

La representación del terror rural en las artes audiovisuales

Fran Mateu

Universidad Miguel Hernández de Elche  

<https://dx.doi.org/10.5209/arab.95387>

Recibido: 3 de abril de 2024 • Aceptado: 23 de mayo de 2024

Resumen: El presente estudio ofrece un estado de la cuestión de la representación del terror rural o Folk Horror dentro de las artes audiovisuales, poniendo el foco en el medio cinematográfico, aunque sin dejar de lado otros modelos audiovisuales de representación más contemporáneos, como es el caso de los videojuegos. Para ello, se ha llevado a cabo un análisis diacrónico y eminentemente cualitativo de este fenómeno narrativo y estético, que responde a un subgénero dentro del terror compuesto por una serie de rasgos definitorios y a la vez complejos. Como metodología empleada, se ha aplicado la revisión bibliográfica, además del breve estudio de caso de determinadas obras que son citadas a lo largo del texto que, sin embargo, pretende plasmar una radiografía más general y actualizada del terror rural en la esfera de las artes audiovisuales.

Palabras clave: Folk Horror; Backwoods Horror; audiovisual; cine; videojuegos; artes audiovisuales.

ENG The Representation of Folk Horror in the Audiovisual Arts

Abstract: This study offers a state of the art of the representation of Folk Horror within the audiovisual arts, focusing on the medium of cinema, although without neglecting other more contemporary audiovisual models of representation, such as video games. For this purpose, a diachronic and eminently qualitative analysis has been carried out of this narrative and aesthetic phenomenon, which responds to a sub-genre within horror made up of a series of defining yet complex features. As a methodology, a bibliographical review has been applied, in addition to the brief case study of certain works that are cited throughout the text, which, nevertheless, aims to provide a more general and updated radiography of Folk Horror in the sphere of the audiovisual arts.

Keywords: Folk Horror; Backwoods Horror; audiovisual; cinema; video games; audiovisual arts.

Sumario: 1. Introducción. 2. La “trinidad maldita” del terror rural británico. 3. Los aspectos estéticos del terror rural. 4. La expansión del terror rural. 5. Herederos de lo pagano: la llegada del Neofolk Horror. 6. Conclusiones. 7. Bibliografía.

Cómo citar: Mateu, F. (2024). La representación del terror rural en las artes audiovisuales, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 24(2), 73-88.

1. Introducción

La representación del terror en las artes es prolífica y diversa. En su concepción más amplia, además de los clásicos literarios góticos o los espectáculos de feria, el terror se ha manifestado durante siglos en medios tan variados como la pintura al óleo (Füssli, Munch, Böcklin, etc.), los grabados en madera (Goya, Hogarth, Skoczylas, etc.), los cuentos populares, la poesía, los *Pulp Magazines*, el teatro, los textos religiosos, e incluso los relatos de viajes gracias a autores como Twitchell, Frayling o Kendrick (Benshoff, 2017, pp. 323-324). Igualmente, el terror se ha inspirado en la vida real y ha sido alimentado de leyendas, creencias y tradiciones vernáculas que conforman el folclore de cada sociedad (Sherman y Koven, 2007, p. 9). Es en este contexto donde aparece el terror rural o terror folclórico, también llamado *Folk Horror*, que responde a un tipo especial de estética y narrativa que refleja el lado terrorífico del folclore (Jones, 2021, p. 16). Por tanto, se trata de un subgénero del terror, incluido a su vez bajo el paraguas del “fantástico antropológico” en sus diversas modalidades de representación (Palacios, 2019), que emplea de manera recurrente y heterogénea tropos, ideas y figuras del folclore (Keetley y Heholt, 2023, p. 16).

Este tipo particular de terror comenzó a fraguarse a finales del siglo XIX¹ como una respuesta oscura a la modernidad (avances científicos, industrialización, etc.). Por ejemplo, algunos de los rituales que aparecen en *El hombre de mimbre* (*The Wicker Man*, Hardy, 1973), una de las películas fundacionales del subgénero inspirada libremente en *Ritual* (1967), primera novela de David Pinner, ya se describen con anterioridad en el estudio *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (1890), del antropólogo James George Frazer. Igualmente, y sin olvidar los relatos del escritor estadounidense Nathaniel Hawthorne (1804-1864) y el anglo-irlandés Lord Dunsany (1878-1957), los autores británicos Arthur Machen (1863-1947) y Algernon Blackwood (1869-1951) son dos antecedentes literarios clave del terror rural. Parte de sus obras influirá en la futura creación audiovisual dentro del subgénero (adelantándose incluso al terror ecológico o *Folk Eco-Horror*), cuya utilización del folclore, la mitología y lo ancestral también llegará a escritores como Lovecraft (Palacios, 2019).

El *Folk Horror* surge en un contexto histórico, social y geográfico que nos traslada al ocaso de los años sesenta e inicios de los setenta del siglo pasado en el Reino Unido. Los movimientos neopaganos (como la *Wicca*) o la influencia de Aleister Crowley hicieron resurgir una serie de cultos y creencias ancestrales, dando como resultado un movimiento que llegó a las distintas esferas de las artes (Palacios, 2019). Todo ello, bajo la influencia de la contracultura hippie y el temor a las sectas derivado de la Familia Manson al otro lado del charco. Esta respuesta artística, además, guardará semejanzas con otros movimientos y subgéneros concomitantes como el *Backwoods Horror*, al que acudiremos posteriormente. De igual modo, durante las siguientes décadas el terror rural logrará un profundo impacto en las artes audiovisuales allende las fronteras del Reino Unido. Se trata de un subgénero que, en definitiva, reinventará una serie de aspectos y se difundirá a la cinematografía de multitud de geografías, tal y como Kier-La Janisse refleja en su fructífero documental *Woodlands Dark and Days Bewitched: A History of Folk Horror* (2021).

2. La “trinidad maldita” del terror rural británico

Palacios (2019) señala que el término *Folk Horror* fue acuñado por el actor y escritor británico Mark Gatiss en una serie documental para la *BBC Four* titulada *A History of Horror* (2010) compuesta por tres episodios: *Frankenstein Goes To Hollywood*, *Home Counties Horror* y *The American Scream*. En el segundo de ellos, Gatiss hace alusión al *Folk Horror* indicando que es un subgénero que abraza el paisaje británico como tema recurrente y obsesivo, unido a su folclore y supersticiones. Para ello, Gatiss tomó como base tres películas rodadas en las *Midlands* y *Highlands*: *El inquisidor* (*Witchfinder General*, Reeves, 1968)², *La garra de Satán*

¹ Hay autores que consideran que sus raíces podrían remontarse más atrás (Edgar y Johnson, 2024).

² Conocida en territorio estadounidense como *The Conqueror Worm*.

