

La memoria del horror en el espacio. Paisajes del miedo y geografías del terror en el cine mexicano contemporáneo

Recibido: 02/01/2025 | Revisado: 12/06/2025 | Aceptado: 19/08/2025
DOI: 10.17230/co-herencia.22.43.4

Andrés Téllez-Parra*

atellezp@up.edu.mx

Resumen A partir de conceptos provenientes de la geografía humanista, la sociología urbana y la filosofía, este artículo analiza la manera en la que las películas mexicanas *Vuelven* (Issa López, 2017) y *Belzebuth* (Emilio Portes, 2017) dan cuenta de la forma en la que la violencia generada por el crimen organizado en México ha dejado huellas y memorias del horror en el espacio mediante la generación de paisajes de miedo y geografías de terror. A partir de la consideración del cine como un sistema espacial, el artículo muestra las potencialidades, por un lado, del análisis cinematográfico para pensar temas relacionados con el espacio urbano y la violencia y, por otro, del cine de terror para revelar geografías imaginarias de sociedades que atraviesan procesos de violencia que han afectado su vida cotidiana y la sensación de seguridad en el espacio urbano.

Palabras clave:

Cine mexicano, espacio urbano, geografías del terror, memoria histórica, paisajes del miedo, violencia del crimen organizado, Issa López, Emilio Portes.

The Memory of Horror in Space. Landscapes of Fear and Geographies of Terror in Contemporary Mexican Cinema

Abstract The article's analysis draws upon a range of academic disciplines, including humanistic geography, urban sociology, and philosophy, to explore the depiction of violence engendered by organized crime in Mexico. It examines how Mexican films, *Vuelven* (Issa López, 2017) and *Belzebuth* (Emilio Portes, 2017), have captured and transformed spaces into sites of fear and terror. By examining these films, the article seeks to contribute to our understanding of the impact of organized crime on urban landscapes and the psychological impact of violence on individuals and communities. By conceptualizing

* Doctor en Humanidades. Profesor-investigador de la Universidad Panamericana, Instituto de Humanidades; Aguascalientes, México. ORCID: 0009-0003-8661-4942.

cinema as a spatial system, the article demonstrates the potential of film analysis to address issues related to urban space and violence. Conversely, it also illustrates how horror films can unveil imaginary geographies of societies experiencing processes of violence that have impacted their daily lives and the sense of security in urban space.

Keywords:

Mexican cinema, Geographies of terror, Historic memory, Landscapes of fear, Organized crime violence, Urban space, Issa López, Emilio Portes.

Las geografías en el cine y el cine como sistema espacial

Desde sus orígenes, el cine siempre ha sido reconocido como un arte del tiempo, una forma de capturar la mirada, un dispositivo que colinda con lo artístico y lo científico, como bien nos enseñó Dziga Vértov, y que permite descomponer el tiempo, analizarlo, hacerlo palpable, representable a la mirada humana. Sin embargo, como sostiene David Clarke (1997), en los estudios de cine se ha puesto poca atención a las relaciones entre espacio urbano y espacio cinematográfico, y no se ha tomado en cuenta que *“the city has undeniably been shaped by the cinematic form, just as cinema owes much of its nature to the historical development of the city”* (Clarke, 1997, p. 2).

Mark Shiel (2001, p. 5) lleva más lejos esa tesis para destacar las relaciones entre cine, espacio y cultura, al destacar la manera en la que el cine organiza el espacio, tanto en lo relativo a las tomas, el decorado narrativo y la relación de este con distintos espacios geográficos, como en lo que respecta al cine en el espacio: es decir, en cuanto práctica cultural que implica una organización espacial relacionada con la producción, la distribución y la exhibición de las películas.

De esta manera, para Shiel, el cine es un sistema espacial antes que un sistema textual. Es precisamente la espacialidad lo que lo caracteriza y lo que le da *“the potential to illuminate the lived spaces of the city and urban societies”* (Shiel, 2001, p. 6). En esa misma línea de argumentación, Andrew Weber (2008) señala la importancia reciente que ha adquirido la ciudad para distintas disciplinas humanísticas y las ciencias sociales, dada la estructura organizativa dominante que tiene en la cultura moderna, y que ha dado pauta al estudio de temas

tan diversos como el control, el desorden, la memoria y el olvido, la inclusión y la exclusión.

Las relaciones entre el cine y el espacio urbano son complejas y trascienden el tema del retrato documental de los paisajes urbanos. Como lo explica Geoffrey Nowell-Smith (2001), hay dos extremos en la representación cinematográfica de las ciudades en los filmes. En uno, las películas se filman principalmente en estudios y las imágenes urbanas que ofrecen no pueden ser identificadas con un lugar específico; dan una visión de una “ciudad indiferenciada”. En el otro extremo están las películas filmadas en lugares que son identificables con claridad, y cuyo nombre incluso puede ser parte del título del filme. Entre estos dos extremos, desde luego, hay muchas posibilidades y matices. El autor destaca aquellos films:

In which the city as it is acts as a conditioning factor on the fiction precisely by its recalcitrance and its ability to be subordinated to the demands of the narrative. The city becomes a protagonist, but unlike the human characters, it is not a fictional one (Nowell-Smith, 2001, p. 104).

En términos históricos, el cine de ciencia ficción y el de terror han tenido un lugar privilegiado en la conformación de espacios imaginarios y en generar una sensación de “otredad geográfica”, como la denomina Steffen Hantke (2014). Así, por ejemplo, de acuerdo con este autor, en los filmes de los años cincuenta del siglo pasado, en películas como *I Married a Monster from Outer Space* (Gene Fowler, 1958) e *Invaders from Mars* (William Cameron Menzies, 1953), los suburbios emergentes devinieron góticos, y los paisajes desérticos sirvieron como escenario para la proliferación de monstruos provenientes de otros mundos, como en *It Came from Outer Space* (Jack Arnold, 1953) y *The Monolith Monsters* (John Sherwood, 1957).

Instead of seamlessly continuing in the tradition of the Western, which had enjoyed a virtual cinematic monopoly on the representation of the Southwestern United States, the 1950s horror film rewrote the landscape according to a new agenda, infusing it with a pervasive sense of “physical threat, ubiquitous yet vague [...]” (Hantke, 2014, p. 265).

De esta manera, gracias a los filmes de esa década, el suroeste estadounidense -con sus paisajes desérticos- se constituyó en un “otro geográfico” que ponía en entredicho el mito del progreso geográfico

desarrollado por el género del *Western*. En pocas palabras, lo que Hanke sostiene es que mediante estos filmes se opera una “desfamiliarización de la geografía doméstica”, y agrega:

[...] it is not hard to see the logic of metaphor at work in these films, wherein actual fears are displaced onto fantastic cinematic ones. And not only do these regions harbor threats that will eventually intrude upon the US mainland, but their representation replays, on a global geographic register, the logic of abjection prevalent among bodies, suburban homes, and domestic geography (2014, pp. 266-267).

La idea de que en los filmes de ciencia ficción y terror de los años cincuenta del siglo pasado aconteció un desplazamiento de los miedos reales de la sociedad estadounidense de esa época a la representación cinematográfica es una tesis manida. Sin embargo, lo que ya no resulta tan trillado es la tesis de que dicha representación repite o reproduce en un registro geográfico la lógica de la abyección entre los cuerpos, los hogares en los suburbios y la geografía doméstica.

