

UC Irvine

UC Irvine Electronic Theses and Dissertations

Title

Espacios que asustan: Narrar el horror en el cine y el cuento español contemporáneo

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/4dm589gq>

Author

Reyes, Itzel

Publication Date

2015

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA,
IRVINE

Espacios que asustan: narrar el horror en el cine y el cuento español contemporáneo

DISSERTATION

Submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in Spanish

by

Itzel Reyes

Dissertation Committee:
Professor Gonzalo Navajas, Chair
Assistant Professor Santiago Morales-Rivera
Professor Jacobo Sefamí

2015

DEDICATORIA

A mi *pa* y mi *ma*, las personas más trabajadoras que he conocido en mi vida

A mi esposo Alexander por su amor y su apoyo

A mi hijo Chito, mi más grande motivación

A mi hermana Fernanda, mi deseo cumplido

A toda mi familia

ÍNDICE

	Página
LISTA DE ILUSTRACIONES	v
AGRADECIMIENTOS	vii
CURRICULUM VITAE	viii
ABSTRACTO	ix
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: El género del horror en la cultura moderna	
A. El horror desde un marco teórico	
A.1.1 El horror como género	19
A.1.2 La repugnancia y el monstruo	25
A. 1.3 El horror: ¿género funcional o entretenimiento insípido?	30
A. 1.4 Atracción fatal: el placer del horror	37
B. Visión panorámica del horror español	
B.1.1 Breve historia del horror literario	47
B.1.2 El horror literario en España	48
B.1.3 El Romanticismo: cuna del horror artístico	51
B.1.4 El horror en la literatura española actual	53
B.1.5 El horror cinematográfico en España	54
B.1.6 El horror artístico bajo la dictadura	56
B.1.7 El horror y el thriller	58
B.1.8 El boom: 1968 – 1972	59
B.1.9 El Renacimiento: 1995 – Actualidad	62

CAPÍTULO II: El horror en el cine español: Guillermo del Toro, Juan Antonio Bayona y Alejandro Amenábar

A. El niño y el horror

A.2.1. El niño como sujeto histórico	66
A.2.2 El niño: ¿ser inocente o figura macabra?	71
A.2.3 El rescate de la historia huérfana a través del horror	74
A.2.4 Una perspectiva más abierta: la visión infantil	82
A.2.5 El espacio femenino: la madre	88
A.2.6. La monstruosidad: el niño, el huérfano y el fantasma	96

B. Espacios que asustan

B.2.1 La casa gótica como espacio del horror	102
B.2.2 La fusión entre humanidad y arquitectura	109
B.2.3 Ningún lugar es seguro: la porosidad de la casa gótica	111
B.2.4. Objetos fronterizos: armarios, baúles, cajones y puertas	117
B.2.5. El monstruo arquitectónico frente a la monstruosidad humana	121

CAPÍTULO III: El horror en la narrativa de Cristina Fernández Cubas

3.1 El espacio histórico: la historia fantasmagórica	129
3.2 La realidad agujerada: el cuento fantástico como espacio imposible	131
3.3 Espacios movedizos: narraciones desconfiables	132
3.4 El espacio físico: lugares ambiguos	136
3.5 El espacio psicológico: identidades ambiguas	147
3.6 El espacio moral: la exploración moral en Fernández Cubas	159

CONCLUSIÓN	165
-------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	171
---------------------	-----

LISTA DE ILUSTRACIONES

- Figura 1:** Póster: *Los judíos son piojos: Causan tifus* (1941)
- Figura 2:** Norman Bates y Frankenstein
- Figura 3:** *Friday the 13th* (2009): Jason y Mrs. Voorhees
- Figura 4:** *El diablo cubre de pústulas a Job* (1821)
- Figura 5:** *El hotel eléctrico* (1908)
- Figura 6:** Portada: *Exorcismo* de Paul Naschy
- Figura 7:** Fosa común en Burgos (2011)
- Figura 8:** *El orfanato*: Restos en la caldera
- Figura 9:** *El orfanato*: Laura con atuendo infantil
- Figura 10:** *El orfanato*: Laura cargando a su hijo muerto
- Figura 11:** *La Pietà* (1499): la virgen cargando a su hijo muerto
- Figura 12:** *Guernica* (1937): madre cargando a hijo muerto
- Figura 13:** *El orfanato*: Laura-Wendy con los niños
- Figura 14:** *Los otros*: Grace con sus hijos
- Figura 15:** *El espinazo del diablo*: Santi y Tomás cara a cara
- Figura 16:** *Los otros*: Mansión de Grace Stewart: Palacio de los Hornillos
- Figura 17:** *El orfanato*: Palacio de Partarríu
- Figura 18:** *El orfanato*: Aurora
- Figura 19:** *Los otros*: Puerta y ventana
- Figura 20:** *Los otros*: Casa gótica como prisión
- Figura 21:** *El orfanato*: Simón abre el cajón
- Figura 22:** *El espinazo del diablo*: Carlos cierra la puerta

Figura 23: *El espinazo*: Santi en la ventana

Figura 24: *El espinazo*: Jacinto

Figura 25: *El espinazo*: Santi

Figura 26: *El orfanato*: Tomás

Figura 27: *El espinazo*: Los niños matan a Jacinto

Figura 28: Cristina Fernández Cubas: Portadas de libros

AGRADECIMIENTOS

Agradezco eterna y profundamente a mis padres ya que sin su apoyo incondicional nunca hubiera alcanzado esta meta. No existen palabras humanas que expresen el amor que siento por ustedes y lo agradecida que por siempre les estaré. Ustedes, a través de su propio ejemplo, me enseñaron el valor del trabajo y del esfuerzo continuo.

I thank my husband Alexander for his constant love and support. You have held my hand when I've felt weak and have uplifted me in moments of discouragement. Thank you for loving me the way you do and for being my best friend.

Aunque mi hijo es todavía muy pequeño, pronto crecerá y podrá comprender mis siguientes palabras: “Hijo tú has sido mi más grande motivación. Espero que sepas que te amo profundamente y que en mis oraciones siempre le pido al Señor que te mantengas en su camino y bajo su protección. Te amo, hijo mío”.

Agradezco sinceramente a los profesores Gonzalo Navajas, Santiago Morales-Rivera y Jacobo Sefamí por el tiempo que me dedicaron. Agradezco todas las palabras de aliento y los consejos que me brindaron el profesor Navajas y el profesor Morales-Rivera desde las primeras etapas de esta tesis. Admiro mucho su capacidad intelectual y aún más, su gran calidad humana.

Agradezco a todos los profesores de UCI que a lo largo de mi estancia en UCI me apoyaron de una forma u otra. Asimismo, expreso mi agradecimiento a Evelyn Flores y a todo el personal administrativo del Departamento de español.

Quiero agradecer a un profesor muy especial que tuvo un gran impacto en mi vida, mi profesor y mentor Benito Gómez de Cal State, Dominguez Hills. Hay pocos profesores que tienen tan profundo impacto en la vida de un estudiante, y usted fue uno de ellos.

Le agradezco también al programa McNair Scholars y a todo su personal, en especial a Raslyn Rendon, Michelle Waiters y Brandilynn Villareal.

Agradezco a mi hermana Fernanda, a mi Tía Adriana, a mi Tía Susana y a toda mi familia por todo el apoyo y amor que he recibido de ustedes.

Finalmente quiero agradecer a Dios, que creyó en mí cuando aún yo no creía en Él.
Tu palabra es una lámpara que guía mis pies y una luz para mi camino (Salmos 119:5).

CURRICULUM VITAE

ITZEL REYES

- 2015** **Ph.D., Spanish.** “Espacios que asustan: Narrar el horror en el cine y el cuento español contemporáneo”. University of California, Irvine
- 2011** **M.A., Spanish** University of California, Irvine.
- 2009** **B.A., Spanish,** and Minors in Women Studies and Sociology. California State University, Dominguez Hills.
- 2006** **A.A., Liberal Arts.** Los Angeles Harbor College.

SELECTED CONFERENCE PRESENTATIONS

- 2015** Espacios que asustan: la arquitectura gótica en *El Orfanato* de Juan Antonio Bayona Paper presented at the Céfiro Conference at Texas Tech University, Lubbock, TX.
- 2014** Para pasarlo bien, hay que pasarlo mal: el placer del horror artístico Paper presented at the Graduate Student Colloquium Series at University of California, Irvine, Irvine, CA.
- 2013** *La Virgen de los sicarios y Rosario Tijeras: La configuración del imaginario cultural de un país en decadencia* Paper presented at the 36th International Symposium of Spanish Literature at California University, Dominguez Hills, Carson CA.
- 2011** Carmen: Icono Anarquista Paper presented at the 34th International Symposium of Spanish Literature at California State University, Dominguez Hills, Carson CA.
- 2010** La identidad puertorriqueña: El caso de Judith Ortiz Cofer Paper presented at the 33rd International Symposium of Spanish Literature at California State University, Dominguez Hills, Carson CA.
- 2009** La relación entre Estados Unidos y Puerto Rico representada en *Ajustes S.A* de Ana Lydia Vega. Paper presented at V Congreso de la AHH at Sevilla, Spain.

ABSTRACTO

Espacios que asustan: narrar el horror en el cine y el cuento español contemporáneo

By

Itzel Reyes

Doctor of Philosophy in Spanish

University of California, Irvine, 2015

Professor Gonzalo Navajas, Chair

En esta investigación me propuse realizar un análisis crítico de los espacios dentro del género del horror en el contexto español. Por espacios, me refiero a aquellos ámbitos literarios (la narrativa), históricos (el discurso histórico en torno a la guerra civil española), psicológicos (la mente), sociales (la identidad) y físicos (la arquitectura por ejemplo el castillo u objetos en sí como cajones, puertas, ventanas). Mi concepción de espacio parte de la noción establecida por el filósofo y sociólogo Henri Lefebvre, quien afirma que “el espacio debe dejar de concebirse como pasivo, vacío o carente de otro sentido” y explica que el concepto de un espacio homogéneo sirve para legitimar la dominación sobre los espacios y las personas que los habitan o aquellas que quedan excluidas. El horror es un género inherentemente transgresor y por lo tanto es una herramienta sumamente útil para examinar estos espacios. El horror interroga, reta y reformula espacios que tradicionalmente se han considerado estables e inalterables. Con este propósito en mente, elegí tres obras cinematográficas (*El espinazo*, *El orfanato* y *Los otros*) y la narrativa de la cuentista Cristina Fernández Cubas. A fin de develar los espacios del horror en la narrativa española contemporánea, las siguientes preguntas fueron esenciales ¿Qué espacios transgrede el horror en la narrativa española contemporánea? ¿Cómo se construye el horror artístico en el cine

español y los cuentos de Cristina Fernández Cubas? ¿Cómo se construye la figura del monstruo (la otredad) en la narrativa del horror español contemporáneo?

INTRODUCCIÓN

Las sociedades occidentales desde hace tiempo¹ han imaginado el mundo en términos binarios. Esta noción divisoria concibe al mundo en dos partes: una parte “auténtica”, segura y familiar, y otra que se revela como todo lo contrario de la primera, aludiendo a la extrañeza, el misterio y la inseguridad². El horror artístico hace uso de esta esquematización del mundo para cumplir su objetivo, aterrorizar al público mediante la exposición de estos *otros* espacios ambiguos:

Gothic can be said to postulate two zones: on the one hand, the human domain of rationality and intelligible events; on the other hand, the world of the sublime, terrifying, chaotic Numinous which transcends human reason (but which need not be the supernatural). These are separated by some manner of threshold, and plots invariably, involve movement from one site to the other – a movement which, most often, is presented as transgression, a violation of boundaries (*Geometries of Terror* 2-3).

El horror es un género transgresor, se mete en zonas prohibidas, en los lugares más ocultos de nuestra mente. El horror artístico tiene como objetivo central “ponerle los pelos de punta” al receptor y para alcanzar dicho propósito, perturba y altera los espacios, ya sea físicos, sociales, históricos, narrativos o mentales. El espacio es un elemento intrínseco del horror: “the world is defined in horror literature as *space*” (énfasis del autor, *Closed Spaces* 2) pero como explica

¹ Según Manuel Aguirre la teorización de dicha visión divisoria del mundo empezó desde principios del siglo XX, aunque es tan antigua como la narrativa y el pensamiento mismos (*Geometries of Terror* 3).

² De acuerdo al crítico literario Yuri Lotman, la división entre el “yo” y el “otro” se puede entender de la siguiente manera: “the boundary can be defined as the outer limit of a first-person form. This space is ‘ours,’ ‘my own,’ it is ‘cultured’ and ‘safe,’ ‘harmoniously organized,’ and so on. By contrast ‘their space is ‘other,’ ‘hostile,’ ‘dangerous,’ chaotic” (*Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* 1990).

Roger B. Salomon este espacio siempre es alterno y posee poderes deconstructivos ya que no tiene fronteras, ni regiones definidas. La constante violación de espacios da fruto a lo indefinido e innombrable (Salomon 10).

El horror investiga los espacios psicológicos del ser humano: “[horror] acts as a vehicle for exploration of the mind and for exposure of the conflicts and contradictions in society” (Wisker 26). El horror es conflictivo debido a que devela temores ocultos y problematiza nuestro falso sentido de estabilidad, ya sea nuestra posición física o nuestro estado mental. Como explica Jerrold E. Hogle, lo gótico, un elemento del horror artístico, “helps us address and disguise some of the most important desires, quandaries, and sources of anxiety, from the most internal and mental to the widely social and cultural” (4). El horror desorienta y en ocasiones enloquece, pero no por mérito propio; el horror ocurre en el momento en que el individuo se percata de su propia inseguridad, de su posición tambaleante en un mundo lleno de grietas³.

En *Espacios que asustan: el horror en la narrativa española contemporánea (cuento y cine)* me propongo realizar un análisis crítico de los espacios dentro del género del horror en el contexto español. Exploro los espacios físicos – lugares arquitectónicos como la casa, o el cuerpo mismo – y el espacio mental, el ámbito psicológico en donde se desarrolla la identidad, la percepción y la experiencia. En su trabajo seminal *The Production of Space* (1974), Henri Lefèbvre estableció una teoría socio-espacial que reclama una conexión dialéctica entre el espacio y las relaciones sociales. De esta manera, Lefèbvre se interesó, no en las producciones dentro de los espacios, sino en la producción del espacio mismo. En la cultura occidental la noción de *espacio* se ha considerado en términos fijos, no como una construcción social sino como un estado de ser autónomo e inalterable. Lefèbvre explica que “el espacio debe dejar de

³ De esta forma, el horror no crea nuevos miedos sino que reafirma las ansiedades conscientes o subconscientes del ser humano.

concebirse como pasivo, vacío o carente de otro sentido [...]” debido a que la noción de un espacio homogéneo sirve para legitimar la dominación sobre este espacio. Los espacios delimitan, marcan una diferencia contundente entre lo que está *adentro* y lo que queda *afuera*: “the mapping of particular meanings, practices, an identities on to place [...] leads to the construction of normative places where it is possible to be either ‘in place’ or ‘out of place’ (Cresswell 1).

Partiendo de la concepción de espacio como un lugar lleno de significado, y tomando en cuenta que el horror manipula, viola y deconstruye espacios, uno de los objetivos de esta tesis doctoral es abordar las siguientes preguntas: ¿en qué espacio narrativo se desenvuelve el horror? y ¿de qué forma el horror artístico cuestiona los espacios homogéneos en la cultura española? Para este propósito, me concentro en varios textos, tanto filmicos como literarios, que considero particularmente ilustrativos de mi propuesta: tres películas, *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro), *El orfanato* (Juan Antonio Bayona) y *Los otros* (Alejandro Amenábar) y cuatro cuentos de la escritora catalana Cristina Fernández Cubas. A continuación haré una breve exposición del contenido y estructura de mi tesis.

CAPÍTULO I

El primer capítulo está dividido en dos partes; en la primera parte sitúo el horror dentro de un marco teórico y en la segunda trazo la evolución del horror artístico en España. Aunque el horror difiera de la construcción de espacio según una concepción tradicional, el horror goza de su propio espacio estético. Uno de los trabajos teóricos seminales sobre el horror es *Paradoxes of the Heart* (1990) escrito por el filósofo Noël Carroll. Carroll divide el horror en dos partes: el horror estético (*art-horror*) y el horror natural (*natural horror*). El horror estético se relaciona

con sujetos abyectos que desafían un marco científico⁴ mientras que el horror natural se revela a través de eventos que consideramos “atrocés”, como el Holocausto. Otros críticos y novelistas como Ann Radcliffe, Eduardo Bericat Alastuey, Stephen King, Philip J. Nickel, y Cynthia Freeland concluyen que lo impuro y lo anormal son ingredientes básicos en la construcción del horror y que a su vez, revelan los espacios admisibles y las zonas prohibidas dentro de una cultura.

Quizá una de las más interesantes paradojas respecto al horror estético es la atracción hacia un género que tiene como objetivo primordial el aterrorizarnos, asquearnos, petrificarnos, en fin, provocar sensaciones negativas que nos incomodan a tal punto que a veces tenemos que dejar la luz encendida para conciliar el sueño. ¿Por qué nos disponemos – la mayoría de las veces con una ansiosa y emocionante expectativa – a introducirnos y exponernos a un espacio terrorífico? Varios críticos han abordado esta intrigante pregunta desde diversas perspectivas. Sin duda, la explicación más común parte del concepto freudiano de lo *heimlich* y la represión (James Twitchell, Robin Wood, Carol J. Clover). Otros críticos (Aristóteles, Stephen King, Yvonne Leffler, Morris Dickstein) opinan que el horror ofrece atributos catárticos que ayudan a purgarnos de nuestros impulsos primitivos.

En la segunda parte de este capítulo exploro el espacio artístico del horror en España desde sus principios hasta la actualidad. Cabe mencionar que hasta recientemente, el horror no suscitó interés en la academia, de hecho, fue ridiculizado y marginalizado debido a sus raíces populares y la presunción de que era un género escapista, indigno de ser estudiado críticamente. Como señala Lázaro-Reboll, “for decades, horror has been the outcast of Spanish cinema” (5).

⁴ “The emotion of horror is elicited by beings not acknowledge to exist by science that are both harmful and impure” (7). No obstante, esta definición limitada del *monstruo* no explica el tipo de monstruo ejemplificado en *Hostel*, *American Psycho* o como discutiré en esta tesis, en las películas de horror en España.

No obstante, esta actitud ha cambiado dramáticamente; el horror español “ha salido del subsuelo”.

CAPÍTULO II

En la primera parte de este capítulo me enfoco en los espacios de identidad en el cine español contemporáneo. Empiezo investigando el rol del niño dentro del horror y los motivos por los que el niño se ha convertido en la figura más utilizada en el horror artístico cinematográfico en España. Otro aspecto que no puede pasar desapercibido en *El espinazo*, *El orfanato* y *Los otros* es el hecho de que todos los personajes son, de una forma u otra, huérfanos. La orfandad – símbolo de carencia y des-relación – llena un importante espacio en el horror artístico y la memoria histórica. El hecho de que las tres historias estén íntimamente relacionadas con un evento bélico sugiere que estas películas son una aportación significativa – no de una manera oficial, sino simbólica – al espacio discursivo en torno a la historia y a su reconstrucción. Por esta razón, me parece pertinente incluir una lectura de las obras tomando en cuenta la Guerra Civil española.

La primera parte del segundo capítulo incluye una exploración del tema de la monstruosidad: ¿Qué es un monstruo, cómo se representa en el horror artístico español y qué función ejerce? Aunque Carroll define el monstruo como “any being not believe to exist now by contemporary science” (27) la gran parte de la crítica se opone a esta clasificación restrictiva (Cynthia Freeland, Thomas Wartenberg, Robin Wood) afirmando que la figura del monstruo puede ser un ser humano con facultades normales o cualquier entidad ambivalente que amenaza el orden establecido. Judith Halberstam establece la especificidad histórica y cultural del monstruo: “The body that scares and appalls changes over time, as do the individual characteristics that add up to monstrosity, as do the preferred interpretations of monstrosity” (8). De semejante manera, Jeffrey Cohen postula, “the monster [...] is an embodiment of a certain

cultural moment — of a time, a feeling, and a *place*” (énfasis mío 2). Cohen explica que el cuerpo del monstruo “is both corporeal and incorporeal, its threat is its propensity to shift” (5). El fantasma, por ejemplo, se desplaza en el espacio del viviente y a la vez habita el espacio de los muertos; no se apropia de ningún espacio con determinación sino que contamina a ambos: “like a letter on a page, the monster signifies something other than itself: it is always a displacement” (Cohen 5).

En la segunda parte de este capítulo me enfoco específicamente en los espacios físicos que utilizan estas películas para generar horror. El castillo gótico es el espacio emblemático del horror artístico que desde hace siglos ha ocupado un lugar especial en la imaginación de las personas. La casa gótica adquiere su propio protagonismo y su mera presencia evoca sentimientos de terror y misterio. *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, considerada la primera novela gótica, le otorga una suprema importancia al castillo, un espacio arquitectónico que crea la atmosfera espeluznante de la historia. Más de doscientos años después, la casa gótica continúa ejerciendo una importante función en las historias de horror. ¿Cómo puede un espacio “inanimado” producir tanto horror? Punter y Byron arrojan luz a esta incógnita: “The castle [...] figures loss of direction, the impossibility of imposing one’s own sense of place on an alien world [...] it afflicts us with problems of size and space” (261).

En esta sección también realizo un análisis crítico de la función de los objetos físicos “liminales” como lo son las puertas, las ventanas, los baúles, los cajones y las calderas. Estos objetos fronterizos funcionan como umbrales que separan dos mundos. La puerta, por ejemplo, puede funcionar como escudo que protege de fuerzas extrañas pero también tiene la capacidad de postrarse como un objeto restrictivo que encarcela. La ventana permite el acceso visual a lo que se encuentra afuera, pero siempre desde una posición opuesta. El género del horror está

íntimamente conectado con el cruce de umbrales y los objetos fronterizos son esenciales en la elaboración de dicho cruce.

Reseña de los autores y breve resumen de las obras

Guillermo del Toro: *El espinazo del diablo*

Guillermo del Toro Gómez es quizá el director hispano con más renombre a nivel internacional. Su nombre invoca una asociación inmediata con el horror y la fantasía. Del Toro nació en 1964 en Jalisco, México y su propia historia familiar parece estar sacada de un cuento fantástico. Su padre ganó la lotería y utilizó el dinero para comprar una mansión y abrir un negocio de compra-venta de autos. Del Toro describe a su madre como una “bruja blanca” que se pasaba meses viajando con gitanas estudiando el tarot. El director mexicano creció con su abuela, una católica devota que creía que su nieto estaba endemoniado debido a su fascinación por seres monstruosos y diabólicos. Del Toro admite que desde muy joven tenía una obsesión por los monstruos, por la mezcla entre belleza y horror, una fascinación macabra que eventualmente lo convertiría en una figura legendaria del cine.

Del Toro incursionó como director con *Cronos* (1993), una película de vampirismo que fue galardonada ocho Premios Ariel y con la que se le abrieron las puertas en Hollywood. En 1997 estrena *Mimic*, la cual fue adaptada de una novela de ciencia ficción escrita por David A. Wolheim. A estas películas le siguen: *El espinazo del diablo* (2001), producción hispano-mexicana (El Deseo de Pedro Almodóvar y Tequila Gang del mismo del Toro), *Blade II* (2002) y *Hellboy* (2004). En el 2006 regresa a España para dirigir la película hermana de *El espinazo*, *El laberinto del fauno*, la cual se convertiría en su película más exitosa a nivel internacional. Entre

los numerosas reconocimientos que tuvo esta película incluyen: tres Premios Óscar, siete Premios Goya, nueve Premios Ariel y el puesto número cinco en la lista de las “Cien mejores películas del cine mundial” desarrollada por la revista inglesa Empire. Del Toro también dirigió *Hellboy II* (2008), *Pacific Rim* (2013) y ha participado como productor en varias películas de horror, incluyendo: *El orfanato* (2007), *Los ojos de Julia* (2010), y *Mama* (2013). Este cineasta multifacético también ha sido guionista en *Don't be Afraid of the Dark* (2010) y coescritor de la novela *The Strain*, la cual se convirtió en una serie de televisión en el 2014.

El espinazo del diablo está ambientada en España⁵ a finales de los años 30 en un orfanato llamado Santa Lucía que sirve como refugio a un grupo de republicanos que se encargan de cuidar e instruir a los niños huérfanos. La historia empieza con el ingreso al orfanato de Carlos (Fernando Tielve), un niño de doce años que a poco tiempo de su estancia se enfrenta con el fantasma de Santi (Junio Valverde), un niño que desapareció del orfanato bajo circunstancias misteriosas. En un principio Carlos huye aterrorizado, temiendo la presencia del cuerpo cadavérico de Santi que lo acecha constantemente y le advierte que “muchos vais a morir” pero progresivamente va descubriendo que al que debe temerle no es a Santi, sino a Jacinto (Eduardo Noriega), el portero de carne y hueso. La avaricia de Jacinto lo impulsa a provocar una explosión en el orfanato que se cobra la vida del profesor Casares (Federico Lupi), la directora Carmen (Marisa Paredes) y varios niños. Al concluir la película, Carlos y sus amigos descubren que Jacinto mató a Santi y ocultó su cuerpo en una alberca en el sótano del orfanato. Los niños,

⁵ Cuando Del Toro escribió el guión estaba ambientada en la revolución mexicana. Ante la pregunta de porqué situó *El espinazo* en la guerra española en vez de en la revolución mexicana, del Toro responde: “*El espinazo* originalmente sucedía en la Revolución Mexicana, pero encontré que la cosmogonía de la película tenía más sentido en la Guerra Civil porque la Revolución Mexicana es infinitamente más acéfala y caótica, en cambio la dictadura o el fascismo tienen líneas dramáticas bastante más claras que el anarquismo que fue el resultado de la guerra en México” (Entrevista con Guillermo del Toro por Vicente Díaz).

quienes son acorralados por Jacinto, finalmente vengan la muerte de Santi y matan a Jacinto arrojándolo en el mismo lugar donde él había ocultado el cadáver de Santi.

Juan Antonio Bayona: *El orfanato*

“Jota”, como mejor se le conoce al director español Juan Antonio García Bayona, nació en Barcelona en 1975 y desde muy joven mostró una pasión por el género fantástico. Empezó su carrera dirigiendo comerciales y cortometrajes y en el 2007 se brinca a la pantalla grande con *El orfanato*, película con la que se convierte en uno de los directores más reconocidos en España. En el 2010 se estrena su segundo largometraje, *Lo imposible*, la cual fue rodada en inglés y protagonizada por Naomi Watts y Ewan McGregor. *Lo imposible* cuenta la historia de supervivencia de María Belón, una doctora española que vacacionaba con su familia en diciembre del 2004 cuando azotó el tsunami del Océano Indico que cobró miles de vidas.

Bayona cruzó caminos en un Festival de Cine Sitges con un joven director que en ese entonces estaba presentando su película *Cronos*, Guillermo del Toro. Del Toro, quien hasta ese momento era relativamente desconocido, ofreció ayudarle a Bayona si algún día se presentara la oportunidad. En 1996, el guionista Sergio G. Sánchez escribe *El orfanato* y tras ser rechazado por varias productoras españolas⁶, Sánchez le ofrece el guión a Bayona en el 2004. Bayona decide acudir a un antiguo conocido, Guillermo del Toro, y éste quedó fascinado con el guión y se ofreció a ser el coproductor de la película. Pese a que pasaron casi once años desde que se

⁶ Sergio Sanchez explica, “I gave him [Bayona] the script of *The Orphanage* which, at the time, I was showing to production companies in Spain. And they all kept complaining about the same things. They said, “You know, this is a mixture of drama and horror and those two elements cannot mix. They're like oil and water, you can't do that.” “You don't have a main villain.” “You have two different endings.” “The first act is too long, blah blah blah.” Basically, all the things that made the script unique they didn't like. They wanted to go for a formula” (“J.A. Bayona and Sergio Sanchez on *The Orphanage*: The RT Interview”, Alex Vo 2008).

escribió la historia hasta su puesta en pantalla, Bayona y del Toro, confiando en su sexto sentido artístico, finalmente estrenaron la película en el 2007. *El orfanato* fue todo un éxito desde su debut en el Festival de Cine Cannes en mayo del 2007, donde recibió una ovación de pie de diez minutos. Hasta este momento, se considera una de las películas más taquilleras del cine español al recaudar cinco millones de euros en su semana de estreno en España. Además, se llevó siete Premios Goya, incluyendo Mejor director novel y Mejor guión original.