(*Blood on Satan's Claw*, Haggard, 1971) y la mencionada *El hombre de mimbre*, que juntas conforman lo que Gatiss decidió denominar “trinidad maldita” (*Unholy Trinity*). En el caso de *La garra de Satán*, Gatiss visitó los enclaves donde se rodó y entrevistó a Piers Haggard, su director, a quien parafraseó indicando que este último “catalogó como *Folk Horror* su propia película en una entrevista en *Fangoria* en 2003” (Hormigos Vaquero, 2023, p. 195). Podríamos afirmar que, en el contexto audiovisual, la expresión es acuñada por Gatiss pero su invención debe atribuirse a Haggard. Sin embargo, desde su portal web *Folk Horror Revival*, Paciorek (2017) demuestra que existen fechas anteriores donde ya se cita el *Folk Horror* en términos generales: en 1936, el volumen 25 de *The English Journal* ya hace alusión al término; en 1975, *The Guardian* lo plasma en una reseña de Caroline Tisdall; y en 1982, Laura Stewart describe las ilustraciones de Beverly Brodsky en *The Golem: A Jewish Legend* (1976) como *Folk Horror*.

En *El inquisidor*, cuyo estreno trajo consigo una buena recepción de la crítica (Benshoff, 2017, p. 434), no hay una diseminación del terror a través del folclore en su trama, puesto que los partidarios de la Iglesia son los que imponen el terror y la violencia, conducidos por un lacerante inquisidor interpretado por Vincent Price. Se trata de una película que “apuesta por un terror conciso y brutal, algo inquietantemente real y sólido” (Morell, 2022, p. 89); y que inspirará títulos inmediatamente posteriores que abordarán el mundo de la brujería, como la película *El grito de la muerte* (*Cry of the Banshee*, Hessler, 1970) o el documental *Legend of the Witches* (Leigh, 1970). Por su parte, en *La garra de Satán* encontramos una historia ambientada en el siglo XVII donde un grupo de jóvenes lugareños se transforma en una especie de “comunidad asesina” a raíz de un descubrimiento ancestral, provocando todo tipo de atrocidades que culminarán en un oscuro ritual. La película produjo un gran impacto en la audiencia; y el guion de Robert Wynne-Simmons³ refleja el miedo que se tenía a las sectas tras los recientes asesinatos de la Familia Manson (Chambers, 2022, p. 23).

En el caso de *El hombre de mimbre*, esta se ha convertido en la película más influyente del *Folk Horror* al aglutinar todos aquellos elementos propios del subgénero (Palacios, 2019). Protagonizada por Christopher Lee en el rol del manipulador Lord Summerisle, y rodada en las *Highlands* occidentales con terror a la luz del día, la historia nos sitúa en una isla de las Hébridas donde aún se sigue celebrando un perturbador ritual de los druidas para bendecir la cosecha. Al margen del *remake* canadiense de 2006, *El hombre de mimbre* está considerada una obra de culto que ha sido capaz de influir y allanar el camino a nuevas creaciones, dando como resultado películas como *Kakashi* (Tsuruta, 2001), basada a su vez en el manga homónimo de Junji Itō dentro del volumen *The Face Burglar* (1998); *The Wicker Tree* (2010), secuela de *El hombre de mimbre* dirigida también por Robin Hardy; o *Midsommar* (Aster, 2019), gran deudora de *El hombre de mimbre*, en esta ocasión ambientada en la actual Suecia durante la celebración del solsticio de verano. En relación a *El hombre de mimbre*, cabe añadir que la película también ha originado otro tipo de creaciones y formatos, como el cortometraje documental *The Wicker Man Enigma* (Gregory, 2001), que relata el proceso de creación del largometraje y sus problemas de distribución; el cómic paródico *A Muppet Wicker Man* (O'Connell, 2009), donde los Teleñecos encarnan a los personajes de la historia; o el videojuego *Assassin's Creed Valhalla* (Ubisoft, 2020), que contiene una misión titulada *The Burning of the Wicker Man*.

Aunque en este triunvirato cinematográfico se combinan por primera vez escenarios rurales, superstición y paganismo (Hunt, 2002), cabe señalar que, a finales de los sesenta e inicios de los setenta, en el cine británico surge todo un corpus de películas dentro de este subgénero. Además, coincide con la época dorada de la *Hammer*⁴, que también tiende a mostrar recurrentemente la campiña inglesa (Harkin, 2022). También hay películas precursoras como *La noche del demonio* (*Night of the Demon*, Tourneur, 1957)⁵, donde un escéptico

³ Posteriormente, el guionista Wynne-Simmons se acercó al Folk Horror y a las leyendas de Irlanda con la dirección de *The Outcasts* (1982), obra clave dentro de la cinematografía de dicho país.

⁴ Sobre los orígenes y campo de acción de la productora británica, véase Benshoff (2017, pp. 423-430).

⁵ Titulada *Curse of the Demon* en Estados Unidos y adaptando *Casting the Runes* (1911), de M. R. James.

psicólogo norteamericano, interpretado por Dana Andrews, viaja a Londres y se sumerge en una investigación donde la ciencia lidia contra la fe en el contexto de las sectas satánicas. De hecho, hay autores que consideran que, en una suerte de “tetralogía maldita”, *La noche del demonio* debería formar parte de las películas fundacionales del *Folk Horror* (Ingham, 2018, p. 23). Asimismo, en distintas geografías aparecen una serie de títulos tempranos que, si bien no pertenecen estrictamente al subgénero, abonan el terreno para su desarrollo estético e iconográfico, como es el caso de *Häxan: La brujería a través de los tiempos* (Häxan, Christensen, 1922), un docudrama sobre la historia de la brujería que anticipa elementos que formarán parte de la ficción audiovisual del terror rural (Ingham, 2018, p. 227)⁶. Todo ello, sin olvidar gran parte de la posterior filmografía de Dreyer y Bergman estrenada a lo largo de los años cincuenta y sesenta.



Imagen 1. *Assassin's Creed Valhalla*. Fotograma extraído del videojuego (Ubisoft, 2020).

Como cabría esperar, antes y después del estreno de *El hombre de mimbre*, en 1973, surgen multitud de títulos, algunos de ellos producidos por la *BBC* dentro de su antología *Play for Today*, que fecundan y establecen los patrones del terror rural en territorio británico, como *Arde, bruja, arde* (*Night of the Eagle*, Hayers, 1962), *Las brujas* (*The Devil's Own*, Frankel, 1966), *Robin Redbreast* (MacTaggart, 1970), *Penda's Fen* (Clarke, 1974) o *Red Shift* (Mackenzie, 1978). Todo ello, sin olvidar las ocho entregas de *A Ghost Story for Christmas* (1971-1978), de Lawrence Gordon Clark y Derek Lister para la *BBC One*; o las particulares visiones del subgénero de Nigel Kneale, con el guion, por ejemplo, del célebre episodio *Murrain* para la serie *Against the Crowd* (1975) o la dirección de la antología *Beasts* (1976). Estas obras, entre otras, ofrecerán una visión británica de las herejías paganas, las culturas celtas, los estilos de vida rurales, los redescubrimientos folclóricos y el declive poscolonial (Donnelly y Bayman, 2023)⁷.

⁶ También influirá en futuros docudramas como *Bella in the Wych Elm* (Tom Lee Rutter, 2017).

