. Por fin, un día murió el último de aquellos hombres que hicieron un tiempo la terrible ceremonia conmigo. Oí pasar un alma por el río al ponerse el sol. Y esperé de nuevo.¹⁵

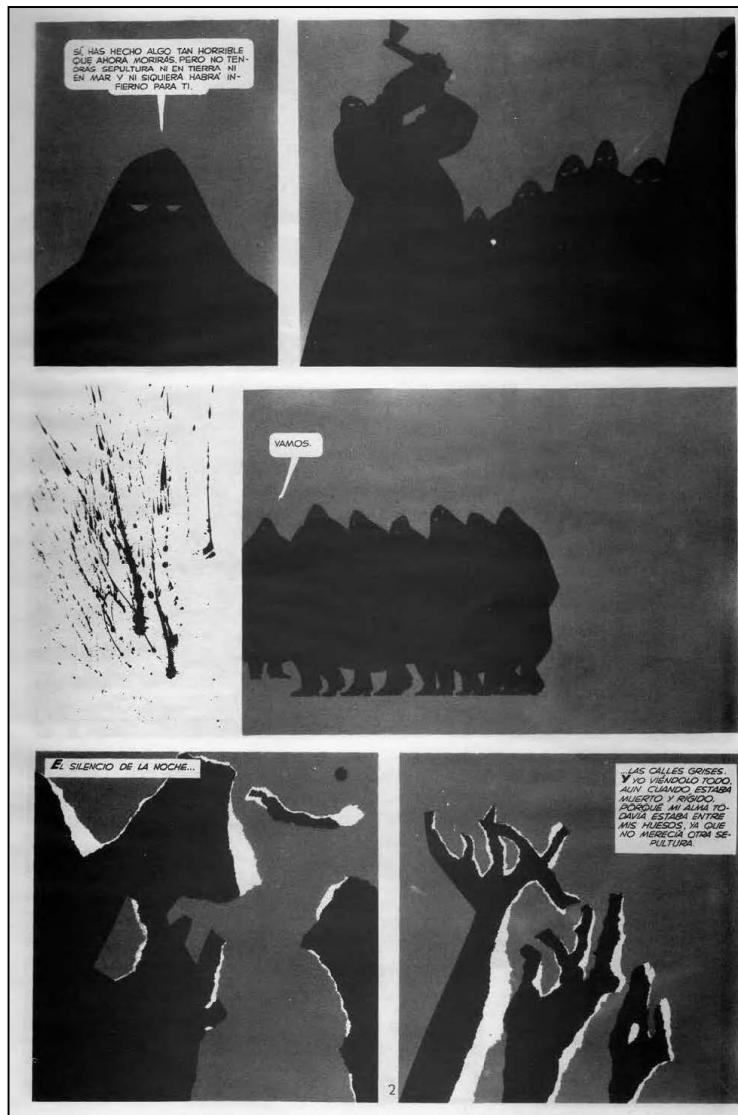


Fig. 5: “Donde suben y bajan las mareas”, *Breccia Negro* (1978)

Pécora toma, no sólo el cuento original de Dunsany, sino también la adaptación en novela gráfica realizada por el artista argentino Alberto Breccia y recuperada en su antología *Breccia Negro* (1978) en donde el uso de los claroscuros funciona como motor del elemento terrorífico en la narración. (Fig. 5) En ambas películas se aprecia una estética gótica en donde las penumbras, los ambientes oníricos y los seres espectrales ocupan el centro de la narración. Y, principalmente

en el caso de *Las sombras*, podemos ver que la inspiración de la obra de Breccia se vincula con ciertos elementos del cine expresionista alemán en cuanto al tratamiento de las formas y a la conformación de la atmósfera alucinada.