Sin duda, el nombre de “del Toro” en la portada de *El orfanato* le ganó interés inmediato. No obstante esta importante contribución, la historia de la película se sostiene por sí sola. Peter Howell del *Toronto Star* comenta, “The year’s best horror picture is also one of the simplest. *The Orphanage* makes little, if any, use of digital tricks to present its numerous terrors” y es que las maniobras digitales elaboradas salen sobrando en una historia que parte de lo normal para horrorizar al público. El horror acecha en el ámbito cotidiano, infecta el núcleo familiar y lo sumerge poco a poco al miedo y la locura absoluta. Bayona comenta,

El cine de terror es trasgresión. Debe llevarnos a sitios a los que tenemos miedo a entrar o descubrirnos partes de nosotros mismos que nos asusten. Los conceptos de enfermedad o fealdad son malformaciones de nuestra estabilidad. Hay que romper ese equilibrio y darles la vuelta. *El orfanato* habla básicamente del miedo a la separación. Todos los personajes de esta película conviven con el trauma de una separación en su pasado o con la amenaza de una separación inminente.

El orfanato cuenta la desgarradora historia de una madre que extravía a su hijo y emprende una búsqueda exhausta para recuperarlo. Laura (Belén Rueda) decide mudarse al orfanato en donde pasó su infancia y crear una casa-hogar para niños con discapacidades. Acompañada de su esposo Carlos (Fernando Cayo) y su hijo Simón (Roger Príncipe) empiezan los preparativos para

recibir a los niños. Durante la fiesta de inauguración, Simón le dice a su madre que venga a ver “la casita de Tomás”. Tomás (Óscar Casas) es uno de los “amigos invisibles” que Simón “conoció” al entrar a su nueva casa. Su madre le dice que no tiene tiempo y cuando sube a buscar a Simón que se ha ido enojado, Laura se encuentra con un niño enmascarado (Tomás) que la encierra bajo llave en el baño. Después de este suceso extraño, Laura se da cuenta de que Simón no está en ningún lado y busca a su hijo desesperadamente adentro y fuera de la casa. Esta escena, junto con la última en donde encuentra a su hijo muerto, quizá marca el momento más horroroso de la película para cualquier padre. Laura acude a las autoridades y finalmente busca ayuda por medio de una médium (Aurora / Geraldine Chaplin). Antes de desaparecer, Simón le advertía a su madre sobre la presencia de “los niños invisibles” y Laura descartaba sus comentarios diciéndole que ya estaba muy grande para tener dichos amigos. La incansable búsqueda por su hijo marca el descubrimiento, no solo del paradero de su hijo, pero también de su propio pasado. Laura encuentra los restos de sus amigos de infancia en una caldera y descubre que la madre de Tomás, un niño con deformaciones en el rostro, los mató. Tras este hallazgo, Laura se da cuenta que el amigo invisible de Simón, era el mismo Tomás que murió ahogado en la cueva donde se había escondido avergonzado después de que los niños del orfanato le gastaron una broma y le robaron el saco que siempre llevaba sobre la cabeza. Después de casi un año, Carlos le pide a su esposa que se vayan del orfanato y le ruega a Laura que cese la búsqueda que la está conduciendo a la locura pero ella le pide dos días más en la casa sola. Laura entonces recrea el aspecto original del orfanato y siguiendo las pistas que los niños invisibles le han dejado, descubre que ella misma encerró accidentalmente a su hijo en el sótano. Laura no puede soportar este terrible descubrimiento y se suicida. Sin embargo, la historia no culmina con su suicidio. Laura ha entrado al mundo de los invisibles y ahora los niños corren hacia ella

felizmente mientras ella abraza a su hijo. En la última escena, Carlos entra al dormitorio de los huérfanos en donde encuentra una medalla que le había regalado a Laura tiempo atrás y sonriente la recoge, lo cual da a entender que entendió la pista y que él también “jugará el juego”.

Alejandro Amenábar: Los otros

Alejandro Amenábar nació en 1972 en Santiago de Chile de madre española y padre chileno. Al año de nacido, su familia decide mudarse a España donde reside hasta la actualidad. Amenábar debutó como director con *Tesis* (1996), un *video snuff* que lo colocó en la mira de los críticos y la audiencia por igual. En colaboración con Mateo Gil escribe el guión de su siguiente película, *Abre los ojos*⁷ (1997), protagonizada por Eduardo Noriega y Penélope Cruz. *Abre los ojos* es una exploración existencial en donde las líneas entre el sueño y la realidad se confunden fácilmente⁸. Fue *Los otros* (2001), sin embargo, la que le dio reconocimiento internacional. En su primera semana de estreno en los Estados Unidos y Canadá recaudó catorce millones de dólares y fue apremiada con ocho Premios Goya, incluyendo Mejor director y Mejor guión original, escrito por el propio Amenábar. En el 2006 nuevamente colaboró con Mateo Gil para escribir el guión de *Mar Adentro*, película protagonizada por Javier Bardem que cuenta la historia de Ramón Sampedro, un marino que quedó cuadripléjico a la edad de veinticinco años tras un accidente de clavado y que emprendió una lucha a favor de la eutanasia. Aunque *Los otros* fue su mayor éxito comercial, *Mar Adentro* obtuvo el mayor reconocimiento a nivel crítico con catorce Premios Goya y un Óscar a mejor película de habla no inglesa. *Ágora* es la quinta película del director y la segunda rodada completamente en inglés. *Ágora*, un drama histórico escrito por Amenábar y

⁷ En el 2001 se hace un *remake* estadounidense producido por Cameron Rowe y protagonizado por Tom Cruise y la misma Penélope Cruz.

⁸ De hecho, varios críticos la han comparado con *La vida es sueño* (1635) de Calderón de la Barca (Dennis Perri, Sandra Robertson y Jing Xing).

Gil, se convirtió en la segunda película más premiada en la XXIV edición de los Premios Goya, llevándose siete premios. Ethan Hawk y Emma Watson son los protagonistas de su tercera película rodada en inglés, *Regression*, que se estrenará próximamente.

Ambientada en 1945, recién terminada la II Guerra Mundial, *Los otros* cuenta la historia de Grace Stewart (Nicole Kidman) y sus dos hijos pequeños, Anne (Alakina Mann) y Nicholas (James Bentley) que sufren de una condición que los hace alérgicos a la luz. Siguiendo la tradición gótica, el lugar en donde se desarrolla la trama es un caserón victoriano apartado en la Isla de Jersey. Similar al concepto de *The Sixth Sense* (1999), Amenábar nos muestra al “monstruo” desde la primera escena. Sin embargo, esta “criatura aberrante” no es fácilmente reconocible y los espectadores no nos damos cuenta que Grace, la persona que grita despavoridamente después de tener una aparente pesadilla, es en realidad un fantasma. La escena de apertura insinúa que Grace es la *víctima* del horror⁹ y la audiencia se queda con dicha suposición hasta poco antes de culminar la película. Justo después de la primera escena, llegan tres sirvientes, la señora Berta Mills (Fionnula Flanagan), el señor Edmund Tuttle (Eric Sykes) y Lydia (Elaine Cassidy). Una serie de eventos extraños señala la presencia de *los otros*. En un principio, Grace, una católica ferviente, no cree a su hija, quien le advierte de la existencia de los intrusos fantasmales. Grace enfurece y despide a los sirvientes acusándolos de haberles querido causar daño a sus hijos quitando las cortinas y dejando que entrara la luz. En un giro espeluznante, los sirvientes le dicen a Grace que “hay una nueva situación” y que en realidad *los otros* son los seres humanos que habitan el mundo real mientras que Grace, su familia y los sirvientes forman parte del mundo de los muertos. Grace, horrorizada, recuerda que ella misma

⁹ De hecho, el personaje de Grace Stewart recuerda mucho a las rubias aterrorizadas de Alfred Hitchcock.

mató a sus hijos y se suicidó en un momento de desesperación. La “pesadilla” que sufrió al principio no era un sueño, sino el despertar en una nueva dimensión.

Uno de los elementos que convierte a este filme en una obra maestra es el hecho de que juega con las emociones más primarias, con nuestros miedos más antiguos pero tan fundidos en nuestro interior. Al ser cuestionado sobre la falta de efectos especiales y maniobras elaboradas, Amenábar responde, “I try to work on the opposite level with a quiet film, playing with silence and playing with darkness, the most primary fear”.

CAPÍTULO III

Cristina Fernández Cubas

Cristina Fernández Cubas es conocida como la reivindicadora del relato breve en España e incluso hay quienes la llaman “la Edgar Allan Poe de la España contemporánea”¹⁰. Aunque el relato corto en España ha sufrido momentos adversos, hoy en día goza de un estado más saludable gracias a editoriales que se dedican exclusivamente al género y a escritores cultivadores del cuento¹¹ como Angel Olgoso, Care Santos, Hipólito G. Navarro, Carlos Castán y Ricardo Menéndez Salmón. La escritora afirma que “El cuento es un género en el que la economía del lenguaje es importantísima y en un párrafo, a lo mejor, hay diez mil ideas, diez mil sugerencias, lo que no ocurre en la novela. Por eso el cuento es muchísimo más largo que el número de páginas que tiene en realidad”¹² y asevera que el lector del cuento “es un lector

¹⁰ Comparación que salió a relucir en una entrevista realizada por Patricia García García en el Instituto Cervantes Dublín (2012).

¹¹ Observación realizada por Fernández Cubas en una entrevista titulada “Cristina Fernández Cubas: Con el cuento no ha podido nadie” y realizada por Fernando Díaz de Quijano (2015).

¹² Entrevista realizada por Katarzyna Olga Beilin que aparece en el libro “Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos” (2004).

activo, que pone de su parte, y si no entiende alguna cosa, vuelve al principio”¹³. Fernández Cubas nació en 1945 en Arenys de Mar, Barcelona y empezó su carrera profesional como periodista. Inició su trayectoria como escritora en 1980 con *Mi hermana Elba*, una colección de relatos breves que fue muy bien recibida por la crítica y el público. En ese mismo año escribe un relato policial para la revista Gimlet, llamado *Algunas de las muertes de Eva Andrade*. Tres años después, en 1983, publica otro conjunto de relatos titulado *Los altillos de Brumal* al que le sigue *El ángulo del horror* (1990), *Con Ághata en Estambul* (1994), *Parientes pobres del diablo* (2006) y *La habitación de Nona* (2015). Fernández Cubas también se ha desarrollado como novelista con *El año de Gracia* (1985) y *El columpio* (1995). En 1998 escribe *Hermanas de sangre*, una obra de teatro y en el 2011 publica *Cosas que ya no existen*, un libro de memorias personales. En el 2013 Fernández Cubas se convierte en Fernanda Kubbs, el seudónimo con el que publicó su novela *La puerta entreabierta*.

Aunque Fernández Cubas mantiene una relación inconfundible con el género fantástico, la escritora catalana confiesa que el elemento fantástico apareció en sus narraciones en un principio de manera involuntaria ya que jamás se propuso escribir narrativas propiamente fantásticas. La cuentista afirma que “son los mecanismos del alma lo que me interesa: la locura, la envidia, los celos, la desesperación, el miedo, los engranajes mentales a los que puede llegar una persona en una situación límite [...]” (313 citado en López Santos). Son precisamente estos *mecanismos triviales*, fácilmente identificables con cualquier ser humano, los cuales se revelan de forma horrorosa. Sus personajes se encuentran ante situaciones límites, lo cual los obliga a replantearse en un mundo que se les aparece extraño y simultáneamente familiar. Son historias que invocan lo *unheimlich*, un mundo extraño, misterioso y oculto que a la vez tiene la sensación

¹³ “Entrevista a Fernández Cuabs: *La palabra no es inocente*”

de ser familiar. Como explica Rosemary Jackson, “el mundo trivial permanece reconocible, aunque extraño y transfigurado: de súbito se abre y es otro, o revela lo otro, pero el pasaje de la frontera es enteramente imperceptible” (252). El ambiente gótico abre paso a otro espacio pero como explica la misma autora, es fácil cruzar el umbral pero difícil volver¹⁴.

En este capítulo analizo cuatro cuentos que forman parte de colecciones distintas: *Mi hermana Elba* (*Mi hermana Elba*), *Los altillos de Brumal* (*Los altillos de Brumal*), *El legado del abuelo* (*El ángulo del horror*) y *Mundo* (*Con Agatha en Estambul*). Los espacios en los que se mueven los personajes son casi siempre espacios cerrados que contribuyen al ambiente opresivo y tenso que crea la escritora.

Mi hermana Elba es, sin duda, el cuento más siniestro de los cuatro cuentos que analizo. Esta historia trata sobre la vida de dos hermanas, de once y siete años, que son ingresadas a un internado de monjas tras el divorcio de sus padres. Elba es la hermana pequeña que sufre un trastorno psicológico, condición que le da una dote especial de atravesar escondites fantásticos en donde se vuelve “invisible”. Ambas hermanas conocen a una chica rebelde llamada Fátima y las tres se divierten entrando y saliendo dentro de sus escondites secretos, aunque la hermana de Elba nunca aprecia a este espacio alterno como tal y pronto se desinteresa de ellos. El cuento termina con la trágica muerte de Elba, quien presuntamente sufrió una caída letal. Los pelos se le paran de punta al lector cuando lee que la hermana de Elba considera el día del funeral de su hermana como “el más feliz de su vida”.

¹⁴ Aunque el umbral se percibe como el camino entre el espacio familiar y el otro, en realidad, como explica Aguirre, el umbral es lo otro: “It appears that the distinction between a threshold and Other space may be an equivocal, if not a spurious one: for the threshold is a part of the Other” (*Geometries of Terror* 5).

Algunos lectores considerarían que la conclusión de *Los atillos de Brumal* supuso la liberación de la protagonista mientras que otros supondrían que se sumió en un estado esquizofrénico. Adriana relata su crianza junto a sus hermanos en Brumal, el pueblo de su padre. Fue en Brumal en donde vivió los momentos más felices de su vida pero tan pronto como murió su padre, la madre de Adriana los trasladó a otra ciudad. Ahora una mujer adulta y exitosa y tras un suceso que le recordó a su pueblo, Adriana decide visitar ese lugar idílico y misterioso. Adriana llega a Brumal, un lugar que no existe en ningún registro o mapa oficial, y recuerda que de niña ella y sus amigas se comunicaban invirtiendo las palabras. *Anairda* entra en un trance que la desorienta por completo pero que la conecta con su estado primitivo. Tras pasar unos días en un instituto mental, Adriana regresa a su vida normal pero descubre que este espacio ya no le es suficiente. Finalmente Adriana se desprende del tormentoso recuerdo de su madre y decide emprender un viaje sin retorno a Brumal y adoptar definitivamente la identidad de Anairda.

En *El legado del abuelo* el protagonista adquiere conciencia de que el mundo de los adultos es hipócrita y corrupto, o más bien, que quizá lo sea. El espacio familiar que habita el niño va transformándose continuamente conforme se desarrolla la historia y a medida que el niño va creciendo. Tras la muerte de su abuelo, la familia emprende una búsqueda incesante por la herencia del pariente fallecido. Es durante esta época cuando el niño empieza a sentir resentimiento y odio hacia sus familiares, especialmente hacia su madre. El protagonista intenta formular su percepción del mundo a través de verdades a medias y señales contradictorias. Siguiendo el estilo propio de Fernández Cubas, la normalidad reina en este cuento pero es a partir de ella donde el lector es enfrentado con los espacios absurdos y siniestros de lo real. La escritora comenta, “En general, situé mis cuentos en escenarios cotidianos, perfectamente reconocibles, en los que, en el momento más impensado, aparece un elemento perturbador.

Puede tratarse de un ave de paso o de una amenaza con voluntad permanencia. En ambos supuestos, las cosas ya no volverán a ser las mismas. Algo se ha quebrado en algún lugar...” (citado en el prólogo de *Todos los cuentos* 10).

El espacio físico en el que habita Carolina, la narradora de *Mundo*, es un convento de monjas al que fue recluida después de ser testigo de una indiscreción sexual por parte del sacerdote de su pueblo. Carolina ingresa al convento desde muy joven con su mundo, un baúl en donde carga todas sus pertenencias. En el convento se adentra en el mundo de la lectura pero el ingreso de la Madre Perú lo cambia todo. Fernández Cubas cuenta historias perturbadoras que hablan de espacios cotidianos e insólitos, reales y fantásticos, acogedores y horrorosos.

CAPÍTULO I

EL GÉNERO DEL HORROR EN LA CULTURA MODERNA

A. EL HORROR DESDE UN MARCO TEORICO

A.1.1 El horror como género

Horror. ¿Qué es el horror? ¿Acaso es un acontecimiento? ¿Un sentimiento? ¿Una emoción intensa? ¿Una reacción estrictamente psicológica o exclusivamente física? ¿Una manifestación física como el gritar o un mecanismo interno que te corta la respiración o hace que tu cuerpo se paralice? El horror se siente, pero, ¿cómo se define? Estas interrogantes han surgido constantemente entre diversos teóricos que se han dado a la tarea de definir el horror como género. ¿Qué historias se pueden incluir? ¿Cómo diferenciarlo de otros géneros como la ciencia ficción o el thriller? ¿Qué definimos como horror dentro de la literatura y el cine? ¿Historias fantásticas sobre seres sobrenaturales? ¿Historias de fantasmas que persiguen a seres vivos? ¿O acaso podemos incluir dentro de este género historias sobre seres vivos que infligen dolor, angustia y terror a otros seres vivos? La palabra horror proviene del latín *horrore* que significa “ponerse los pelos de punta”. Pero, ¿qué historias causan que a uno se le pongan los pelos de punta – ¿un fantasma macabro que viene desde el más allá para atemorizar a un ser viviente o un ser humano que es capaz de masacrar a toda una comunidad y torturar a otros seres humanos? Estas interrogantes han tomado un papel central en la teorización del horror como género. Uno de los filósofos más destacados dentro de la teorización del horror, Noël Carroll, en *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (1990) ofrece una definición del género del

horror haciendo una distinción entre lo que él denomina *horror estético* y *horror natural*¹⁵. El horror estético, según Carroll, es una emoción que siente el espectador ante monstruos sobrenaturales que desafía su concepción científica del mundo. El horror estético tiene tres elementos importantes: 1- una emoción (horror) que es una agitación anormal que se siente físicamente como el estremecerse, el sentir un hormigueo incesante o el gritar 2- esa emoción se genera porque el individuo ya tiene nociones preestablecidas sobre ese objeto, y el objeto en cuestión genera horror porque se considera amenazante e impuro y 3- “such things are usually accompanied by the desire to avoid the touch of things like Dracula” (27). Para ilustrar esta definición, podríamos utilizar el zombi como ejemplo. Pensemos en la aclamada serie *The Walking Dead* (2010); los zombis en esta serie producen una reacción física por parte de los espectadores (cerrar los ojos, empuñar las manos, comerse las uñas, tener palpitations rápidas del corazón, etc.) y estas emociones se sienten debido a un mecanismo cognitivo (condicionado por nuestra cultura) que define al zombi como sujeto impuro y anormal. Es decir, si el zombi hubiera surgido como un sujeto “normal” esta emoción negativa no se sentiría¹⁶. Nuestra reacción ante el zombi está culturalmente mediada porque estamos socialmente predispuestos a *sentir* cierta reacción ante este sujeto. Esta idea ya fue antes discutida por Aristóteles al establecer las reglas de la tragedia literaria en su obra *Poética* (1927). Aristóteles señaló que el lector/espectador no siente lástima o tristeza por la muerte de un personaje malvado ya que estos sentimientos no corresponden a la aniquilación de un hombre inescrupuloso y declara, “pity is

¹⁵ La traducción de estos conceptos es mía. Carroll los denomina *art-horror* y *natural horror*, respectivamente.

¹⁶ De hecho, la figura del zombi se ve reconfigurada en la película *Warm Bodies* (2013), película en la cual un zombi llamado “R” se enamora de una chica humana. Aunque la película también expone elementos grotescos (“R” se come los sesos del ex novio de la chica), los espectadores, más que horror, sienten ternura por la trama romántica que se desarrolla entre el zombi y la chica.

aroused by unmerited misfortune, fear by the misfortune of a man like ourselves.” Por ejemplo, la muerte de Hitler no se anunció como una *tragedia*; sin embargo, los titulares periodísticos estadounidenses anunciaban la *trágica* muerte del presidente John F. Kennedy. De esta manera, las narrativas nos afectan significativamente porque interactúan con nuestro entendimiento de la vida y del universo y con nuestro concepto de “lo bueno” y “lo malo”. El horror, al igual que la tragedia, funciona de la misma manera; el espectador/lector forma un criterio de la narrativa de acuerdo con su propio entendimiento previamente establecido y conforme a sus nociones de lo bueno y lo malo.

Aunque Carroll no desarrolla la definición del horror natural tan detalladamente como lo hace con el horror estético, sí explica que el horror natural es una relación con un suceso que podríamos considerar horrífico, como el Holocausto o el genocidio armenio, acontecimientos que comúnmente se denominan como “horrores”. Eduardo Bericat Alastuey define el horror como “una emoción compleja compuesta por sentimientos de terror, de asco y de conmoción” (1). Alastuey afirma que los tres componentes son vitales para diferenciar el horror de otros conceptos similares como el terror, el miedo o la repugnancia. La novelista Ann Radcliffe también distingue el terror del horror aclarando, “whereas terror is a feeling of dread that takes place before an event happens, horror is a feeling of revulsion or disgust after an event has happened”. El terror, según Radcliffe, es un sentimiento directamente vinculado con la incertidumbre del “suspense”; esa emoción que se siente al saber que algo horrífico va a ocurrir. El horror aparece en forma de asco después de que lo horrífico se ha expuesto, según Radcliffe. Similarmente, Stephen King en *Dance Macabre* define el terror como el momento de suspenso antes que el monstruo aparezca; el horror se produce cuando el espectador/lector se enfrenta visualmente con esa creatura aberrante. La noción del horror estético que expone Carroll es muy

similar a la definición de horror que ofrece Alastuey en su artículo. Alastuey presenta una definición tripartita del horror: 1- terror (miedo) 2- asco (vergüenza) y 3- conmoción (sorpresa y shock). El último elemento, la conmoción, está estrechamente relacionado con el suspenso – un ingrediente de vital importancia dentro de las historias de horror ya que el suspenso da cabida a la incertidumbre y a lo inesperado. Philip J. Nickel propone una definición del horror marcada por dos elementos centrales: 1- “an appearance of the evil supernatural or of the monstrous (this includes a psychopath who kills monstrously)” y 2- “the intentional elicitation of dread, visceral disgust, fear, or startlement in the spectator or reader” (15). Nickel se vale de algunos aspectos del horror desarrollados por Carroll pero incluye a “monstruos reales” (como el psicópata) en su definición. Similarmente, Jason Colavito afirma, “the emotion of horror is a combination of fear and revulsion, and it is related closely to terror, a feeling of fear and anxiety” (13). De acuerdo con la definición de Colavito, podemos definir el horror como una acumulación de otras emociones: la ansiedad, la incertidumbre, el pavor, el terror y la repugnancia precisamente por situarse fuera de los límites de la “normalidad”. Paul Santilli se vale de lo (a)normal para desarrollar su definición del horror. Santilli define el horror en contraposición a la cultura aseverando que “the counterpart of culture [...] is not nature, but horror”. Santilli crea un vínculo directo e inseparable entre el horror y lo anormal- lo anormal, según Santilli es la monstruosidad que no tiene cabida en ninguna categoría (174). Lo horroroso es aquello que no se asimila a la clasificación de *lo normal* impuesta por la sociedad y como resultado produce incertidumbre, repugnancia y temor. Para algunos críticos como Santilli, el horror natural no tiene cabida dentro del género del horror como tal, ya que el horror estético no solamente constituye una amenaza de aniquilación total, sino que también provoca una sensación de confusión al desafiar las codificaciones culturales de *lo normal* por su condición de sujeto ambivalente. Al igual que

Santilli, Carroll define el género del horror específicamente como un cuerpo de historias centradas en el “monstruo”; un ser que no se asimila a las creencias científicas preestablecidas. El filósofo, por lo tanto, niega que las historias de horror psicológico o aquellas de crueldad se puedan incluir dentro del género del horror porque, según él, no cumplen con el verdadero propósito del género de horror: exponer monstruos¹⁷ que desafíen los conceptos científicos.

H.P. Lovecraft postula que nuestros antepasados, teniendo un conocimiento limitado, desarrollaron interpretaciones fantásticas y maravillosas acerca de lo que no entendían. Lo desconocido, siendo también lo impredecible, se convirtió para nuestros ancestros en “a terrible and omnipotent source of boons and calamities visited upon mankind for cryptic and wholly extra-terrestrial reasons, and thus clearly belonging to spheres of existence whereof we know nothing and wherein we have no part” (2). El ser humano les adjudica una identidad negativa debido a su propia incapacidad por comprender, clasificar, o explicar la existencia de seres ambiguos. Lovecraft advierte que la literatura de lo sobrenatural no debe confundirse con las narrativas que causan temor o son mundanamente grotescas¹⁸. La narrativa que convoca al “miedo cósmico” no se puede representar simplemente mediante un asesinato secreto o exponiendo huesos sangrientos; el miedo cósmico, según Lovecraft, crea una atmósfera de temor que deja sin aliento, una sensación inexplicable de pavor hacia fuerzas desconocidas y sobre todo, el miedo cósmico causa una suspensión maligna y particular de la derrota de las leyes de la naturaleza “which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of

¹⁷ Carroll aclara que el monstruo en las historias de horror se distingue del monstruo de otros géneros, como en los cuentos de hadas. En las historias de horror el monstruo se caracteriza como un ser anormal que perturba el orden natural, mientras que el monstruo en los cuentos de hadas se representa como un ser normal que forma parte del universo (*The Nature of Horror*, 52).

¹⁸ Lovecraft no niega que estas historias puedan incorporarse en el género del horror como lo hace Carroll pero crea una distinción importante entre lo sobrenatural que da vida al miedo cósmico y otras historias que simplemente inspiran temor.

unplumbed space” (3). Si las leyes de la naturaleza desaparecen, los lectores se encontrarán ante una situación horribla con la que no podrán lidiar racionalmente, sensación que provoca un miedo intenso. Sin embargo, uno de los mayores críticos de H.P. Lovecraft, Edmund Wilson, afirma que solo aquellas historias de horror psicológico son verdaderamente dignas del llamado género del horror, mientras que las historias de monstruos y fantasmas son tonterías¹⁹. Wilson alaba el tipo de horror artístico producido por Kafka y Poe, cuyas narrativas incluyen “satires on the bourgeoisie and visions of moral horror”. Otros críticos proveen una definición más inclusiva del género, aclarando que ambos tipos de monstruos- los que no se clasifican como humanos tanto como los que se consideran humanos- caben perfectamente dentro de este género. Fonseca y Pulliam señalan que una historia de horror es “one that contains a monster, whether it be supernatural, human or a metaphor for the psychological torment of a guilt-ridden human” y explican que estos monstruos pueden tomar varias formas (4). Este monstruo puede ser un muerto viviente que se come los sesos de los seres vivientes, un fantasma vengativo que arremete violentamente contra sus víctimas, una mujer traumada por los maltratos de su marido que deja su papel de víctima para convertirse inesperadamente en la agresora, o bien, representarse en seres espantosos creados equivocadamente por un experimento científico fallido. Brigid Cherry afirma que “genres are intended to be descriptive categories based on shared common traits” (1). La gran gama de historias, personajes y estilos que existen dentro de este “género” lo hace prácticamente inclasificable ya que “horror is not a genre, but several” (3). El horror no se adjudica a ningún estilo particular ya que su único objetivo es infundir miedo en sus

¹⁹ En el ensayo *Tales of the Marvelous and Ridiculous*, Edward Wilson asegura que “the only real horror in most of these fictions is the horror of bad taste and bad art” (49) aunque el autor Fritz Leiber en *A Literary Copernicus*, señaló todo lo contrario diciendo, “Howard Phillips Lovecraft was the Copernicus of the horror story. He shifted the focus of the supernatural dread from man and his little worlds and his gods, to the stars and the black and unplumbed gulfs of intergalactic space. To do this effectively he created a new kind of horror story” (50).

lectores/espectadores. El horror busca causar una emoción – el miedo – reacción que se logra mediante una gran variación de historias, al margen de la conservación de un modelo. Por otra parte, si existiera un único modelo, la previsión de los aficionados destruiría el elemento de suspenso, anulando el miedo por motivos de expectativa. Esta cualidad evolutiva del género lo convierte en un “género de géneros”.