⁷ Otros trabajos británicos son los documentales *The Moon and the Sledgehammer* (Trevelyan, 1971) y *Requiem for a Village* (Gladwell, 1975); las series *Escape Into Night* (Bramall, 1972) y *Thriller: A Place to Die* (Jefferies, 1973); o los largometrajes *Holocausto radiactivo* (*Doomwatch*, Sasdy, 1972) y *Ni el mar ni la arena* (*Neither the Sea Nor the Sand*, Burnley, 1972).



Imagen 2. *La noche del demonio*. Fotograma extraído de la película (Tourneur, 1957).

3. Los aspectos estéticos del terror rural

Para abordar los aspectos estéticos del terror rural se tomará como base la *Folk Horror Chain* de Scovell (2017), uno de los referentes más útiles para estudiar un subgénero que, en la práctica, no es tan fácil de definir (Ingham, 2018, p. 10). Con el objetivo de tener una visión más general, la exposición de tales elementos se complementará con contribuciones de otros autores y se ejemplificará con títulos alejados y cercanos en el tiempo, y también situados en distintas geografías. Así, el primer aspecto de esta cadena, y que diferencia al terror rural de otros subgéneros con los que presenta concomitancias, como el cine de exorcismos o aquel centrado en el satanismo, es la presencia de espacios naturales, donde la topografía (bosques, ruinas, páramos, remotos poblados campestres, espacios agrestes de suaves colinas, construcciones megalíticas, etc.) puede provocar efectos adversos en la identidad social y moral de los personajes. Por tanto, la presencia oscura de la naturaleza hace que esta se sitúe bajo una posición dominante en la historia, erigiéndose como una amenaza a todos los niveles (Scovell, 2017, p. 17). Tal espacio representaría un lugar inhóspito alejado de la sociedad, diluyéndose así cualquier sensación de seguridad o control respecto al entorno (Navarro, 2019, p. 142). Un ejemplo coetáneo temporal y espacialmente a la “trinidad maldita” es *Psychomania* (Sharp, 1973)⁸, en cuya historia aparece *The Seven Witches*, un mágico círculo megalítico.

El segundo elemento es el aislamiento, ya que el espacio natural debe aislar a un grupo de personajes o pequeña comunidad (Scovell, 2017, p. 17). El aislamiento en este subgénero tiende a ser aún más extremo por la frecuente incorporación de tramas donde los protagonistas se encuentran lejos de su hogar. El poder de la naturaleza crearía una sensación de aislamiento laberíntico, agravada por la exclusión social y espacial (Bacon, 2023, p. 189). Cuando esto sucede, el personaje es un forastero atraído al lugar por algún engaño, como ocurre en *Lobos de Arga* (Martínez Moreno, 2011), película española que sacude al subgénero al acercarse al folclore gallego en clave cómica; o porque algún familiar ha fallecido en extrañas circunstancias, como muestra el videojuego suizo *Mundaun* (Hidden Fields, 2021), cuya trama nos sitúa en un valle alpino; o porque el personaje debe investigar una desaparición, secuestro, asesinato, etc., provocando la

⁸ Titulada *The Death Wheelers* en Estados Unidos.

hostilidad de los lugareños, que ven alterado el equilibrio de su comunidad, como sucede en *El hombre de mimbre* o, posteriormente, en la película estadounidense *Sleepy Hollow* (Burton, 1999) o en la británica *El apóstol* (*Apostle*, Evans, 2018). El ignoto lugar también puede guardar conexión con las raíces del protagonista, como refleja la miniserie británica *El tercer día* (*The Third Day*, Barrett y Kelly, 2020); o que el agente externo sea la amenaza real, como acontece en la miniserie estadounidense *Misa de medianoche* (*Midnight Mass*, Flanagan, 2021).



Imagen 3. *Psychomania*. Fotograma extraído de la película (Sharp, 1973).

El aislamiento también puede manifestarse cuando los personajes son alienados de algún progreso social, como plasma a un nivel extremo la retrotopía *El bosque* (*The Village*, Shyamalan, 2004); lo que, a su vez, conduce a un conjunto de creencias sesgadas y sectarias, que representa el tercer aspecto de la *Folk Horror Chain*. Por tanto, el aislamiento no es solamente físico, sino también psíquico (Scovell, 2017, p. 19). Estas creencias suelen estar relacionadas con religiones paganas y deidades ancestrales, e implica frecuentemente la práctica de rituales y cultos atávicos. Tales creencias y costumbres primitivas, acompañadas de ocultismo, satanismo, nihilismo, sexualidad desinhibida (normalmente vinculada a la fertilidad), alfabetos rúnicos, vestimentas blanquecinas, etc., transitan “de lo pagano a lo sacralizado, de lo fantástico a lo grotesco, de lo legendario y feérico al realismo mágico” (Corrales, 2019, pp. 63-64). Además, en el terror rural existe el deseo de enfrentar lo antiguo (o las “antiguas costumbres y creencias”) contra lo nuevo, como ocurre en la película francesa *El pacto de los lobos* (*Le pacte des loups*, Gans, 2001). En ella, enmarcada en el siglo XVIII, Grégoire de Fronsac es un científico enviado por el rey de Francia a la región de Gévaudan para investigar una oleada de misteriosas muertes; y donde tiene que lidiar contra la superstición local. Cabe apreciar, sin embargo, que la confrontación entre un pensamiento moderno, racional y civilizado frente a un modo de entender el mundo en el marco de la naturaleza, el ocultismo, la superstición y lo pagano ya la encontramos en películas anteriores, incluso a la “trinidad maldita”, como es el caso de la mencionada *La noche del demonio*. En definitiva, idealmente debe acontecer una experiencia diseñada bajo un encuentro con la diferencia cultural, geográfica y temporal.

El cuarto y último aspecto es el resultado de la conciencia social distorsionada junto a sus consecuencias: el acontecimiento, la encarnación, el sacrificio o la invocación final, que normalmente se desarrolla con métodos paganos, sobrenaturales o, mayoritariamente, violentos

(Scovell, 2017, pp. 17-18). Como el terror rural suele incorporar la presencia de uno o varios personajes externos, tal llegada provocará un choque de mentalidades, y la posible amabilidad de los lugareños irá oscureciéndose, desde lo inquietante, oculto e incómodo, hasta lo peligroso, amenazador y mortal. Regresando a *El hombre de mimbre*, el sacrificio tiene lugar cuando el sargento de policía Neil Howie es vestido con una túnica ceremonial y encerrado dentro de la gigantesca figura del hombre de mimbre, donde terminará envuelto en llamas. Un destino cercano al del personaje de Dani en *Midsommar*.



Imagen 4. *El pacto de los lobos*. Fotograma extraído de la película (Gans, 2001).



Imagen 5. *Lamb*. Fotograma extraído de la película (Jóhannsson, 2021).