Así, partiendo de esta idea, en este artículo se analizan las películas mexicanas *Vuelven* (Issa López, 2017) y *Belzebuth* (Emilio Portes, 2019) a partir de los conceptos de los paisajes del miedo, las geografías del terror y el necrolugar, con el fin de mostrar, mediante las relaciones entre espacio urbano y espacio cinemático, la manera en la que la narcoviolencia ha dejado huellas del horror en el espacio, partiendo de la tesis de que el cine, en cuanto sistema espacial, puede dar cuenta de la forma como los habitantes de sociedades que atraviesan procesos de violencia, como la mexicana, viven y configuran esos espacios que guardan la memoria del horror, y que el cine también puede revelar la conformación de geografías imaginarias de dichas sociedades.

La geografía humanista y los paisajes del miedo

A principios de la década de los setenta del siglo pasado, en el ámbito de la geografía surgió una corriente denominada geografía humanista o humanística como una respuesta crítica frente al predominio del positivismo lógico y los enfoques cuantitativos y teoréticos que dominaban la disciplina durante las décadas de los cincuenta y sesenta

(González, 2011). Fundamentada en la fenomenología y el existencialismo, esta corriente “destaca los aspectos humanos a partir de los significados, intenciones o propósitos, valores y principios del grupo humano. Se trata, en suma, de un conocimiento empático a través de la experiencia vivida” (González, 2011, p. 995). Uno de sus principales representantes es Yi-Fu Tuan, quien se centra

en el estudio de la complejidad y ambigüedad de relaciones entre las personas y los lugares, relaciones que habían sido desdeñadas por el enfoque neopositivista. [...] supone que el paisaje geográfico es algo más que el clima, las parcelas y las casas, además de los sentimientos, conceptos y teorías geográficas que tiene el hombre o el grupo (Sterla, 2017, p. 3).

Así pues, para Tuan es fundamental la manera en la que las personas experimentan su mundo, el modo en el que entablan una relación con este, así como con su medio de vida y el paisaje. Desde esta perspectiva, Tuan hace una distinción conceptual relevante entre espacio y lugar; aunque ambos conceptos están íntimamente relacionados y constituyen componentes básicos del mundo vivido, esta distinción conceptual permite establecer diferentes niveles de análisis. Para el geógrafo humanista, el lugar está asociado con la seguridad, con la libertad, con los centros en donde las personas pueden satisfacer sus necesidades básicas, como el descanso, la procreación, el alimento (Tuan, 2001, p. 3). En contraste, el espacio es un concepto más abstracto asociado a la posibilidad misma del movimiento, mientras que el lugar se asocia con la pausa. Como afirma Tuan, “*each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place*” (p. 6).

En otras palabras, el lugar está cargado de un aspecto subjetivo, de un sentimiento que se manifiesta en las personas con respecto al lugar en el cual habitan; en suma, está asociado con su experiencia vivida. El espacio es una suerte de marco coordinado en el cual las personas se mueven, y está más relacionado con las condiciones que permiten dicha movilidad. “*Space is transformed into place as it acquires definition and meaning*” (Tuan, 2001, p. 136). Al estar relacionado con los sentimientos y la significación, se enfatiza la posibilidad de que podamos comprender los lugares donde viven las personas no solo desde una perspectiva espacial -esto es, como

patrones geométricos de la naturaleza-, sino, sobre todo, desde los sentimientos que cada persona asocia con esos lugares.¹

Así, desde una perspectiva que destaca la subjetividad y los sentimientos de las personas asociados al lugar, en *Landscapes of Fear*, publicado poco tiempo después de *Space and Place*, Tuan (1979) analiza la relación entre el miedo y el medioambiente, distinguiendo dos aspectos de esta relación: por un lado, lo subjetivo, es decir, la idea de que aquello que les produce miedo a los individuos tiene, desde luego, un aspecto personal (pues diferentes personas pueden sentir miedo de cosas distintas); y, por otro, un aspecto más objetivo, es decir, aquel que proviene de un medioambiente que es amenazante. Tuan define el miedo de la siguiente manera:

It is a complex feeling of which two strains, alarm and anxiety, are clearly distinguishable. Alarm is triggered by an obtrusive event in the environment, and an animal's instinctive response is to combat it or run. Anxiety, on the other hand, is a diffuse sense of dread and presupposes an ability to anticipate. [...] Anxiety is a presentiment of danger when nothing in the immediate surroundings can be pinpointed as dangerous (Tuan, 1979, p. 5; énfasis añadidos).

Como lo muestra la cita anterior, la definición del miedo no se puede comprender de manera independiente del propio medio en el cual se produce la alarma y la ansiedad, sus dos componentes. Para que tenga lugar la alarma, es necesario que un elemento intrusivo, extraño, surja en el medioambiente. La ansiedad, en cambio, aparece por sustracción: ante la ausencia de una amenaza visible, como un presentimiento difuso de peligro que no puede localizarse en el ambiente. Se trata, pues, de un presentimiento de que hay algo que puede resultar peligroso, pero que no es visible, que no puede señalarse en el ambiente.

¹ Cabe señalar que esta distinción entre espacio y lugar ha sido ampliamente cuestionada desde la sociología. Por ejemplo, Pamela Colombo (2017) señala que un supuesto que subyace a esta distinción es que las representaciones hegemónicas “no interfieren con los modos en que los sujetos viven esos espacios o que la producción de conocimiento en y sobre el espacio no estuviera también influenciada por formas previas de experimentar el espacio por parte de los sujetos” (p. 36). De manera más puntual, lo que subraya esta investigadora argentina es que bajo el concepto de lugar se suponga que lo material, lo representacional y lo imaginario fueran independientes.

Tomando en cuenta estos dos aspectos, Tuan retoma el término del *paisaje* que se ha utilizado desde el siglo XVII para hacer referencia tanto a un constructo de la mente como a algo físico y medible, de manera que el término “paisajes del miedo” apuntaría tanto a la dimensión psicológica como a la física, tangible, del medioambiente (Tuan, 1979, p. 6). En esta concepción entran una gran cantidad de fenómenos o construcciones humanas, que pueden ser mentales o materiales: cuentos de hadas, mitos, sistemas filosóficos, muros, bardas, cualquier cosa que permita contener el caos que habitamos. Así, los paisajes del miedo varían no solo a lo largo de la historia, sino también durante la vida de los propios individuos: un niño no tiene los mismos miedos de un adulto y tampoco comparte los mismos mecanismos de defensa ante el caos permanente que amenaza con derrumbar el mundo como lo conocemos.

Aunque los distintos paisajes del miedo tiendan a borrar las experiencias personales de cada persona frente a ellos, habría, en opinión de Tuan (1979), dos sensaciones comunes a todas las personas: el miedo al colapso de nuestro mundo y a la muerte, y la sensación de que hay fuerzas hostiles, malignas, que se manifiestan en el mundo y que tienen una voluntad propia. Así, como lo señala Tuan, los paisajes del miedo son constructos sociohistóricos y en ellos se anuda tanto la experiencia individual (subjetiva) como grupal en ciertos aspectos de la realidad tangible de cada sociedad.