A.1.2 La repugnancia y el monstruo

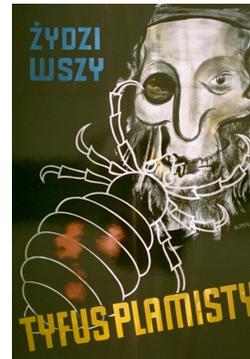
Aunque existen varias interpretaciones del horror, la mayoría de los teóricos están de acuerdo con un elemento central que separa el horror de otros conceptos similares; el asco. Una de las características intrínsecas del horror es la repugnancia, aquello que nos produce un inmenso asco y nos causa una incontrolable sensación de vómito. Es importante destacar que el sentimiento de repugnancia, como todo sentimiento, no es innato al objeto en sí, sino a la persona que reacciona ante ese objeto. John Ruskin postula que,

The source of the terror in the grotesque is not a specific situation but the human condition itself [...] not the sudden, selfish, and contemptible fear of immediate danger, but the fear which arises out of the contemplation of great powers in destructive operation, and generally from the perception of the presence of death.

La filósofa Martha Nussbaum explica que lo repugnante se asocia con el asco con “aquello que nos remite a lo pútrido de la muerte, al no ser y a la falta de humanidad”. En 1997 Leon Kass, presidente del Consejo Presidencial de Bioética, acuñó el término *wisdom of repugnance* (también conocido como el *yuck factor*) para explicar que, en ciertos casos, la repugnancia es una expresión emocional de sabiduría, arguyendo la lógica de que si algo te produce repugnancia es porque ese algo debe ser innatamente malo o dañino. El concepto de *wisdom of repugnance*

causó mayor controversia entre algunos opositores como Nussbaum y Stephen Jay Gould que señalaron que el asco históricamente se ha utilizado para dar sentido y racionalizar el racismo, la homofobia y el sexismo (ver Fig. 1).

Fig. 1 *Los judíos son piojos: Causan tifus*



Aunque esta discusión se fomentó dentro de la bioética, me parece importante exponer este punto para ilustrar el horror como una condición cultural, un concepto maleable que está condicionado por los códigos morales establecidos por una sociedad determinada. Alastuey afirma que “las fronteras que jalonan los acontecimientos de horror son fronteras móviles, peculiares de cada sociedad y de cada época. No todas las sociedades se horrorizan ante los mismo hechos. Cada sociedad se construye mediante un elenco específico de acontecimientos de horror” (75). Esta especificidad histórica es necesaria como explica Valdine Clemens explica, “what is dreadful to one generation of Gothic readers does not remain dreadful to the next because there is a continual historical alteration in the precise characteristics of what is being repressed” (6). Por ejemplo, la violencia contra la mujer (especialmente por parte del esposo o del padre) no se consideraba un suceso horrífico sino una situación normal dentro de los paradigmas de la sociedad española. De igual manera, en Estados Unidos los crímenes de odio contra los afro-americanos no eran *horríficos* sino hasta cierto punto *normales*, según la perspectiva impuesta y perpetuada por una sociedad racista que estableció estos actos dentro de

“lo normal”. En *Purity and Danger*, la antropóloga Mary Douglas desarrolla una teoría de la impureza que está directamente vinculada con el contexto social e histórico de una comunidad determinada. Douglas explica que “dirt is essentially disorder. There is no such thing as absolute dirt: it exists in the eye of the beholder [...] Dirt offends against order” (1). Douglas explica que lo impuro, lo aberrante, lo que consideramos asqueroso no es más que aquello que no tiene cabida dentro de nuestro orden preestablecido. Douglas afirma que para reflexionar acerca de la impureza, primero debemos relacionarla con el orden, lo puro, “being to non-being, form to formelessness, life to death” (6) y percatarnos que, “where there is no differentiation, there is no defilement” (160). Douglas aclara que es precisamente el orden que posibilita el desorden, lo puro lo que da cabida a lo impuro. A su vez, Chris Jencks concluye, “transgression is a deeply reflexive act of denial and affirmation” (2) debido a que un acto de transgresión rebasa los límites impuestos por una ley o norma, y sin embargo este mismo acto anuncia e incluso afirma la ley, ya que parte de ella. Al exponer lo grotesco, se transgreden los límites de lo socialmente aceptado respecto a lo normal y a la vez se (re)afirma el orden establecido.

Julia Kristeva asocia la repugnancia, el asco, el desagrado, y lo impuro con lo *abyecto* y señala,

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares las reglas, la complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar [...] Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal (11).

Lo abyecto está íntimamente asociado con el horror, ya que al igual que el horror, lo abyecto perturba los parámetros sociales, morales, culturales, científicos y legales. La abyección “fractura el sensorio común del sujeto, en la medida que provoca una sensación de desapego, desconcierto y extrañeza”. Cynthia Freeland explica que el horror implica una grave violación de nuestro sentido del orden moral, natural y social. Freeland afirma que los monstrous son seres “that raise the specter of evil by overturning the natural order, whether it be an order concerning death, the body, God’s laws, natural laws, or ordinary values” (8). Al igual que el horror, lo abyecto es precisamente aquello que no tiene cabida dentro del registro simbólico y por lo tanto es desechable y produce asco. Pensemos en un evento concreto: ¿Por qué causa abyección el Holocausto? El famoso libro *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963) de la filósofa Hannah Arendt, sacó a la luz pública el juicio de Adolf Eichmann, líder Nazi que contribuyó en la exterminación de millones de judíos durante el Holocausto. El libro no solo recapitula los sucesos del juicio sino que destaca la *banalidad* del mal; Arendt describe a Eichmann como un tipo normal que llevó a cabo la matanza de miles de judíos. Lo abyecto no solo emerge de las acciones horribles cometidas por Eichmann sino en el hecho de que un tipo aparentemente normal fuese capaz de aniquilar a millones de judíos. Kristeva afirma que lo abyecto está relacionado con la perversión ya que lo perverso altera el orden establecido y perturba los esquemas: “it neither gives up nor assumes a prohibition, a rule, or a law [...] it curbs the other’s suffering for its own profit. Corruption is its most common, most obvious appearance”. Yitzhak Zuckerman, uno de los líderes de la resistencia judía en Varsovia reclama, “common sense could not understand that it was possible to exterminate tens and hundreds of thousands of Jews”. Al situarse fuera de los límites de lo que se considera “natural” o “normal”, los seres humanos adoptan una especie de identidad monstruosa (incluso, es común que a estos

criminales se les llame *monstruos*, acusándolos de cometer *monstruosidades*) que da cabida a los elementos intrínsecos del horror: el miedo, el asco y la conmoción. Estos seres humanos de apariencia normal, quienes tienen todas las facultades mentales y las características físicas de cualquier otro ser humano, adquieren una identidad monstruosa al cometer acciones horribles. Este monstruo quizá provoque más horror que el famoso *Boogeyman* porque no es un sujeto que viola las leyes desde fuera (como un foráneo) sino que las ataca desde adentro (siendo miembro del orden establecido). Noël Carroll proclama que el monstruo o villano de una historia de horror debe ejemplificar dos características: 1) una amenaza física, psicológica, social, moral o espiritual y 2) una amenaza impura que viola los esquemas generalmente aceptados de la categorización cultural. Aunque Carroll niega categóricamente que el horror estético pueda tener como protagonista a seres humanos, la serie *Halloween* (1978) ejemplifica lo contrario. En *Halloween* el monstruo es Michael Myers, un joven que asesina brutalmente a su hermana mayor y después emprende un sangriento trayecto asesinando a más jóvenes. Michael Myers representa lo que Derry llama “horror-of-personality”, aquel tipo de horror en donde no existe una gran distancia estética ni metafísica entre el monstruo y el humano; el hombre y el horror coexisten en el mismo cuerpo. El cine de Hollywood cuenta con una amplia lista de películas en las cuales se expone al asesino en serie como protagonista del horror: *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), *A Nightmare on Elm Street* (1984), *The Silence of the Lambs* (1991), *Seven* (1995) e incluso existen algunas películas que son adaptaciones filmicas de los horrores cometidos por asesinos verdaderos; por ejemplo, *Henry: Portrait of a Serial Killer* (1990), *Ted Bundy* (2002), *Ed Gein: The Butcher of Plainfield* (2007).

Otros teóricos afirman que la figura del monstruo no necesariamente se revela de forma física y tangible, fácilmente identificable; el monstruo también se puede representar mediante el

poder. Michael Foucault estableció que el poder moderno no está centralizado ni es estático sino que se caracteriza por medio de su fluidez y arbitrariedad. Edwards y Graulund explican, refiriéndose al poder, que “as such, it is itself a sort of *monster*, an organism that can exceed the control of individuals or groups of individuals” (27). Por lo tanto, el poder moderno es grotesco ya que elude los límites de la razón y es arbitrario “it operates through the faceless mechanics of the state, in the anonymous bureaucracies of the asylums, hospitals and prisons, and in a more personalized image: the power of the ‘strong man,’ the dictator” (27). La violencia es inherente al horror. Aunque bien se podría hablar de violencia sin horror resulta imposible hacer referencia al horror sin implicar a la violencia. En *Violence: Six Sideways Reflections* (2008), el filósofo Slavoj Žižek discute tres modos cíclicos en los cuales opera la violencia: *violencia subjetiva*, *violencia objetiva* y *violencia simbólica*. La violencia subjetiva se caracteriza mediante actos físicos como tiroteos, motines y guerras. La violencia subjetiva es visible y siempre tiene a un agente fácilmente identificable. La violencia objetiva (maldad estructural), que frecuentemente pasa desapercibida por ser invisible, es inherente a un sistema. Según Žižek, la violencia objetiva es la forma más sutil de coerción que sustenta las relaciones de dominación y explotación. La violencia simbólica es la violencia inherente al lenguaje. Semánticamente, el significado adquiere sentido por lo que no es, es a través de la negación que una palabra adquiere significado (por ejemplo, una *pluma* no es un *lápiz*, un *bebé* no es un *adulto*, etc.). Žižek afirma que la violencia humana nace del lenguaje mismo, ya que es a través de él que practicamos la exclusión.

A.1.3 El horror: ¿género funcional o entretenimiento insípido?

John Ruskin proclamó, “Great nations write their autobiographies in three manuscripts; the book of their deeds, the book of their words, and the book of their art. Not one of these books can be

understood unless we read the two others; but of the three the only quite trustworthy one is the last". Ruskin se refería a la importante función que ejerce el arte en revelar las ideologías, los comportamientos y las emociones de la sociedad en la cual se desarrolla. Sin embargo, ¿a qué arte se refería? ¿Al “arte elevado” popular entre los intelectuales o al “arte vulgar” famoso en la cultura popular?²⁰ Postulo esta pregunta sin la intención de entablar una discusión acerca de estas nociones, sino más bien con el propósito de situar el género del horror dentro de estos conceptos.

El horror artístico tiene sus orígenes en el folklore y las tradiciones religiosas. La muerte, el más allá, la maldad y lo demoníaco son elementos destacados de este género que se manifiesta con historias de vampiros, hombres lobo, fantasmas y demonios. En 1764, aparece la primera novela gótica contemporánea *The Castle of Otranto*²¹ (1764) escrita por Horace Walpole. Esta obra fue el resultado del intento deliberado de su autor por mezclar los dos tipos de romances; el antiguo y el moderno. Walpole explica que en el romance antiguo todo era imaginación e improbabilidad (Romanticismo) mientras que en el moderno la naturaleza siempre estaba destinada a ser, y a veces había sido, copiada con éxito (Naturalismo). Ante este nuevo género que surge a partir de *The Castle of Otranto*, el ensayista Rafael Llopis comenta, “el europeo que durante siglos se había ido alejando penosamente del terror al Más Allá, de pronto se encuentra

²⁰ Pierre Bourdieu sostiene que no existe tal cosa como un “gusto supremo” o un “gusto inferior” ya que estos se construyen y se sostienen por la sociedad y como tal se avalan o se desacreditan por el grupo de personas que ejercen el poder dentro de una sociedad. (*A Social Critique of the Judgment of Taste*, 1984).

²¹ De hecho, la primera edición se publica como un romance medieval y aparece con el título completo *The Castle of Otranto, A Story. Translated by William Marshal, Gent. From the Original Italian of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto*. Esta primera edición supuestamente había sido traducida de un manuscrito impreso en Nápoles en 1529 que había sido recientemente redescubierto en la biblioteca de una familia Católica antigua en el norte de Inglaterra. Incluso, se afirmó que este manuscrito provino de un historia aún más antigua, datando desde los tiempos de las Cruzadas. En verdad, el autor contemporáneo Horace Walpole había fabricado toda la historia, alegando que había encontrado estos manuscritos cuando en realidad él había escrito *The Castle of Otranto*. Al revelarse la verdadera identidad de esta novela, algunos críticos, que antes la habían alagado, después arguyeron que era anacrónica, reaccionaria y de mal gusto.

ante castillos en ruinas repletos de fantasmas. Pero ya no se trata de un terror creído sino de un terror gozado”. En esta época, el horror sobrenatural adquiere un nuevo significado al incorporarse al ámbito de lo artístico. Después de la novela de Walpole se publicaron unas series de novelas que entran dentro del nuevo género gótico que después daría cabida al más inclusivo género del horror: *Vathek* (1785) de William Beckford, *Los misterios de Udolfo* (1794) y *El italiano* (1796) de Ann Radcliffe, *El Monje* (1797) de Matthew Lewis y *The Fatal Revenge; or, the Family of Montorio* (1807) de Charles Maturin. Sin embargo, la génesis de la narración del horror, tal como la conocemos hoy, se remonta a los cuentos del siglo XIV. La obra romántica de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818) es una obra icónica de este género. Los cuentos cortos del famoso escritor Edgar Allan Poe (*The Murders in the Rue Morgue* (1841), *The Masque of the Red Death* (1842), *The Tell-Tale Heart* (1843), *The Raven* (1845), *The Cask of Amontillado* (1847) fueron precursores de la historia detectivesca moderna. Las obras de Poe fueron innovadoras por múltiples razones; por primera vez se explora en ellas el psicoanálisis desde una perspectiva literaria y se inicia lo que después se llamaría el *horror corporal* con los cuentos *The Facts in the Case of M. Valdemar* (1845) y *Hop-Frog* (1849). Otras obras como *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde o *Dracula* (1897) de Bram Stoker también incursionaron dentro de este modo literario. H.P. Lovecraft introdujo el *horror cósmico* con su cuento *Cthulhu Mythos* (1934) y Richard Matheson en 1954 con *I Am Legend* influyó en el género significativamente con sus historias de zombis en una era apocalíptica. Indudablemente uno de los autores más conocidos del mundo literario actual es Stephen King, autor de obras como *The Shining* (1977), *The Stand* (1978), *The Dead Zone* (1979), *It* (1987), y *Hearts in Atlantis* (1999), entre otras. A pesar de la gran tradición literaria de este género, el horror se ha considerado un género secundario, desacreditado por su aparente vacuidad y cuestionable gusto.

Algunos teóricos afirman que el placer estético es una forma de controlar a la comunidad, una manera de complacerla superficialmente para mantenerla en un estado de sumisión. Tania Modleski comenta, “the masses, it is said, are offered various forms of easy, false pleasure as a way of keeping them unaware of their own desperate vacuity” (285). Philip Brophy llamó “saturated fiction” al horror moderno, explicando que “it is a mode of fiction, a type of writing that in the fullest sense ‘plays’ with its reader [...] that has no time for the critical ordinances of social realism, cultural enlightenment, or emotional humanism” (5). En contraposición, el director David Cronenberg expresó, “most people have a certain understanding of what a horror film is, namely, that it is emotionally juvenile, ignorant, supremely non-intellectual and dumb. Basically stupid. [...] But I think of horror films as art, as films of confrontation”. Cronenberg, aclamado director del llamado “body-horror” (*The Dead Zone*, *The Fly*), asevera que el horror cinematográfico confronta al espectador con aspectos de su propia vida que de otra manera serían muy difíciles de enfrentar. Varios críticos han desacreditado el horror como arte, arguyendo que no hay valor contextual o estético en la exposición “gratuita” de cuerpos mutilados, vampiros hambrientos o monstruos que masacran de manera insaciable y grotesca.

Pese a estas valoraciones, otros críticos afirman que el horror artístico representa las ansiedades de la sociedad en la cual se desarrolla y asume una importante función catártica. Stephen King afirma que el horror artístico sirve como “a barometer of those things which trouble the night thoughts of a whole society” (131). El crítico de cine Charles Derry asegura que las películas de horror resultan tan atractivas porque “they speak to our subconscious and – as do our dreams – deal with issues that are often painful for us to deal with consciously and directly” (21) y explica que las películas de horror se conectan con nuestras necesidades subconscientes de hacerle frente a las cosas que nos asustan. Derry llevó a cabo un análisis comparativo de las

películas clásicas de Hollywood (*Frankenstein*, *Dracula*, *King Kong*) con las películas de los años 60 (*Psycho*, *Strait-Jacket*, *What Ever Happened to Baby Jane?*) para argumentar que el horror en las películas de esas décadas se puede rastrear de acuerdo con los temores reales de sus respectivas sociedades. Para ilustrar este punto, Derry señala que tales películas aumentaron en cantidad justo después del asesinato del presidente John F. Kennedy y que ni el horror pseudocientífico ni el horror sobrenatural inquietaban tanto a la población como el horror causado por el hombre, ya que el horror era precisamente el hombre.

Las siguientes ilustraciones muestran la imagen de Frankenstein contrapuesta con la de Norman Bates, antagonista de la película *Psycho* de Alfred Hitchcock. Los dos seres representan la maldad y aunque ambos son monstruos de sus respectivas historias, su apariencia física es muy distinta. Resulta interesante que la imagen de Norma Bates no es de un monstruo desfigurado sino de un hombre apuesto. Philip Tallon explica, “works of art provide a mean by which humans express, intuitively and explicitly, their assumptions about the world” (33).



Fig. 2 Norman Bates y Frankenstein

En su función de revelar las ansiedades de la sociedad, el horror estético, más que ser un simple “escape”²², confronta al espectador con sus temores²³. Freeland asegura que las películas de horror no solamente provocan ciertas emociones sino que estimulan pensamientos acerca del concepto que se tiene sobre el mal en sus distintas formas: interno o externo, limitado o profundo, físico o mental, natural o sobrenatural. El horror convoca al mal, pero, ¿a qué mal? Un brujo en una sociedad africana puede representar el bien pero en una sociedad occidental este mismo brujo puede ser símbolo del mal. El mal es el elemento central que le da vida a las historias de horror, el aspecto principal que infunde terror y hace que un libro o una película sea exitosa. Los creadores del horror estético apelan a los temores de sus espectadores pero estos temores lejos de ser universales o rígidos, son moldeados socialmente. Por ejemplo, el mal en la edad moderna adquirió nuevas características; ya no se limitó dentro del imaginario cultural a lo sobrenatural sino que se representó a través de la indiferencia de individuos como Eichmann o mediante los planes de líderes totalitarios como Mussolini, Stalin, Hitler y Franco. Freeland asegura que ocurre un mecanismo mental mientras vemos películas de horror y que no somos simples espectadores pasivos sino que reflexionamos activamente acerca de los personajes y nuestros sentimientos hacia ellos. Al igual que Derry, Dickstein observa que “the first rule of shivers seems to be that horror art will be most prevalent in times of gradual cultural shifts when

²² En *A Treatise on Tales of Horror* (1944), Edmund Wilson crítica al consumo de las historias sobrenaturales como un acto de escape. Wilson señala que “as soon as we feel that our own world has failed us, we try to find evidence of another world”; deseo que se manifiesta en periodos de represión política. Wilson concluye que tenemos “the instinct to inoculate ourselves against panic before the real terrors loose in the world [...] by injections of imaginary horror which soothe us with the momentary illusions that the forces of madness and murder may be tamed and compelled to provide us with mere and dramatic entertainment”. Según esta estimación, el horror, lejos de ser un acto transgresivo, se convierte en un acto de escape.

²³ Glenn D. Walters en *Understanding the Popular Appeal of Horror Cinema: An Integrated-Interactive Model* (2004) señaló que los actos atroces cometidos por Edward Gein, quien fue condenado por asesinato, ultrajar tumbas y necrofilia en los años 50, inspiraron las películas *Psycho* (1960), *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) y *Silence of the Lambs* (1991).

people need some “object” toward which they can direct their anxieties” (41) y concluye que “going to horror films is a way of neutralizing anxiety by putting an aesthetic bracket around it” (69). De esta manera, el horror artístico se convierte en un método de expresar las ansiedades de la sociedad, adquiriendo una importante función catártica. El escritor e intelectual español, Jorge Semprún, hace uso de la escritura ficcionalizada para expresar los horrores que sufrió en el campo de concentración en Buchenwald. Carlos Pabón acertadamente señala que Semprún expone “la paradójica noción de que la ficción puede decir la ‘verdad’ de manera más eficaz que una narración de hechos directa”.

La psicóloga Sue Grand explica, “stories are told to register a truth that cannot be found in the simple telling of facts”. Según Grand, la literatura provee un método de expresión efectivo que ayuda a los individuos a divulgar sus ansiedades y sus temores con mayor facilidad. De semejante manera, Annette Kuhn concluye, “under the cloak of fantasy, issues of actuality may be addressed more directly” (16). En sociedades políticamente represivas el horror artístico no es solo un mecanismo que ayuda a expresarse sino que puede ser la *única* fuente de expresión. A través del horror artístico “the most dangerous and subversive implications can disguise themselves and escape detection” (78) precisamente porque el género del horror comúnmente se subestima como un género carente de substancia y puede pasar desapercibido ante la censura.

A.1.4 Atracción fatal: el placer del horror

I think that we're all mentally ill; those of us outside the asylums only hide it a little better— and maybe not all that much better, afterall.

-Stephen King
(*Why We Crave Horror Movies*)

A la gente le gusta tener miedo cuando se sienten seguros
-Alfred Hitchcock



Fig. 3 Jason y Mrs. Voorhees

Entre las películas más taquilleras del cine español figuran: *Los otros* (2001), *El orfanato* (2007) y *El laberinto del fauno* (2006). Según *Horror International*, el horror filmico es el género que se exporta internacionalmente con mayor facilidad. Autores como Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft, Mary Shelley y Stephen King adquirieron fama mundial por sus cuentos de horror. Pero, ¿a qué se debe la atracción hacia el horror artístico? ¿Qué placer nos produce el sentir miedo ante una película de horror como *El orfanato* o un cuento de Poe? ¿Por qué nos aferramos a regresar a la “escena del crimen” siendo espectadores o lectores fieles de este género? ¿Por qué sometemos una y otra vez nuestros cuerpos al asco y al terror que muchas de estas películas o libros nos producen? En nuestra vida cotidiana huimos de la sangre, evitando a toda costa el peligro, la violencia y el pánico, ¿porqué, entonces, esperamos ansiosamente la siguiente película de horror o el siguiente libro de King, narrativas que evocan elementos que rechazamos rotundamente en nuestra vida diaria? ¿Por qué insistimos en ver el mal representado artísticamente?²⁴

Las explicaciones que han ofrecido los críticos divergen entre razonamientos psicológicos, reflexiones culturales e incluso explicaciones genéticas. En 2008, un grupo de

²⁴ Si bien es cierto que no a todos los individuos les atrae este género, hay una gran mayoría que disfruta del horror artístico y en ella me enfocaré.

científicos liderados por Christian Montag de la Universidad de Bonn afirmó que ciertas variaciones de un gene llamado COMT vinculado a los sentimientos y a la ansiedad podrían explicar por qué algunas personas simplemente no pueden tolerar el horror artístico mientras que otros individuos gozan de esta expresión. Al margen de este estudio, las explicaciones más comunes que intentan explicar la atracción hacia el horror están basadas en conceptos freudianos²⁵ de lo siniestro y de la represión. Freud define lo siniestro como “something familiar and old – established in the mind that has been estranged only by the process of repression” (12). Maria M. Tatar asegura que los acontecimientos de lo siniestro tienen el poder de provocar una sensación de pavor precisamente porque son a la vez extraños y familiares. Tatar afirma que “their strangeness endows them with a supernatural quality; their familiarity, once recognized and understood, divests them of this supernatural aura” (169). El horror hace uso de lo uncanny para desarrollar historias en donde las leyes de la realidad permanecen intactas (lo familiar) pero a la vez son increíbles, perturbadoras, inusuales, inesperadas, impactantes y únicas (lo extraño). Lo siniestro, al igual que la atracción hacia el horror, “is one of an eerie strangeness that arises out of the cognitive dissonance of the paradoxical nature of being repulsed by and attracted to that which is both familiar and peculiar” (Edwards y Graulund 146).

James Twitchell (*Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Terror*, 1985) Robin Wood (*The American Nightmare: Essays on the Horror Film*, 1979) y Carol J. Colver (*Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, 1992) figuran entre los críticos que han intentado explicar la fascinación hacia el horror artístico desde una perspectiva estrictamente psicoanalítica. Wood utiliza el concepto freudiano de la represión para elaborar el concepto de *surplus repression* y explica que en el horror fílmico lo reprimido se dramatiza como el Otro

²⁵ Jonathan Lake Crane incluso afirmó que la teoría freudiana es “the lingua franca of horror criticism” (*Terror and Everyday Life*, 24)

monstruoso. Siendo así, esta expresión artística adquiere la función de exteriorizar lo reprimido porque “that which is repressed must always strive to return” (15). Según Wood, la *represión básica* es universal, necesaria e inescapable; es lo que nos distingue de los animales y nos convierte en humanos. La *represión superávit*, en cambio, se alimenta de los roles preestablecidos que una sociedad determinada les impone a sus miembros desde la infancia; es el resultado de un mecanismo del poder centralizado que nos convierte en sujetos complacientes.

Lo siniestro, según Wood, indica la restauración de lo reprimido. “One might say that the true subject of the horror genre is the struggle for recognition of all that our civilization represses or oppresses, its re-emergence dramatized [...] as an object of horror [...] the happy ending (when it exists) typically signifying the restoration of the repression” (10), explica Wood. La figura del monstruo adquiere el significado de los grupos reprimidos en determinada sociedad. La etimología de la palabra “monstruo” proviene del latín “monstrum” que significa “avisar” o “advertir”. Siguiendo el pensamiento crítico de Wood y tomando en cuenta la etimología de monstruo, podríamos afirmar que el monstruo en el horror artístico simboliza una *advertencia* que señala las amenazas que presenta la Otredad para el orden establecido. La Otredad se convierte en el monstruo: el proletariado, la sexualidad femenina, los grupos étnicos, las ideologías o sistemas políticos alternativos, la homosexualidad, etc. El monstruo representa una perturbación del orden, un sujeto o entidad que está fuera del estatus quo.

Clover, desde una perspectiva de género ya antes explorada por Laura Mulvey, y utilizando el subgénero de *slasher*, *rape-revenge* y *possession* como la materia de estudio en su investigación, ofrece una teoría diferente a la que propone Mulvey. Mulvey explica que la atracción por este género se debe al sadismo del espectador masculino²⁶; sin embargo, Clover

afirma lo contrario, arguyendo que estos filmes no alimentan el deseo sadomasoquista masculino sino que comprometen al espectador en el sufrimiento de la víctima-héroe (la *final-girl* como la llama Clover), quien sufre angustia y dolor pero quien finalmente vence las fuerzas de la opresión. Según Clover, este elemento le otorga una función subversiva a dichas películas. Asimismo, Isabel Cristina Pinedo asevera que los *slasher films* proveen una salida catártica y explica que “the cathartic release horror affords may also empower viewers to engage in other activities, including progressive political action, if they are so inclined” (107). Sin embargo, estas teorizaciones ignoran el hecho de que hay un gran número de películas de horror en donde la víctima no sale vencedora; el final feliz no existe. Ese es el caso de *Halloween*, *Night of the Living Dead*, *Friday the 13th*, por nombrar algunas.