Sobre la *Folk Horror Chain*, cabe señalar que no todas las obras bajo este paraguas plasman los cuatro aspectos observados por Scovell (2017). En la actualidad, el terror rural se ha ampliado para referirse a historias de terror localizadas en zonas rurales, encontremos fenómenos sobrenaturales o no, abarcando relatos sobre brujería, criaturas primigenias o cuentos populares (Paciorek y Darren, 2017). Igualmente, hay tramas que presentan aspectos del subgénero

trasladadas a zonas más urbanas, tecnológicas e intervenidas por el ser humano, incluyéndose en la variante conocida como *Urban Wyrd* (Scovell, 2017, p. 43). En ella se sitúan, por ejemplo, películas británicas como *¿Qué sucedió entonces? (Quatermass and the Pit)*, Baker, 1967) o *The Stone Tape* (Sasdy, 1972). Además, aunque la *Folk Horror Chain* refleja supuestamente los “ingredientes básicos”, también hay historias que, por alguna razón o licencia poética, están atravesadas por el subgénero sin aglutinar todos sus rasgos, ofreciendo una adhesión algo apresurada por “la insólita fuerza de los paisajes que la envuelven, por su manera de interpretar y enfocar religiones que se creían olvidadas, o por presentar comunidades rurales donde se percibe una cierta sensación de extrañeza” (Valencia, 2022, p. 19). Es el caso de *Darklands: Tiempo de tinieblas (Darklands)*, Richards, 1996), *The Hallow* (Hardy, 2015), *Lamb* (Jóhannsson, 2021), *No estarás sola (You Won't Be Alone)*, Stolevski, 2022) o la reciente propuesta noruega *Hay algo en el granero (There's Something in the Barn)*, Martens, 2023).

4. La expansión del terror rural

Mientras el terror rural se consolidaba en el Reino Unido durante los setenta, el subgénero se adaptaba en otras partes del mundo a su propia realidad geográfica, social y cultural. Es el caso de lugares como Australia, en cuya cinematografía el espacio natural también suele ser crucial para la trama con los llamados *Outback Films* (Paciorek, 2015, p. 10). En este contexto, Peter Weir es una de las figuras más representativas, quien dirigió títulos como *Picnic en Hanging Rock (Picnic at Hanging Rock)*, 1975) o *La última ola (The Last Wave)*, 1977⁹. Otro territorio emblemático es Brasil, cuyo terror rural atiende a clichés sobre las religiones afrobrasileñas, unido a los prejuicios sociales, raciales y de género, contando para ello con películas como *Leonora de los siete mares (Leonora dos Sete Mares)*, Christensen, 1955) o *Trilogía de Terror (Trilogia de Terror)*, 1968), donde se reunió a Mojica Marins, Candeias y Person, tres de los cineastas más reconocidos del momento¹⁰. Por supuesto, este fenómeno se desarrolló en muchas otras geografías¹¹. Además, se experimentó a través de diversos estilos como el realismo mágico checoslovaco, con películas como *Marketa Lazarová* (Vlácil, 1967), ambientada en el Reino Checo durante la Edad Media; o *Valerie y su semana de las maravillas (Valerie A Týden Divů)*, Jires, 1970¹². Igualmente, no pueden omitirse las historias japonesas de fantasmas, con tempranos casos como *Cuentos de la luna pálida (Ugetsu Monogatari)*, Mizoguchi, 1953), *Bôrei Kaibyô Yashiki* (Nakagawa, 1958), *Onibaba* (Shindô, 1964), *Kwaidan* (Kobayashi, 1964), *Yôkai Hyaku Monogatari* (Yasuda, 1968) o *Inugami no Tatari* (Ito, 1977).

Desplazándonos a Estados Unidos, donde nos centraremos con más detalle, su terror rural bajo el estereotipo de la “América profunda”¹³ se desarrolla de un modo diferente a Reino Unido; y lo hace gracias a subgéneros como el *Backwoods Horror*, que se aleja del folclore y lo sobrenatural para centrarse aún más en el aislamiento geográfico y sociopolítico entre las formas de vida rural y urbana. Unido, asimismo, a la influencia literaria del *American Gothic*, donde el terror sobrenatural, castillos, iglesias, etc. del gótico europeo son sustituidos por “bosques insondables y

⁹ Otras películas australianas que exploran el subgénero son *Walkabout* (Roeg, 1971), *Despertar en el infierno (Wake in Fright)*, Kotcheff, 1971), *Largo fin de semana (Long Weekend)*, Eggleston, 1978), *Razorback: Los colmillos del infierno (Razorback)*, Mulcahy, 1984) o *Celia* (Turner, 1989).

¹⁰ Otros casos brasileños son *Proëzas de Satanás na Vila de Leva-e-Traz* (Gil Soares, 1967), *Noites de Iemanjá* (Capovilla, 1971), *O Amuleto de Ogum* (Pereira dos Santos, 1974) o *As Filhas do Fogo* (Khouri, 1978).

¹¹ Como Nueva Zelanda, con *The Lost Tribe* (Laing, 1983) o *Puente sin retorno (Bridge to Nowhere)*, Mune, 1986); Paraguay, con la serie *Sombras en la noche (Tarabal y Cabral)*, 1993-1996); Colombia, con *Área maldita (Pinilla)*, 1980); o México, con *El signo de la muerte (Urueta)*, 1939), *La rebelión de los colgados (Bolongaro y Fernández)*, 1954), *Macario (Gavaldón)*, 1960) o *Alucarda (López Moctezuma)*, 1977).

¹² Dentro de este contexto también se incluirían otras obras, muchas de ellas llegadas desde el Este, como *Der Dibuk (Waszynski)*, 1937), *El Viji (Vij, Ptushko et al.)*, 1967), *Martillo para las brujas (Kladivo Na Carodejnice, Vávra)*, 1970), *Lokis (Majewski)*, 1970), *El diablo (Diabel, Zulawski)*, 1972), *Leptirica (Kadijević)*, 1973) o *Dikaya Okhota Korolya Stakha (Rubinchik)*, 1980).

¹³ Entendemos el concepto de “América profunda” como “todos aquellos aspectos negativos que Norteamérica ha querido ocultar a lo largo de su historia” (Alés, 2024, p. 90).

aislados de la *wilderness* de Norte América [...] en el plano moral y teológico, profundizando sobre la influencia del mal como metáfora en una sociedad aterrada por los designios de la providencia y la ira de Dios” (Alés, 2024, pp. 48-49). Así, en el *Backwoods Horror* se identifica un choque cultural violento, desdén de clase y ruralidad abyecta (Chambers, 2022, p. 21). Todo ello canalizado por el *Redneck* y el *Hillbilly*, dos figuras que representan al “paleta blanco rural” que favorecerá el conflicto entre “las dos Américas” bajo los tópicos de la *White Trash*, término despectivo referido a esta clase social (Williamson, 1995, pp. 168-169). En el caso del *Redneck*, la expresión puede aplicarse a cualquier blanco sureño de clase trabajadora, mientras que el *Hillbilly* se asocia a aquellos que habitan las cordilleras de los Apalaches y Ozark (Murphy, 2013, p. 144).