¹⁵ Se puede acceder al texto completo en <https://elespejogotico.blogspot.com/2009/03/donde-suben-y-bajan-las-mareas-lord.html>

Del cielo a la Salamanca

El otro ejemplo que elijo destacar es el cortometraje de ocho minutos, *Capilla del diablo*, de Nicolás de Bórtoli, por tratarse, al igual que el caso anterior, de un film de terror experimental en donde se apela al cine silente con una serie de intervenciones creativas sobre el fotograma, un uso particular del metraje encontrado, una alusión al cine de atracciones, una elección de técnica de montaje vinculado a las vanguardias de principios de siglo, una búsqueda de la tridimensionalidad de la imagen fija acorde a la imagen estereoscópica y una incorporación sonora que da por resultado una atmósfera enrarecida y alucinatoria.

A diferencia del caso de *Las sombras* que tomaba como fuente de inspiración un relato gótico y su posterior transposición en novela gráfica, *Capilla del diablo* recupera un fragmento de realidad que tiene al tatarabuelo del director, Lorenzo Tomasella, como protagonista. En marzo de 1899, el patriarca emprende un viaje en barco, junto a su familia, desde el puerto de Génova hacia lo que sería su nuevo hogar, Argentina. En medio del mar los ataca una tempestad de la cual Tomasella no creyó salir vivo, por lo que se encomienda a la Virgen María, en su advocación de Virgen del Buen Consejo, para que los ayude a llegar con vida a destino y, a cambio, se comprometió a construir una capilla en su nombre. Llegados a Colonia Carolina, partido de Goya (Corrientes), se le otorgaron unas hectáreas para que, junto con su familia, viviera y trabajara la tierra. Allí, en 1903, y con la bendición del obispo de aquel entonces, comenzó la construcción de la Capilla a Nuestra Señora del Buen Consejo en cumplimiento de su promesa. El día en que las obras comenzaron sucedió un episodio que fue considerado como un milagro más de la Virgen. La nieta de Tomasella, Luisa de un año, queda aplastada por la rueda de una carreta y, sin embargo, resulta ilesa. Este hecho no hace más que confirmar la fe de la familia para con la Virgen y el patriarca pinta un cuadro reproduciendo el accidente, cuadro que en la actualidad permanece en el interior de la capilla.

Ahora bien, al finalizar las obras de la construcción de la iglesia, era necesario contar con la bendición del párroco local para que el edificio funcionara como lugar sagrado. El sacerdote de aquel entonces se negó en reiteradas ocasiones a bendecir la capilla, con excusas vanas, situación que indignó a Tomasella, quien consideró el rechazo como una muestra de la maldad en el mundo. Maldad que, encerrado durante tres años en la capilla, se encargaría de representar gráficamente por medio de esculturas y pinturas inspiradas en la *Divina Comedia* del Dante. Al abrir las puertas al público, en 1912, los habitantes de Colonia Carolina se encontraron con una invocación del infierno más que con un espacio de veneración de la Virgen, por lo que a partir de ese momento se la dio a conocer como la Capilla del diablo.¹⁶ Años más tarde, su tataranieto, Nicolás de Bórtoli, recupera la anécdota familiar y construye una película en donde, partir de la utilización de material de archivo, lo documental y la ficción dialogan para recrear una atmósfera terrorífica y alucinatoria, en donde el trauma regresa una y otra vez y en donde la presencia de lo sagrado y lo profano conviven. Nicolás de Bórtoli nació en Goya y, actualmente, vive en Buenos Aires, donde estudió la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires. *Capilla del diablo* resultó ganador de CIBA Cilect Prize 2020 experimental y fue seleccionado en el Salón Nacional de Artes Visuales en 2021.

Al igual que en *Las sombras*, el intertítulo irrumpe con información esencial para la comprensión de la historia pero, a diferencia de la primera, se trata de una placa sin un diseño característico que remita a un tiempo pasado. Por el contrario, se trata de una pantalla negra con letras blancas que indican lo siguiente:

Mayo de 1903 – Tras emigrar de Italia junto a su familia, Lorenzo Tomasella comienza a construir la Capilla de La Virgen del Buen Consejo en Corrientes (Argentina), como promesa por haber llegado a salvo a su destino.