La escritora Elizabeth Barrette afirma que nuestra atracción hacia el horror se debe a nuestra estructura psicológica, al software y al hardware de nuestros cerebros. Barrette crea dos categorías para 1) ilustrar los elementos de los cuales hace uso el horror artístico y 2) explicar porqué estas historias nos producen placer. La primera categoría la titula “las ausencias” y por medio de esta clasificación expone la efectividad del horror artístico. Las ausencias a las que se refiere Barrette son: lo desconocido (la Otredad), lo inesperado (el suspenso), lo inimaginable (suspensión de la realidad), lo inadvertido (sangre y entrañas), lo inconsciente (los miedos subconscientes) y lo imparable (la muerte). La segunda categoría es “las presencias” entre las cuales incluye la impotencia, la urgencia, la tensión, la intensidad, el ritmo y la liberación. La escritora asegura que sentimos placer ante la impotencia, la falta total de agencia, la carencia de poder porque nos identificamos con esta sensación y también gozamos cuando la víctima sale

²⁶ Dentro de una sociedad patriarcal, explica Mulvey, el placer en mirar está estrictamente dividido en hombre activo/mujer pasiva. Cita a Budd Boetticher quien dice, “what counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. She is the one, or rather the love or fear she inspires in the hero, or else the concern he feels for her, who makes him act the way he does. In herself the woman has not the slightest importance” (6).

vencedora pese a todas las adversidades. La identificación con los personajes y las emociones de éstos, nos producen placer porque podemos relacionar su sufrimiento al nuestro; “horror offers a chance to look within and confront our own reflections”²⁷.

Rosemary Jackson expone el género de lo fantástico como una categoría subversiva ya que se rebela en contra de los esquemas culturales, revelando lo reprimido y exponiendo lo oculto; Jackson explica que “fantastic literature points to or suggests the basis upon which the cultural order rests, for it opens up, for a brief moment, on disorder, onto illegality, [...] onto that which is outside dominant value systems” (2). En *Why We Crave Horror* (1981) Stephen King señala que en el día a día todas aquellas emociones que la sociedad ha calificado como “negativas” se reprimen dentro de una sociedad civilizada y estas emociones no se erradican²⁸, sino que buscan un escape –el horror. El horror filmico o literario provee la cuartada perfecta ya que “no es real” y por lo tanto el individuo que goza de esta experiencia no corre riesgos de incurrir en actos ilegales en busca de esta liberación. Las mejores obras de horror, señala King, son reaccionarias, anárquicas y revolucionarias precisamente por cumplir esta función de exteriorizar todo aquello que ha sido suprimido por la sociedad civilizada; “the [...] horror movie, like the sick joke, has a dirty job to do. It deliberately appeals to all that is worst in us. It is morbidity unchained, our most basic instincts let free, our nastiest fantasies realized” (3). Pero, ¿a qué se refiere King cuando dice “all that is worst in us”? Esta idea de que tenemos algo innatamente malo o destructivo en nuestro interior surge del concepto de pulsión de muerte desarrollado por Freud. Según Freud, el instinto de muerte es particular e independiente al de

²⁷ A pesar de la popularidad y aceptación de estas explicaciones psicoanalíticas con respecto al placer que produce el horror, Andrew Tudor señala que estas explicaciones no funcionan debido a su “totalizing and self-confirming potential” (451). Tudor afirma que hay un gran sector que no disfruta de este género y estas teorizaciones suponen erróneamente que *todos* los individuos están atraídos por el horror artístico.

²⁸ “Anticivilization emotions don’t go away; and they demand periodic exercise.”

Eros; Eros se caracteriza por la tendencia hacia la cohesión y la unidad, mientras que la pulsión de muerte es la inclinación hacia la destrucción. Esta tendencia es restringida por la cultura que transforma parte de la pulsión de muerte en sentimiento de culpa. Carol Oates afirma, “this predilection for art that promises we will be frightened by it, shaken by it, at times repulsed by it seems to be [...] imprinted in the human psyche. And this is the forbidden truth, the unspeakable taboo- that evil is not always repellent but frequently attractive; that it has the power to make us not simple victims [...] but active accomplices”. El concepto de agresión maligna desarrollado por el psicólogo Erich Fromm explica nuestra tendencia de gravitar hacia el mal y lo violento. Fromm define la agresión maligna como la crueldad y destrucción infligidos de manera sádica, entendiéndose el sadismo como la pasión de tener control absoluto sobre un ser humano, y dice que este tipo de violencia es específica a la raza humana, no tiene finalidad y es lasciva.

Freud afirma que la pulsión de muerte debe encontrar canales de liberación. King, al igual que otros críticos, propone que este canal es el horror artístico. El aclamado autor asegura que las películas de horror simbolizan la versión pública del linchamiento, arguyendo que “the potential lyncher is in almost all of us [...] and every now and then, he has to be let loose and roll around in the grass” (2). Pero, ¿por qué debe dejarse a sueldo? René Girard explica, “cuando no es satisfecha, la violencia sigue almacenándose hasta el momento en que se desborda y se esparce por los alrededores con los efectos más desastrosos” por lo que “el sacrificio intenta dominar y canalizar en la ‘buena’ dirección los desplazamientos y las sustituciones espontáneas que entonces operan” (17). Según King, esta “buena dirección” es el horror artístico ya que la violencia innata en los seres humanos se canaliza mediante obras literarias o cinematográficas que exponen el horror y la violencia.

En *Laughing, Screaming: Modern Horror and Comedy* (1994) William Paul compara el *gross-out horror* con las películas de comedia de los años 70 y 80 y señala que ambos géneros comparten un interés en el cuerpo humano, en lo sexual tanto como en lo escatológico. Paul interpreta el horror como *arte festivo*; como parte de una cultura carnavalesca que nos permite expresar nuestras emociones libremente. Mikhail Bakhtin postula que lo grotesco (cuyo elemento central es lo carnavalesco) es una vía para lograr la autonomía política ya que durante el carnaval todas las leyes se erradican, creando un espacio autónomo. Bakhtin explica, “carnival is not a spectacle seen by the people; they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people. [...] During carnival time life is subject only to its laws, that is, the laws of freedom” (7). Valiéndose de esta teoría, Paul señala que “the horror film allows us the pleasure of indulging our passivity, the pleasure of being liberated from the necessity of action. However disturbing the image [...] there is a certain comfort in knowing that we can deal with it solely by letting go, by screaming” (67). Las emociones reprimidas se liberan fácilmente durante el carnaval por lo que “the carnevalesque is not just an aspect of a celebration, but, like the grotesque, it is [...] a liminal space where ‘the law’ is overturned” (Fanning citado en Edwards y Graulund 26). El horror artístico no solamente expone su aspecto transgresivo mediante las narrativas sino que es cómplice de la transgresión del cuerpo humano; los espectadores gritan, sudan, experimentan escalofríos o simplemente se paralizan. Estas reacciones corporales se podrían interpretar como un acto transgresivo ante el cuerpo “bien comportado” que exige la sociedad.

La paradoja del horror como placer también se ha abordado desde una premisa filosófica. Carroll asegura que los objetos del horror estético causan fascinación y angustia a la misma vez y que esta fascinación se puede gozar porque “the distress in question is not behaviourally

pressing; it is a response to the thought of a monster, not to the actual presence of a disgusting or fearful thing” (189-90). Los espectadores, que se someten a una experiencia que algunos calificarían de masoquista, saben que pueden salir de la sala de cine en cualquier momento, que los personajes horribles no traspasarán las pantallas para acecharlos a ellos, que lo que están viendo, a fin de cuentas “no es verdad”. Yvonne Leffler señala que la atracción hacia el horror se debe a que el horror provee una experiencia transcendental y sublime. Lovecraft asegura que este “miedo cósmico” es una mezcla de miedo, fascinación y curiosidad²⁹; es la atracción hacia lo desconocido. Carroll plantea que esta fascinación se ansía porque “being thrilled, even frightened (albeit aesthetically), it might be said, relieves the emotional blandness of something called modern life” (167). El filósofo explica que el enfrentamiento con seres horribles que desafían las categorías de lo normal, produce placer ya que la divulgación de tales seres desconocidos e imposibles requiere de procesos de comprobación, descubrimiento y confirmación; procesos que son cognitivamente placenteros dada nuestra naturaleza de seres curiosos. Similarmente, Morris Dickstein arguye que “horror films are a safe, routinized way of playing with death, like going on the roller coaster or parachute jump at an amusement park. There is always some chance however remote, that the car will jump the tracks- otherwise the thrill would be gone- but this death trip is essentially vicarious” (69). Al menos que estemos refiriéndonos a un suicida, la gran mayoría de las personas no busca la muerte en sí, sino un roce con ella, un antídoto que alivie, al menos temporalmente, el estado de aburrimiento que ha venido a ser tan característico del ser moderno.

Algunos teóricos han sugerido que la narrativa en el horror revela las inquietudes de un

²⁹ “Uncertainty and danger are always closely allied; thus making any kind of an unknown world a world of peril and evil possibilities. When to this sense of fear and evil the inevitable fascination of wonder and curiosity is superadded, there is born a composite of keen emotion and imaginative provocation whose vitality must of necessity endure as long as the human race itself” (2).

mundo (pos)moderno en donde nada es lo que parece ser. Andrew Tudor afirma que el discurso del horror presupone “a thoroughly unreliable world” y que los códigos de dicha narración están correlacionados con nuestro miedo distintivo, el riesgo y la inestabilidad en las sociedades modernas. Tudor señala que el horror posmoderno diverge del género de otras épocas porque ilustra las experiencias modernas de la fragmentación social y la amenaza constante entre “embattled ‘selves’ and the risky and unreliable world that they inhabit” (40). Pese a los grandes avances tecnológicos y científicos del ser humano, aún existe una gran ansiedad por todo aquello que la humanidad todavía no logra comprender. Al igual que Tudor, Philip Nickel afirma que los filmes de horror inducen o sugieren un estado particular de incertidumbre, experimentada como una ansiedad epistémica, como melancolía o como paranoia. Asimismo, Philip Tallon expresa que el horror nos muestra nuestro escepticismo respecto al progreso absoluto; “as we gain more experience and more mastery about the world, it can be easy to forget that, deep down, we still lack mastery of ourselves” (38). Pinedo propone cinco características del horror posmoderno: 1- el horror constituye una alteración violenta del mundo cotidiano, 2- el horror transgrede y viola los límites, 3- el horror pone en duda la vigencia de la racionalidad, 4- el horror posmoderno repudia el cierre narrativo y por último 5- “horror produces a *bounded* experience of fear” (17) (cursiva mía). Las primeras cuatro características del horror posmoderno que provee Pinedo mantienen una relación estrecha con las declaraciones de otros críticos, quienes vinculan el escepticismo del posmodernismo con la ambigüedad del horror. Sin embargo, quisiera enfocarme en la última característica presentada por Pinedo; “a bounded experience of fear”. Aunque la mayoría de estos críticos se enfocan en la narrativa ambigua de las películas de horror, quisiera señalar que aún cuando las narrativas en sí sean inciertas, la reacción que producen unifica a los espectadores en una experiencia colectiva. Pinedo propone que esta

experiencia delimitada es espacial; “people in a confined space are kept off-balance through the use of suspense and precipitous surprises” (59) y añade que “throughout, the element of control, the conviction that there is nothing to be afraid of turns stress/arousal into a pleasurable sensation”. Sin embargo, esta experiencia acotada no solamente se siente mediante el espacio físico de la sala de cine sino que también se impone a través del “juicio colectivo”; un juicio colectivo que se ansía en una era posmoderna en donde las líneas que definen lo bueno y lo malo se han desvanecido a favor de un mundo subjetivo e incierto. De acuerdo con Ihab Hassan, algunas características del posmodernismo son: deconstrucción, anti-narrativa, anarquía, esquizofrenia, diferencia, indeterminación. Dominic Strinati postula que la posmodernidad desechó las grandes narrativas y los grandes ideales pero al eliminarlos no se reemplazaron per se sino que quedó un hueco de incertidumbre e inseguridad; “postmodern theory argues that no new institutions or beliefs emerge to give people a secure and coherent sense of themselves, the times in which they live and their place in societies” (238). Dado este estado de incertidumbre, los seres posmodernos ansían aquellas experiencias que les proporcionen un sentido de certeza. Si bien esa convicción no se encuentra en la narrativa del horror, sí se desarrolla en la interpretación/reacción del espectador. En las películas de horror, usualmente existe un consenso colectivo acerca de lo que es la maldad; la identificamos fácilmente y otorgamos cómodamente un dictamen acerca de “lo bueno” y “lo malo”. Nickel reconoce la función constructiva del horror, afirmando que el horror refleja los códigos morales de dicha sociedad en un mundo de gran incertidumbre y de cambio constante. En una era del llamado “relativismo”, la moral también se pone en tela de juicio. El relativismo moral desvanece las líneas que dictan lo irrefutablemente malo y lo certeramente bueno, creando un estado de gran confusión (esquizofrenia, en palabras de Hassan). El horror otorga un sentido de objetividad y de certeza

que otros géneros no ofrecen tan fácilmente. Las obras de horror introducen un monstruo que se puede discernir como tal al concluir la obra.

B. VISIÓN PANORÁMICA DEL HORROR

B.1.1 Breve historia del horror literario

Como expliqué anteriormente, el miedo del ser humano está directamente vinculado a la muerte y al hecho de que los seres humanos poseemos la conciencia del yo y sabemos con toda certeza que vamos a morir. Este conocimiento da cabida al terror, emoción que se ha expresado artísticamente desde siglos atrás. El siguiente listado muestra una breve lista del horror literario que data desde el Siglo XII.

1307-1321: *La Divina Comedia* del escritor italiano Dante Alighieri describe el Infierno literariamente.

1456: Reinado de Vlad el Empalador que sirve de inspiración a la obra *Drácula* (1897) de Bram Stoker fue inspirada (ver Fig. 4 y Fig. 5).

1764: *El castillo de Otranto*, Horace Walpole

1784: *Las 120 jornadas de Sodoma*, Marqués de Sade

1794: *Los misterios de Udolfo*, Ann Radcliffe

1796: *El monje*, Matthew Lewis

1805: *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Jan Potocki

1809-1822: Producción literaria de E.T.A. Hoffman

1820: *Frankenstein*, Mary Shelley

1820: *Melmoth el errabundo*, Charles Maturin

1827-1849: Producción literaria de Edgar Allan Poe

- 1882:** *La puerta abierta*, Margaret Oliphant
- 1886:** *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, R.L. Stevenson
- 1890:** *El retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde
- 1898:** *Otra vuelta de tuerca*, Henry James
- 1898:** *La guerra de los mundos*, H.G. Wells
- 1908:** *La casa en el confín de la tierra*, William Hope Hodgson
- 1910:** *El fantasma de la ópera*, Gastón Leroux
- 1913:** *The Lodger*, Belloc Lowndes
- 1917-1937:** Producción literaria de H.P. Lovecraft
- 1954:** *Soy leyenda*, Richard Matheson
- 1959:** *La casa encantada*, Shirley Jackson
- 1967:** *El bebé de Rosemary (La semilla del diablo)*, Ira Levin
- 1967 - Actualidad:** Producción literaria de Stephen King
- 1971:** *El exorcista*, William Peter Blatty
- 1974:** *Tiburón*, Peter Benchley
- 1976:** *Entrevista con el vampiro*, Anne Rice

B.1.2 El horror literario en España

La literatura del horror en el contexto español no goza de un abundante corpus, sino más bien se destaca por su escasez. La narrativa literaria del horror, que en el Siglo XIX adquiere mayor popularidad en toda Europa³⁰ siguiendo el modelo gótico inglés, *llega* a España siendo importada por el resto de Europa. Siendo la “literatura fantástica española principalmente extranjerizante”

³⁰ *Le fantastique* en Francia y el Expresionismo en Alemania popularizaron este género.

(Llopis 247), existen pocos relatos³¹ que se acercan a este género. Entre ellos están *La posada del mal hospedaje* (1604), un relato de fantasmas escrito por Lope de Vega y *La casa de los duendes* (1743), de Diego de Torres Villarroel, en el cual se incorporan personajes fantásticos. Aún con el desarrollo de los cuentos de ficción a partir del romanticismo, no se produce una abundante colección de obras de horror autóctonas. Algunas de las excepciones son *Noches Lúgubres* (1775) de Cadalso, *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (1831) de Agustín Pérez Zaragoza, *El estudiante de Salamanca* (1840) de Espronceda, y las *Leyendas* de Bécquer como *El monte de las ánimas* y *El Miserere* (1862) pero incluso estas obras están “más basadas en la recuperación legendaria tan preciada de la época que en la elaboración de ficciones contemporáneas terroríficas, fantasmagóricas o espeluznantes” (1). Por ejemplo, el acercamiento de Cadalso en *Noches Lúgubres* se realiza de forma muy cuidadosa, atribuyéndole una explicación racional a todo elemento misterioso. Otra historia que contiene elementos fantásticos es *El Emprendedor, o, Aventuras de un español en el Asia* (1805). Sin embargo su autor, Jerónimo Martín de Bernardo, incluye dichos elementos para ridiculizar su tratamiento verosímil al revelar que los supuestos duendes de su historia no eran más que falsificadores de monedas (*La recepción de la literatura fantástica en la España del Siglo XIX*). Rafael Llopis menciona a Pedro Antonio de Alarcón, contemporáneo de Bécquer, como una excepción notable por su relato *La mujer alta: cuento de miedo* (1882) que para Llopis es “uno de los mejores y más terroríficos cuentos de miedo escritos en castellano” (247), cuyo estilo se asemeja al *ghost story* moderno.

³¹ En su tesis doctoral Roas cita un catalogo elaborado por María José Alonso Seonae (1995) en el cual aparecen varias obras que contienen aspectos góticos. Entre ellas están: *Voz de la naturaleza* (1788-1792), *El Valdemaro* (1792), *El café* (1792), *La Leandra* (1797-1807), *La noche entretenida* (1798), *El Evangelio del triunfo* (1798-1799), *Memorias de Blanca Capello* (1803). Sin embargo, es importante destacar que estas obras eran traducciones o incluían el aspecto gótico de forma marginal y no como elemento sustancial.

Fernández Arellano enumera cuatro rasgos que explican su falta de producción en torno al horror español: 1- falta de una tradición vernácula, 2- “confusión o solapamiento bajo la etiqueta de *fantástico*” (331) 3- género menospreciado por los académicos y por lo tanto poco estudiado y 4- desprecio por lo siniestro por razones políticas y religiosas. Los primeros tres puntos están directamente relacionados con el cuarto rasgo ya que es la política y la religión católica lo que afectan de manera directa el desarrollo del género del horror en España.

El menosprecio por este género se ve reflejado en las últimas páginas de *La buena fama* (1894) de Juan Valera, cuento corto cuya narración fantasmagórica causó que su mismo autor proveyera una detallada explicación de dos páginas sobre el contenido. Valera asegura que “Apenas escrito el cuento que antecede, me acometieron ciertos temores de ser censurado si llegaba yo a publicarle. Alguien podrá decir que [...] debiera ponerme bien con Dios y emplear mis cortas facultades mentales en tratar asuntos graves y piadosos” (76) y continúa explicando que “en este honesto y entretenido libro no hallo cosa que se oponga a la verdad católica ni a la moral cristiana” (77). El catolicismo ha sido uno de los factores más influyentes en la cultura de la sociedad española. Desde 1235 cuando el Vaticano ejecuta una orden que inicia *La Inquisición* en Francia y condena la herejía como un crimen castigable por muerte, la brujería, lo oculto y lo demoníaco se convierten en el símbolo de todo mal y por ende cualquier acercamiento, incluso literario a ello, se convierte en un acto arriesgado y a la vez subversivo.

B.1.3 El Romanticismo: cuna del horror artístico

El Romanticismo nace en el primer tercio del siglo XIX, originándose en Alemania e Inglaterra y luego expandiéndose al resto de Europa. Este movimiento político y cultural se opone fielmente a la razón ilustrada impuesta por el Siglo de las Luces. En él se exaltan las pasiones, la

naturaleza, la libertad individual, lo oculto, lo sublime, lo misterioso, lo sobrenatural, y lo mágico. El Romanticismo rechaza el neoclasicismo y toma un interés especial en la Edad Media. En las obras románticas predominan los paisajes góticos y los espacios sombríos, lugares característicos de las primeras obras de horror. En Alemania, el movimiento literario *Sturm und Drang* (tormenta e ímpetu), desarrollado en la última mitad del siglo XVIII, se considera precursor del Romanticismo por el privilegio que dicho movimiento le otorga a la subjetividad individual y a las emociones extremas. Inglaterra también gozó de una tradición prerromántica; en 1745 el poeta Edward Young escribe *Las noches*, poema cuyo ambiente sombrío y terrorífico refleja varias de las obras románticas. En el ámbito de la pintura, William Blake ilustra varias de las ansiedades expresadas después por el Romanticismo con obras como *El anciano de los días* (1794), *El fantasma de una pulga* (1820), *El diablo cubre de pústulas a Job* (1821) (ver Fig. 4) y *El infierno de Dante* (1824-1827). Sin embargo, se considera el poemario *Baladas líricas con otros pocos poemas* (1798) de William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge como la obra que da inicio al romanticismo literario en Inglaterra. *Los sufrimientos del joven Werther* (1774) del alemán narra la historia de un amor imposible que culmina en el suicidio del joven protagonista. Otros escritores alemanes precursores de este movimiento incluyen Friederich Schlegel (1772-1829), Friederich Schiller (1788-1805), Heinrich von Kleist (1777-1811) y George Büchner (1813-1837). En Francia, el escritor y bibliotecario Charles Nodier, quien destacara la importancia de los sueños en la creación literaria, introdujo la novela gótica y los cuentos de vampiros a los escritores románticos franceses.



Fig. 4 *El diablo cubre de pústulas a Job*

Según Llopis, en España el Romanticismo pasó prácticamente desapercibido. Siendo el Romanticismo “una constante cultural, una configuración del carácter, de muchos modos difusa significación” (Romero Tobar 1) y al ser primordialmente una reacción contra el Siglo de las Luces, no tiene mayor impacto en una España donde la razón ilustrada todavía no se había manifestado del todo. Llopis explica, “mientras otros países europeos estaban de vuelta de las luces y buscaban un poquito de cálida oscuridad donde recogerse, el pueblo español seguía en las tinieblas y los intelectuales, aún no saciada su sed de luz, distaban mucho de sentirse hartos y añorar la pasada oscuridad” (65). A nivel socio-político este movimiento liberador se ve estancado por el absolutismo de Fernando VII, quien anulara la Constitución de 1812 que, entre otros derechos constitucionales, otorgaba la libertad de imprenta. La libertad de imprenta daba a todo individuo “la libertad de escribir, imprimir y publicar sus ideas políticas sin necesidad de licencia, revisión y aprobación alguna anteriores a la publicación”. De manera previa a esta promulgación, el Gobierno y la Iglesia debían aprobar los escritos antes de permitir su publicación.

Aunque la Constitución restringió ciertos privilegios a la Iglesia, no estableció la libertad de religión y reafirmó que la única religión de España permisible era la “católica, apostólica y romana, única y verdadera”. El absolutismo de Fernando VII reforzó aún más el control de la Iglesia, desechando la Constitución y eliminando por completo la libertad de imprenta. No fue hasta 1830, cuando Fernando VII buscó el apoyo de los liberadores para que su hija Isabel II pudiera sucederle, que el Romanticismo pudo desarrollarse en España (Llopis 70). Sin embargo, en el resto de Europa este movimiento estaba ya perdiendo su auge “y el romanticismo español, carente de raíces populares, se agostó sin haber dado apenas frutos de importancia” (Llopis 71). No obstante el débil impacto que tuvo el Romanticismo español a comparación del resto de

Europa, Mariano José de Larra y José de Espronceda figuran como los autores españoles más destacados de este movimiento. Otro escritor prominente (pos)romántico es Gustavo Adolfo Bécquer, quien se destacó dentro de este género con obras como *El monte de las ánimas* (1862) y *El Miserere* (1862).

B.1.4 El horror en la literatura española actual

Mar Apenas en su artículo *En 2010 una ola de terror barrerá España* señala que en España, “los muertos gozan hoy en día un estupendo estado de salud” refiriéndose al estado actual del género del horror en el contexto español. Las asociaciones de escritores especializados proveen un espacio colectivo en donde se entablan conexiones y se promueve, no solo los trabajos individuales, pero el género en sí. A finales de los años 80 se creó *Horror Writers Association*, una asociación que aunque es internacional se desarrolló exclusivamente dentro del idioma inglés. En España no fue hasta el 2007 que se creó NOCTE, “una comunidad integrada por autores, tanto reconocidos como minoritarios, que han cultivado la narrativa de terror en lengua castellana. Se trata de una asociación de escritores que [...] buscan la dignificación del género y el desarrollo de la literatura de terror en todas sus vertientes”. Estas asociaciones han ayudado a fomentar el género y a elevar su estatus.

El género de terror ha salido del subsuelo, en palabras del escritor Miguel Agerralde, y ahora en la superficie retozan autores como Ángel Olgoso, Miguel Agerralde, David Jasso, José María Latorre, Pilar Pedraza, Juan de Dios Garduño, José Carlos Somoza, entre otros. Aunque el elemento en común es el terror, las narraciones son bastante variadas no solo entre autores pero inclusive entre relatos del mismo autor. Por ejemplo, en la promoción de *Los demonios del lugar* (2007) de Olgoso, se alaba al libro por incluir una gran variedad de modalidades de terror:

“psicológico, oriental, macabro, metafísico, erótico, sobrenatural, cósmico, infantil, bélico, onírico, humorístico, etc.”. Olgoso combina elementos narrativos al estilo de Borges, Cortázar y Kafka y sus historias también cuentan con una gran variedad de paisajes: “el Japón feudal de señores inflexibles, el desierto mexicano donde la muerte se viste de buitre o la Praga de Kafka” (*La opinión de Granada*). El sevillano Juan de Dios Garduño es uno de los nuevos autores más prometedores del género. Hasta la fecha ha publicado tres novelas: *El arte sombrío* (2013), *El camino de baldosas amarillas* (2013), *Apuntes macabros* (2011) y *Y pese a todo* (2010). El estilo de Garduño se asemeja al de Stephen King y Richard Matheson, favoritos del autor por admisión propia (*El Imparcial*). Los escritores contemporáneos no cargan con los complejos de sus antecesores y se adentran al horror sin tapujos.

B.1.5 El horror cinematográfico en España

Breve cronología del cine de horror español

- 1896:** *Le manoir du diable*
(primera película de horror realizada en Francia)
- 1908** *El hotel eléctrico*
(cine mudo)
- 1919** *El otro*
- 1920** *El espectro del Castillo*
- 1925** *Fue una pesadilla*
- 1944** *La torre de los siete jorobados*
- 1947** *La sirena negra*
- 1962** *Gritos en la noche*

1968 *La marca del hombre lobo*

1968- 1975 El boom de películas de horror

1990 El renacimiento del cine de horror

1995 *El Día de la Bestia*

1995 *Tesis*

1999 *Los sin nombre*

2001 *Los otros*
El espinazo del Diablo

2006 *La habitación del niño*

2007 *El orfanato*
REC

2010 *Los ojos de Julia*

2011 *Mientras duermes*

El hotel eléctrico (1908) incursiona como el primer cortometraje, dirigido por el español Segundo de Chomón, que da inicios a lo fantástico dentro del cine español. La historia se desarrolla en un hotel en donde objetos inanimados cobran vida propia cómicamente. *El otro* (1919) también forma parte del cine mudo y se adentra completamente en el más allá al presentar un espíritu que atormenta a su esposa y al amante de ésta. Las pocas producciones cinematográficas durante los inicios del siglo veinte están directamente relacionadas con el nacimiento del cine en general y las restricciones tecnológicas de la época.