Para Harkins (2005, p. 86), la persistencia de la figura del *Hillbilly* se explicaría por el hecho de que su retrato típico se deriva de la naturaleza dualista en su concepción cultural, conteniendo rasgos tanto positivos como negativos del pasado y presente de Estados Unidos. Los aspectos positivos incluirían un espíritu pionero (cercano al de los colonos); profundas raíces familiares y de parentesco; individualidad y roles de género definidos; y cercanía al espacio natural. Por el contrario, sus rasgos negativos muestran la incompatibilidad anacrónica de dichos valores con la América contemporánea. Por ello, tal espíritu pionero se convierte en un atraso social y económico; los fuertes lazos de parentesco se transforman en endogamia, violencia doméstica y enemistad; la individualidad se traduce en terquedad e incapacidad para adaptarse a los cambios; y la cercanía a la naturaleza significa salvajismo y promiscuidad (Harkins, 2005, p. 37). Aunque estos aspectos se hallan en películas estadounidenses coetáneas a la “trinidad maldita”, también hay excepciones más centradas en historias sobre brujería como *Crowhaven Farm* (Grauman, 1970) o *Terror en Devonville* (*The Devonville Terror*, Lommel, 1983).

En el *Backwoods Horror*, otro aspecto a destacar es que, si bien el espacio natural también tiene suma importancia, este suele revelarse de manera más violenta y física contra la supervivencia de los protagonistas (más próximo, por tanto, al *Natural Horror*), como sucede en *Defensa* (*Deliverance*, Boorman, 1972)¹⁴ o *La presa* (*Southern Comfort*, Hill, 1981). En cuanto al choque sociocultural, se trata de un tropo que, por lo general, omite el carácter sobrenatural, donde el miedo ancestral guarda más relación “con la crueldad que conlleva la ausencia de civilización” (Valencia, 2022, p. 250). Es el caso de *La matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Hooper, 1974) y *Las colinas tienen ojos* (*The Hills Have Eyes*, Craven, 1977), que marcaron “un punto de inflexión al emplear un escenario que hasta el momento no estaba asociado al género” (Alés, 2024, p. 182). Otros casos que ahondan en estas ideas son la miniserie *The Dark Secret of Harvest Home* (Penn, 1978), o películas como *2000 maniacos* (*Two Thousand Maniacs!*, Lewis, 1964), *Trampa mortal* (*Eaten Alive*, Hooper, 1976), *Trampa para turistas* (*Tourist Trap*, Schmoeller, 1979), *Motel del infierno* (*Motel Hell*, Connor, 1980), *El día de la madre* (*Mother's Day*, Kaufman, 1980) o la adaptación del relato homónimo de Stephen King, *Los chicos del maíz* (*Children of the Corn*, Kiersch, 1984).

Otro rasgo diferenciador en el estereotipo de la “América profunda” es la casi total ausencia de un pasado secular tradicional o de una cultura ancestral (Valencia, 2022, p. 212). En *La matanza de Texas*, por ejemplo, encontramos una trama que evoca la violencia del pasado estadounidense y lo sitúa en el presente a través de la familia Sawyer, que representa el conflicto “civilización vs. barbarie”, la destrucción de la familia nuclear norteamericana, el aislamiento en zonas del Sur marginadas por el progreso, la subversión del arquetipo del viaje y del mito campestre, o el tabú del canibalismo (Alés, 2024, pp. 95-181); y en *Cementerio viviente* (*Pet Sematary*, Lambert, 1989), ese pasado o cultura no pertenece a la familia blanca metropolitana, sino a las comunidades nativas americanas cuyo cementerio ancestral resucita tanto a animales como a personas, aunque con diferentes resultados¹⁵. Cabe añadir, además, que en paralelo al contexto británico estos títulos estadounidenses nacen liberados de la censura del código Hays (Doherty, 2010, p. 6); y

¹⁴ Defensa inspirará a futuras producciones estadounidenses como *Terror final* (*The Final Terror*, Davis, 1983) o *La sangre del cazador* (*Hunter's Blood*, Hughes, 1986); al terror rural canadiense con casos como *Disparo* (*Shoot*, Hart, 1976) o *Rituals* (Carter, 1977); o a coproducciones entre ambos países como *Atrapado* (*Trapped*, Fruet, 1982), también conocida como *Baker County, U.S.A.* y *The Killer Instinct*.

¹⁵ Este tipo de aspectos se plasman en el docudrama *Wisconsin Death Trip* (Marsh, 1999).

ante un cambio de audiencias, cuando el mercado del cine independiente de serie B supuso un éxito de taquilla gracias a las primeras películas de explotación dirigidas a públicos adolescentes y juveniles (Tzioumakis, 2006, p. 146).



Imagen 6. *Defensa*. Fotograma extraído de la película (Boorman, 1972).



Imagen 7. *¿Quién puede matar a un niño?* Fotograma extraído de la película (Ibáñez Serrador, 1976).

Finalmente, y aproximándonos brevemente a territorio español, si bien la otredad rural ha formado parte de la cinematografía española desde sus inicios, con casos como *La aldea maldita* (Rey, 1930), es también durante los años sesenta cuando aparecen exponentes tempranos del terror rural hispano. Una muestra de ello se halla en películas como *El Bosque del Lobo* (Olea, 1970), inspirada en la leyenda gallega de Romasanta, el hombre lobo de Allariz que Paco Plaza volvió a poner sobre la palestra en 2004; *Pastel de Sangre* (Bellmunt et al., 1971), dividida en cuatro historias donde se aborda el terror (y el terror rural) a lo largo del

tiempo; *Flor de Santidad* (Marsillach, 1973), en la que un forastero que llega a una villa gallega es acusado por sus lugareños de haber sido enviado por el diablo; *La noche de las gaviotas* (De Ossorio, 1975), última entrega de la tetralogía de los Caballeros Templarios, en la que una pareja llega a un pueblo costero donde son recibidos con frialdad por sus habitantes, quienes practican un extraño ritual con sacrificio incluido; *¿Quién puede matar a un niño?* (Ibáñez Serrador, 1976), donde una pareja de extranjeros llega a una isla española (que guarda un vínculo con uno de ellos), cuya comunidad está compuesta principalmente por niños y niñas que son una amenaza mortal a plena luz del día; *Akelarre* (Olea, 1984), emplazada en Navarra a finales del siglo XVI para abordar las diferencias entre la cultura católica castellana y la pagana vasca; o *El Filandón* (Martín Sarmiento, 1984), que se acerca al folclore leonés a través de la tradición de honrar a San Pelayo una vez al año, narrando historias entre las que también hay terror rural.