Al ahondar en este concepto, la geógrafa y socióloga Alicia Lindón (2016) destaca el carácter “flotante” de este, pues es ínsito a la experiencia de las personas al habitar un lugar. Sin embargo, aunque al igual que Tuan reconoce que hay elementos materiales y visibles que son externos a la experiencia, los paisajes del miedo no tienen una materialidad evidente:

Desde el ángulo de lo necesariamente visible y evidente para cualquier observador externo, en todo caso son configuraciones paisajísticas que pueden expresar desolación, aflicción o carencias, pero no transmiten miedo de manera evidente. Para que ese paisaje material llegue a constituirse en un paisaje del miedo es necesario que medie cierta experiencia, como por ejemplo sufrir una agresión o intento de agresión (Lindón, 2016, p. 228).

Esta cita incorpora una puntualización relevante: si bien es cierto que en los paisajes del miedo hay una interrelación entre lo objetivo y lo subjetivo, para que estos estén asociados con el miedo, es necesario que haya un incidente que suscite en las personas precisamente la sensación de miedo en un determinado espacio, como, por ejemplo, una agresión física. Para Lindón, habría pues una suerte de “complicidad” entre un agresor, la naturaleza y la espacialidad que haría que el miedo se asociara con elementos naturales del paisaje, como la oscuridad, el lodo, animales muertos, etcétera. Dicha complicidad naturalizaría el miedo.

En síntesis, los paisajes del miedo son una construcción socio-cultural compleja que [entra] en diálogo con ciertas formas espaciales que “naturalizan” el miedo. Pero [...] estos paisajes del miedo terminan siendo lo que les da forma a las prácticas sociales. En otras palabras, el paisaje del miedo resulta construido socialmente, pero a su vez, este paisaje produce, de cierta forma, la vida social que allí se desarrolla [...] (Lindón, 2016, p. 224).

Así, a la dupla subjetivo-objetivo que implica la construcción de un paisaje del miedo, la autora agrega una dimensión fundamental: la importancia que tienen en la conformación de prácticas sociales, el papel propiamente activo, *productor* del paisaje mismo en la regulación de la vida social que se desarrolla en él. En otro trabajo, Lindón (2008) describe las dimensiones de la espacialidad de la violencia/miedo en la vida urbana. Entre ellas se encuentran la asociación entre violencia y miedo con lugares pequeños (callejones, túneles, vagones del metro); los espacios abiertos (las periferias, las áreas baldías); los lugares en donde hay una memoria de acontecimientos ocurridos; los lugares viejos; los lugares habitados y visitados por extraños; las formas y los objetos que integran un lugar: por ejemplo, las casas abandonadas, las construcciones, los bosques, etcétera. Al respecto, señala:

Así como los actos de violencia suelen ser fugaces y el miedo puede tener mayor duración que los actos mismos, el espacio redobla la duración de la violencia/miedo. La permanencia resulta del componente material que siempre es parte constitutiva del espacio. Esa materialidad recoge y almacena el sentido de la experiencia de la violencia/miedo. A veces, la misma materialidad espacial (por ejemplo, un edificio) desaparece, pero la asociación de esa forma material con el peligro y el miedo, la hereda el lugar que ocupaba dicha forma material. [...] Algunos son literalmente lugares individuales de la memoria violenta y del miedo, ya que un sujeto así los

reconoce. Mientras que muchos otros se han hecho parte de una memoria colectiva del lugar violento y del miedo (Lindón, 2008, p. 12).

Así, Lindón establece una relación temporal entre los actos de violencia y el miedo, mediada, por decir así, por el espacio. Es como si la huella que dejaran los actos de violencia quedara impregnada en los espacios y de esta manera cristalizara, volviera visible, palpable y casi permanente el propio miedo que suscita el recuerdo de dichos actos. De esta manera, una experiencia de suyo individual y subjetiva, el miedo, adquiere una suerte de objetividad en la materialidad misma del espacio: este se vuelve un almacén, un recipiente de la experiencia producida por un hecho violento y lo hace perdurar en el tiempo.

Al formar parte de la vida material de las sociedades, los espacios impregnados por las experiencias de miedo y violencia pueden llegar a trascender la percepción individual para volverse parte, como sostiene Lindón (2008), de una memoria colectiva.² De esta manera se establece, como se leía antes, una relación “recursiva”, por llamarla de algún modo, entre la construcción social de los paisajes del miedo o, en este caso, los lugares que guardan la memoria de hechos violentos, y la producción y reproducción de estos espacios, de la propia vida social en la cual surgieron.

Como se desprende de la cita anterior, la relación entre la materialidad de los espacios y la memoria colectiva de los hechos violentos que impregnaron aquellos es mucho más compleja. La asociación puede llegar a ser tan fuerte, que trascienda la materialidad espacial misma. Lindón (2008) pone el ejemplo de un edificio que guardara una tal memoria, que de pronto desapareciera, fuera derrumbado, etcétera. Y sostiene que es posible que la asociación entre una forma material y el miedo pueda heredarla *el lugar*.

Si bien Lindón no ahonda en esta distinción, ni aborda de manera explícita la noción de lugar planteada por Tuan, a partir de estas

² Sin embargo, cabe aclarar, como lo hace la propia autora, que la conformación de esa “memoria colectiva” no implica que todos los habitantes de una ciudad compartan el sentido y la significación que un determinado lugar puede llegar a tener cuando se lo asocia con violencia/miedo: “Nunca será posible que un lugar sea reconocido por todos los habitantes de una ciudad como lugar de memoria violenta y del miedo, porque precisamente el acto de violencia lo es para quien es victimizado o quien toma conocimiento del mismo desde el punto de vista del victimizado” (Lindón, 2008, p. 12).

observaciones es posible problematizarla para plantear otras posibilidades conceptuales y de análisis de espacios que han estado marcados por la violencia. Espacios y lugares donde se guarda la memoria misma del horror, un horror que, aunque necesariamente relacionado con experiencias personales e individuales, termina por formar parte de una memoria colectiva y de la manera en la que los habitantes de una ciudad se relacionan con los espacios, la forma en la que las huellas del horror terminan por regular su tránsito, sus rutinas y su vida cotidiana.

De los lugares y espacios felices a (des)habitar la casa y la proliferación de los necrolugares

La introducción del miedo y la violencia agrega densidad y otras dimensiones desde donde pensar las nociones de espacio, lugar y su relación con la vida de los habitantes de una ciudad. Como explicamos antes, el análisis de Tuan y su distinción entre espacio y lugar parten de la introducción de la dimensión subjetiva, es decir, de la manera en la que las personas se relacionan con el lugar. Este es, pues, un espacio que ha adquirido significado y al que se le han asociado sentimientos positivos, es decir, indispensables para el florecimiento de la vida humana, como la seguridad y la libertad. En este sentido, la propuesta del geógrafo chino-estadounidense es muy cercana a la del filósofo francés Gaston Bachelard, quien en su obra *La poética del espacio* analiza las imágenes asociadas con el “espacio feliz” o, como él mismo lo denomina, la *topofilia*: esos espacios amados, los espacios donde nos sentimos protegidos de las fuerzas adversas.

El énfasis analítico de Bachelard (2000) recae en los valores imaginados asociados con el espacio feliz y, desde esta perspectiva se opone, al igual que Tuan, a pensar el espacio exclusivamente desde la visión abstracta del geómetra, para centrarse en la vivencia del propio espacio, si bien desde la perspectiva de *las imágenes* que lo constituyen. De manera clara y abierta, el estudio de Bachelard excluye lo que denomina los “espacios de hostilidad”, del “odio y del combate” (2000, p. 22).