¹⁶ La historia de la construcción de la Capilla del diablo puede ser revisada en el siguiente link: <<https://corrientes.italiani.it/capilla-del-diablo-la-iglesia-inspirada-en-la-divina-comedia/>>.

Abril de 1909 – Un mes después de haberla finalizado, Lorenzo sufre una profunda depresión y se encierra tres años en su capilla con una gran cantidad de madera, prohibiendo el acceso a todos, incluida su familia.

1912 – Lorenzo abre las puertas de la capilla y convoca a sus hijos para mostrar lo que hizo: “Ahora van a ver lo que es el bien y el mal”.

El fotograma inmediatamente posterior destaca, en el mismo estilo, una cita de la *Divina Comedia*: “LASCIA TE OGNI SPERANZA, VOI CH’ENTRATE”.

Algunas consideraciones de este comienzo del film. Por un lado, el diseño utilizado para las placas negras, con fuente blanca y sin decorar, dan cuenta de que el director busca remitir a un elemento característico del cine de los primeros tiempos, pero no emularlo, ya que se trata de una placa moderna que no enmascara su actualidad. No existe un intento de imitar las viejas placas de intertítulos, ni desde el diseño de viñetado ni desde la textura de la imagen. El texto que abre la película ofrece toda la información importante para que el espectador construya una narrativa coherente y no necesite intertítulos durante el desarrollo de las escenas. Esto es importante porque, al igual que el otro film, la voz no ocupará lugar en la narración y será reemplazada por una música diseñada *ad hoc* por el propio cineasta y algunos sonidos ambientales que refuerzan el clima de creciente ominosidad. En este sentido, el pasado aparecerá como objeto del que se habla, pero no desde donde se habla. Mientras que el cortometraje de Pécora buscaba reproducir una idea de narración añeja, emulando el cine silente, el film de de Bórtoli declara su posición de enunciación desde un presente alejado de la acción. Luego, destacar la frase de ingreso al infierno en una placa especial y en mayúsculas, establece en donde estará puesto el acento del relato. Recordando la frase de su antepasado, el interés se depositará en la presencia del mal, no del bien. Asimismo, el uso de mayúsculas en la cita dantesca resulta agresivo, profundizando aún más la función imperativa de la frase. El director, de esta manera, nos advierte que estamos por ingresar al infierno.



Fig. 6: Fotograma de *Capilla del diablo* (Nicolás de Bórtoli, 2020). El mal en la mirada

Lo que el espectador verá de allí en más es una sucesión de imágenes que remite al derrotero de la familia Tomasella en su travesía hasta tierras argentinas. Las figuras nos muestran a un grupo de inmigrantes que llegó a estas tierras a principios de siglo XX, finales del XIX, hombres de mediana edad, con boinas y vestimentas de clase trabajadora, con la mirada cansada, temerosa y abatida por el desarraigo. (Fig. 6) En sus caras no se aprecia la esperanza ni la intuición de estar en camino a una vida mejor, por el contrario, hay un halo de desesperanza que los atraviesa. Los cuerpos cansados adquieren posturas incómodas, parecen estar a punto de desfallecer, pero algunos minutos luego, vuelven a aparecer, esos mismos rostros en esos mismos gestos fatigados. Son cuerpos que se mantienen en pie de milagro, quizás ese milagro al que Tomasella se encomendó y por el cual construyó la capilla.