5. Herederos de lo pagano: la llegada del *Neofolk Horror*

Newland (2016, pp. 172-173) observa que estamos siendo testigos de una “culturización” contemporánea del terror rural manifestada como una reevaluación subcultural de contenidos de los años sesenta y setenta, pero también como el desarrollo de nuevas obras basadas en sus antecedentes. Se trata del resurgimiento de un subgénero tras la década de los ochenta que, en realidad, nunca había desaparecido del todo (Paciorek y Darren, 2017)¹⁶. En cualquier caso, este fenómeno responde a nuevos intereses y necesidades diferentes al contexto y pulsión de los años sesenta y setenta (Palacios, 2019), dentro de lo que consideramos oportuno denominar *Neofolk Horror*. Además de la popular *Midsommar*, título clave que revitalizó el subgénero (Paciorek y Darren, 2017), bajo esta nueva corriente se sitúan películas como *Sauna* (Annala, 2008), que explora las diferencias entre el paganismo y el cristianismo a finales del siglo XVI en el norte de Europa; *La bruja* (*The Witch*, Eggers, 2015), que trajo consigo el debate sobre la despectiva expresión “terror elevado”; o *Tierra maldita* (*The Wind*, 2018), donde la directora Emma Tammi traslada los tropos del terror rural a las praderas americanas del lejano Oeste, entre otros casos además de los ya citados a lo largo del texto. Del mismo modo, y regresando al lugar donde nació el subgénero, parte de la filmografía del británico Ben Wheatley ha contribuido notablemente a esta nueva oleada gracias a películas como *Kill List* (2011), *Turistas* (*Sightseers*, 2012), *A Field in England* (2013) o *In the Earth* (2021).

En contraposición a la visión tradicional del subgénero como representación del pasado rural, pagano y sobrenatural que intenta consumir el presente, el *Neofolk Horror* está acercándose cada vez más a las ansiedades contemporáneas¹⁷ causadas, por ejemplo, por el deseo de la reconexión social, como se refleja en *El ritual* (*The Ritual* (Bruckner, 2017), película británica que adapta la novela homónima de Adam Nevill publicada en 2011, en la que un grupo de amigos que no se encuentra en su mejor momento viaja al recóndito norte de Suecia; o por los dramas personales que diseccionan aspectos sociales desde perspectivas de género e identidad, como sucede en *Men* (Garland, 2022), donde el personaje de Harper Marlowe viaja a la campaña inglesa buscando un remanso de paz y la cura al drama que ha tenido que vivir fruto de una relación tóxica mortal. En el tratamiento estético de la obra, además, se trabaja el aspecto cromático mediante la combinación de tonos rojizos y verdosos que recuerda a otras películas como *El bosque*, aunque con distintos cometidos. En relación a Alex Garland, también británico, *Men* no es el único caso donde se ha acercado al terror rural. Su anterior película, *Aniquilación* (*Annihilation*, 2018), respondería al mencionado *Folk Eco-Horror*, donde se combina el folclore, el terror, la ciencia-ficción y la ecocrítica, ofreciendo una nueva mirada sobre posibles futuros ecológicos (Bacon, 2023, p. 11).

¹⁶ Ejemplos de ello son las obras británicas *En compañía de lobos* (*The Company of Wolves*, Jordan, 1984) y *La guarida del gusano blanco* (*The Lair of the White Worm*, Russell, 1988).

¹⁷ Este aspecto, igualmente, sería aplicable a todo el global del género de terror actual.



Imagen 8. *Men*. Fotograma extraído de la película (Garland, 2022).

Si bien Wheatley y Garland son dos representantes encomiables del nuevo terror rural británico, el resurgimiento del subgénero más allá del acervo folclórico de la campiña inglesa ha dado como resultado obras muy destacables en otras geografías. En territorio asiático, por ejemplo, contamos con películas como la japonesa *Inugami* (Amami, 2001); las surcoreanas *Endemoniada* (*Kim Bok-Nam Salinsageonui Jeonmal*, Cheol-soo, 2010) y *El extraño* (*Goksung*, Hong-jin, 2016); la malaya *Roh* (Ezwan, 2019); la indonesia *La mujer del infierno* (*Perempuan Tanah Jahanam*, Anwar, 2019); la tailandesa *The Medium* (Pisanthanakun, 2021); o la reciente propuesta filipina *En la piel de mi madre* (*In My Mother's Skin*, Dagatan, 2023), entre otras, profundizando todas ellas en sus propios miedos y supersticiones y que, igualmente, únicamente representan una porción de la ingente cantidad de contenidos audiovisuales orientales que abordan el terror rural.

Cambiando de territorio, otros casos son las películas estadounidenses *Km 666: Desvío al infierno* (*Wrong Turn*, Schmidt, 2003), *La casa de los 1000 cadáveres* (*House of 1000 Corpses*, Zombie, 2003), *La llave del mal* (*The Skeleton Key*, Softley, 2005), *Jug Face* (Crawford Kinkle, 2013), la primera temporada de la serie *True Detective* (Pizzolatto, 2014-2024) o *X* (West, 2022), herederas de la tradición clásica del *Backwoods Horror*, sin olvidar los *remakes* y demás variantes de los largometrajes de Hooper y Craven. En cuanto a títulos europeos, además de los ya citados, conviene mencionar la historia holandesa *Moloch* (Van den Brink, 2022), que comienza como una película *Home Invasion* y deriva hacia el terror rural, al igual que ocurre con la co-producción entre Irlanda y Reino Unido *Unwelcome* (Wright, 2022). En esta última, además, se cumple "religiosamente" la *Folk Horror Chain*, adentrándose en el folclore irlandés mediante la inclusión de humor negro, lugareños con una amabilidad cada vez más abyecta (sobre todo la familia Whelan) y altas dosis de violencia, especialmente en su último acto y gracias a la inclusión de unos hostiles duendes¹⁸.

¹⁸ Otros casos a lo largo de diferentes geografías son las películas *Borderland*, al otro lado de la frontera (Borderland, Berman, 2007), *Eden Lake* (Watkins, 2008), *Left Bank* (Van Hees, 2008), *The Theatre Bizarre* (Stanley et al., 2011), *Mr. Jones* (Mueller, 2013), el docudrama *By Our Selves* (Kotting, 2015), *Without Name* (Finnegan, 2016), *Hagazussa* (Feigelfeld, 2017), *November* (Sarnet, 2017), *Gräns* (Abbasi, 2018), *The Field Guide to Evil* (Ahluwalia et al., 2018), *Draug* (Engman y Persson, 2018), *Madre oscura* (*The Wretched*, Pierce y Pierce, 2019), *The Feast* (Jones, 2021), *The Twin* (Mustonen, 2022), *Enys Men* (Mark Jenkin, 2022) o *Silen-*

Sobre el *Neofolk Horror* latinoamericano, nos hemos referido anteriormente a títulos que demuestran su arraigada tradición al terror rural. Casos modernos que mantienen esta estela son, por ejemplo, los largometrajes colombianos *El Páramo* (Osorio Márquez, 2011) y *Luz* (Escobar Alzate, 2019); o el guatemalteco *La Llorona* (Bustamante, 2019). Asimismo, un hito a señalar es *Cuando acecha la maldad* (Rugna, 2023). En 2023, la película consiguió el premio a la mejor película del Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges, primer referente internacional del género. Este hecho origina que la obra de Rugna sea la primera película latinoamericana que logra el premio más importante del festival durante sus 56 años de trayectoria (Rugna, 2023). *Cuando acecha la maldad* encaja con todos los aspectos de la *Folk Horror Chain*, pues se relata una trama cuyos personajes habitan un entorno rural con una atmósfera opresiva e incómoda (alejándose de los sustos repentinos o técnicas similares); se encuentran aislados en una zona incommunicada; están influidos por un conjunto de creencias sobre el folclore de los “embichados”, creado adrede para la película; y el conflicto surge dentro de la comunidad, cuyo acontecimiento final es el “nacimiento” de la propia maldad.