Uno de los análisis más citados de la obra de este autor atañe a la poética de la casa, comprendida entre lo que él denomina las “imágenes de la intimidad”. Para el pensador francés, la casa es “nuestro rincón del mundo”, “nuestro primer universo. Es realmente un cosmos”

(Bachelard, 2000, p. 28). De este modo, extrapola su concepción de la experiencia de habitar una casa al resto de los espacios: “Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (2000, p. 28). Esta noción permearía la relación de las personas con el espacio y, en especial, con la manera como la imaginación construye “muros” para sentirse protegida: “Si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz” (p. 29); y, más adelante, Bachelard agrega: “La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. [...] La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa” (p. 30).

Esta noción y extrapolación de la casa para analizar el resto de los espacios ha sido ampliamente cuestionada desde los estudios urbanos y la sociología. Así, por ejemplo, Pamela Colombo (2017), señala que

El conjunto de representaciones asociadas a la casa ha sido socialmente construido, y esto implica que no en todas las sociedades ni en todos los momentos históricos la casa estuvo vinculada a estos significados. Sin embargo, estos se han “naturalizado” de tal modo que inclusive los mismos investigadores en ciencias sociales, llamativamente al analizar el vínculo entre los sujetos y sus casas, refieren obsesivamente a esta experiencia singular del hogar. Reflexionar sobre nuevas formas de experimentar y concebir el espacio de la casa nos fuerza a romper con el vínculo directo y aconflictivo que se presupone entre el sujeto y su modo de habitar. Yael Navaro-Yashin [...] precisa en relación con los desarrollos de Bachelard que este presenta como universal un modo de habitar la casa que es propio de una sociedad y de un estrato socioeconómico particular. La idea de habitar se carga así de un significado específico asociado a lo fijo-lo permanente, lo propio-privado, y lo familiar (2017, p. 92).

Esta crítica a la universalización de una forma de habitar datada históricamente y propia de una clase social cobra mayor relevancia cuando tomamos en consideración las dos dimensiones señaladas por Lindón (2008): el miedo y la violencia.

Así, la socióloga Pamela Colombo (2017) estudia con detenimiento lo que denomina espacios de desaparición en el contexto del terrorismo de Estado que tuvo lugar durante la dictadura militar argentina entre 1975 y 1983, y uno de cuyos efectos más terribles fue la desaparición de miles de personas. Su investigación en torno a este fenómeno

la lleva a proponer una serie de distinciones analíticas para estudiar los espacios de desaparición: el espacio de la confrontación, los espacios del secuestro, los espacios del traslado, los espacios concentracionarios, los espacios de inhumación y los espacios de entrehumación.

El trabajo de Colombo (2017), de corte cualitativo, se centra en comprender la manera como las personas viven e imaginan los espacios donde tuvo lugar la desaparición forzada de algún familiar, específicamente en la provincia argentina de Tucumán. Para esta autora, los espacios de desaparición son el resultado de un proceso de construcción social de varios niveles: el material (la producción de la infraestructura necesaria donde tendrían lugar las desapariciones forzadas), el de las representaciones y el de la experiencia subjetiva en torno a esos espacios.

De manera puntual, su estudio aborda algunos interrogantes sobre el vínculo entre el espacio y la violencia del Estado, como los siguientes:

¿Se puede hablar de la construcción social del espacio en contextos de violencia extrema? ¿Cómo se habita en los lugares que fueron marcados por la desaparición? ¿Cómo se percibe el espacio bajo condiciones de violencia y alteración de los sentidos? ¿Cómo se construyen representaciones espaciales y qué rol juegan en la construcción de los espacios de violencia? ¿Cómo se producen geografías imaginarias para situar partes desconocidas y clandestinas de los procesos de violencia? (Colombo, 2017, p. 19).

Como ya se mencionó, la inclusión de la violencia y el miedo en los estudios geográficos y urbanos añade una serie de dimensiones que dan cuenta de la imposibilidad de los conceptos y abordajes tradicionales para analizar el impacto de aquellos en la configuración de la vida cotidiana, así como las relaciones con el espacio de las personas que habitan regiones donde diferentes hechos violentos han dejado su huella en los espacios, generando atmósferas recursivas que parecen reforzar el miedo y la sensación de violencia mediante esos mismos espacios que han sido marcados por la violencia, y que tienen varios niveles, como lo señala Colombo (2017): el material, el de las representaciones y el de las vivencias de las personas que los habitan o que transitan por ellos.

Uno de esos espacios es precisamente el de la casa. Como en otros países del mundo y de la región, en México el secuestro es una práctica cotidiana del crimen organizado asociada a muchas causas. Si bien

es cierto que el estudio de Colombo se centra en el secuestro efectuado por agentes del Estado en el contexto de la dictadura militar argentina, es posible extrapolar sus reflexiones a la forma en la que otras personas de otras latitudes han vivido y viven la *experiencia* de tener a un familiar que haya sido secuestrado, al margen de la naturaleza del secuestro y de los fines de este y del tipo de secuestrador, en particular cuando la persona secuestrada fue sustraída de su propio hogar.

Para dar cuenta de esta experiencia y de las representaciones asociadas con ella, es decir, la manera como un secuestro quiebra el ámbito privado de las personas e inaugura un nuevo modo de habitar la casa, Colombo propone el concepto de “(des)habitar”. A partir del momento en el que una persona es secuestrada, la casa, sufre una transformación importante y permanente: deviene el lugar donde empieza la desaparición del sujeto y el lugar que se verán forzados a habitar quienes no fueron secuestrados. “La casa se vuelve muchas más cosas que una ‘simple casa’: pareciera volverse una especie de cenotafio, un monumento funerario vacío, para un cadáver que no está, que no se tiene, pero que se espera” (Colombo, 2017, p. 27).

A diferencia de los secuestros que tienen lugar en la vía pública o en espacios públicos, el secuestro en la casa desarticula las relaciones cotidianas y deja una huella indeleble en el espacio cotidiano, antes familiar y seguro, con la que quienes sobreviven tendrán que aprender a convivir. Es como si, a partir de ese momento, la casa se viviera en dos dimensiones simultáneas: como espacio privado y de refugio -después de todo, los familiares de la persona secuestrada tienen que seguir habiéndola- y como espacio en donde tuvo lugar la desaparición, donde quedan las huellas del secuestro:

La vida cotidiana convive con la muerte irresuelta. La casa es el espacio donde se continúa el proceso de esta muerte irresuelta y suspendida, y a la vez es el espacio donde la vida no puede hacer más que continuar, reinventarse. La superposición de diferentes “capas espaciales” se dirime principalmente entre la casa que es espacio del secuestro y al mismo tiempo tiene que ser -seguir siendo, no hay más remedio- el lugar donde se habita (Colombo, 2017, p. 88).

La nueva experiencia que implica habitar un espacio que ha sido marcado por esta forma de violencia tiene como resultado que el concepto de habitar, como se lo entiende en la tradición, sea insuficiente

para dar cuenta de las nuevas reconfiguraciones del espacio y de los modos de ser y de estar de los sujetos que sobreviven en ese lugar. El concepto de (des)habitar que propone Colombo querría dar cuenta de este nuevo modo de ser y estar:

(Des)habitar no es lo mismo que el verbo deshabitar, que según el diccionario de la Real Academia Española, en su primera acepción refiere a “dejar de vivir en un lugar o casa” y en su segunda acepción a “dejar sin habitantes una población o un territorio”. Aquí no sucede ni una cosa ni la otra de manera acabada, sino que se continúa viviendo en el mismo lugar, pero de manera dislocada, desesperada. El desafío consiste en pensar cómo se habita un espacio de desaparición. El concepto de (des)habitar permitiría pensar el modo de ocupar un espacio vaciado-marcado-modificado por una ausencia prolongada al infinito. Una ausencia sin certezas, pero a la vez una ausencia que se imagina como retornando todo el tiempo. Con el concepto de (des)habitar procuro dar cuenta del carácter ambivalente que supone el vivir en un lugar junto con lo ausente. Ocupar un lugar y simultáneamente habitar con la falta, con quién falta y con lo que falta. Vivir con lo que ya no está pero que no termina de irse. Si la figura del desaparecido marca el lugar del entre, de la semipresencia, en ese modo de no estar muerto ni vivo sino des/aparecido; el concepto de (des)habitar problematiza el modo de estar en el espacio junto con esas semipresencias (Colombo, 2017, p. 93).