Fig. 5 El hotel eléctrico

B.1.6 El horror artístico bajo la dictadura

Cuando una sociedad está enferma es también el cine el que cae enfermo.

-Francesco Rosi

La cronología presentada muestra que durante los años 30, 40, 50 y principios del 60 hay una escasez de películas de horror en España. Esta falta de producción no solamente afecta al género del horror sino al cine en general debido, en gran parte, a la situación económica del país y a los años de guerra y dictadura sufridos durante esas décadas. El cine español sufre un estancamiento durante la Guerra Civil y las producciones cinematográficas que se realizan durante esta época se producen principalmente como propaganda de los distintos bandos. Otro aspecto que se debe tener en cuenta respecto a la situación del cine español es el exilio de varios cineastas españoles, entre ellos Adolfo Arrieta y Joaquín Liedó. La producción fílmica durante el franquismo sirve, en su mayoría, como propaganda de la ideología franquista. El horror, especialmente durante las primeras décadas del franquismo, no tenía cabida dentro de una sociedad empeñada en representar una España “limpia y pura”. El horror, valiéndose en gran parte de lo sobrenatural, era sujeto a la censura no precisamente por su contenido político sino por sus manifestaciones anti-católicas. Cabe mencionar que los miembros de las Juntas de Censura eran también miembros de la Iglesia o del gobierno (y no había puesto alguno asignado para un representante

del cine). Siendo el franquismo un modelo nacional-católico, se censuraban las narraciones sobrenaturales que carecieran de una explicación religiosa.

Para comprender mejor el ambiente cinematográfico vivido bajo la dictadura, demos una mirada al género policiaco. El *thriller*, que se manifiesta como género policiaco en el contexto español, durante el franquismo funciona para condenar los comportamientos considerados reprochables bajo la ideología franquista. Tal es el caso de filmes como *El Clavo* (1944) que fue declarada “Película de interés social” porque en ella se glorificaban los valores morales y políticos de una España nacionalista. Las películas policiacas de la época franquista tenían prohibido incluir elementos que fueran interpretados como crítica social, ya que esto sería un mal reflejo del sistema político. En la España franquista se tenía que promocionar y defender el estatus quo como un sistema efectivo y por lo tanto el crimen organizado, la pobreza, la marginalización, las perversiones sexuales y las desviaciones psicológicas no podían ser reconocidas como existentes dentro de la sociedad española. Rodríguez Ortega explica que “to make a thriller under the dictatorship meant entering the slippery terrain of a genre that by definition focused on morally, sexually, or politically deviant behavior. A higher ‘ethical’ authority, embodied by the law, had to remain intact to avoid the censors’ red pen” (266). Los cineastas de la época no podían desarrollar sus proyectos con absoluta libertad tanto en términos de contenido como de estética, ya que la mano autoritaria de la censura se imponía en todo aspecto del filme. Las estrictas normas de la censura estaban destinadas a suprimir cualquier mensaje político que no glorificara a Franco. Siendo el franquismo un modelo nacional-católico, también censuraban cualquier contenido sexual que pudiera perturbar a los espectadores y prohibían la representación de la violencia injustificada. La representación “del mal” era un tema de gran interés para los miembros de la censura. Por ejemplo, *Drácula*, *Prince of Darkness*

(1966) y *El Exorcista* (1973) fueron sometidas a numerosos cambios antes de ser aceptadas. *La Semana del asesino* (1973), película española dirigida por Eloy de la Iglesia, se sometió a más de sesenta y cuatro modificaciones antes de ser aprobada para su estreno. En la versión original el asesino no se entrega voluntariamente. Los miembros de la censura cambian el final drásticamente - Marco se entrega voluntariamente - para señalar que nadie está sobre la ley y que ningún crimen queda impune bajo el gobierno dictatorial. Además de este cambio, los guionistas tuvieron que incluir la siguiente declaración, “No hay un solo atisbo de homosexualidad en Néstor” (Lázaro-Reboll 22). Los miembros de la censura decidieron que el personaje de Néstor era un poco afeminado y para aclarar cualquier duda se tuvo que incluir una declaración explícita negando esta posibilidad. Cabe mencionar que como la mayoría de estas películas eran exportadas internacionalmente las compañías productoras publicaban una versión española más “light” (al gusto de la Censura) y una versión internacional “hard-core” (que expresaba toda la violencia y sexualidad prohibida en España).

B.1.7 El horror y el thriller

El thriller es considerado como un género híbrido, o ‘metagenre’ (Rubin 4), que incorpora a la vez el melodrama, el horror, y la acción, entre otros³². El verbo “to thrill” no tiene un equivalente literal en español pero lo podemos entender como “emocionar”, “conmover”, o “estremecer” y el thriller como género busca conectar con el espectador física y psicológicamente (Rodríguez Ortega), objetivo que comparte con el género del horror. El thriller y el horror colindan al estar ambos interesados en la reacción emocional y cognitiva del espectador, ambos géneros son

³² Brigid Cherry también define el género de horror en términos de hibridez, afirmando que el horror como género solo se puede comprender como una mezcla de géneros.

inclusive, en ocasiones, intercambiables a nivel de clasificación. *La semana del asesino* cuenta la historia de un hombre que mata a un taxista accidentalmente y sucesivamente emprende una matanza contra todos aquellos que sospechan de él. En español esta película se promocionó como un thriller, siendo titulada *La semana del asesino* y en inglés fue promovida como *The Cannibal Man* bajo el género de horror. Al igual que *La semana del asesino*, *Tesis* y *Abre los ojos* también han sido incursionadas dentro de distintos géneros cinematográficos. *Tesis* es a veces referida como un thriller y en otras ocasiones como film de horror. *Abre los ojos* forma parte del “horror español” y sin embargo la versión estadounidense *Vanilla Sky* (2001) aparece bajo los géneros de fantasía, misterio y romance (IMDb). Menciono estas distinciones de clasificación sin la intención de llegar a una clasificación definitiva sino con el propósito de acercarnos al horror artístico bajo la premisa propuesta por Marc Jancovich; “horror, what we collectively believe it to be, the pursuit of ‘factor x’ is both essentialist and futile [...] produced by the discourses through which films are understood, not by a feature that makes them fundamentally the same” (Jancovich 151). Jancovich explica muy acertadamente que, “rather than horror having a single meaning, different social groups construct it in different, competing ways as they seek to identify with or distance themselves from the term, and associate different texts with these constructions of horror” (159).

B.1.8 El boom: 1968-1975

A partir de *La marca del hombre lobo* se producen veinticinco películas de terror; lo que equivale a un 25% de la producción anual cinematográfica española. Entre 1968 y 1975 se producen más de ciento cincuenta películas de horror. Según Javier Pulido, este boom está directamente relacionado con el fin de la dictadura franquista y con los procesos socioculturales

y políticos ocurridos en esa época. Pulido afirma, “para entender el boom del terror español hay que tener en cuenta el contexto industrial y sociopolítico en el que surgió, clave para interpretar unos guiones marcados a fuego por los miedos, contradicciones y preguntas de una nación fracturada y en proceso de tránsito” (*La década de oro del cine de terror español*). El boom surge justamente a finales de la dictadura y comienzos de la transición. Siguiendo una línea de crítica freudiana, podríamos afirmar que las películas de horror durante esta época ofrecían un método de liberación a una sociedad extremadamente reprimida y sin horizontes culturales abiertos. La gran cantidad de películas que se producen durante este periodo también se puede explicar mediante el concepto de catarsis ofrecido por Aristóteles; el terror artístico les ofrecía a los españoles una vía para purgar las emociones negativas albergadas durante los años de posguerra.

Durante el boom surgieron una gran cantidad de compañías de producción que solo produjeron una o dos películas y luego desaparecieron (Galayia Films, Eva Films, Huracán Films S.A.). Debido a que la mayoría de las compañías contaban con escasos recursos, el género era ridiculizado, llamado “cine de barrio” porque el espectador tradicional era hombre y perteneciente a la clase obrera³³. Lázaro-Reboll explica que “this cursory overview of production and distribution companies reflects the fragmentation of the Spanish film industry in general and the lack of a sufficiently strong industrial infrastructure to create specialist genre companies” (16). No obstante el fracaso de muchas compañías productoras, Profilmes se instauró como la productora de cine más exitosa de su clase. Profilmes, apodada la Hammer española, proliferó el llamado *fantaterror* en la década de los 70 con películas como *La rebelión de las muertas* (1972), *La noche de las gaviotas*, *Una libélula para cada muerto* (1973), *El espanto surge de la*

³³ Lázaro-Reboll indica que dos excepciones fueron *La Residencia* (1969) y *La corrupción de Chris Miller* (1973) que se estrenaron en las salas de cine comercial con gran éxito.

tumba (1973), *Exorcismo* (1974) (ver Fig. 6), y *La maldición de la bestia* (1975). El éxito comercial de que gozó Profilmes se debe, en parte, a la estrategia de distribución internacional que empleó. La mayoría de los filmes eran rodados en inglés o eran doblados, lo cual facilitaba su venta en el mercado europeo, norteamericano y asiático. Los filmes no solo compartían la lengua de las películas norteamericanas sino que también imitaban el estilo de éstas. En *Spanish Horror*, Victor Matellano, explica que aunque su libro está escrito en español, el título es en inglés como reflejo del género de horror en España que “siempre intentó ser mimético con el anglosajón, tanto por concepto y falta de tradición española, como por imposición de la cesura en los años de la dictadura, por mirarse en la Universal o la Hammer, así como por cuestiones de comercialidad y búsqueda de mercados internacionales” (10). Aunque varios críticos afirman que las películas de horror durante el boom eran principalmente miméticas, España contó con actores y productores especializados en el género como Paul Naschy y Amando Ossorio. De hecho, otro factor que contribuyó al éxito de Profilmes fue la contratación de Paul Naschy como guionista y actor exclusivo. Jacinto Molina, nombre de pila de Paul Naschy, era un actor, guionista y director especializado en películas de horror. Naschy adquirió fama al interpretar los personajes más famosos del género del horror como Frankenstein, el Hombre Lobo, Drácula, Jack el destripador, y el Jorobado. A principios de los años 80, en plena transición, Profilmes cerró sus puertas al comprender que “el público prefería recrearse en la carne turgente de la musa del destape Susana Estrada que en las purulentas llagas de los zombies profilmicos”, ansiosos por estrenar una liberalidad sexual recién adquirida tras décadas de represión. La desaparición de Profilmes coincide con el declive de la producción cinematográfica del horror en España a finales de la

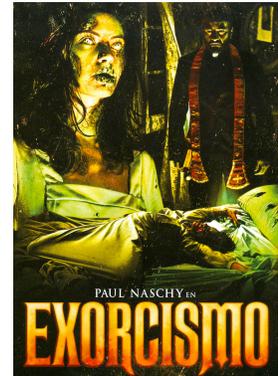


Fig. 6 Exorcismo

década de los 70 y en los años 80. Pulido atribuye esta escasez a tres factores: 1- el boom de películas históricas y políticas durante los primeros años de la democracia, 2- la instauración de la *Ley Miró* (1983), legislación filmica que intenta fomentar el arte elevado español³⁴, y 3- el cambio de hábitos en el consumo de materiales audiovisuales (*La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*).

B.1.9 El Renacimiento: 1995 - Actualidad

El cine de terror vuelve a tener su apogeo a finales de los 90 con el estreno de *Tesis* (1995) y continúa disfrutando de reconocimiento internacional gracias a filmes como *El orfanato*, *Los otros*, *El laberinto del fauno*, y *REC*. El tono de la crítica respecto a este género también cambió significativamente. Victor Matellano explica que “en su momento en los años 60-70 se trató a este cine como una charlotada [...] ahora con el paso del tiempo, es políticamente incorrecto atacarlas porque se han convertido en un producto naif con encanto”. El tono despreciativo que la crítica ha tenido tradicionalmente respecto a este género, se ve reflejado por Román Gubern en *Cine español: cine de subgéneros* (1974). Este libro intenta destacarse como el primer estudio crítico del horror español y sin embargo, se lee como una serie de acusaciones que atacan al género, a sus productores y a sus espectadores, afirmando que el público de este *subgénero* (énfasis en el calificativo sub) es intelectual y artísticamente inferior. No obstante la gran popularidad comercial del género, la mayoría de la crítica lo subestimaba y lo despreciaba,

³⁴ En 1982 la cineasta Pilar Miró es nombrada Directora General de Cinematografía del Ministro de Cultura y poco después instaura una ley conocida como la Ley Miró destinada a elevar el “cine de calidad” español. Esta ley intervencionalista apoyaba especialmente a las películas de nuevos realizadores, infantiles y experimentales (según el gusto de Miró), ofreciéndoles subvenciones a priori. Una de las mayores críticas de esta ley es que creó un modelo estandarizado al estilo de *La Colmena* (1982) y *Los santos inocentes* (1984). El horror, siendo un género históricamente menospreciado queda marginalizado aún más dentro de una política cuyas intenciones eran “elevar” el arte cinematográfico.

afirmando que era de baja calidad y tachándolo de “absurdo entretenimiento para las masas”.

Pese a que este género ha sido marginalizado dentro de España, actualmente el cine de horror español no es solamente el más taquillero sino que también es estudiado académicamente³⁵. Ian Conrich sostiene que el horror se ha desarrollado en los últimos treinta años en un fenómeno global y multimedia, argumentando que “contemporary horror cinema provides a transcultural experience, one that demonstrates the striking presence of the genre globally and the levels of influence and crossovers between different national forms and identities” (1). Este aspecto transcultural al que se refiere Conrich ha impulsado la popularidad del horror español no solamente dentro de este país sino que fuera de él también. Matellano afirma que *REC* es “el gran hito del cine de terror español de todos los tiempos, porque con ella hemos conseguido exportar un modelo, que Estados Unidos haga un remake”. Tradicionalmente el modelo estadounidense ha sido reproducido dentro de las producciones españolas. Sin embargo, a partir del llamado renacimiento del cine de terror español a mediados de los noventa, España empieza a desarrollar su propio modelo. El hecho de que Estados Unidos hiciera *Quarantine*, un remake de *REC*, representa para Matellano el éxito de dicho cine español.

Lázaro-Reboll afirma que la popularidad del cine de horror español no se puede atribuir exclusivamente a directores individuales o a cambios en las prácticas industriales y de producción ya que también se debe considerar el gran impacto de los festivales especializados en el género. Lázaro- Reboll explica que “as specific sites of cultural and taste formations, alternative publications and horror-themed film festivals play a significant role in acting as cultural and industrial platforms for the international cross generic and multifarious dimension of the genre” (6). Los festivales de cine juegan un rol importante no solo en la difusión de este

³⁵ Aunque si bien es verdad que existen pocos estudios que se dedican al género del horror español en sí, hay numerosos artículos publicados sobre películas o directores específicos.

género, sino en la formación de gusto. Festivales como la *Semana de Cine Fantástico y de Terror* popularizan el horror artístico, convirtiéndose en espacios de producción de cultura popular donde se reúnen “commercial interests, specialized horror film knowledge and boisterous horror aficionados” (283). Los festivales ayudan en la distribución, la exportación y el consumo de dichas películas que de otra manera hubieran quedado en el anonimato. Además de mostrar filmes, los festivales ofrecen exposiciones, conferencias, talleres y premios que ayudan a crear una cultura alrededor de este género. En los últimos años ha habido un boom de festivales dedicados al cine en España, entre los cuales más del 20% se dedican al cine de horror y fantástico (Lázaro-Reboll, *A Companion to Spanish Cinema* 286).

Al igual que los festivales, el estudio de revistas especializadas y fanzines (estudio académico tradicionalmente marginalizado) “aid in an understanding of how different cultural producers not only think and write about the genre and adjacent subcultures but also act as cultural platforms for constructions of Spanish film history and its canon” (157). Una de las revistas más populares de este género fue *Terror Fantastic* (1971-1973) que coincidió con el boom del fantaterror español. *Terror Fantastic* publicó veintiséis números y a pesar de su éxito cerró sus puertas tras dos años de existencia. Aunque la revista no ofreció una explicación oficial hay quienes especulan que cerró por presiones del régimen franquista (Javier Ludeña Fernández). Otras revistas de la época incluyen *Vudú* (1975) que contó con nueve números y *Famosos monsters del cine* (1975-1977), adaptación directa de la revista estadounidense *Famous Monsters of Filmland*. A principios de los noventa se estrena en España la revista *Fangoria*, una traducción de la revista del mismo nombre que había sido publicada en Estados Unidos desde 1979, y se establece como la revista de su categoría con más publicaciones al contar con treinta y cinco publicaciones. En la actualidad, existe una gran variedad de fanzines o e-zines (revistas en-

línea) que siguen fomentando una cultura del horror literario; entre ellas se encuentran *Artifex*, *Qliphoth*, *Calabazas en el trastero* y *FanZine: Revista de terror apocalíptica online y mensual*³⁶.

³⁶ A diferencia de años anteriores, los escritores oficiales de las revistas no son los únicos que transmiten/crean información; el contenido y la crítica se forma entre la participación activa tanto de los creadores como de los lectores que publican sus comentarios en forma de blogs.

CAPÍTULO II

EL HORROR EN EL CINE ESPAÑOL: GUILLERMO DEL TORO, JUAN ANTONIO BAYONA Y ALEJANDRO AMENÁBAR

A. EL NIÑO Y EL HORROR

A.2.1 El niño como sujeto histórico

El niño dentro del cine de horror español contemporáneo ha tenido una fuerte presencia. Simón, Tomás, Santi, Carlitos, Anne y Nicholas figuran como personajes estelares en *El espinazo del diablo*, *Los otros* y *El orfanato*. El horror moderno no está destinado a los niños y sin embargo, el cine español hace uso frecuente de la infancia para exponer historias de terror. Por eso, me parece preciso ahondar en la figura del niño dentro de estas historias de horror y explorar los motivos por los que el niño se ha convertido en un sujeto popular en el cine de horror español.

El niño actual no es el mismo del niño de siglos atrás; la figura del niño, según la entendemos actualmente en las sociedades occidentales, surgió como sujeto moderno a mediados del siglo XVIII. Pese a que ha sido fuertemente criticado³⁷, el mayor mérito del trabajo seminal del historiador Philippe Ariès ha sido posicionar el sujeto del niño como una figura histórica, condicionada por su respectiva sociedad. Ariès explica que ciertas clases sociales europeas se comenzaron a imaginar como personas completamente distintas a los niños. Previa a esta noción

³⁷ Las críticas respecto al trabajo de Ariès alegan, “his source material, which consists primarily of published documents and iconographic evidence, tends to distort the facts, privileging official views of childhood and aristocratic models of parenting” (*Children in Culture* 153).

del niño moderno, los niños eran considerados “pequeños adultos”³⁸ pero a mediados del siglo XVIII “an age-based hierarchy and eventual dichotomy was becoming institutionalized in the relationship between adults and children and the defining characteristics of these differences were, by and large, oppositional” (James, Jenks and Prout 4). Este cambio de actitud se debió, en gran parte, al hecho de que los niños dejaron de ser individuos útiles dentro del sector laboral: “children lost their position as useful people as they were gradually transferred from manual activities in pre-industrial eras to mental activities in early industrialization’s schools” (Qvortrup 5). Esta nueva posición, explica Qvortrup, “implied that only with many years delay could their school work be exploited as useful, if that connection was perceived at all” (6). Aunque indudablemente esta conceptualización fijó al niño en una posición inferior, *el niño* pasó de “an instance of a category to the recognition of children as particular persons” (Qvortrup 6). Los niños ahora ocupaban una clasificación distinta, eran en sí una raza humana propia. Sin embargo, esta nueva conceptualización no garantizó la subjetividad del niño sino que afirmó su objetivización convirtiéndolo en *el otro*. La perspectiva de la supuesta inferioridad del niño se ve reflejada en las declaraciones de John Locke, quien asevera que los padres deberían ser los gobernantes absolutos de los niños ya que estos *pre-seres* nacen sin conocimiento ni entendimiento alguno. Gary Kern concluye, “at no time in the past did adults hope to learn anything from children, except perhaps for the location of their hurts and the nature of their

³⁸ De hecho, hasta el siglo XVII los niños llevaban la misma vestimenta que los adultos. La diferencia en el atuendo marcaba diferencias de clases, no de edad, explica Martin Hoyles en *The Politics of Childhood*. Adicionalmente, la Ley Tudor establecía que se podía condenar a la horca por robo a la edad de siete años; de hecho, explica Hoyles, en el siglo XVIII nueve de cada diez personas sentenciadas a la horca eran menores de veintiún años (19).

³ Por ejemplo, es usual que el comportamiento maniático de un asesino en serie o de un violador se trate de explicar psicológicamente, enfocándose en la niñez de estos individuos para rastrear el motivo que los llevara a cometer tales

needs” (48). Asimismo, Freud desposee al niño de cualquier valor considerándolo “no more than a state of unfinished business or becoming” (21). La niñez para Freud solo adquiere valor observándola retrospectivamente³⁹. “In modernity, children are invisible in the public space because they have become marginalized from it, [...] partly because of a strong tendency to believe that the individual child and children as a group do not relate to adults in general” (Qvortrup, 4). La adultez es el estatus quo y el niño forma parte de una subcategoría cuyo valor depende exclusivamente en su potencialidad futura, no en su estado actual. John F. Kennedy proclamó célebremente, “los niños son el *recurso* más importante del mundo y la mejor *esperanza* para el *futuro*” (el énfasis es mío). Aunque al proclamar esta frase Kennedy intenta darle valor a la niñez, en verdad, le atribuye valor a lo que ese niño pueda hacer en la adultez, afirmando la noción del niño en proceso (*becoming*) y despojándolo de cualquier mérito propio. Qvortrup expresa que incluso el lenguaje coloquial perpetúa la idea del niño como un ser humano *a medias*: “colloquial expressions such as ‘children are the future of society,’ ‘children are the next generation’ and ‘children are our most precious resource’ tend to deprive them of an existence as human beings, in favor of an image of them as human becomings [...] they are to be invested in” (5). Los niños, bajo esta categorización moderna, se visualizan a futuro por los adultos y no juegan un papel importante en sus respectivas sociedades sino que adquieren un rol marginal.

Los niños son los seres más vulnerables al estar desposeídos de todo poder. Lloyd DeMause explica que, “the history of childhood is a nightmare from which we have only

crímenes. Según Freud, el trabajo del psicólogo es profundizar en la niñez de su paciente; “analytic work deserves to be recognized as genuine psychoanalysis only when it has succeeded in removing the amnesia which conceals from the adult his knowledge of his childhood [...] it is the physician who has to raise his voice on behalf of the claims of childhood” (*A Child is Being Beaten* 177) Como explica Chris Jenks en *Childhood* (2005) al referirse al niño freudiano, “the child has thus become transformed into the unconscious itself and all adults, it would seem transport their childhood like a previous incarnation, from action to action” (126).

recently begun to awaken. The further back in history one goes, the lower the level of child care, and the more likely children are to be killed, abandoned, beaten, terrorized, and sexually abused” (Jenks 48). Además, se debe considerar la tasa de mortalidad como un factor importante de esta presunta falta de interés por los niños. Hoyles explica, “people could not allow themselves to become too attached to something that was regarded as a probable loss. Even in the eighteenth century the figures show that 75% of all children christened were dead before the age of five. And in the nineteenth century half the children born died in the first five years”⁴⁰ (19-20). La tasa de mortalidad infantil fue un factor importante en la formación del niño como sujeto.

No fue hasta 1959 cuando las Naciones Unidas impartió la *Declaración de los Derechos del Niño*, postulando oficialmente los derechos legales de los niños. El artículo ocho de dicho tratado lee, “el derecho a estar entre los primeros en recibir ayuda en cualquier circunstancia” y el artículo nueve expresa, “el derecho a la comprensión y el amor de los padres y de la sociedad”. Bajo este tratado, los niños deben ser protegidos e incluso amados por los adultos. Treinta años después, en 1989, se firmó la *Convención sobre los Derechos del Niño* que destaca la individualidad del niño como ser integral y no como simple objeto de las regularidades impuestas por los adultos. Así, “a discursive space has been established within which children are now seen as individuals, whose autonomy should be safeguarded and fostered and whose being can no longer be simply nested into the family or the institution” (James, Jenks y Prout 6-7). Si bien a nivel oficial, el niño se reconoce como individuo, a nivel social la desigualdad institucional que posiciona al niño como objeto y el adulto como sujeto es aún una realidad.

⁴⁰ Aunque esta situación haya cambiado en los países desarrollados, aún existen países que tienen una alta tasa de mortalidad infantil; tal es el caso de África donde un estudio realizado por la UNICEF estimó que catorce mil niños mueren al día y cinco millones de niños africanos fallecen antes de cumplir los cinco años (*The State of Africa's Children 2008*).

La figura del niño como personaje central del horror artístico no es un fenómeno nuevo. De hecho, la literatura fantástica de niños como *Peter Pan*, *Caperucita Roja*, *Hansel y Gretel* y *Pulgarcito* incluyen dosis de terror. Estas historias estaban destinadas exclusivamente para los niños y tenían como objetivo primordial el enseñarles una lección moral. Esta pedagogía del miedo se ve claramente expuesta en el popular cuento *Caperucita Roja*, cuya moraleja les advierte a los niños, “si hablas con extraños y desobedeces a tus padres sufrirás consecuencias terroríficas”. Estas historias infunden terror en los personajes infantiles para causarles miedo a los niños espectadores como táctica pedagógica. Dentro de estas historias los destinatarios principales son los niños, quienes se identifican con los personajes debido a su semejanza de edad.

En el horror artístico contemporáneo, la figura del niño también ha prevalecido ya sea como víctima del mal (*Hide and Seek*, *It*, *The Sixth Sense*, *The Shining*) o como perpetrador de él (*The Good Son*, *The Unborn*, *Case 39*, *Wicked Little Things*, *The Omen*). Los niños en estas películas han encarnado la imagen del testigo silencioso o del niño aparentemente inocente y vulnerable, quien es capaz de cometer los actos más atroces. El cine español cuenta con un gran repertorio de filmes de horror que incorporan a niños como personajes centrales. De hecho, las películas españolas de horror que han tenido más éxito internacionalmente incluyen a niños protagonistas: *El espinazo de diablo*, *El laberinto del fauno*, *El orfanato* y *Los otros*. Sin embargo, los niños en dichas películas no encarnan el mal como lo hace Henry Evans en *The Good Son*⁴¹, sino que son víctimas de las atrocidades cometidas por los adultos en sus vidas; tal

⁴¹ *The Good Son* es una película americana dirigida por Joseph Ruben en la cual un niño de aproximadamente doce años manifiesta tendencias psicópatas; mata a su hermano menor por celos, tortura a su hermana e intenta matar a su madre sin remordimiento alguno.

es el caso de Ofelia, la niña protagonista de *El laberinto del fauno* que sufre los agravios de su padrastro dentro de una sociedad franquista o de los dos hijos de Grace Stewart, quienes son asesinados por su propia madre en *Los otros*.

Hay una diferencia importante entre los cuentos de horror de antaño que incluían a niños como personajes centrales y los cuentos de horror actuales que también incorporan al niño; aunque estas películas cuentan con una fuerte presencia del personaje infantil no están destinadas para una audiencia infantil como lo estaban los cuentos clásicos fantásticos. Pese a que estas historias pretenden exponer “la mirada del niño” realmente no lo consiguen ya que esta mirada está mediada por los adultos; Ludmilla Jordavona explica, “there can be no authentic voice of childhood speaking to us [...] because the adult world dominates that of the child” (citado en Quiñonez 50). El género del horror contemporáneo está reservado estrictamente para la audiencia adulta o adolescente por lo que nos preguntamos, ¿qué función ejerce un niño protagonista en las películas de horror?

A.2.2 El niño: ¿ser inocente o figura macabra?