En la sinopsis del film se puede leer “Imágenes intervenidas y un campo sonoro expandido construyen un relato de enigmática procedencia. ¿Archivo personal? ¿Material encontrado?”. Estas preguntas vuelven al espectador cuando, buscando respuestas en los créditos finales, sólo encuentra un vacío de información. Las imágenes de archivo no declaran su origen, sólo las que corresponden al interior de la capilla (tomas realizadas por de Bórtoli y especificado en los créditos). El resto, los rostros que interpelan al espectador, esos cuerpos que atraviesan el trauma una y otra vez, son anónimos. Este silencio en la declaración de la fuente invita al público a pensar(se) en esos rostros, a ubicar a sus propios antepasados en ese mar de miradas que un día llegó a nuestro país para transformarlo en su hogar. Asimismo, las imágenes de archivo utilizadas remiten a un tiempo pasado que vuelve a hacerse presente a partir de la revisión de la historia, pero, a su vez, se torna presente extrañado, alucinado, con la reiteración de planos, el reencuadre en determinadas secuencias (como en aquella que muestra unas manos entrelazadas en procesión, con planos cada vez más cercanos, en un paulatino reencuadre) y la inclusión de focos de luz.



Fig. 7: Fotograma de *Capilla del diablo* (Nicolás de Bórtoli, 2020). Brillo siniestro

Existe un recurso plástico reiterado en el film, es la irrupción de la luz en la imagen blanco y negro. Haces de luz que dañan el fotograma, lo agujerean y le agregan un plus de fantasmagoría a una escena recurrente en relatos de inmigración. De este modo, la intervención icónica (que estuvo a cargo de Nina Lamarque) transforma la atmósfera dramática y nostálgica, convirtiéndola en fantástica y terrorífica. ¿Qué une a esa masa a punto de arribar? ¿Qué es ese brillo en sus ojos? (Fig. 7) Este recurso nos remite a *Les diableries*, una serie de estereovistas o fotografías estereoscópicas publicadas originalmente en París durante la década del 1860. En ellas, unas escenas de arcilla esculpida representaban situaciones cotidianas de la “vida en el infierno”, no sin cierta cuota de humor. Luego, con una cámara estereoscópica, se tomaban las fotografías logrando una sensación de tridimensionalidad (Fig. 8).



Fig. 8: *Les diableries*, n°33. Corona de rosas a una mujer virtuosa

La serie utiliza la sátira para hablar de la corrupción y la decadencia de la vida burguesa en París durante el Segundo Imperio. En el caso de *Capilla del diablo*, la manipulación de la imagen transforma la escena y le da cierto tinte tenebroso, convirtiendo al grupo de inmigrantes en un conjunto de no muertos o posesos con un objetivo en común. También en relación con las imágenes estereoscópicas, existen una serie de escenas dentro del cortometraje, que buscan evidentemente la sensación de tridimensionalidad invadida, ingresando a la imagen como si se ingresara a una maqueta. Estas escenas se centran en la capilla, la primera de ellas es la imagen de la capilla desde afuera, un plano semicircular la rodea, revelando las dimensiones de ese espacio desde un ángulo levemente elevado para, posteriormente ingresar al recinto sagrado, como si una luz agresiva rompiera el fotograma hasta llegar al altar, como si la maldad irrumpiera en la casa de Dios.

Esta búsqueda de la tridimensionalidad del plano se asocia a las imágenes estereoscópicas ya anticipadas con la mención de *Les diableries*.

El estereoscopio, formalmente presentado al público ante la Sociedad Real de Gran Bretaña en 1838, consistía en un dispositivo óptico provisto de dos espejos centrados a cuarenta y cinco grados, que reflejaba una imagen a la izquierda y a la derecha de cada ojo produciendo un efecto de tridimensionalidad.¹⁷

Pensando en esa luz que se apresura al interior de la iglesia podemos remitir a lo que Cuarterolo menciona como “efecto tren” que es el que emerge en la búsqueda de la sensación de tridimensionalidad en el cine silente y destaca que “la presencia de objetos en movimiento dirigiéndose velozmente hacia la cámara fue un elemento clave del ‘cine de atracciones’ que buscaba despertar en el espectador sensaciones de asombro y de shock”.¹⁸ Tomando en cuenta el género en el que se enmarcan los dos films revisados, podríamos agregar el miedo a esas sensaciones mencionadas por la autora.

¹⁷ CUARTEROLO, *op. cit.*, p. 57.

¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

Las imágenes de archivo se dividen en pocos grupos: unas manos entrelazadas en primer plano, acompañadas de un caminar lento pero firme, quizás aludiendo a una procesión de fieles; escenas de la inmigración que incluyen a un gentío saludando alegre, otro grupo de personas arriba de un transatlántico, con actitud menos alegre y más expectante, intrigada, los cuerpos cansados, desmayados, asistidos, hacinados en una cubierta que casi no tiene espacio para un pasajero más; el agua, un barco luchando contra las olas, internado en aguas profundas; unos árboles recortados en el horizonte y luego, un hombre que los corta y los convierte en materia prima para las futuras esculturas, y ese mismo hombre levantando una pared ladrillo a ladrillo y otro, o quizás el mismo, tallando imágenes santas. (Fig. 9) Todos esos fragmentos se ven acompañados de una música entre sagrada y siniestra, una voz que corea sonidos inentendibles y unas notas tenues, pero constantes, que generan una atmósfera de ensoñación. Las manos entrelazadas irrumpen una y otra vez, en un caminar incansable que recuerda el compromiso de Tomasella para con la Virgen.



Fig. 9: Fotograma de *Capilla del diablo* (Nicolás de Bórtoli, 2020). Construyendo el templo

Resulta inevitable interpretar esos puntos de luz que se interponen en la imagen. No son elementos inocentes, crean sentido e invitan a una lectura profunda del film. El hombre que construye una pared de ladrillos porta un aura, una corona de luz que propone ser leída como símbolo de lo sagrado, como síntoma de una santidad en ejercicio. Ese hombre que, tras atravesar una tormenta en su tránsito al exilio, llega a destino y ofrece su cuerpo y tiempo a venerar lo sagrado. Entonces, si la configuración del personaje santificado está guiada por la manipulación lumínica del fotograma, es válido pensar que también existe una intención semántica en la intervención sobre los otros personajes. ¿Qué significan esos ojos iluminados? A pesar de generarse un instantáneo efecto alucinatorio y fantasmagórico en sus miradas, cabe considerar que esos ojos devenidos luz pueden canalizar la esperanza y el anhelo de un futuro promisorio.

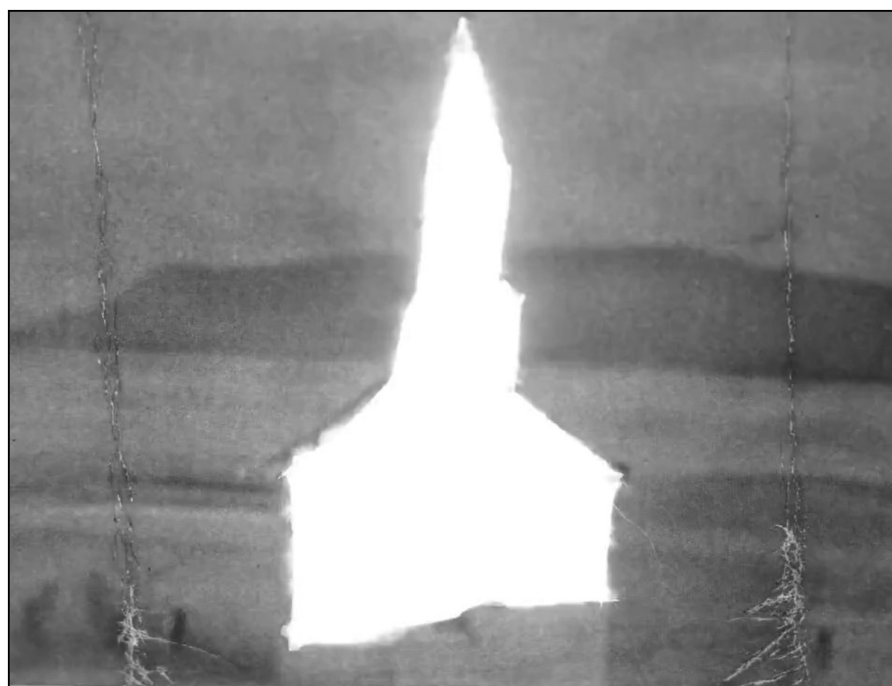


Fig. 10: Fotograma de *Capilla del diablo* (Nicolás de Bórtoli, 2020). Cambio en la luz