En esa misma línea de investigación, y también para analizar las “metodologías del terror” empleadas por los militares argentinos durante la dictadura militar, en particular en Tucumán, la filósofa argentina Carolina Meloni (2019) propone el concepto de “necrolugar” para estudiar “aquellos emplazamientos en los que se produjo muerte de manera planificada, siendo parte de una tecnología genocida concreta” (p. 341). De manera más puntual, en este concepto se incluyen todos aquellos lugares que fueron utilizados como centros clandestinos de detención (escuelas, casas, fábricas, ingenios, destacamentos militares), así como los lugares donde fueron arrojadas las personas inhumadas de manera clandestina y que actualmente se han camuflado por la maleza, la basura, el bullicio de los transeúntes.

El concepto del necrolugar proviene de los análisis del necropoder realizados por Achille Mbembe (2011), quien plantea la hipótesis de que “la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir” (p. 19). El ejercicio del necropoder produce necrolugares: “espaciali-

za, produce lugar, fragmentariza el espacio y lo aterroriza” (Meloni, 2019, p. 357). Para Meloni, una política basada en el uso del terror y la violencia extrema crea y gestiona cierto tipo de lugares, espacios cotidianos que son organizados e intervenidos, y donde se pueden ver con mayor claridad las manifestaciones más palpables del terror. En la provincia de Tucumán, durante la dictadura militar argentina:

Las personas podían ser secuestradas en cualquier momento y lugar; los allanamientos se producían incluso a plena luz del día, en centros de trabajo, universidades, bares, hasta en transportes públicos; muchos centros clandestinos se instalaron sin ningún pudor en núcleos urbanos, ante la mirada o el oído de los vecinos; incluso los cuerpos de personas con evidentes signos de tortura aparecían, algunos desnudos, maniatados o desfigurados, en plazas, ríos, carreteras o descampados (Meloni, 2019, p. 355).

Aunque se trata de la descripción de un régimen de terror orquestado desde el propio aparato militar estatal, el sentido de inseguridad, la sombra perenne de la violencia y la transformación del espacio cotidiano que vivió la gente de Tucumán y de otras regiones de Argentina, no son muy diferentes de la violencia cotidiana que se vive en muchas regiones de México, si bien el origen y las causas de ese terror cotidiano provienen de otras fuentes, como el enfrentamiento entre grupos de narcotraficantes entre sí y con las Fuerzas Militares. En contextos generalizados de violencia en los que la materialización de un tipo de necropoder y donde la violencia “constituye la forma original del derecho” (Mbembe, 2011, p. 42), y donde lo político se sirve del terror, se puede observar la emergencia de estos necrolugares, entendidos como “espacios y emplazamientos en los que el poder sobre la vida y la muerte adquirieron connotaciones cuasi metafísicas” (Meloni, 2019, p. 356).

Estos lugares de la muerte, lugares marcados por la muerte violenta de personas, surgen en contextos sociales específicos, en sociedades en las cuales se vive un clima de violencia y de terror generalizados que tienen un gran impacto geográfico-espacial, pues en aquellas se origina una suerte de arquitectura del terror, que el geógrafo Ulrich Oslender (2018) estudia bajo el concepto de las geografías del terror.

Las geografías del terror

Uno de los textos que más han influenciado el abordaje de la violencia y el miedo o terror en el marco de los estudios geográficos es el artículo de Ulrich Oslender (2018) “Terror y geografía: examinar múltiples espacialidades en un mundo ‘aterroizado’”. En él, el autor hace una revisión histórica de cómo los conceptos de terror y terrorismo se han utilizado en la geografía. Las preguntas que lanza Oslender para abordar la relación entre estos conceptos parten del contexto de la “guerra contra el terrorismo”, que inició el expresidente norteamericano George W. Bush después de los ataques a su país el 11 de septiembre de 2001, pero su alcance rebasa la coyuntura histórica desde la cual se plantean. Entre las preguntas que se formula, cabe destacar las siguientes: “¿Cómo se puede pensar el terror de manera geográfica? ¿Cuáles son las espacialidades o las geografías concretas del terror?”, y también: “¿Cómo se vive con el terror en lugares particulares? ¿Cuáles son las expresiones y manifestaciones concretas del terror en los paisajes? ¿Cómo transforma el terror a lugares y espacios?” (Oslender, 2018, p. 70).

El autor recuerda que el concepto político del terror surgió con la Revolución francesa, y que era un medio para “purificar” a la sociedad y su símbolo por excelencia fue la guillotina. Se trataba de una “estrategia empleada por el Estado para controlar a su población nacional”; en pocas palabras, el terror “emergió como terror de Estado” (Oslender, 2018, p. 72). Una de las tesis que el autor sostiene es que el terrorismo practicado por el Estado es mucho más grave que el practicado por grupos no estatales y a los que se les ha dado mucha mayor atención y cobertura mediática. Así, su propuesta para el estudio de lo que denomina geografías del terror surge de su trabajo en comunidades negras en el Pacífico colombiano. Oslender (2018) define el terror como

una estrategia de guerra y una herramienta de dominación. No está dirigido tanto a sus víctimas más inmediatas, sino más bien a los sobrevivientes. Es una estrategia comunicativa. El terror funciona como un espectáculo, envía un mensaje a los supervivientes, amenazándolos. A través de la aplicación sistemática del terror, se genera un profundo sentimiento de temor entre las poblaciones locales y los lugares se transforman en espacios de miedo que rompen dramáticamente las relaciones sociales locales y regionales (p. 77).

En esta definición del terror es posible abarcar una enorme cantidad de formas específicas en las que en las sociedades latinoamericanas que han vivido algún tipo de dictadura militar (como la chilena y la argentina) se han practicado formas de aterrorizar a las poblaciones, y desde luego, en ella también se pueden incluir muchas de las formas más comunes que ejecutan los integrantes del crimen organizado de México, en particular los carteles de la droga: el terror entendido, ante todo, como una estrategia comunicativa, como un espectáculo montado para quienes sobreviven cotidianamente a aquel.

Un espectáculo macabramente creativo y que, independiente de las múltiples formas que adopte, siempre se propone lo mismo: suscitar miedo, romper la sensación cotidiana de seguridad, instaurar un permanente *memento mori* repetido por un coro conformado por las cabezas decapitadas y los cuerpos colgados en los puentes que, incluso sin ojos y sin cabeza, siguen expresando la misma misa mortuoria. Su propósito es amenazar y recordar, a veces como un susurro ominoso y otras como un grito ensordecedor: este cuerpo amoratado, desfigurado, retorcido, irreconocible, puede ser el tuyo; esta cabeza que ves arrancada de un cuerpo y de su significación original, y cuyos ojos ya no te devuelven la mirada, puede ser la tuya.