En la cultura occidental actual los niños se perciben como seres inocentes y casi sagrados al ser considerados vulnerables, completamente dependientes del cuidado de los adultos. La noticia “un hombre asesina a otro hombre a sangre fría” enfurece e incluso perturba; pero, si reemplazamos “hombre” por “niño” y la noticia ahora lee, “un hombre asesina a un niño a sangre fría” esta noticia se vuelve mucho más perturbadora y causa gran indignación⁴². Pero, ¿por qué

⁴² Si cambiamos nuevamente la noticia a, “Un niño asesina a un hombre a sangre fría” más que indignación, esta noticia causará conmoción y confusión. Sin embargo, no me enfocaré en esta situación ya que las películas que analizo en este capítulo no exponen a niños como asesinos sino como víctimas empoderadas.

perturbará tanto esta noticia? En la opinion de Gay Westfahl “Western tradition has long honored children as being purer and naturally better than adults because they have not yet been corrupted by worldly ways; they live in William Blake’s blessed world of innocence, not his wicked world of experience” (x).

William Blake (1757-1827) fue un pintor y poeta cuyas obras se consideran unas de las más importantes y representativas del Romanticismo inglés. En las obras de Blake, el niño se representa como un ser inocente ya que aún no ha sido corrompido por la sociedad; la adultez, en cambio, representa la perversidad en las obras del poeta⁴³. El filósofo francés Jean Jacques Rousseau (1712-1778) también sostenía que los adultos eran los responsables de corromper a los niños: “La infancia tiene sus propias maneras de ver, pensar y sentir; nada hay más insensato que pretender sustituirlas por las nuestras”. Al igual que Blake, Rousseau veía al niño como un ser inocente que debía ser protegido de la sociedad corrupta, como lo representa en su obra *Émile*: “Dios hace a todas las cosas buenas; el hombre las manosea y éstas se vuelven malas”. Esta visión contrasta con el concepto del pensador cristiano San Agustín, quien exclamó, “nadie está delante de ti [Dios] limpio de pecado, ni aun el niño cuya vida es de un solo día sobre la tierra”. De acuerdo con San Agustín, nadie, salvo Dios, está exento de pecado y por lo tanto un niño es tan pecaminoso como un adulto.

Si bien en el plano literario ambas nociones (el niño como ser inocente y puro / el niño como ser corrupto) se han expuesto, actualmente la frase “niño inocente” resulta hasta cierto punto redundante ya que se tiene la concepción general de que todos los niños son inocentes. El proclamar, “hombre inocente” conlleva que se ha corroborado dicha afirmación ya que “adultez”

⁴³ Esta idea romantizada de la niñez también la compartía el aclamado poeta romántico William Wordsworth (1770-1850) como lo expresa en su poema *Ode*: “But trailing clouds of glory do we come from God, who is our home: Heaven lies about us in our infancy”.

e “inocencia” no se dan por hecho. Si bien es cierto que dentro de la tradición cristiana todos los seres humanos son pecadores después del pecado de Adán y Eva (como lo expone San Agustín), “children are esteemed as almost prelapsarian beings, closer to God than any adult can be” (Westfahl, x) e incluso se cree que al morir, los niños se van directamente al Cielo⁴⁴. Indudablemente, los crímenes que se perciben como los más atroces son aquellos perpetrados en contra de los niños⁴⁵ y el horror artístico, teniendo como objetivo primario el horrorizar al espectador, expone historias en donde los niños son víctimas de los crueles abusos de aquellos individuos cuya responsabilidad es precisamente cuidar de ellos.

Es importante destacar que el hablar de *la (una) niñez* como concepto universal resultaría erróneo e idealista. En su artículo *Changing Childhoods*, Ivar Frønes nos recuerda que, “there is not one childhood, but many, formed at the intersection of different cultural, social and economic systems, natural and man-made environments. Different positions in society produce different experiences” (citado en James, Jenks y Prout xi). La experiencia del niño no solamente es tan vasta vivencialmente a nivel de países (Estados Unidos y África, por ejemplo) sino que también puede diferir radicalmente dentro de un mismo país (niño con dos padres y huérfano).

⁴⁴ El cristianismo incluso se refiere a una “edad de imputabilidad” en la cual los seres humanos son responsables de sus actos y como tal serán juzgados por ellos. Aunque la Biblia no establece una edad concreta, la ceremonia de los judíos Bar Mitzvah o Bat Mitzvah, que se traduce como hijo/a de los mandamientos, establece esta edad a los doce para las mujeres y trece para los varones. Bajo el sistema legal de los Estados Unidos la edad de imputabilidad es diez y ocho años para ambos sexos.

⁴⁵ Tal es el caso del notorio caso de los “Asesinatos de los páramos” llevados a cabo por Ian Brady y Myra Hindley entre 1963 y 1968. Brady y Hindley abusaron sexualmente y asesinaron a cinco niños de entre diez y diecisiete años. Esos crímenes causaron una profunda indignación social, por lo que Brady y Hindley llegaron a ser “las personas más odiadas de Inglaterra”.

A.2.3 El rescate de la historia huérfana a través del horror

A parte de su estatus de niños, todos los personajes infantiles en estas historias comparten otra similitud; su orfandad. El niño huérfano es quizá la figura más recurrente en las películas españolas del cine de horror contemporáneo. Pero, ¿por qué es precisamente el niño huérfano el que se utiliza para evocar el mal y desarrollar historias terroríficas? Antes de abordar esta pregunta, considero importante destacar que la definición de “huérfano” no es fija y puede variar de cultura a cultura. Judith Ennew explica que aunque globalmente la definición más común de huérfano es que es un niño cuyos ambos padres han muerto, esta definición no es universal; “orphans may have one or more parents alive, absent or continuing to care for them. It is common, especially in cultures in which women do not have full economic and political independence to refer to a child whose father is dead and a mother alive as an orphan” (129). En *El espinazo*, por ejemplo, Carlitos adquiere la clasificación de huérfano aunque no sabemos con exactitud si su madre aún sigue viva y en *El orfanato* los niños fantasmas le aseguran a Simón que él también es huérfano porque, aunque Carlos y Laura son sus padres adoptivos, no tiene el cuidado de sus padres biológicos. Anne y Nicholas, en *Los otros*, también sufren la orfandad por parte de la ausencia del padre.

Ahora me remito a mi pregunta inicial, ¿por qué se utiliza con tanta frecuencia la figura del huérfano como protagonista del horror fílmico? La efectividad artística de exponer al huérfano como víctima se debe, en parte, a que los niños “figure in imagery as the most vulnerable, the most pathetic, the most deserving of all our sympathy”, en términos de Patricia Holland (citado en Ennew 132). La víctima tiene una vital importancia dentro de cualquier historia de horror. El nivel de conmoción u horror que experimenta el espectador, en gran parte, depende de la representación de la víctima. Por ejemplo, si un monstruo ataca a una niña

indefensa la reacción del espectador creará más conmoción que si ese mismo monstruo atacara a una joven promiscua⁴⁶. La “víctima perfecta” es el niño huérfano ya que su estado de niño desamparado, carente de padres cariñosos, convierte a su agresor en un antagonista aún más repulsivo. En *El espinazo del diablo* el estado de orfandad de los niños no solo se toma como un hecho; Jacinto les recuerda a los espectadores que estos niños “no tienen padre, no tienen a nadie” y asegura que nadie los echará de menos ya que “son huérfanos y nadie va a reclamarlos”.

La orfandad es un tema fundamental en el género gótico: “lo gótico nos recordaba [...] que el mundo tenía su cara oscura tras una luz no tan cegadora, un mundo de fantasmas, de muertos que regresan o de apariciones terribles, pero sobre todo un mundo que se desmorona, abominable, salvaje e inhumano” (*Entre la novela negra y la estética gótica* 183) y esta inhumanidad se representa a través del “aislamiento, lo nocturno, la orfandad, [...] la sensación de vivir un infierno en la tierra, la sospecha del crimen fundacional [...] las dobles identidades” (185, el énfasis es mío). Asimismo, Adriana J. Bergero declara, “*El espinazo* representa a la víctima gótica como una especie de huérfano, el más abandonado y desesperado de todos: es alrededor de su desaparición física, del ocultamiento de su verdad y de su nocturnidad legal que va edificándose la inquietud que palpita en el género gótico” (435).

⁴⁶ En *Adolescents' Enjoyment of Graphic Horror: Effects of Viewers' Attitudes and Portrayals of Victim*, Mary Beth Oliver, basándose en los estudios realizados por Dean Zillman, afirma, “gratification is taught to be contingent upon the degree to which the punishment is seen as appropriate or suitable” (33) y explica, “viewers who hold authoritarian or punitive dispositions toward those who are thought to violate any social norms derive greater enjoyment from seeing ‘norm breakers’ punished” (35). Si la víctima expuesta no está completamente “libre de pecado”, de acuerdo a las normas del espectador, entonces el infligirle dolor no causa tanta conmoción o angustia sino la reacción de que la víctima “se lo merecía” y como consecuencia el agresor no es tan repulsivo e incluso se puede convertir, a los ojos del espectador, en un ajusticiador que viene a castigar a la “víctima” por sus transgresiones.

La orfandad, al igual que la figura fantasmal, es indispensable para llevar a cabo el reclamo político de ambas películas. La orfandad simboliza el abandono, el anonimato social y la anomalía. El huérfano representa la transgresión de la estructura familiar; su mera presencia señala un espacio social quebrantado. El fantasma, a su vez, es una especie de huérfano que ha quedado desvinculado del mundo del viviente, deambula en los “márgenes” y al igual que el huérfano, su existencia da indicios de un espacio homogéneo perforado. Zizek explica que el funeral ejemplifica la simbolización en su forma más pura. La “digna sepultura” inscribe al difunto en el orden simbólico al asegurar que vivirá en la memoria de la comunidad: “The ‘return of the living dead’ is, on the other hand, the reverse of the proper funeral rite. While the latter implies a certain reconciliation, an acceptance of loss, the return of the dead signifies that they cannot find a place in the text of tradition” y advierte que los fantasmas continuarán persiguiéndonos hasta que “we give them a decent burial, until we integrate the trauma of their dead into our historical memory” (23), en otras palabras, hasta que los reclamemos como



Fig. 7 Fosa común en Burgos

nuestros y los integremos en la fábrica social, otorgándoles un lugar en la historia. Los fantasmas, junto a sus restos, están *fuera de lugar*, habitando espacios que no les corresponden (ver Fig. 7 y Fig.

8).



Fig. 8 Restos en la caldera

El género del horror desentierra los miedos primitivos del ser humano, los temores que han sido almacenados en lo más profundo de nuestro interior. De semejante manera, el horror artístico español se da a la tarea de desenterrar los cuerpos que fueron brutalmente masacrados y escondidos en el interior de la tierra. El desentierro de estas víctimas se plasma como prueba de la descomposición social y la putrefacción de la raza humana; la potencialidad de la violencia y la barbarie humana están escritas en los cuerpos descompuestos de los enterrados. Los asesinos escondieron a sus víctimas en un espacio improvisado, ajeno al ritual del entierro que ubica a los difuntos en un espacio digno, según lo establecido por la sociedad.

Para Juan Ignacio Ferreras, la novela de la Generación del Silencio se lee como una historia de orfandad ya que “la orfandad en estas novelas no es solamente la pérdida física del padre, sino una especie de derelicción, un abandono [...]. El protagonista ha de encontrarse no solamente solo sino desrelacionado” (citado en Bergero 436). En *El espinazo* y *El orfanato* este abandono no solo se sufre a nivel físico; Santi, Tomás y los niños que asesinó Benigna fueron abandonados física y metafóricamente ya que sus respectivas desapariciones permanecieron en el olvido total por un extenso periodo de tiempo. Sus cadáveres, sepultados en lugares clandestinos, se descomponían sin que nadie los reclamara, ocultando la verdad de sus muertes. Gordon explica que “the ghost is primarily a symptom of what is missing. It gives notice not only to itself but also to what it represents. What it represents is usually a loss, sometimes of life, sometimes of a path not taken” (63-64). De igual manera, en su obra seminal *History and Hauntology*, Jo Labany explica que “ghosts, as the traces of those who have not been allowed to leave a trace, are by definition the victims of history who return to demand reparation, that is, that their name, instead of being erased, be honoured” (66). La impunidad de los crímenes y el ocultamiento de los cadáveres causaron las apariciones de los difuntos, quienes infringieron las

reglas del mundo de los vivientes para ajusticiar sus propias muertes. Tanto las víctimas muertas, como aquellas víctimas que aún vivían se vieron atrapadas dentro de un gobierno que las renegaba sistemáticamente a la clandestinidad. Estas víctimas no solo quedaron huérfanas literalmente, sino que a nivel nacional, los republicanos se enfrentaron a la orfandad política al instaurarse el franquismo como el gobierno “legítimo”.

Sarah Thomas asegura que la figura del niño es un vehículo para exponer alegórica y simbólicamente la historia nacional. De igual manera, Ellen Brinks postula,

by mediating the Spanish Civil War through the vocabulary of childhood trauma, however, the film also insists that this past is more ‘accessible’ through children’s eyes, as beings whose underdeveloped egos (and weaker defense mechanisms) render them particularly susceptible and sensitive both to traumatic memory’s durability and intrusiveness and to what escapes rational comprehension or control (294).

El concepto del niño como representación de la historia nacional se puede comprender con relación a la teoría de Freud sobre la niñez. James Hillman declara que “Freud gave the child ‘pathology’: it lived in our repressions and fixations; it was at the bottom of our psychic disorders; it was our suffering” (99) y continúa explicando, “whatever we do not acknowledge as having begotten, whatever we disown, to whatever we refuse historical lineage becomes one more orphan. The orphan has no history, everything lies ahead, complete futurity” (111-112). Hillman, informado por las teorías de Freud, sugiere que si la niñez (la historia) no se reconoce en el plano consciente, el niño se convierte en un huérfano, un ser vacío, sin historia, cuyo valor permanece únicamente en su futuro. Esta futuridad ya no es suficiente, como señala Andreas Huyssen: “If, in the early twentieth century, modern societies tried to define their modernity and to secure their cohesiveness by way of imaging the future, it now seems that the major task of

any society today is to take responsibility for its past” (94). *El orfanato* y *El espinazo* forman parte de las expresiones culturales que intentan darles voz a los huérfanos (republicanos) y conmemorarlos sacándolos del olvido, excavando sus tumbas⁴⁷. Pese a que Amenábar declaró, respecto a *Los otros*, que “todo lo que transmite la historia es anglosajón, no hay nada latino en ello” (citado en Matellado, 82) y Almodóvar se refirió a esta película como “española para los españoles y americana para los americanos”, la trama de *Los otros* también se puede analizar como un reclamo político en torno a la Guerra Civil Española. A las víctimas dentro de esta historia, al igual que a las víctimas de Franco, les fue negado el reconocimiento público y fueron relegadas a la oscuridad tras décadas de silencio nacional. Existe también un paralelo evidente entre el catolicismo de Grace y la alianza que la Iglesia Católica mantuvo con el régimen franquista. En *Los otros*, la ideología católica le sirve como arma a Grace para disciplinar a sus hijos y mantenerlos bajo su control. De igual manera, las creencias católicas en la España franquista impulsaron el dominio de Franco equiparando “franquista” con “buen siervo de Dios”⁴⁸. Huyssen explica la relevancia que los eventos pasados tienen en el presente y la importancia de exponer dichas cuestiones: “Issues of memory no longer simply concern the past but have become part of the very political legitimacy of regimes today, and they shape the ethical self-understanding of societies vis-à-vis their conflictual history and the world” (94). Los tres filmes analizados en este capítulo destacan la importancia del pasado a partir de su propia

⁴⁷ En los últimos años se han encontrado varias fosas clandestinas en toda España. Los cadáveres representan la prueba material de las atrocidades cometidas durante la Guerra Civil Española, sus tumbas clandestinas simbolizan el ocultamiento de dichos asesinatos y la excavación se convierte en el descubrimiento y el reconocimiento de las víctimas que habían permanecido ocultas y cuyos crímenes habían quedado impunes.

⁴⁸ El 9 de abril de 1936, se ordenó que todas las escuelas colocaran una estatua de la Virgen María, que le rezaran todos los días y que saludaran a sus maestros con, “Ave María Purísima” a lo que debía responder “Sin pecado concebido” (*Women and Images of Women in the Spanish Civil War* 1991).

narración: los personajes tienen que trabajar con el pasado para entender el presente. Las escenas iniciales de *El espinazo*, *Los otros* y *El orfanato* muestran un suceso en el pasado que, aunque en primera instancia no es aparente, resulta ser fundamental para comprender el resto de la narración. En *El espinazo* vemos a Jaime acariciándole la cabeza a un niño muerto (Santi), en *Los otros* Grace grita despavoridamente después de haber tenido una supuesta pesadilla (trás haber matado a sus hijos) y en *El orfanato* vemos a los niños jugando en el jardín, esos mismos niños cuyos cadáveres serían encontrados por Laura más de veinte años después. De esta forma, la narración misma es regresiva ya que tanto los protagonistas como la audiencia, tienen que rescatar el pasado para asimilar los hechos presentes.

En el 2007, el mismo año que se estrenó *El orfanato*, la *Ley de Memoria Histórica* se estableció oficialmente. En los últimos años se ha producido un boom de expresiones artísticas asociadas con la Guerra Civil Española, entablando un discurso que se centra en la reparación y la memoria de ese periodo bélico que había quedado excluido de la memoria colectiva⁴⁹. Este discurso es de gran importancia porque el entablar un diálogo con los horrores del pasado, “enable healing in the present” (Leslie-McCarthy 10). Si bien el futuro de Carlos y los demás niños (España) permanece incierto y fracturado (representado mediante las lesiones físicas de los niños), “*The Devil’s Backbone*, as a gothic film, rewrites Spanish Civil War History in respect to its traumatic impact on intelligibility, to a coherent sense of self, and to the possibility of catharsis or closure” (Brinks 293). Esta catarsis también se ofrece en *El orfanato* ya que, aunque los niños no pueden ser revividos ni reintegrados al mundo de los vivientes⁵⁰, el mundo alterno

⁴⁹ Esta exclusión fue fomentada por el famoso “Pacto de silencio”, un intento político que intentaba “olvidar” la guerra civil y la dictadura en aras de una transición a la democracia pacífica.

en el que se encuentran es mucho mejor: el país de *Nunca Jamás*, un lugar en donde la felicidad, la diversión y la infancia nunca cesan. Además, al concluir ambos filmes, las historias de los niños-víctima son reconocidas públicamente. En *Los otros*, los protagonistas logran “excavar” el evento traumático, sacándolo a la superficie y estableciéndose dentro de su nueva realidad. Si bien Grace y sus hijos se enfrentan a un futuro incierto, pueden hacerlo a partir de la verdad.

Es importante señalar que tanto en *El espinazo* como en *El orfanato* no solamente las víctimas son niños sino también los individuos que ayudan a las víctimas a salir de su anonimato y a ajusticiar sus muertes. Antonio Gómez L. Quiñones afirma, refiriéndose a la Guerra Civil Española, “the gaze of the child has become a privileged locus from which to retell those years” (49). A diferencia de otros filmes que utilizan la figura del niño únicamente como víctima sin ningún poder o como símbolo del mal, *El espinazo*, *El orfanato* y *Los otros* representan a sus jóvenes protagonistas como mensajeros heroicos entre el mundo sobrenatural y el mundo real. Sage Leslie-McCarthy explica que estos niños no aterrorizan a la audiencia sino que tienen la habilidad “to reach, empathize with, and restore others, facilitating both personal and social resolution and justice”. No obstante, expone Leslie-McCarthy, “just like their frightening predecessors these children are still defined by their ‘otherness’ by what they are not; not normal, not adult, not trustworthy” (2). Esta otredad, sin embargo, no es amenazante, sino todo lo contrario; la otredad de los niños los acerca más fácilmente a los fantasmas ya que ellos facilitan “the reintegration of the ghosts into the conscious of the living”, creando un hilo de comunicación que ayuda a restaurar el diálogo entre el pasado y el presente. Rescatar la historia y sacar a las víctimas de la periferia es un acto de suma importancia ya que como expone

⁵⁰ Como explica Auba Llopart Pons, “Este niño [...] es un personaje que, en la mayoría de los casos, nunca crecerá porque la isla de Nunca Jamás de la que proviene o a la que se dirige, ese lugar donde el tiempo no pasa, es en realidad su propia muerte” (*Niños que jamás crecerán: relectura de Peter Pan en la literatura y el cine de terror* 271).

Hillman, “change in psyche is change in history. A revolution that neglects taking history with it will change nothing; it will leave the psyche untouched, and thus become a new repression” (112).

A.2.4 Una perspectiva más abierta: la visión infantil

En el cine español, la niñez ha sido representada de distintas formas y con diferentes objetivos. Lorraine Ryan afirma que durante la era franquista, películas como *Marcelino, pan y vino* incluyeron a la figura del niño huérfano para reforzar “the need of a *pater familias*, thus serving to legitimize the Franco dictatorship” (449). Ryan señala que a finales de los años sesenta se produjo un cambio temático en la conceptualización del niño. Directores como Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*) y Carlos Saura (*Cría cuervos*), quienes fueron “niños de la guerra”, valoraron la figura del niño “as a particular effective conduit of indirect social critique” pero a la vez problematizaron la niñez “as a state of conflicting desires of independence and connection” (450). A partir del llamado boom de la memoria se han producido numerosas películas que incorporaran y privilegian la mirada del niño-protagonista. Algunos de estos ejemplos incluyen *Los niños de Rusia* (2001), *El viaje de Carol* (2002), *Pájaros de papel* (2010), *Ispansi* (2010) y *Pa Negre* (2010). Según Randy, los niños en estas representaciones artísticas ejercen una invaluable función por tres razones: 1- “[children are] far more perceptive for their inchoate egos endow them with a more acute sensibility”, 2- “children are uninhibited, and, consequently, unabashedly violate established parameters” y 3- el niño en dichas películas sirve para crear empatía por la causa republicana “as their innocence makes the defeated’s suffering morally reprehensible, and also introduces a highly emotive component into the viewers preconceptions

of war” (450-51). Karen Lury señala que aunque la figura del niño no es un testigo⁵¹ que pueda proveer datos fiables de la guerra per se, “the representation of its experience as visceral, as of and on the body, demonstrates how the interweaving of history, memory and witness can be powerfully affective” (7).

Los niños, afirman los psicólogos, “lack a reality principle: a kitten, a ray gun, and a magic wand may all seem equally miraculous or equally realistic” (Westfahl ix). La etapa preoperacional, según el psicólogo Jean Piaget se desarrolla entre los dos y siete años y durante dicha etapa los niños carecen de la capacidad de pensar de manera lógica. Esta falta de raciocinio se utiliza en los filmes de horror para introducir al espectador a un mundo al cual el adulto racional nunca se atreviera a siquiera considerar. Chris Jenks afirma que “children are much closer to the unconscious than are adults; fantasy and reality are less clearly separated for them” (95). Los niños introducen al espectador a otras realidades, realidades a las que un adulto “en sus cabales” no podría acceder porque “civilized man, as he grows out of childhood, is taught to subdue his fears and superstitions” (Morris Dickstein 70) y por lo tanto el niño se convierte en el sujeto perfecto para reintroducir al adulto a esta dimensión fantástica y aterradora en la cual existía el adulto cuando era niño⁵². Los niños, en cambio, “explore and exceed limits on a constant basis; indeed when they cease to behave in this manner they are deemed no longer to be children” (Qvortrup 122). Sin embargo en el cine español, la inclinación de los niños hacia lo

⁵¹ De hecho en la mayoría de los casos jurídicos en donde se intenta posicionar al niño como testigo, su testimonio es cuestionado arguyendo en contra de su tendencia a distorsionar y confundir los hechos y a su amplia disposición imaginativa.

⁵² Alejandro Amenábar confiesa haber recurrido a su propia niñez en la creación del horror en *Los Otros*: “So I tried to [...] play with primary fears, and very simple elements, the things I was scared of when I was a child. I tried to adopt the role of the child when I was writing. And I tried to put the audience in that position”. Del Toro, a su vez, admite que de niño veía monstruos y que incluso hizo un pacto con ellos para que lo dejaran de asustar.

fantástico se eleva al estatus de la verdad y los adultos deben ser partícipes del mundo de los niños si quieren descubrir la verdad del mundo y de sí mismos.

En *El orfanato*, lejos de subyugar sus miedos y supersticiones infantiles, Laura debe rescatarlos para así poder encontrar a su hijo. Bayona recrea la historia de *Peter Pan*, convirtiendo a Laura en un tipo de Wendy, a Tomás en Peter Pan y al más allá en el Nunca Jamás. Laura debe retornar a la infancia metafóricamente y comienza a utilizar los mecanismos de adaptación que usaba cuando era una niña huérfana: confiar en sus instintos, redescubrir su mente imaginativa y exploratoria y participar en actividades lúdicas. El juego se considera un acto autónomo en donde los niños le dan rienda suelta a su mente imaginativa, sin la intervención de ningún adulto, como podemos apreciar en la escena inicial. Cuando Laura pretende buscar la ayuda de otros adultos para encontrar a su hijo, este intento le resulta un esfuerzo vano. Al darse cuenta que su hijo está desaparecido lo primero que hace Laura es acudir al departamento policial en busca de ayuda. Los oficiales emprenden una investigación exhaustiva que fracasa rotundamente y es que el mundo de los adultos no puede ayudar a Laura, quien debe dirigirse únicamente a los niños para encontrar a Simón. Cuando finalmente se da cuenta de que no puede depender de ningún adulto ya que el juego que le garantiza el cumplimiento de “un deseo” está reservado para los niños, le dice a su esposo que necesita un par de días sola. Al marcharse su esposo, Laura y los niños quedan solos. Mike Ashley afirma, “in fantasy written for adults [...] protagonists are often first encountered as children but normally reach adulthood during their adventures: most fantasy novels are shaped around quests [...] and it is a natural strategy to dramatize the rite of passage into full empowerment as the literal growth of a child or adolescent into adulthood” (citado en Westfahl). Esta misión a la que se refiere Ashley, en *El orfanato* se representa como la búsqueda por Simón; sin embargo, “the

rite of passage into full empowerment” no se lleva a cabo de la niñez a la adultez sino de la adultez a la niñez. Laura retorna simbólicamente e incluso físicamente a la etapa preoperacional. Después de que Aurora, la médium, le aclara, “no se trata de ver para creer sino de creer para ver” Laura se pone un atuendo parecido al que usaba cuando estaba en el orfanato de niña y empieza a jugar siguiendo las pistas que le dejan los niños (ver Fig. 11). Aunque Laura intentó encontrar a su hijo por medio de la policía e incluso a través de una médium, no logra descubrir la verdad (full empowerment) hasta que retorna simbólicamente a la niñez y se dispone a jugar como jugaba de niña. La regresión de Laura hacia su etapa infantil se ve representada a través del juego; la escena inicial muestra a Laura y a los niños jugando (“un dos tres, toca la pared”) y el cierre de la película también incorpora otro juego. Es a través del niño como el adulto puede ver el mundo desde una perspectiva más “abierta” y “pura” (Thomas 9).

En *El espinazo*, la historia de “el que suspira” es bien conocida entre los niños pero los adultos la consideran un “cuento de niños” sin mucha importancia. Si Laura y el Dr. Casares hubieran considerado seriamente la presencia de un fantasma, quizá hubieran descubierto que Jacinto mató a Santi y hubieran prevenido sus propias muertes. Si en *Los otros*, la verdad católica respecto a la vida y la muerte se pone en tela de juicio, en *El espinazo*, la verdad científica también es desestabilizada. Cuando Carlos le pregunta al Dr. Casares si cree en la existencia de los fantasmas, el Dr. Casares le responde que él es un hombre de ciencia y que en España siempre ha habido mucha superstición. “Toda Europa está llena de miedo y el miedo enferma el alma y eso nos hace ver cosas”, asegura el Dr. Casares. Al final del filme, por supuesto, el Dr. Casares ayuda a los niños ahora como figura fantasmal.

El hecho de que los adultos se desenvuelvan en espacios más cerrados está estrechamente vinculado con su socialización. La socióloga Erving Goffman postula que cuando el individuo

socializado se presenta ante la sociedad, “his performance will tend to incorporate and exemplify the officially accredited values of society” (35). Esta performatividad funciona como una máscara que se pone el individuo para incorporarse y ser aceptado en el espacio social. Sin la máscara, el sujeto perecería en un mundo cuyas actuaciones le confieren al individuo un espacio seguro en la sociedad. El proceso de socialización empieza desde muy temprana edad pero el niño está apenas construyendo su máscara mientras que la máscara del adulto está ya definida. Así, el niño se enfrenta al mundo con ambivalencia, sin entender aún en su totalidad los códigos sociales que eventualmente lo sujetarán a un espacio fijo y asfixiante.