Imagen 9. *Cuando acecha la maldad*. Fotograma extraído de la película (Rugna, 2023).

En el caso de España, algunos ejemplos modernos de terror rural los encontramos en películas como *Dagon: La Secta del Mar* (Gordon, 2001), que adapta la novela *The Shadow Over Innsmouth* (1936), de Lovecraft, trasladando parte de la historia a la costa de Galicia, donde un barco sufre un percance y una pareja que forma parte de su tripulación llega a un poblado cuyos lugareños, además de poseer branquias, adoran una deidad ancestral. El acercamiento al fértil terreno del folclore gallego también se presenta en casos como *Arraianos* (Enciso, 2012), *El apóstolo* (*O Apóstolo*, Cortizo, 2012) o *Cuerpo abierto* (*O Corpo Aberto*, Huerta, 2020), entre otros, donde la presencia del entorno rural gallego aislado y envuelto en algún tipo de leyenda hace mella sobre sus habitantes y aquellos que osan adentrarse en el lugar. Recorriendo otros espacios de la geografía española, también cabe mencionar la película *Y todos arderán* (Hebrero, 2021), cuyas acciones vejatorias transcurren en un pequeño poblado leonés; *El Páramo* (Casademunt, 2021), ambientada en la España del siglo XIX; o *Secaderos* (Mesa, 2022), en la que nos desplazamos a la Granada rural en una trama más próxima al realismo mágico.

Regresando al norte español, cabe hacer una mención especial a Paul Urkijo Alijo y su contribución para visibilizar internacionalmente el folclore vasco a través de lo fantástico en las artes

ce of the Prey (Kudzina y Vaynberg, 2024). También se deben añadir otros formatos como el cortometraje, con títulos como *The Backwater Gospel* (Mathorne, 2011), *Solitud* (Lowe, 2014), *The Sermon* (Puckett, 2018), *La Fiamma* (Talamini, 2020) o *Tunnel* (Kelly, 2023).

audiovisuales. Una muestra de ello son sus premiados cortometrajes *El Bosque Negro* (2014) o *Dar-Dar* (2020); o sus largometrajes *El herrero y el diablo* (*Errementari*, 2017) e *Irati* (2022). Asimismo, y bajo una influencia más próxima al *Backwoods Horror* fusionado con otros subgéneros como el *Slasher*, pero todo ello producido en territorio hispano, también encontramos casos como las películas *La matanza canibal de los garrulos lisérgicos* (Blanco y Llovo, 1993); *Verano rojo* (Jofre, 2017); *Sant Martí* (Ruiz y València, 2018); *Cerdita* (Pereda, 2022), donde su directora adaptó su cortometraje de 2018; o la nueva miniserie *Hay algo en el bosque* (Amelio-Ortiz y Haag, 2024), compuesta por ocho episodios independientes, cuyo nexo diegético se halla en el personaje de Zigor, quien evoca y actualiza el personaje narrador encarnado por John Hurt en *El Cuentacuentos* (*The Storyteller*, 1988), la popular serie británica de Jim Henson, combinando en esta ocasión la ciencia-ficción, la serie B y la comedia negra con el terror rural.



Imagen 10. *El herrero y el diablo*. Fotograma extraído de la película (Urkijo Alijo, 2017).

Por otro lado, bajo una perspectiva internacional cabe observar que en el *Neofolk Horror* se incorpora con mayor ahínco la tradición familiar dentro de sus tramas; y la figura de la criatura ancestral (e incluso de la bruja o chamán), en ocasiones es reemplazada por el arquetipo del anciano o anciana, conduciendo a una reciente tendencia al edadismo en el cine de terror en general. Asimismo, esta nueva oleada de terror rural tiende a situarse en tiempos modernos con personajes que, por edad, conectan diegéticamente con las audiencias más jóvenes. Un ejemplo es la producción *For Those in Peril* (2013), del cineasta británico Paul Wright¹⁹, cuyo protagonista es un joven que vive en una remota aldea pesquera escocesa que, tras ser el único superviviente de un accidente marítimo, vive aislado de la comunidad al ser repudiado por las creencias y supersticiones de los lugareños; o *Hereditary* (Aster, 2018), donde la hija de la disfuncional familia Graham tiene un importante peso dramático en una trama en la que el director de *Midsommar* introduce los cuatro elementos de la *Folk Horror Chain*: la familia vive sesgada por un conjunto de creencias a raíz de sus problemas hereditarios, provocándose un choque entre un modo de pensar moderno y otro tradicional; y el espacio natural se manifiesta en la casa aislada junto a su casa-árbol adyacente (que linda con un bosque profundo), en la que se celebrará el ritual final²⁰.

¹⁹ Wright también dirigió *Arcadia* (2017), un documental que explora la relación de los británicos con su tierra, mostrando celebraciones agrícolas y el estilo de vida en las campiñas.

²⁰ Otros casos recientes de terror rural donde los personajes jóvenes adquieren una elevada carga dramática son *En la tiniebla* (*Half Light*, Rosenberg, 2006), *Prevenge* (Lowe, 2016), *Pyewacket* (MacDonald, 2017),

Finalmente, y dentro de la reciente producción audiovisual en el mercado videolúdico, debemos realizar un breve apunte sobre algunos videojuegos representativos del terror rural, como es el caso del británico *The Excavation of Hob's Barrow* (Cloak and Dagger Games, 2022). Se trata de una aventura gráfica protagonizada por Thomasina Bateman, una anticuaria interesada por los túmulos de Inglaterra y sus tesoros allí escondidos. Cuando recibe una carta de alguien que la invita a acudir al ficticio pueblo de Bewlay, situado nuevamente en la campiña inglesa, Bateman parte hacia allí para investigar su túmulo. Sin embargo, la persona que le escribió no aparece por ningún lado. Igualmente, los aldeanos desconfían de ella y le niegan el acceso al túmulo. El videojuego es una propuesta moderna que se entrelaza con los aspectos clásicos del terror rural británico. Otros videojuegos destacables, además de los ya mencionados, son *Through the Woods* (Antagonist, 2016), enmarcado en el terror rural nórdico recorriendo un bosque de Noruega; *Resident Evil 8: Village* (Capcom, 2021), en cuya partida se combina la estética del folclore rumano con la imaginería religiosa cristiano-ortodoxa; o *Tales from Candleford* (Under the Bed Games, 2024), videojuego español estructurado por una serie de cuentos sobre un libro prohibido. También cabe destacar el reciente contenido multiplataforma generado a través del proyecto *The Crooked Moon: Folk Horror in 5E by Legends of Avantris* (2023-2024).