Pero este miedo y su grito se vuelven más estridentes cuando se montan sobre algo más duradero, menos efímero que el cuerpo humano: cuando se encarnan en el espacio, cuando adoptan formas geográficas estables, cuando se yuxtaponen en la propia arquitectura de las ciudades. De ahí pues la importancia del estudio de Oslender y de una de las preguntas que atraviesan su texto y nuestras indagaciones en el ámbito de la representación cinematográfica: cómo pensar el terror de manera geográfica.

La propuesta conceptual de las geografías del terror -entendida como una “herramienta metodológica para el estudio sistemático del impacto del terror y sus manifestaciones espaciales en las poblaciones locales” (Oslender, 2018, p. 77)- está conformada por siete puntos, de los cuales solo destacaremos cuatro.

El primero es la producción de paisajes del miedo, concepto que es retomado de Yi-Fu Tuan, y que se desarrolló antes, y en el cual se comprenden todas las huellas físicas que ha dejado la violencia en las

comunidades afectadas por los agentes del terror: agujeros de bala en las paredes, casas destruidas, abandonadas; en suma, todos esos “espacios vaciados”, deshabitados. Desde esta perspectiva, las huellas en el espacio guardarían una memoria, la memoria del horror, serían un sólido e inmóvil recordatorio de las relaciones rotas entre las personas y su espacio, su mundo.

El segundo punto es la restricción a la movilidad y las prácticas espaciales rutinarias de una población, restricción que puede ser explícita (prohibición expresa de pasar por ciertos lugares por parte de los detentores de la violencia) o implícita (una sensación del miedo que desaconsejaría transitar por ciertas zonas), y que involucra un “sentido de inseguridad generalizada [que] se extiende por el lugar y afecta las formas de cómo la gente se mueve a sus alrededores. El contexto de terror lleva así a una fragmentación del espacio y rompe dramáticamente la movilidad espacial cotidiana” (Oslender, 2018, p. 80).

El tercer punto es la transformación dramática del sentido de lugar, que involucra las percepciones individuales y colectivas, así como los sentimientos de las personas asociados con un lugar determinado:

Más que el lugar hogareño que recordarían (y del que hablarían) antes de que el terror se desatara sobre ellos, ahora es el sitio físico de la masacre, del asesinato, la tortura o el encuentro cara a cara con los agentes del terror. Ya no es el “lugar de residencia” [...] más bien, la imaginación individual y colectiva del lugar de origen da paso a lo que he denominado un “sentido de lugar aterrizado” (Oslender, 2018, p. 81).

El cuarto punto es la desterritorialización, es decir, la pérdida del control territorial por parte de las poblaciones, que conlleva desplazamiento físico y forzado, así como la evasión de lugares que se consideran peligrosos.

Este abordaje, planteado para pensar geografías reales, por así decirlo, apela de manera directa a la capacidad de las imágenes cinematográficas no solo de representar, sino de pensar y dar cuenta de los espacios y de diferentes tipos de geografías, tanto reales como imaginarias. En el siguiente apartado retomaremos los conceptos revisados hasta aquí, para reflexionar sobre sus posibles aplicaciones para pensar la producción de geografías desde el cine de terror.

***Vuelven*: la fábula de un país de casas (des) habitadas**

Como la propia directora ha definido a su filme, *Vuelven* es “una fábula oscura” (Issa López, citada en Vargas, 2017, párr. 5); es un cuento de terror narrado por niños aterrorizados, niños que representan esa otra cara de la violencia en México de la cual casi no se habla: la de quienes han quedado huérfanos.³ Aunque se han señalado las claras influencias de *El espinazo del diablo* (Del Toro, 2006), *El laberinto del fauno* (Del Toro, 2006) o, inclusive, *Los olvidados* (Buñuel, 1950), la película de Issa López se destaca, entre otras cosas, por una particularidad: la forma como representa un territorio urbano que la violencia cotidiana ha convertido en fantástico.

La ciudad que habitan los niños de *Vuelven* no es Guadalajara, ni Monterrey, ni Tijuana, ni la Ciudad de México; la ciudad de *Vuelven* es todas las ciudades del país; o también podría decirse, es la única ciudad de este país. De fondo, el filme se plantea la pregunta de cómo los niños pueden tratar de entender el asesinato o la desaparición de su padre, de su madre, de sus hermanos, de sus abuelos; la pregunta de cómo pueden dar alguna forma de sentido a una maquinaria de la muerte en la que están entremezclados criminales, policías y políticos. Y el filme responde con un relato fantástico, porque la realidad cotidiana de la violencia que se vive en el país poco a poco ha ido adquiriendo los rasgos de lo sobrenatural. Este rasgo fantástico de la narcoviolencia puede explicarse en función de la tesis de Rossana Reguillo (2010), quien afirma:

La máquina narco es un fantasma. Su dominio deriva de ocupar un espacio insimbolizable (en el sentido freudiano) deslocalizado, que apela y despierta las más profundas fisuras entre lo que concebimos como real y los temores que se dislocan. [...] La máquina narco es ubicua, elusiva, fantasmagórica y permanece ahí, por más que aparezcan y sean -momentáneamente- sometidos, sus criados (párr. 7).

³ Una revisión muy extensa sobre el tema de la infancia y el cine bélico, puede verse en González de Dios (2024), y un análisis de los niños y las niñas como víctimas del conflicto armado en el cine colombiano de ficción, en Casas (2018).

Así, los eventos de la película se muestran desde el punto de vista de niños huérfanos por la violencia, y esta visión termina por permear -o, acaso, sería más preciso decir: producir- las geografías urbanas, mostrando con crudeza lo que Oslender (2018) denomina las geografías del terror, y de manera sutil aborda toda una serie de temas asociados con el espacio y la violencia. Para fines expositivos, a continuación analizaremos de manera sucinta el filme en función de los cuatro puntos descritos de la propuesta conceptual de las geografías del terror.

a) Paisajes del miedo

Los paisajes del miedo de la ciudad de *Vuelven* son revelados en función de los propios recorridos urbanos de los protagonistas, conforme se desarrolla la historia. Así, se muestran imágenes de barrios cuyos habitantes han tenido que abandonar su casa y, en muchas ocasiones, sus pertenencias, con el fin de huir de la violencia perpetrada por un cartel de la droga, que en el filme recibe el nombre de “Los Huascas”. Asimismo, se muestran muros llenos de grafitis, postes con fotografías y datos de mujeres desaparecidas; puertas de casas de muros cuarteados sobre cuyos dinteles cuelgan moños negros; callejones vacíos, con charcos, pisos sin pavimentar y maleza, imágenes todas que construyen un paisaje urbano entramado con los signos inequívocos de la muerte, la violencia y la desolación (imágenes 1-4).

Imágenes 1-4. Paisajes del miedo



Fotogramas de *Vuelven*. Issa López, 2017.