Asimismo, los puntos de luz se reflejan en el mar y en el barco luchando contra la tormenta a la vez que acompañan los movimientos de las herramientas en la construcción de la

capilla y, luego, dan paso a lo sagrado ingresando a ese espacio. Ahora bien, a partir de la imagen de la capilla terminada algo cambia, ya la luz no se presenta como haces o puntos lumínicos solamente, sino que una grieta, una fractura de luz comienza a invadir el plano. De este modo, la silueta recortada bruscamente de la iglesia, de los

cuerpos, de las piezas ornamentales al interior de la capilla, muestran figuras agresivas, llenas de vacío. (Fig. 10)

Esta manipulación de la imagen refiere a un recurso utilizado en el cine silente, en donde, a partir de la aplicación de algún abrasivo o del raspado del celuloide, se elimina parte del fotograma generando un espacio negativo dentro de la imagen. Escobar Muñoz tomó este procedimiento empleado sobre películas *found footage* para revisar cuáles son las nuevas significancias aportadas por el espacio en vacío. La autora se detiene en la obra *Removed* (Naomi Uman, 1999), en donde existe una apropiación de films pornográficos de los años setenta, removiéndoseles, a partir del raspamiento del fotograma, la imagen femenina, dejando al personaje masculino en un irrisorio acto de fornicación en soledad. De este modo, Uman propone una mirada feminista sobre un género dominado por el machismo. En el caso de *Capilla del diablo*, el recurso se presenta de manera resaltada, quitándole la impronta sagrada a los espacios (iglesia), a los cuerpos y a los objetos religiosos.

Desde que la luz ingresa de manera más determinante y agresiva al plano, el dinamismo entre escenas también cambia, se torna más veloz, errático y vertiginoso. Se puede vincular esta técnica de montaje a la utilizada por las vanguardias soviéticas de principios de siglo. En diálogo con la música la sensación es que algo se aproxima, amenazante, destructivo. Las imágenes que una y otra vez se repetían, entregándonos secuencias reconocibles y hasta tranquilizadoras, ahora se rompen, metamorfoseadas en recortes bruscos e inentendibles, algo pasó, algo cambió. Aquello que se inició motivado por el milagro y por la devoción, se modificó para dar paso a lo profano, al terror y a lo demoníaco.

Consideraciones finales

En este trabajo se abordaron dos ejemplos de terror experimental argentino contemporáneo que recurren a procedimientos del cine silente en su búsqueda del

efecto terrorífico. Por un lado, *Las sombras* de Paulo Pécora partió de una idea original proveniente de la literatura y de las artes gráficas, para crear un universo onírico y alucinatorio, en donde la magia negra se percibe en una atmósfera enrarecida, brumosa y tenebrosa, con claroscuros reforzados, cambios en las velocidades y metamorfosis de las texturas de las imágenes. Mientras que, en *Capilla del diablo*, Nicolás de Bórtoli dinamiza un fragmento de su historia familiar poniendo en juego lo sagrado y lo profano a partir del uso de la repetición, de la inclusión de la luz invasora y del oscurecimiento de lo sonoro en diálogo con la imagen. Ambos casos buscan crear una narrativa inteligible y en ambos la acción va de menos a más en términos de la intensidad del relato. No obstante, aunque el devenir textual resulta apoyado por la intervención de intertítulos informativos, hay un fuerte trabajo formal de la imagen en ambos cortometrajes, aportándole un plus de sentido a cada fotograma.