Fig. 9 Laura con atuendo infantil

Anne, la hija de Grace, se convierte en la emancipadora en *Los otros*. Anne entabla comunicación con la *figura extraña* (el niño humano) y le advierte a su familia de la presencia de *los otros*. Grace se aferra a su propio entendimiento del mundo guiada por la religión católica hasta tal punto que castiga a su hija severamente después de que Anne le dice que los sucesos extraños que estaban ocurriendo en casa habían sido causados por Víctor. Grace le dice a la Sra.

Mills, “No me gustan las fantasías, ideas extrañas [...] mis hijos a veces tienen ideas extrañas pero no debe prestarles atención. Los niños son niños”. Al final del filme, por supuesto, nos damos cuenta de lo irónico de la situación ya que son ellos, y no Víctor, quienes encarnan la presencia extraña. Grace ignora las advertencias de su hija e incluso se enfurece cada vez que Anne hace mención de “los intrusos”. La madre cree poseer un conocimiento supremo por su condición de adulto, pero es precisamente esta condición la que la ciega ante la verdad. Aunque Grace se establece como la matriarca dentro de su hogar, en realidad se revela como un ser patético al ignorar la realidad de su propia existencia. Anne, la niña-protagonista, es la única que parece recordar “aquel día”, el día en el que la madre los mató, y la única que está dispuesta a entablar una conversación respecto a este evento atroz.

Los otros deja entrever que la capacidad de pensamiento fantástico de los niños no le es completamente ajena al mundo de los adultos, quienes también se crean su propia fantasía en torno a su existencia y el más allá. A lo largo del filme vemos que Grace tiene una profunda convicción católica y que su versión de la vida y la muerte contradice su condición de fantasma⁵³. Anne señala lo contradictorio que resulta el hecho de que su mamá crea que el mundo fue creado en seis días, afirme la existencia del arca de Noé, y suponga que el Espíritu Santo es una paloma mientras niega rotundamente la existencia de lo sobrenatural: “Eso dice mamá. Dice que esto de los fantasmas son tonterías, pero espera que creamos en todo lo que dice la Biblia”. Es precisamente Anne, una niña de muy corta edad, quien lidera el recorrido hacia la

⁵³ En una entrevista realizada por Cynthia Fuchs, Amenábar confiesa que su película “has to do with death, and how religion gives meaning to death and the concept of destiny, and how it responds to not really knowing. I would say that my position is agnosticism, and it should be the same for the characters at the end of the film.” No obstante esta explicación, me parece que no es un escepticismo que invade a la audiencia sino un claro convencimiento de que Grace ha sido engañada por su religión ya que su propia permanencia en el mundo de los vivos se opone a la “verdad católica”. Cabe mencionar que la interpretación católica del Infierno que se representa en el filme parte de una enseñanza del periodo pre-Vaticano II y no refleja las creencias actuales.

verdad, una verdad que finalmente descubre aún ante las imposiciones de su madre, quien intenta silenciarla y conformarla a su religión. Anne y su hermano cuestionan las escrituras bíblicas en repetidas ocasiones, desafiando a su madre y a la “verdad” que ella representa. Cuando Nicholas está leyendo la historia de Justo y Pastor, unos niños que fueron decapitados después de rehusarse a negar a Cristo frente al gobierno romano, Anne sonriente comenta, “esos niños fueron muy estúpidos”. Anne le dice a su madre que ella hubiera negado a Cristo aunque secretamente creyera lo contrario. Su madre les advierte que aunque Justo y Pastor sufrieron una muerte violenta, el castigo que hubieran recibido al ser condenados al limbo de los niños hubiera sido mucho peor: “Hubieran salvado sus cabezas, es verdad. Pero, ¿que pasaría después? ¿En la próxima vida, la que nos espera después de la muerte?”. Aunque a estas alturas de la película ni los personajes ni la audiencia nos damos cuenta de que su afirmación sobre el limbo es totalmente errónea, al final, cuando reconocen ser fantasmas, su madre se retracta y por primera vez le confiesa a su hija que no lo sabe todo, que no tiene una explicación y que su estado adulto no le confiere automáticamente un nivel de conocimiento más profundo: “No soy más lista que tú” declara Grace. Las películas de Amenábar, Del Toro y Bayona retan verdades y espacios absolutos⁵⁴.

A.2.5 El espacio femenino: la madre

A diferencia de *Peter Pan*, la película de Bayona no es contada desde la perspectiva infantil – una visión puramente fantástica y emancipadora de un viaje lleno de aventuras y un lugar

⁵⁴ De hecho, Del Toro admitió que le aterran todos los absolutos (entrevista a Guillermo del Toro publicada en *El País*, 2008) y tras hacerle la pregunta sobre su ateísmo, Amenábar explicó, “ser ateo no quiere decir que no crea en dios, sino que no creo en ninguno de los dioses sobre los que he leído” (*Entrevista a Amenábar: No creo en ninguno de los dioses sobre los que he leído*, 2009).

maravilloso – sino desde el punto de vista del adulto; es decir, una madre se enfrenta con el horror que le produce el no poder encontrar a su hijo. Los espectadores comparten la angustia de Laura al enfrentarse con la peor pesadilla de cualquier padre – la desaparición de un hijo. Esta angustia se convierte en horror cuando Laura y Grace descubren, junto al espectador, que ellas mismas fueron las culpables de las muertes de sus hijos.

Las mujeres tienen un protagonismo especial en las películas de horror. En las tres películas que aquí discuto, los personajes femeninos – Grace, Laura y Carmen – son centrales en la fabricación del horror, el suspenso y la angustia quizá porque “women in peril work better in the suspense genre, you fear more for her than you would for a husky man” (DePalma citado en Clover, 53). Según Alfred Hitchcock, la mejor fórmula para aterrorizar al espectador es mediante la mujer: “torture the women!” expresó abierta y polémicamente. Pese a estas declaraciones un tanto misóginas y debido a los conceptos sociales respecto a la mujer y el hombre, los personajes femeninos sí suscitan más compasión en la audiencia por considerárseles figuras más vulnerables e indefensas. Sin duda, el hacerle mal a una mujer o a un niño genera más enojo y repugnancia que el ataque contra un hombre.

Tomando nuevamente la alegoría de la Guerra Civil Española, las madres se pueden concebir como una representación de la *madre patria*, es decir, España. La figura de la madre en estas películas se representa como un sujeto fragmentado y débil que se convierte en cómplice de la muerte de sus propios hijos. La madre patria (Grace, Laura y Carmen) no pudo proteger a sus hijos (los españoles) y en cambio, los devoró albergándolos celosamente en su interior (las fosas). De igual manera, las madres en los filmes también conservaron a los niños difuntos en sus respectivos hogares y de una forma u otra fueron las responsables de sus muertes. Si España es la madre, la infertilidad de Carmen y Laura señala el estancamiento que sufrió España en los años

de la guerra y posteriormente a ella. Además, la metáfora del sujeto materno como España muestra los efectos desastrosos que se producen en la psique de los países que atraviesan conflictos bélicos. Recordemos que en *Los otros* lo que condujo a Grace a la locura fue el hecho de que su esposo se fue a la guerra. Es interesante señalar que los filmes no muestran el evento traumático en sí, sino que se centran en el trayecto hacia la verdad, una verdad hasta entonces ignorada. Solo al final de la historia descubrimos los cadáveres y los hechos en torno a sus muertes. No obstante, las muertes no plasmaron el fin de la historia (ya sea sus vidas o la trama en las películas), sino el principio. La herida sigue abierta aún después del evento traumático y es que en las posguerras civiles se tiene que vivir con el enemigo y el país debe empezar un proceso reconstructivo no solamente de la infraestructura del país sino también de la psique colectiva. Aunque ambos bandos decían que estaban protegiendo a España de la invasión foránea, en realidad esta fue una guerra entre los españoles, lo cual sugiere que la invasión surgió desde el interior. De semejante manera, el horror que emerge en los filmes de Bayona, Amenábar y Del Toro se impone a partir de la corrupción del núcleo familiar.

El espinazo, *El orfanato* y *Los otros* manifiestan que la reconstrucción de España no se puede imponer encima de sus cadáveres ni a costa del silencio; las víctimas deben ser integradas como parte del discurso histórico y la memoria de los muertos debe habitar la presencia de los vivos. Siguiendo la alegoría histórica benjaminiana, en estas películas el ángel ha logrado detenerse y revivir a los muertos. El ángel de la historia de Benjamin reconoce que el pasado, el presente y el futuro están íntimamente vinculados. De semejante manera, los filmes exponen que no se puede seguir adelante caminando sobre los escombros y fijando la mirada exclusivamente hacia el futuro; el horror se debe reconocer. En la escena cuando Laura descubre a su hijo lo abraza fuertemente y le dice, “piensa en las próximas Navidades [...] y en todas las cosas que

nos quedan por hacer juntos y piensa, piensa qué te gustaría ser de mayor, guau [...] y a los colegios a los que irás, y todos los niños que vas a conocer”. Aunque Laura quiere enfocarse en el futuro y le pide a su hijo que haga lo mismo, la realidad del pasado se le impone y le impide ver hacia delante sin antes retomar lo sucedido. De esta manera, el horror artístico no solo ejerce una función catártica sino que es fundamental para develar los mecanismos sociales respecto a la construcción de la historia, la percepción del presente y la visión del futuro. El horror no es el acontecimiento en sí; el horror es la *reacción* emotiva a dicho acontecimiento; en otras palabras, el horror no existe sin el reconocimiento y el reconocimiento antepone el horror. El horror hierne, petrifica pero también conlleva el reconocimiento y la terapia y curación mental. Si bien la muerte de Laura, Grace y Carmen simboliza la muerte de España, esta misma España revive en otra dimensión (la democracia que eventualmente viene acompañada del proyecto que se lleva a cabo en torno a la memoria colectiva). En esta nueva esfera, los vencidos superan la muerte y los vivos se hacen cargo simbólicamente de las víctimas. El horror se revive pero solo de esta forma se puede reconocer y honrar la muerte de los seres queridos. Como explica Erikson, “trauma shared can serve as a source of communality in the same way that common languages and common backgrounds can. There is a spiritual kinship there, a sense of identity, even when feelings of affection are deadened and the ability to care numbed” (186).

Por otro lado, la representación del sufrimiento humano que este encuentro bélico causó, encuentra su punto más empático con imágenes de madres llorándoles a sus hijos y reclamando sus vidas. ¿Qué inspira más empatía que una madre con el espíritu desgarrado después de la desaparición de un hijo? Así sucedió en el contexto argentino, por ejemplo, con las Madres y las Abuelas de la Plaza de Mayo, quienes se convirtieron en la voz de un reclamo plenamente legitimado y emocionalmente respaldado por su estatus de madre. Asimismo, en el contexto

japonés, la maternidad se convirtió en el tropo privilegiado para abogar por la abolición de armas nucleares y la paz mundial⁵⁵. Como explica Yoneyama, “it is hoped that maternal disposition will provide an antidote to the destructive course of human progress”. Yoneyama, partiendo del contexto de los bombardeos de Hiroshima, postula que si

the dominant way of remembering the war [...] has been from the anonymous position of humanity, then the ubiquity of mothers in Hiroshima’s exodus narrative – where they appear as self-sacrificial, devoted, persevering women who aid in their children’s recovery and who agonize over lost families – demonstrates how the maternal operates as a gendered manifestation of universal humanism (196).

Al igual que la Guerra Sucia en la Argentina y el bombardeo atómico sobre Hiroshima, la figura materna es una imagen recurrente en la reconstrucción de la memoria en el contexto del Holocausto. Según Judith Tydor Baumel, las mujeres en su rol de madre han dominado la iconografía del Holocausto: la madre es “without a doubt the most common image of women in Holocaust memorials, holding children, protecting toddlers, carrying infants, heavily pregnant – all of these images appear time and time again [...]” (214). Jacobs postula que como tropos de la memoria, el sufrimiento y la muerte de las madres y de sus hijos aparecen como un impresionante y vigoroso recordatorio del tipo de maldad humana representada en el Holocausto en la imaginación colectiva (214). La figura materna como modelo de víctima inocente y encarnación del sufrimiento humano también fue utilizada en el contexto de la Guerra Civil Española: “tanto el bando republicano como el sublevado utilizaron la imagen de la mujer sufriente como medio propagandístico porque resultaba ser un símbolo impactante y poderoso, capaz de infundir energía a los soldados para luchar con más vigor en la defensa de la nación que

⁵⁵ Ver por ejemplo el documental *Hiroshima: A Mother’s Prayer* (1990).

se hallaba en peligro” y dentro de esta representación las madres son identificadas con la nación siguiendo el modelo tradicional de la mater dolorosa (González-Allende 165-66). Según la historiadora Shirley Mangini, incluso las mujeres que tuvieron una fuerte presencia en el movimiento político del bando republicano, como Dolores Ibárruri y Federica Montseny, destacaban su aspecto maternal para evitar que sus homólogos masculinos se sintieran amenazados (citado en González-Allende 167). Sin duda, los tres filmes que aquí me conciernen utilizaron estas representaciones para crear mayor impacto en el espectador; la madre sufriente horroriza (ver Figuras 10, 11 y 12). El estatus elevado que se le ha otorgado a la madre la transforma en un sujeto privilegiado, cuya imagen sufriente señala de forma contundente la maldad humana.

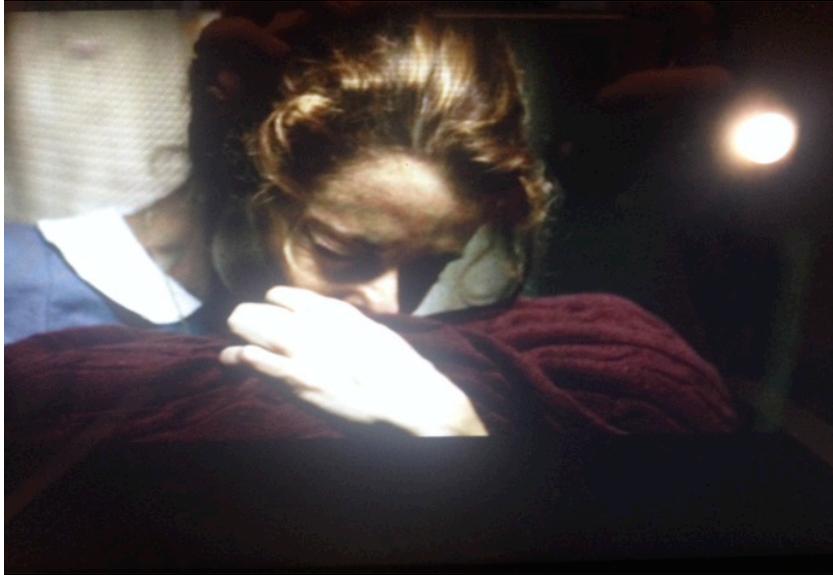


Fig. 10 Laura cargando a su hijo muerto



Fig. 11 *La Pietà*: la virgen cargando a su hijo muerto



Fig. 12 *Guernica*: madre cargando a hijo muerto

Incluso en *Los otros* donde se podría considerar a Grace como una *mala madre* que no ama a sus hijos, su carácter protector, cariñoso y sacrificial que demuestra a lo largo de la película parece indicar todo lo contrario. Grace enloqueció momentáneamente, es verdad, pero su locura fue el resultado directo de la ausencia del padre, o al menos es el mensaje que transmite Amenábar. En una entrevista, el director insinúa que Grace sí ama a sus hijos: “what I wanted to explore in this film was the dark side of the family, *which is not against love*. But this dark side is very interesting” (el énfasis es mío) (ver Fig. 14). En última estancia, la ausencia del esposo/padre condujeron a Grace a la locura; no fue la avaricia, la envidia ni los celos que motivaron a Grace a matar a su hijos y sucesivamente suicidarse sino que fue impulsada por una tristeza profunda y una desolación abrumadora. El asesinato-suicidio se plasma, no como muestra de la maternidad fallida, sino como señal de la fragmentación familiar causada por la guerra.



Fig. 13 Laura y los niños



Fig. 14 Grace con sus hijos

A.2.6 La monstruosidad: el niño, el huérfano y el fantasma

En esta sección me propongo explorar la construcción del concepto de “monsturo”: ¿a quién le podemos atribuir tal calificativo, ¿qué aspectos señalan la monstruosidad en estos filmes? ¿de qué manera estos filmes retan la construcción del monstruo tradicional. Como primer requisito, el monstruo debe estar fuera del orden, ser anormal; en otras palabras, ser *otro*. El niño, el huérfano y el fantasma comparten posiciones similares ya que estos tres sujetos han sido relegados al papel del *otro*; el niño es lo que el adulto no es, el huérfano, al estar fuera del orden de la familia, adquiere un estado de otredad y el fantasma es un otro que se sitúa fuera del orden natural. Robin Wood explica que la otredad “functions not simply as something external to the culture or to the self, but also what is repressed (but never destroyed) in the self and projected outwards in order to be hated or disowned” (199). Para Wood, la figura del niño es uno de los siete conceptos de otredad que se manifiestan en las películas de horror. El monstruo, explica Wood, se puede representar de una forma reaccionaria o progresiva. Los filmes “reaccionarios” muestran a un monstruo que es completamente malo y abominable; en cambio, los filmes “progresivos” definen al monstruo como un ser simpático y casi humano. El monstruo que retorna de la tumba para aterrorizar a sus víctimas es una figura ya bien conocida dentro del género del horror, especialmente del género gótico, cuya especialidad es precisamente desenterrar lo sepultado. En *El espinazo* y *El orfanato* estos presuntos monstruos, sin embargo, no regresan para crear pánico o causar estragos⁵⁶ sino que su retorno hace justicia con relación a eventos pasados y muestran que la verdadera monstruosidad se halla en los adultos de carne y

⁵⁶ Aunque el regreso de Santi y Tomás indudablemente causa la muerte de Jacinto y Simón esta muerte se ve, hasta cierto punto, justificada y no se representa como un acto violento. La muerte de Simón lo conduce a un mundo mucho mejor (donde reina la felicidad y está libre de VIH) y la aniquilación de Jacinto, un hombre cruel y violento, está justificada.

hueso⁵⁷. Como explica Joan Ramón Resina, “ghosts must be exorcized not in order to chase them away but in order [...] to grant them the right [...] to a hospitable memory out of a concern of justice” (66). Gordon postula que estas extrañas apariciones (*haunting*) son el resultado de cuerpos que no han sido propiamente sepultados, de cadáveres extraviados y de aquellas personas cuyos nombres se han borrado del registro histórico oficial (16). Es así como lo tradicionalmente profano⁵⁸ (fantasma / violación de la ley) adquiere matices puros (humanidad / cumplimiento de la ley) porque, “Hauntology is an ethical and intellectual stance against totalitarianism, that proposes recuperating the voices, stories and legacies of the oppressed as a weapon against future injustices”⁵⁹ (Price 69). A nivel individual, Santi quedó en el olvido después de que asumieron que había huido del orfanato voluntariamente. Debido a que no tenía familia que lo reclamara, nadie lo buscó y su muerte quedó impune hasta que Carlos rescató su historia del anonimato. A nivel nacional, esta historia se lee en relación con las víctimas de Franco, quienes quedaron sepultadas en lugares remotos y excluidas de la historia oficial. En *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, la socióloga Avery F. Gordon

⁵⁷ Según López Santos, el género gótico “recuerda que hay una parte oscura que no sólo tiene que ver con el más allá, sino con el propio ser humano y con su mundo del deseo, de lo no controlable, de lo no articulable, como supieron retratar a perfección los primeros góticos” (184). Siguiendo la tradición gótica, Guillermo del Toro nos muestra a Jacinto, un joven apuesto, vil y cruel. En *El orfanato*, el verdadero monstruo es Benigna, una madre desconsolada por la muerte accidental de su hijo que fue capaz de envenenar a los niños huérfanos.

⁵⁸ Desde el principio, la película le hace cuestionar al espectador sobre su propio entendimiento de ese sujeto tradicionalmente profano. La voz en *off* reclama, ¿qué es un fantasma? y sucesivamente presenta varias alternativas completamente heterodoxas: “Un evento terrible, condenado a repetirse una y otra vez. Un instante de dolor, quizá. Algo muerto que por momentos parece vivo aún. Un sentimiento suspendido en el tiempo. Como una fotografía borrosa. Como un insecto atrapado en ámbar”.

⁵⁹ Cabe destacar que los fantasmas en estas historias tienen un espacio, hasta cierto punto, privilegiado. Los individuos “buenos” son los que regresan de forma fantasmal. Por ejemplo, Benigna, la mamá de Tomás que mató a los niños, no regresa en forma de fantasma y Jacinto tampoco lo hace en *El espinazo del diablo*.

explica que, “the ghost or the apparition is one form by which something lost, or barely visibly, or seemingly not there [...] makes itself known or apparent to us [...] haunting makes manifest something that we are in danger of forgetting, or not even noticing” (8). Y como nos recuerda Ellen Brinks, estos niños son fácilmente olvidados debido a su estatus social: “These children are doubly dispossessed: of their role within a family unit, left to the care of (albeit kindly) strangers and as ‘nobody’s children,’ without a place in the national or social order, unwanted, and, as the film makes clear, all-too-easily forgotten were they to die or be in danger of dying” (300).

El hecho de que la mayoría de los niños representados en ambos filmes tengan deformidades físicas destaca aún más su estado de víctima. Brinks explica que para gran parte de la comunidad rural española, las deformidades espinales como el *espinazo del diablo* “mark a child as unloved by God and unfit for human society, so that even in the death the child remains unacknowledged, denied burial in a sanctified, communal space. They are ‘nobody’s children’ – children without a name, without an origin, without a narrative” (299). Los huérfanos también son, por definición, los *niños de nadie*, los niños abandonados que nadie ha reclamado. “They are doubly traumatized: once by virtue of the loss of or abandonment by their parents [...] and once by virtue of the violence, the ‘death equivalent’⁶⁰,’ that does – or nearly does – kill many at the orphanage” (300).

En *El orfanato* y *El espinazo* la humanidad de estos “monstruos” se manifiesta mediante la duplicación entre el protagonista (Simón y Carlos) y el fantasma (Tomás y Santi). Leslie-McCarthy postula, “this juxtaposition of the child ‘othered’ by his/her ability to see into the past child with the ‘othered’ child whose ghostly presence invades the present, creates a kind of

⁶⁰ El concepto de “death equivalent” fue expuesto por el psiquiatra Robert Jay Lifton, quien lo define como aquellas experiencias traumáticas, que surgen de un roce con la muerte, que causan que el individuo se sienta desconectado y desintegrado (*The Broken Connection: On Death and the Continuity of Life*).

doppelgänger effect and enhances our sympathy for the ghost child” (Leslie-McCarthy 13). Ambos sujetos comparten características similares con sus “dobles”; Carlos/Santi y Simón/Tomás son niños huérfanos, marginalizados por una sociedad que sistemáticamente los relega al anonimato. En *El Espinazo*, la manera más explícita en la que se manifiesta esta duplicación es mediante la similitud física entre Carlos y Santi (el pelo, la estatura y la vestimenta). Además, hay otras características que apuntan a la duplicación: aunque hay muchas camas vacías, Carlos es inexplicablemente asignado a la cama que le pertenecía a Santi, ambos niños descubren a Jacinto en un acto ilícito y son victimizados por él (ver Figura 15).



Fig. 15 Santi y Tomás

El efecto doppelgänger al que se refería Leslie-McCarthy también se representa en *El Orfanato*; Simón le dice a su mamá que sus amigos le aseguraron que él es “como ellos”. Otro aspecto que comparten Tomás y Simón es el hecho que ambos han nacido con deformaciones que acentúan su otredad. Cavallaro postula, “Western history abounds with cases in which the disabled body has not only invited feelings of repugnance and dread, but also the desire to

ostracize, domesticate or utterly destroy its image” y provee como evidencia “the practice of infanticide in ancient Rome as a means of disposing of frail infants, and by the mediaeval apprehension of invalids as evidence for the workings of Satan” (175). Tomás está completamente desfigurado del rostro y Simón tiene VIH; ambas condiciones crean pánico y asco en una sociedad que rechaza a estos sujetos rotundamente. En *La enfermedad como metáfora*, Susan Sontag afirma, “basta ver una enfermedad cualquiera como un misterio, y temerla intensamente, para que se vuelva moralmente, si no literalmente, contagiosa” y explica, “El contacto con quien sufre una enfermedad supuestamente misteriosa tiene inevitablemente algo de infracción; o peor, algo de violación de un tabú” (2). Tomás es segregado de los demás niños y recluido en el sótano debido a que su apariencia física causa que sea víctima de las burlas y el asombro grotesco de sus compañeros e incluso prefiere morir antes de salir de la cueva y revelar su rostro.

Aunque la deformidad de Simón no es física sino interna, su estado también causa pánico y asco. En su estudio, Sontag expone la *metaforización* de la enfermedad en la conciencia colectiva de la sociedad occidental. La escritora alude específicamente al lenguaje metafórico de las enfermedades paradigmáticas del Siglo XIX y XX: la tuberculosis y el cáncer. Sontag condena dicho lenguaje ya que, según la escritora, quien también fue víctima del cáncer⁶¹, estas metáforas culpan al enfermo y representan su condición como algo obsceno “de mal augurio, abominable, repugnante para los sentidos” (3). La condición de Simón, aunque no produce repugnancia a primera vista, como la deformación física de Tomás, sí tiene una profunda

⁶¹ En *El SIDA y sus metáforas*, Sontag revela, “yo misma tuve cáncer [...] y lo que más me enfurecía [...] era ver hasta qué punto la propia reputación de la enfermedad aumentaba el sufrimiento de quienes la padecían” (3).

significación social negativa⁶². Sontag explica, “cualquier enfermedad importante, cuyos orígenes sean oscuros y su tratamiento ineficaz tiende a hundirse en significados” y “se proyecta sobre la enfermedad lo que uno piensa sobre el mal” (28). Aunque el VIH está estrechamente vinculado con percepciones de promiscuidad sexual (especialmente la homosexualidad) o drogadicción, los espectadores asumimos que Simón, un niño de apenas ocho años, fue contagiado con el virus antes de nacer, lo cual reafirma su estado de víctima.

En la película de Amenábar, la enfermedad que padecen los niños en vida los aleja físicamente de la población y metafóricamente de la verdad. En el filme, aunque no se explica exactamente cómo adquirieron esta enfermedad, sabemos que ambos hermanos tienen una reacción alérgica a la luz, lo cual los confina a la mansión y los aísla completamente del contacto social. No obstante, al final del filme nos damos cuenta de que su aspecto monstruoso no es su palidez sino el hecho de que están muertos. Foucault explica que la monstruosidad se considera como tal cuando “[it] falls under, or at any rate challenges, an interdiction of civil and religious or divine law. There is monstrosity when the confusion comes up against, overturns, or disturbs civil, canon or religious law” (63). El paradigma católico de Grace se vuelca abruptamente con la presencia fantasmal y su propia “esencia humana” se desvanece, lo cual produce horror. Foucault postula, “monstrosity, however, is the kind of natural irregularity that calls law into question and disables it” (64). Grace, Anne y Nicholas se enfrentan con su propia monstruosidad al darse cuenta de que los *otros* a los que tanto temían y rechazaban son ellos mismos; la abyección la llevan por dentro como síntoma incurable.

⁶² Este pánico ante el brote del SIDA se ve reflejado en el siguiente comunicado, “There is now a danger that has become a threat to us all. It is a deadly disease and there is no known cure. The virus can be passed during sexual intercourse with an infected person. Anyone can get it, man or woman. So far it has been confined to small groups, but it is spreading. So protect yourself and read this leaflet when it arrives. If you ignore AIDS it could be the death of you” (citado por David Miller en *The Circuit of Mass Communication: Media Strategies, Representation and Audience Reception in the AIDS Crisis*, 1998).