Restricción a la movilidad y a las prácticas espaciales rutinarias de una población

Al inicio de la película se observa a la protagonista, Estrella (Paola Lara), tomando clases, cuya actividad es interrumpida de súbito por el ruido de una balacera que tiene lugar afuera de la escuela. Como resultado de esta acción violenta, al evacuar a los niños una vez terminada la reyerta, las autoridades escolares deciden cerrar temporalmente el colegio. Esta primera restricción solo es el inicio de un oscuro periplo que la lleva a su casa para encontrarla (des)habitada: como en el caso

de muchas otras mujeres y hombres de la ciudad de *Vuelven*, la madre de Estrella ha sido secuestrada por Los Huascas. Al reunirse con otros niños huérfanos por la violencia con el fin de formar un remedo de familia y de hogar, vemos cómo una y otra vez se ven desplazados por la amenaza a ser secuestrados o asesinados por los miembros del cártel. Los trayectos de los niños están marcados por zonas con restricción de paso explícitas e implícitas.

c) Transformación dramática del sentido de lugar

Muy relacionado con el punto anterior, todo el deambular de los niños da cuenta de una práctica espacial rutinaria rota; en su caso la orfandad producida por la narcoviencia implica también una suerte de orfandad espacial: han perdido su hogar y su sentido de pertenencia no solo a una familia sino a un espacio, que se ven obligados a reconstruir de maneras precarias y siempre temporales: viven en azoteas y edificios abandonados que querrían emular esa sensación de casa que sugiere Bachelard; pero cada intento por recrearlo solo termina por evidenciar la imposibilidad de convertir un espacio en *lugar* -en el sentido de Tuan-, de tener un “cosmos”; y más bien, como lo sugieren los análisis de Colombo, lo que habría en la ciudad de *Vuelven* son casas (des)habitadas, cuya desolación alcanza y permea todo el espacio urbano. Parecería que no hay lugar, azotea, bodega, edificio abandonado o rincón que pudiera reconstituirse como una *casa*. Mientras la violencia aceche, parece sugerir el filme, todos estamos expuestos a quedar huérfanos de padre y madre, y huérfanos, también, de lugar.

d) Desterritorialización y pérdida del control territorial por parte de las poblaciones

Una vez que Estrella llega para encontrar una casa (des)habitada -y rehabilitada por la presencia fantasmal de su madre-, desde su punto de vista, vemos la desolación de la ciudad y la manera como muchas personas, entre ellas sus vecinos, comienzan lentamente la migración de sus hogares, lo que en el filme sugiere la conversión de la ciudad entera en un espacio espectral, en una suerte de monumento funerario: “poblado” por los ecos de las personas desaparecidas, cuyos cuerpos

no han sido encontrados ni reconocidos, y que, por esa razón, se ven obligados a vagar como almas en pena.

La pérdida del control territorial por parte de las poblaciones no solo se expresa mediante la figura de los fantasmas de los desaparecidos, sino también y, sobre todo, en los recorridos que hacen los protagonistas; en la forma en la que constantemente tienen que irse desplazando para evitar la violencia; así como en la manera en la que no solo estos, sino también otros grupos de niños se ven obligados a vivir en cualquier casa o construcción abandonada. Y acaso el aspecto más desalentador que muestra el filme es la colusión de la propia Policía y del poder político con los grupos criminales, que da cuenta de la entrega del control territorial a estos.

***Belzebuth*: la proliferación de necrolugares y la memoria del horror en los espacios**

El filme del director mexicano Emilio Portes está planteado como un filme en el subgénero de la posesión diabólica y de los exorcismos. La historia está narrada desde la perspectiva del policía Emmanuel Ritter (Joaquín Cosío), cuyo bebé recién nacido, junto con otros niños más, es asesinado por una enfermera en la sala de un hospital. Varios años después, los asesinatos de infantes se repiten en diferentes momentos a lo largo del filme y son ejecutados por personas sin un móvil identificable y, en apariencia, sin una relación entre sí. Estos hechos son investigados por el agente estadounidense Iván Franco (Tate Ellington), quien forma parte de una agencia dedicada a la investigación forense de asuntos paranormales.

Bajo este ropaje genérico, por así decirlo, el filme también elabora el tema de la narcoviencia y de los miedos que esta suscita en la población, así como la manera en la que afecta los espacios al convertirlos en necrolugares. Si bien el filme aborda masacres de niños desde una perspectiva satánica, lo cierto es que el narco, de facto, se manifiesta en esa fuerza diabólica y en la perenne sombra que se ciernen sobre la vida de los personajes y la geografía urbana.⁴

⁴ De hecho, de manera puntual, en *Belzebuth* se muestra un “narcopueblo” abandonado y en ruinas, casi convertido en un pueblo fantasma, donde se encuentra una iglesia en la cual los protagonistas se enfrentarán por primera vez con el mismo diablo.

Lo primero que cabría destacar son los lugares mismos donde ocurren las masacres: en la sala de un hospital, en una escuela primaria, en una alberca y en una sala de cine. En el primer caso, la matanza es cometida por una enfermera con unas tijeras; en el segundo, por un niño con una pistola; en el tercero, por una mujer encargada de hacer la limpieza quien electrifica a los niños en la alberca, y en el último, por un hombre adulto que detona una bomba. Como se ve, se trata de lugares públicos, donde las personas, en concreto los niños, llevan a cabo sus actividades cotidianas y que, en el filme -como de hecho ocurre en buena parte del territorio mexicano, azotado por la violencia de los distintos carteles de la droga-, de pronto se convierten en lugares peligrosos o, para decirlo en los términos de Meloni (2019), en necrolugares: esto es, emplazamientos donde el poder sobre la muerte y la vida tienen “connotaciones cuasi metafísicas”, como lo sugiere la filósofa argentina.

En el caso de *Belzebuth*, estas connotaciones, de hecho, se manifiestan de una forma “metafísica”. Uno de los rasgos más interesantes de esta propuesta es cómo se representa, de un modo casi palpable, la memoria del horror en los espacios. Al acudir a la escuela donde tuvo lugar la masacre cometida por uno de los propios niños, el agente Franco utiliza una luz ultravioleta para iluminar el espacio: lo que muestra, ante el asombro de Ritter -y, quizás, para el horror de los espectadores-, son las huellas en apariencia invisibles de la masacre dibujadas sobre las paredes y el techo del salón de clases; el horror duplicado de modo espectral en el mismo espacio: las huellas de las manos de los niños y las huellas, también, de eso que los asesinó; los rastros como de sangre espectral impregnando el techo, el piso, las paredes (imagen 5); el horror y el dolor reverberando en el espacio. Como de hecho se muestra más adelante, cuando Franco lleva a los policías mexicanos a un laboratorio donde estudian las psicofonías de los lugares aterrorizados, es decir, las voces silenciadas de los muertos, que susurran de manera imperceptible su último grito de espanto.

Imagen 5. *Las huellas del horror en el espacio*



Fotograma de *Belzebuth*. Emilio Portes, 2019.

Este último punto nos lleva al abordaje de la espacialidad y el miedo como lo desarrolla Alicia Lindón (2008). Como vimos antes, a los aspectos objetivos y subjetivos relacionados con la construcción de paisajes de miedo, la autora agrega el papel propiamente productor que tiene el espacio en el reforzamiento material del miedo o, de manera más precisa, de la memoria del miedo, de los hechos violentos. Esta forma de representar las masacres en *Belzebuth* da cuenta, o expresa en términos visuales, la manera en la que los espacios guardan la memoria de los hechos violentos, el modo en el que el horror reverbera en las paredes, la forma como el reforzamiento material del espacio dota a todas las formas del miedo, y que conforman una memoria colectiva. Un recordatorio permanente, en este caso, del dolor de las vidas arrebatadas por esas “fuerzas diabólicas” -¿y de qué otra forma se podría definir la violencia perpetrada por el narco?, y que tiene la potencia, incluso, de heredarla, de permanecer más allá de la vida material de las cosas, de crear una memoria colectiva que asocie el lugar en donde ocurrieron los hechos violentos con el miedo, como sugiere Lindón.