6. Conclusiones

El terror rural es un caso paradigmático que demuestra la propiedad resbaladiza y porosa de los géneros y subgéneros dentro de las artes audiovisuales. Sus idiosincrasias y particularidades dificultan el intento de etiquetar una obra sin que existan concomitancias con otros subgéneros como la brujería, el exorcismo o el satanismo, cuya herencia audiovisual hemos tratado de evitar, en la medida de lo posible y con relativo éxito, a lo largo del texto. Además, la complejidad crece si observamos que dos de las tres películas fundacionales del subgénero, *El inquisidor* y *La garra de Satán*, en realidad tratan sobre brujería. Lo mismo sucede con el *Slasher*, subgénero aparecido posteriormente donde se introduce la figura del asesino en serie, que también puede llegar a manifestarse en títulos de terror rural. Por ello, es necesario entender los subgéneros como modos no excluyentes entre sí de afrontar una construcción narrativa. Igualmente, conocer la evolución del terror rural, y el modo de manifestar sus propios miedos cada país o región, nos permite comprender de un modo más holístico cómo es posible que dentro de un mismo estudio tengan cabida películas tan diferentes como *El hombre de mimbre* y *La matanza de Texas*.

Asimismo, hoy en día vemos oportuno entender el *Folk Horror* como una estética que responde a una atmósfera opresiva y hostil en el entorno rural; a la presencia de lo tradicional, representado de manera sobrenatural o no; y a lo abyecto, fruto de la otredad, de la superstición y, en definitiva, de las diferentes maneras de entender el mundo. En relación a la *Folk Horror Chain*, el ritual o invocación final consideramos que podría suceder o no; es decir, podría producirse venciendo lo tradicional, como ocurre en *Midsommar*; pero también puede haber un giro donde lo moderno se imponga, como refleja *El ritual*. Finalmente, cabe añadir que el terror rural contemporáneo, en ocasiones suele responder más a un fenómeno retro o nostálgico que inunda las artes audiovisuales; y aunque perdure su devoción en el Reino Unido, su desarrollo se aleja del contexto que vivieron sus primeros autores británicos. Sin embargo, no deja de ser un subgénero que ejerce de brazo armado para representar una posible esperanza en la existencia pura y libre del ser humano, quien regresa a sus raíces telúricas en el espacio de la naturaleza que, en última instancia, termina desmoronándose. Por todo ello, el terror rural seguirá teniendo representación en las artes audiovisuales y apuntará hacia nuevos modos y visiones de entender el mundo que nos rodea, siempre desde el folclore pasado, presente y futuro.

Sator (Graham, 2019) o Dagr (Butler-Hart, 2024). También encontramos excepciones como la miniserie *Them* (Marvin, 2021) que, aunque no podría etiquetarse como terror rural, su noveno episodio retrocede al pasado bajo una estética y narrativa muy a colación del subgénero.

7. Bibliografía

- Alés, R. (2024). *América profunda: Cine norteamericano de terror rural*. Oculita Ouli.
- Bacon, S. (Ed.). (2023). *Future Folk Horror: Contemporary Anxieties and Possible Futures*. Lexington Books.
- Benshoff, H. M. (Ed.) (2017). *A Companion to the Horror Film*. Wiley-Blackwell.
- Chambers, J. (2022). Troubling Folk Horror: Exoticism, Metonymy, and Solipsism in the “Unholy Trinity” and Beyond. *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, 61(2), 9-34. <https://doi.org/10.1353/cj.2022.0014>
- Corrales, M. (2019). The Witch is Dead! Visiones de un cine perdido. En J. Palacios (Coord.), *Folk Horror: Lo ancestral en el cine fantástico* (pp. 49-71). Hermenaute.
- Donnelly, K. J. y Bayman, L. (Eds.) (2023). *Folk Horror on Film. Return of the British Repressed*. Manchester University Press.
- Edgar, R. y Johnson, W. (2024). *The Routledge Companion to Folk Horror*. Routledge.
- Frazer, J. G. (1890). *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. Macmillan.
- Harkin, D. (2022). *British Cult Cinema: Amicus to Zardoz*. Troubador Publishing.
- Harkins, A. (2005). *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*. Oxford University Press.
- Hormigos Vaquero, M. (2023). Terror forestal, folk horror y brujería. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 11(1), 189-209. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.901>
- Hunt, L. (2002). Necromancy in the UK: Witchcraft and the Occult in British horror. En S. Chibnall y J. Petley (Eds.), *British Horror Cinema* (pp. 82-98). Routledge.
- Ingham, H. H. (2018). *We Don't Go Back: A Watcher's Guide to Folk Horror*. Room207Press.
- Jones, R. (2021). *The Mammoth Book of Folk Horror*. Skyhorse Publishing.
- Keetley, D. y Heholt, R. (2023). *Folk Horror: New Global Pathways*. University of Wales Press.
- Morell, D. (2022). El Inquisidor/Cuando las brujas arden (Witchfinder General, Reino Unido, 1968). En J. J. Valencia (Coord.), *Terror rural y paganismo (El ocultismo en el cine Vol. 2)* (pp. 75-90). Dilatando Mentes Editorial.
- Murphy, B. M. (2013). *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. Palgrave Macmillan.
- Navarro, A. J. (2019). Sombras paganas. El nuevo Folk Horror de las islas británicas. En J. Palacios (Coord.), *Folk Horror: Lo ancestral en el cine fantástico* (pp. 133-155). Hermenaute.
- Newland, P. (2016). Folk Horror and the Contemporary Cult of British Rural Landscape: The Case of Blood on Satan's Claw. En P. Newland (Ed.), *British Rural Landscapes on Film* (pp. 162-179). Manchester University Press.
- Paciorek, A. (2015). *From the Forests, Fields and Furrows. An Introduction*. Wyrd Harvest Press.
- Paciorek, A. (2017). *Folk Horror Revival: The Roots of 'Folk Horror'*. Folk Horror Revival. <https://folkhorrorrevival.com/2017/09/11/the-roots-of-folk-horror/>
- Paciorek, A. y Darren, C. (2017). Welcome Fools: An Introduction to Folk Horror. En Folk Horror Revival (Ed.), *Otherworldly: Folk Horror Revival at the British Museum* (pp. 19-43). Wyrd Harvest Press.
- Palacios, J. (Coord.) (2019). *Folk Horror: Lo ancestral en el cine fantástico*. Hermenaute.
- Rugna, D. (2023). *When Evil Lurks gana Sitges Mejor Película*. <https://demianrugna.com/when-evil-lurks-gana-sitges-mejor-pelicula/>
- Scovell, A. (2017). *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange*. Auteur Publishing.
- Sherman, S. R. y Koven, M. J. (2007). *Folklore/Cinema. Popular Film as Vernacular Culture*. Utah State University Press.
- Tzioumakis, Y. (2006). *American Independent Cinema. An Introduction*. Edinburgh University Press.
- Valencia, J. J. (Coord.) (2022). *Terror rural y paganismo (El ocultismo en el cine Vol. 2)*. Dilatando Mentes Editorial.
- Williamson, J. W. (1995). *Hillbillyland: What the Movies Did to the Mountains and What the Mountains Did to the Movies*. University of North Carolina Press.