En ambos se destaca la experimentación con la materialidad y la creación de una atmósfera fantástica a partir de ese agregado plástico en la imagen. Observamos como en el caso de *Las sombras*, la utilización de una cámara Bolex le permitió al director recrear algo de las limitaciones/potencialidades del dispositivo emulando los procedimientos del cine de los primeros tiempos. En su caso, se realiza un despliegue analógico de diversos métodos de manipulación creativa tanto en el momento de la toma, jugando con el obturador de la cámara y con la iluminación en el espacio, como al momento de revelar el negativo y aplicarle distintas técnicas como la solarización, las profundizaciones de claroscuros y los viñetados. Este último, un recurso muy utilizado en el cine pionero en función de destacar objetos o rostros, lo que luego devendría en primer plano.¹⁹ A su vez, el director hizo uso de diversas técnicas de exposición múltiple y sobreexposición, reforzando la sensación alucinatoria y onírica del film.

¹⁹ CUARTEROLO, *op. cit.*, p. 66.

Pécora sostiene que no existe una dicotomía real entre analógico y digital en cuanto a la experimentación audiovisual refiere y que no debe plantearse que “una cosa es buena y otra es mala, sino que todas las herramientas son válidas e incluso hay hibridaciones y mixturas”.²⁰ En este sentido, el trabajo de de Bórtoli se vale de herramientas digitales, pero coincide con Pécora en el antecedente de referencia: el cine silente. En *Capilla del diablo*, a diferencia de *Las sombras*, no hay un sistema de personajes preestablecido y la construcción de la ficción se da a partir de la reversión del metraje encontrado. De esta manera, un fragmento del pasado es reconstruido a partir de la reutilización de imágenes de archivo que no declaran su procedencia. En este film el agujereado del fotograma y la introducción del espacio vacío otorgan una pluralidad de sentidos a las imágenes.

El cortometraje se evidencia como el formato ideal para este tipo de experimentaciones sobre el fotograma y, en este artículo, se vio cómo en dos ejemplos distintos, las potencias de la exploración plástica son inagotables.

Bibliografía

AGENCIA TELAM. “Al rescate de lo artesanal, Paulo Pécora presentó ‘El pensamiento analógico’, 2023. Disponible en: <<https://www.telam.com.ar/notas/202311/645965-rescate-artesanal-paulo-pecora-pensamiento-analogico-festival.html>> [Acceso 21.12.2023]

ARÉVALOS, Valeria. “Todo está escondido en la memoria”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 25, abril de 2022, pp. 313–319. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/867>> [Acceso 21.12.2023]

_____. “La configuración mitológica regional en el cine de terror fantástico argentino”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 20, octubre de 2019, pp. 350-370. Disponible en:

²⁰ Se puede acceder a la nota completa <<https://www.telam.com.ar/notas/202311/645965-rescate-artesanal-paulo-pecora-pensamiento-analogico-festival.html>>

<<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/118>>

[Acceso 21.12.2023]

COSSALTER, Javier. “En busca de la(s) especificidad(es) del cortometraje. El corto de ficción en la Argentina de los años sesenta”, *Revista Lindes*, n. 5, 2012, pp. 1-14. Disponible en: <https://revistalindes.com.ar/contenido/numero5/nro5_art_cossalter.pdf>

[Acceso 21.12.2023]

CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF, 2013.

ESCOBAR MUÑOZ, Elizabeth. “El found footage y el reciclaje de la imagen”, Tesis de grado. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2010.

PÉCORRA, Paulo. “Algunas reflexiones sobre el cortometraje”. En: Russo Eduardo (comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

_____. *Super 8 argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2023.

RODRÍGUEZ, Carina. *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado 2000-2010*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2014.

Fecha de recepción: 1 de noviembre de 2023

Fecha de aceptación: 7 de diciembre de 2023

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/8ezre6bd6>

Para citar este artículo:

ARÉVALOS, Valeria. “Terror experimental argentino. Las huellas del cine de los primeros tiempos en dos cortometrajes contemporáneos”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 169-195. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/461>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Valeria Arévalos** es Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes, Licenciada en Artes Combinadas y Profesora en Educación Media y Superior en Artes (UBA). E-mail: arevalosvaleria@gmail.com.