Conclusiones

En las dos películas analizadas se pueden ver con claridad las potencialidades de los análisis cinematográficos desde una perspectiva urbana y geográfica con distintos fines; en este caso, para ahondar en

la construcción de paisajes del miedo y geografías del terror. En este sentido, los estudios de cine tienen mucho que aportar sobre las relaciones entre espacio urbano y espacio cinematográfico, pues, como se explicó antes, desde esta perspectiva el cine no solo puede ser analizado como un sistema textual, sino también espacial.


Una lectura de los filmes de terror no solo desde su dimensión geográfica y urbana, sino también sociocultural, permite revelar aspectos profundos de las sociedades atravesadas por la violencia -ya sea ejercida por el Estado o por el crimen organizado- que han alterado la vida cotidiana y la percepción de seguridad de sus habitantes. En este contexto, el cine muestra cómo cambian las relaciones con el espacio y con las nociones de lugar y casa, en los términos planteados por Tuan y Bachelard.

Hay una pregunta que plantea la socióloga Pamela Colombo, citada antes, a la que los filmes de terror analizados en este artículo podrían dar una respuesta, y es la relacionada con la manera como se producen geografías imaginarias para situar partes desconocidas y clandestinas de los procesos de violencia. El filme *Vuelven* da cuenta de la manera en la que niños huérfanos por la violencia viven el proceso de (des)habitar, pero, sobre todo, de la forma en la que el cine, en cuanto sistema espacial, puede reconstruir, en una sola y emblemática ciudad (la ciudad cinematográfica de *Vuelven*), los paisajes del miedo y las geografías del terror en los que se ven obligadas a habitar muchas personas de las distintas ciudades de México.

Asimismo, esta geografía imaginaria propuesta en la película hace de la ciudad misma una suerte de monumento funerario por donde vagan los fantasmas de los desaparecidos, y mediante esta figura trata de dar cuenta de una parte desconocida y clandestina de los procesos de violencia; en concreto, del secuestro, el asesinato y la desaparición de los cuerpos sustraídos, que en el caso de *Vuelven* son encontrados y tienen un descanso final.

Por su parte, mediante la fábula de la posesión y el exorcismo, *Belzebuth* da cuenta de la manera en la que los habitantes de una ciudad viven aterrorizados ante la posibilidad de sufrir un atentado terrorista en alguno de los espacios públicos que, por lo general, son considerados seguros: la escuela, el hospital, el cine; atentados que,

además, pueden ser cometidos por cualquier persona “poseída”: cualquier ciudadano común y corriente puede ser el portador de una bomba, de unas tijeras con las cuales puede asesinar a unos niños, de una pistola... El ejercicio de la violencia por parte del narco -convertido en el filme en fuerzas satánicas- convierte a los espacios públicos en necrolugares, pero quizá lo más destacable de esta película es la forma como se utiliza el potencial cinematográfico para, literalmente, iluminar los espacios urbanos y las ciudades, como sugiere Shiel (2001); solo que, en este caso, lo que se ilumina en la película son las huellas que la violencia deja impregnadas en las paredes, en los techos, en las habitaciones que han sido mudos testigos del horror.

Esta iluminación cinemática permite mostrar visualmente esa relación temporal de la que habla Lindón (2008) entre los actos de la violencia y el miedo, que está mediada por el espacio. Así, *Belzebuth* hace visible -y audible, mediante las “psicofonías”- el horror que guardan los espacios donde las personas han sido torturadas y aterrorizadas, en el caso de México, por los grupos criminales y, en algunas ocasiones, por los propios agentes del Estado, en el contexto de la lucha contra el narcotráfico 

Referencias

- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio* (2.^a ed., E. de Champourcin, Trad.). FCE.
- Casas, V. A. (2018). *Representación y memoria de los niños como víctimas del conflicto armado en el cine colombiano de ficción (2005-2015)*. Tesis de Maestría en Comunicación. UNAM, FCPyS.
- Clarke, D. (1997). Introduction. Previewing the cinematic city. En D. B. Clarke (Ed.), *The Cinematic City* (pp. 1-15). Routledge.
- Colombo, P. (2017). *Espacios de desaparición. Vivir e imaginar los lugares de la violencia estatal (Tucumán, 1975-1983)*. Miño y Dávila.
- González, M. J. (2011). Geografía humanística. En J. M. Nieto Ibáñez (Coord.), *Lógos Hellenikós. Homenaje al profesor Gaspar Morocho*. Vol. 2 (pp. 995-1002). Universidad de León.

- González de Dios, J. (2024). Las violaciones contra la infancia en los conflictos bélicos, una denuncia “de cine”. *Revista Pediatría Atención Primaria*, 26(102). <https://n9.cl/wkvm3>.
- Hantke, S. (2014). Science Fiction and Horror in the 1950s. En H. M. Benshoff (Ed.), *A Companion to the Horror Film* (pp. 255-272). Wiley Blackwell.
- Lindón, A. (2008). Violencia/miedo, espacialidades y ciudad. *Revista Casa del Tiempo*, 1(4), 8-14. <https://n9.cl/n15xm>.
- Lindón, A. (2016). La construcción social de los paisajes invisibles y del miedo. En J. Nogué i Font (Coord.), *La construcción social del paisaje* (pp. 217-240). Biblioteca Nueva.
- López, I. (Directora). (2017). *Vuelven*. [Película de ficción]. Peligrosa y Filmadora Nacional.
- Mbembe, A. (2016). *Necropolítica* (E. Falomir Archambault, Trad.). Melusina.
- Meloni González, C. N. (2019). Fenomenología de un necrolugar. Huella, memoria y trauma en la provincia de Tucumán (Argentina). *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, (13), 341-371. <https://doi.org/10.7203/KAM.13.13078>.
- Nowell-Smith, G. (2001). Cities: Real and Imagined. En M. Shiel & T. Fitzmaurice (Eds.), *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context* (pp. 99-108). Blackwell Publishers.
- Oslender, U. (2018). Terror y geografía: examinar múltiples espacialidades en un mundo “aterrorizado”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 5(9), 68-85. <https://n9.cl/oootzi>.
- Portes, E. (Director). (2017). *Belzebuth*. [Película de ficción]. Rodrigo Herranz.
- Reguillo, R. (2010). La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación. *emisférica*, 8(2), #narcomachine. <https://n9.cl/dirq8>.
- Shiel, M. (2001). Cinema and the City in History and Theory. En M. Shiel & T. Fitzmaurice (Eds.), *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context* (pp. 1-18). Blackwell Publishers.
- Sterla, N. (2017). Geografía humanista. Yi-Fu Tuan. *Enfoques. Revista Educativa*. <https://n9.cl/iaafm>.

- Tuan, Y.-F. (1979). *Landscapes of Fear*. University of Minnesota Press.
- Tuan, Y.-F. (2001). *Space and Place. The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press.
- Vargas, M. (2017, octubre 30). Los fantasmas de la violencia. *Gatopardo*. <https://n9.cl/ygufn>.
- Weber, A. (2008). Introduction: Moving Images of Cities. En A. Webber & E. Wilson (Eds.), *Cities in Transition. The Moving Images and the Modern Metropolis* (pp. 1-13). Wall Flower Press.