B. ESPACIOS QUE ASUSTAN

B.2.1 La casa gótica como espacio del horror

Walter Kendrick, refiriéndose al horror artístico, afirma, “If anything holds the scary tradition together, it’s the spooky house, which has stood fast for two hundred and fifty years while the world around it has gone through some unimaginable changes” (citado en Curtis 1). El castillo gótico es el espacio emblemático de las historias clásicas de horror. Entre el gran repertorio de historias que utilizan el castillo como una especie de segundo protagonista incluyen: *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, *Los castillos de Athlin y Dunbaynev* y *Los misterios de Udolfo* de Ann Radcliffe así como *Frankenstein* de Mary Shelley y *El jorobado de Notre Dame*⁶³ de Víctor Hugo. La arquitectura gótica se desarrolló en la Europa occidental a finales del siglo XII. Este estilo arquitectónico se utilizó fundamentalmente como modelo de monasterios e iglesias. Los orfanatos, siendo tradicionalmente dirigidos por la Iglesia, también compartieron el estilo gótico.

Siguiendo la tradición gótica, *El espinazo del diablo*, *El orfanato* y *Los otros* le confieren un papel central al espacio físico para desarrollar sus historias de horror; el orfanato mismo es cómplice de infundir horror en el espectador. Carol J. Clover nos recuerda que lo visual es fundamental en el género de horror: “horror privileges eyes because, more crucially than any other kind of cinema, it is about eyes [...] more particularly, it is about eyes watching horror” (167). Debido a que lo visual es un aspecto central en el género de horror, el paisaje es un

⁶³ De hecho, uno de los objetivos de esta obra era mostrar el valor de la arquitectura gótica tras el creciente desprecio por esta forma arquitectónica (algunos canónigos habían pedido que las vidrieras medievales de Notre Dame fueran reemplazadas por vidrio blanco). Víctor Hugo incluye descripciones extensas sobre la arquitectura del castillo en un esfuerzo por mostrarle a sus contemporáneos el valor de dicha arquitectura.

recurso invaluable que establece el tono horrífico de la película, como se muestra en los tres filmes. El filme de Bayona muestra la importancia del castillo desde la pantalla de selección; en el trasfondo, la cámara hace un recorrido de los varios recovecos del castillo, entrando y saliendo de los distintos cuartos e incluso el título mismo señala la importancia de la estructura. Las escenas de apertura de *El orfanato* y *Los otros* muestran sus respectivos castillos en todo su esplendor y la primera toma de *El espinazo* muestra un umbral dentro del orfanato. En su análisis sobre el tráiler de *El orfanato*, Eva Gil Pons expone, “El *exordio* así sitúa en primer lugar la presentación de la casa, otorgándole con ello una relevancia especial en el argumento del film” (56, énfasis del autor). Las primeras tomas de las tres películas exponen espacios físicos carentes de cualquier presencia humana, sugiriendo la importancia que tendrá la arquitectura a lo largo de sus respectivas historias. En *Geometries of Terror: Numinous Spaces in Gothic, Horror and Science Fiction*, Manuel Aguirre propone que el protagonismo que se le otorga al castillo gótico es una afirmación de que el castillo “is ‘alive’ with a power that perplexes its inhabitants or visitors” (92). *El orfanato* cuenta con ciento cinco minutos de duración y solamente nueve minutos de la película son rodados fuera del castillo⁶⁴. En *Los otros* hay muy pocas escenas (tres minutos) que están filmadas fuera de la mansión. *El espinazo* cuenta con una duración de ciento siete minutos y la única escena que se filma fuera del Orfanato Santa Lucía es cuando están fusilando a los republicanos (un minuto y medio). El hecho de que estas películas utilicen una sola localización destaca la importancia del espacio físico.

⁶⁴ Los nueve minutos restantes se filman de la siguiente manera: tres minutos en el hospital, dos minutos en la sesión de terapia, tres minutos en la escena cuando atropellan a Benigna y un minuto en la universidad donde enseña el profesor Leo Bálaban.



Fig. 16 Mansión de Grace Stewart (Palacio de los Hornillos)



Fig. 17 Orfanato (*Palacio de Partarríu*)

El filmar una película en una sola localización representa un desafío para cualquier cinematógrafo ya que la variedad de espacios aporta a la calidad visual y ayudan a desarrollar la narrativa del filme. No obstante las restricciones que representa el filmar en una sola ubicación, el género de horror ha popularizado este método como lo podemos apreciar en filmes como: *Buried* (2010) cuya trama se desarrolla completamente en un ataúd, *Paranormal Activity* (2007) que toma lugar en una casa, *Exam* (2009) una película británica que es rodada en un solo cuarto, *Cube* (1997) que cuenta con “varios” cuartos idénticos que atrapan a sus víctimas en una especie de laberinto kafkiano y la película española *La habitación de Fermat* (2007). Al igual que estos filmes, la acción de *El espinazo*, *El orfanato* y *Los otros* se desarrolla en su totalidad en un solo espacio físico. Aguirre sugiere que esto es posible porque, “Gothic space is anisotropic” y expone que, “It is easy to enter the Gothic castle, hard to come out – the reason being that its structure makes the castle’s space, literally or metaphorically, *larger inside than outside*” (*The Closed Space* 6, énfasis del autor). Las tomas de la cámara juegan un importante papel en la conservación del misterio del filme y crean la impresión de que el castillo es “interminable”. Se evita el plano panorámico ya que este ángulo revelaría las verdaderas dimensiones del cuarto, en cambio, se utiliza el plano medio y el primer plano para evitar que el espectador pueda ver con exactitud lo que hay más allá de la cámara, lo cual crea misterio y agranda el espacio físico ilusoriamente. Cuando Laura entra a los distintos cuartos en busca de Simón, no se produce una toma panorámica que muestre todo el cuarto; raras veces sabemos las dimensiones exactas de los cuartos y en cambio, solo podemos apreciar los espacios restringidos que la cámara nos permite ver. Aguirre manifiesta que el castillo, “tends to have an irregular, asymmetrical shape; its geometry is uncanny, whether because of an actual distortion of the whole or because a part of it remains unknown” y afirma, “this basic distortion yields mystery, precludes human control and

endows the building with a power beyond its strictly physical nature: the irregular mysterious house is, like the vampire, a product of the vitalistic conception of nature” (92). El castillo gótico viola las leyes de su propia existencia; se distorsiona, se rehúsa a exponer todos sus recovecos, alimentándose del más allá para ejercer su poder.

La tradición fantasmagórica del castillo gótico lo ha tornado en una estructura temerosa, en un espacio físico que inspira miedo. Aguirre asevera, “spatial coordinates elicit mental states⁶⁵”, y respalda su afirmación explicando que la prisión descrita por Foucault está diseñada “not merely to contain and invigilate, but equally to degrade, subdue, mold – it is both a cognitive construct and an affective one”. El castillo gótico ejerce la misma funcionalidad: “the Gothic universe is likewise one of spaces, and of doors opening (in spite of its occupants) to other spaces” (*The Closed Space 2*). Este otro espacio, es el mundo del más allá que habita el mundo “real”. En la escena que muestra a Aurora, la médium, intentando entablar comunicación con los fantasmas, todo



Fig. 18 Aurora

oscurece repentinamente y ella se dirige al cuarto en donde escucha que los niños lloran. Cuando Aurora abre la puerta del cuarto, las tomas medias restringen una mirada panorámica del cuarto, impidiendo que el espectador vea lo que Aurora está viendo. El profesor Bálaban le dice, “Aurora necesito que me digas lo que estás viendo” y cuando finalmente sale del trance les asegura, “Yo estaba en esta casa pero era muy diferente. La cama, los juguetes, la decoración era mucho más antigua”. Ese espacio adquiere un tono sombrío al estar marcado por un evento trágico del pasado. Curtis asevera que “Haunting [...] is the lingering sign of a disruptive event

⁶⁵ De igual manera, en *Landscapes of Fear* (1979) Yi-Fun Tan asevera que los paisajes son, “a construct of the mind as well as a physical and measurable entity” (6).

that has left a dimensional trace” (13) y de igual manera Aurora advierte, “cuando algo muy terrible ocurre *en un lugar* a veces queda una huella, una herida, que sirve de nudo entre dos líneas de tiempo”. De semejante manera la Sra. Mills en *Los otros* comenta, “Sometimes the world of the dead gets mixed up with the world of the living”. En términos de Aguirre, la superposición de dos tiempos en un solo lugar es precisamente lo que hace que el castillo sea más grande adentro que afuera ya que sustenta varias dimensiones en un solo espacio.

El espacio físico-temporal se colapsa con la mera existencia de los fantasmas dentro de la mansión. En *Los otros* tres familias de diferentes tiempos coexisten en un mismo espacio: los sirvientes que murieron en 1891, Grace y su familia fallecidos en 1945 y la familia viviente. De acuerdo con Gillian Beer, las historias de fantasmas “elide the distance between the actual and the imagined” al señalar literal y figurativamente la intrusión en la vida cotidiana. Beer indica, “The fictional takes place in the everyday: it takes space, and it is the usurpation of space by the immaterial which is one of the deepest horrors released by the ghost story [...] Ghost stories are to do with the insurrection not the resurrection of the dead” (citado en Huggan 128). Amenábar le da un giro espeluznante a las historias de fantasmas tradicionales al violar nuestras nociones preestablecidas de dichas historias y difuminar la línea entre el fantasma y el humano. Anne le dice a su hermano que “los fantasmas llevan sábanas y cadenas y dicen ‘Bu’” pero en esta película los fantasmas comparten el mismo aspecto físico que los humanos y se comportan exactamente como ellos: comen, se enojan, lloran, tienen miedo, piensan, duermen, etc. El director nos muestra a los fantasmas desde la primera escena de la película pero somos incapaces de verlos como tal. Bayona reta nuestro espacio real y supernatural, señalando la posibilidad de que tal vez no sean tan distinguibles como creemos.

B.2.2 La fusión entre humanidad y arquitectura

“Houses are deeply implicated with humanity and yet they are not human” (10), postula Curtis. En *El orfanato* la casa adquiere vida propia, posee un legado, reclama una historia, y forja una identidad propia, tal como cualquier ser humano. Aurora insiste, “Quisiera algún objeto antiguo de esta casa, algo relacionado con *su pasado*”. Al reclamar que la casa tiene *un pasado*, Aurora le otorga características antropomórficas. La casa se representa, en última instancia, como la culpable de la muerte de Simón ya que lo esconde celosamente en su interior. Cuando Simón desaparece, Laura abre todos los cuartos de la casa en busca de su hijo pero no se percata de que existe otro espacio, otro cuarto oculto en donde se encuentra su máspreciado tesoro. Simón literalmente es atrapado dentro del sótano y es ahí donde finalmente muere al no encontrar ninguna escapatoria. Al igual que en *El orfanato*, en *El espinazo* el cadáver de Santi aún permanece en el interior de la casa pero estos cadáveres no se revelan tan fácilmente porque “the haunted house must be explored in order to trace and locate the source of the disturbance [...] the ghost must be exorcized through a process of discovery and understanding” (Curtis 35). En *Los otros*, no son los seres humanos quienes emprenden este descubrimiento sino los fantasmas mismos. El trayecto de Grace y sus hijos los conduce a la realidad de sí mismos, al terrible hallazgo de que *los otros* son ellos. Al igual que cualquier protagonista, el “personaje” que ejemplifica la casa se desarrolla en un proceso de descubrimiento y su “carácter” se desenvuelve conforme avanza la historia. La casa *le habla* a Grace, quien rehúsa aceptar la presencia extraña. Grace no puede ver físicamente a las personas vivientes que habitan su casa pero sí puede escuchar los movimientos que ellos hacen dentro de la mansión; el suelo cruje, la tapa del teclado del piano se abre por sí sola, las puertas se cierran y las cortinas desaparecen. La casa le advierte violentamente que hay una presencia extraña y es por medio de la mansión que Grace

finalmente se enfrenta a su realidad. En la imagen superior de la Figura 21 podemos observar el momento en el que el cuerpo de Grace es impulsado hacia atrás después de que la puerta la empuja violentamente. Después de oír el piano, Grace baja de su habitación con una escopeta en mano e intenta dejar la puerta abierta pero ésta se le cierra bruscamente, arrojándola al piso. La imagen inferior de la Figura 19 muestra las ventanas sin cortinas, material del cual dependían sus hijos en vida para sobrevivir. Cuando Grace se da cuenta de que todas las cortinas han desaparecido y que la vida de sus hijos corre peligro, finalmente estalla la búsqueda incesante por la verdad. Aunque en un principio Grace se negó a creer en las afirmaciones de su hija en torno a la presencia de los otros, la casa le muestra a Grace señales contundentes que no puede ignorar. De este modo, la casa adquiere un protagonismo especial.



Fig. 19 Puerta y ventana en *Los otros*

B.2.3 Ningún lugar es seguro: la porosidad de la casa gótica

En *The System of Objects* Jean Baudrillard desarrolla el concepto de lo que él denomina *hogar tradicional*. Aunque el objetivo de Baudrillard es señalar la diferencia entre el *hogar tradicional* y el *hogar moderno* para criticar el uso de objetos en una sociedad de consumo, me remito a esta obra con el fin de utilizar su concepto de hogar tradicional. Baudrillard explica, “the arrangement of furniture offers a faithful image of the familial and social structures of a period [...] each room has a strictly defined role corresponding to one or another of the various functions of the family unity, and each ultimately refers to a view which conceives of the individual as a balanced assemblage of distinct faculties” (13). Asimismo, Gaston Bachelard conceptualiza la casa como un lugar tranquilo y seguro, un espacio que protege al habitante y resguarda sus anhelos: “If I were asked to name the chief benefit of the house, I should say: the house shelters day-dreaming, the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace” y asevera, “in the life of a man, the house thrusts aside contingencies, its councils of continuity are unceasing. Without it, a man would be a dispersed being. It maintains him through the storms of the heavens and through those of life” (6). Bachelard afirma que la casa provee orden y seguridad, y que sin ella el hombre sería un “ser disperso”. Basándonos en las definiciones de Baudrillard y Bachelard, podríamos argüir que el orfanato es la antítesis de un hogar tradicional, al ser precisamente un espacio des-familiarizado y “disperso”. El orfanato le recuerda al huérfano que no tiene familia, que nada a su alrededor es suyo y que nunca tendrá su huella, sino la marca colectiva de la orfandad. En *El espinazo* y *El orfanato*, esta des-relación incluso se ilustra en la ubicación misma de las casas góticas; ambas casas se encuentran en el medio de la nada, alejadas de la civilización. Cain postula, “The word geography refers to the relationship of an individual, human or other, and its interactions with the environment around it, allowing one to recognize realities, spaces, boundaries and the interplay between them” (1). El pueblo más

cercano al Orfanato Santa Lucía “está a un día de camino” y el Orfanato Buen Pastor está ubicado en un área costera remota, lo cual sugiere que los espacios mismos se encuentran en una especie de orfandad al estar desprendidos del resto de la población.

En *Los otros* los niños no residen en un orfanato sino en una mansión con su madre. Aunque el padre no está presente ya que se ha ido a pelear a la guerra, su madre siempre les recuerda cuánto los ama. Anne y Nicholas parecen vivir una infancia relativamente feliz; aunque su enfermedad los ha convertido en reclusos, su madre vela por ellos en todo momento. El hogar que les ha proveído Grace a sus hijos es aparentemente estable y seguro; tienen una madre que los ama y que los cuida de día y de noche. No obstante, la realidad es otra muy diferente. El hogar de Anne y Nicholas se transformó en un lugar de masacre y sucesivamente en un espacio aterrador con la presencia de “los otros”. Los niños fueron asesinados en su propio cuarto, un lugar en donde se supone tendrían que estar seguros. Cavallaro asevera, “the home is the point of departure of our negotiations between the inner realm and the circumambient universe. The parental residence may seem safe and comforting in comparison with the mysterious outside but its protective enclosures tend to breed not so much security as anxiety” (147). El terror vuelve a adueñarse de los habitantes (que ahora están muertos) cuando creen que en la casa rondan espíritus fantasmales. No obstante, los niños permanecen en su hogar asumiendo que es el espacio más seguro. En la escena donde Anne decide ir en busca de su padre y escapa por la ventana junto con su hermano, los niños se topan con las tumbas de la Sra. Mills, el Sr. Tuttle y Lydia. Cuando los sirvientes se les acercan tratándoles de explicar, los niños corren despavoridos hacia la casa en busca de un refugio seguro. Sin darse cuenta, están corriendo hacia el lugar en donde en vida fue el menos seguro, la casa familiar en donde fueron masacrados. Como explica Aguirre,

the castle is a labyrinth, a maze, a site of secrets. It is also, paradoxically, a site of domesticity where ordinary life carries on even while accompanied by the most extraordinary and inexplicable events. It can be a place of womb-like security a refuge from the complex exigencies of the outer world, it can also – at the same time, and according to a difference of perception – be a place of incarceration, a place where others are locked away [...] (*The Closed Space* 261).

La casa gótica no representa un hogar que “resguarda los sueños” ni se expone como una morada segura. El castillo gótico se revela como una prisión que mantiene a sus habitantes (los vivos y los muertos) atados a él (ver Figura 20). En *El espinazo* el tutor de Carlos lo lleva al orfanato con engaños y lo abandona allí en contra de su voluntad. Debido a la ubicación física del orfanato, Carlos no tiene la opción de escapar. En *El orfanato*, Simón es atrapado fatalmente en el interior del castillo y Laura no lo abandona tras la desaparición de su hijo. En vida, Nicholas y Anne deben permanecer en el interior de la casa debido a su enfermedad. Cuando el esposo de Grace le confiesa que se irá nuevamente a la guerra, Grace le reclama el hecho de que él no tiene que seguir viviendo en la oscuridad total, “en esta prisión”. Sin embargo, la muerte tampoco les otorga la libertad física a estos personajes, quienes permanecen conectados espectralmente a los lugares en donde perecieron.



Fig. 20 Casa/Prisión gótica

Si bien la libertad física es una imposibilidad debido a su condición de fantasmas, la liberación psíquica se puede lograr mediante procesos de descubrimiento. El encarcelamiento no solo se sufre a nivel físico, sino que se puede vivir a nivel psicológico de igual manera: “The mind is its own place, and in itself, can make a heaven of Hell, and a hell of Heaven” (citado en Davison 31). Se podría afirmar que Laura y Grace crearon un cielo del infierno y reprimieron los eventos atroces para continuar viviendo cómodamente. En *El orfanato* no queda claro por qué Laura no se enteró de la desaparición de sus amigos del orfanato, lo cual nos hace suponer que quizá Laura prefirió reprimirlo antes de tener que afrontar la cruel realidad. En *Los otros*, a lo largo de la película, Anne hace mención de “el día en que mamá se volvió loca” (el día en que los mató) pero Nicholas niega recordarlo y Grace cree que Dios le ha dado una segunda oportunidad milagrosamente. No obstante, el mundo que se han creado sufre un descontrol a partir de los eventos perturbadores que no pueden ignorar. Laura tiene que “abrir la puerta” y “descender” a su inconsciente, dándole paso al evento reprimido para así poder encontrar a su hijo. Por su parte, Grace debe admitir que asesinó a sus hijos y se suicidó para encontrarse a sí misma dentro de esta nueva luz⁶⁶. De igual manera, debe aceptar que la explicación católica que sustentaba su sentido de identidad está llena de huecos inexplicables. Según Negroni, ante lo gótico “es imposible mantenerse inmune a ese ácido que viene a corroer el edificio racional desde los sótanos más profundos de la psique individual y colectiva, haciendo estallar la significación en direcciones múltiples y ampliando, de ese modo, el mundo” (9). Sin embargo,

⁶⁶ Amenábar utiliza la enfermedad de los niños como una coartada perfecta que expone la metáfora de la luz como verdad. Los protagonistas se encuentran en plena oscuridad debido a la sensibilidad que tienen Anne y Nichole e incluso viven sin electricidad ya que, según Grace, se han acostumbrado a vivir sin ella tras después de que los alemanes la cortaban periódicamente. Al principio del filme los protagonistas aparecen en la oscuridad (ignorancia) y al final desaparecen las cortinas y retozan libremente en la luz (verdad). Es importante señalar que no es la luz que los mata sino la oscuridad de su madre.

las protagonistas finalmente se restablecen psíquicamente⁶⁷ cuando enfrentan sin reservas a un mundo más abierto e incorporan los elementos *imposibles* como parte de su realidad.

Los objetos dentro de un hogar tradicional, de acuerdo con Baudrillard, sirven para establecer el legado de la familia. Baudrillard explica que el espacio físico de la casa y los objetos dentro son representaciones de la unidad de la familia ya que “the primary function of furniture and objects is to personify human relationships, to fill the space that they share between them, and to be inhabited by a soul” (13). Irónicamente, el único legado que pueden tener los orfanatos es precisamente su falta de una tradición familiar, su valor identitario no resta en la unidad ni en la cohesión familiar sino en la desintegración familiar. En *El espinazo*, *El orfanato* y *Los otros* sus respectivas casas se convierten en sitios de horror, arquitecturas sombrías que esconden secretos terroríficos. La casa a la que se refieren Baudrillard y Bachelard es segura, familiar y estable; la casa gótica, en cambio, “is prone to metamorphosis and agitation, often in ways that threaten its own integrity as well as the lives of those who explore it” (Curtis 11) debido a que “it figures as the antithesis of the ‘dream house’ – it is a structure with ingrained tensions and instabilities; porous, unruly and inhospitable” (Curtis 12). Las tres casas son inestables en lo que aparentan ser y sufren transformaciones conforme avanza la narrativa de sus respectivas historias. El Orfanato Buen Pastor se muestra al principio del filme como un posible hogar para Laura y su familia (el tono luminoso del orfanato que predomina el paisaje al

⁶⁷ Si bien el horror artístico es un género transgresor ya que viola las leyes de la naturaleza y expone la fragilidad de lo que consideramos certero e inquebrantable, a su vez el horror también reafirma el orden, reemplazando el antiguo modelo por uno nuevo. El mundo de Grace, Laura y Carlos sufre un desequilibrio tras enfrentarse a situaciones dolorosas y apariciones extrañas. No obstante, los personajes deben enfrentarse con esta nueva realidad y llevarla al plano consciente. Una vez que esta nueva situación haya sido asimilada, se puede restablecer un nuevo orden. Así lo vemos en *El orfanato*, por ejemplo, cuando Laura finalmente se reúne con su hijo en otra dimensión. En *El espinazo* los niños vencen a Jacinto y la muerte de Santi es reconocida y en *Los otros* Grace y sus hijos salen literal y figurativamente de la oscuridad y entran en la luz.

comienzo de la película señala prosperidad y se contrasta con el tono sombrío que predomina progresivamente conforme se desarrolla la trama), después vemos que Laura lo quiere convertir no solo en su hogar sino en una casa-hogar para niños discapacitados, posteriormente se transforma en un laberinto que recorre Laura incansablemente en busca de pistas para encontrar a su hijo y al final vemos que el castillo es el hogar de los fantasmas. Para Carlos, El Orfanato Santa Lucía inicialmente representa un posible albergue, un lugar donde puede encontrar un poco de paz en un país donde reina el caos debido a la guerra civil; sin embargo, el orfanato se expone como la tumba de Santi. Los compañeros de Jacinto le dicen que es afortunado al estar en un lugar “bien escondido y lejos de la guerra” y el tutor de Carlos no quiere llevárselo por miedo a que lo maten “allá afuera”. No obstante, la violencia y el crimen infectan ese espacio al que todos creen proveer mayor seguridad. Incluso cuando ocurre la explosión, Conchita lamenta el estar tan alejada de todo, porque nadie podrá venir a su rescate. La mansión de los Stewart se muestra al principio del filme como una casa cerrada que protege Grace de la invasión foránea pero al final vemos que la casa no es “propiedad privada”; lo otro se convierte en parte del yo. De acuerdo con Aguirre, “The castle has to do with the map, and with the failure of a map. It figures loss of direction, the impossibility of imposing one’s own sense of place on an alien world [...] it afflicts us with problems of size and space [...]” (262). La casa familiar adquiere una semblanza macabra cuando deja de ser una morada segura y se convierte en lugar extraño.

Es interesante señalar que cuando Laura intenta convertir el orfanato en una casa-hogar para niños discapacitados, los niños fantasmas impiden que su proyecto se lleve a cabo. Avery Gordon, citando los estudios realizados por Zora Neale Hurston, postula que los fantasmas odian las cosas nuevas; “the reason why is because ghosts are characteristically attached to the events, things, and *places* that produced them in the first place; by nature they are haunting reminders of

lingering trouble” (el énfasis es mío) y precisa, “ghosts hate new things precisely because once the conditions that call them up and keep them alive have been removed, their reason for being and their power to haunt is severely restricted” (xix). La transformación del Orfanato Buen Pastor como lugar de masacre a una casa-hogar feliz, le conferiría un nuevo significado a este espacio, ultrajando la memoria de las víctimas que aún ocultaba en su interior. Es precisamente el día en que Laura recibe a los nuevos residentes cuando se desencadena una serie de eventos trágicos que eventualmente evitarían que Laura reconfigurara este *paisaje memorial*⁶⁸. En *El espinazo* el orfanato queda en ruinas, lo cual es una señal contundente de que algo desastroso tuvo lugar y aunque su destrucción evitó que los niños vivos siguieran habitándolo, su derrumbe se plasmó como muestra de lo que le había ocurrido a Santi.

B.2.4 Objetos fronterizos: armarios, baúles, cajones, puertas y ventanas

Al igual que la casa gótica, los objetos dentro de ella también ejercen una importante función para el desarrollo de la trama de la historia. Según Bachelard, los armarios, los cajones y los baúles representan lugares íntimos donde se albergan secretos: “wardrobes with their shelves, desks with their drawers, and chests with their false bottoms are veritable organs of the secret psychological life. Indeed without these ‘objects’ and a few others in equally high favor, our intimate life would lack a model of intimacy. They are hybrid objects, subject objects” (78).

Tanto en *El orfanato* como en *El espinazo* el descubrimiento de verdades ocultas se lleva a cabo

⁶⁸ Término introducido por Owen J. Dwyer y Derek H. Alderman en su artículo *Memorial Landscapes: analytical questions and metaphors* (2008). Según el historiador francés la memoria nacional se constituye espacialmente anclándose de lugares específicos. Pierre Nora desarrolló el concepto de *les lieux de la mémoire* o *lugar de memoria* y lo define como, “toda unidad significativa, de orden material o ideal, de la que la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo convirtieron en elemento simbólico del patrimonio de la memoria de una comunidad cualquiera”. De esta forma, la reconstrucción del Orfanato Buen Pastor (los espacios en donde restan los cuerpos de las víctimas de Franco), implicaría “el olvido” de dichos asesinatos.

mediante el acto de abrir estos espacios íntimos. Bachelard explica, “These complex pieces that a craftsman creates are very evident witnesses of the *need for secrecy*, of an intuitive sense of hiding places”. En *El espinazo*, Carlos se percató del verdadero destino de Santi al abrir el casillero de Jaime y ver uno de sus dibujos que ilustraba el cuerpo sangriento de Santi. En *El orfanato*, el juego que entablan los niños fantasmas y que a su vez revela verdades ocultas, se centra precisamente alrededor de encontrar pistas esparcidas a través de diferentes espacios en la casa. Cuando Simón, acompañado por Laura, comienza a jugar el juego que sus amigos invisibles han creado, Simón y Laura recorren la casa en busca de diferentes pistas que finalmente los conducen a la cocina. En la cocina, Simón abre un cajón que estaba bajo llave y encuentra su expediente que le revela la verdad de su identidad y de su enfermedad; este cerrojo es “a psychological threshold” (81) (ver Figura 21). De igual manera, Laura descubre otra pista

(la foto de Simón y ella y los juguetes de los niños difuntos) mediante el acto de abrir un baúl. La función de una caldera es calentar, pero en *El orfanato* la caldera funciona como una tumba clandestina que esconde los cadáveres de los niños. Es así como estos espacios se



Fig. 21 Simón abre el cajón

convierten, en términos de Bachelard, en espacios

híbridos que adquieren diferentes significados ya que la casa “conceals a truth that has to be symptomatically worked out. The mundane domestic details have to be brought into focus by their spectral inflection, made strange in order to reveal what is troubling them” (Curtis 11). El

casillero, el cajón, el baúl, y la caldera, espacios aparentemente mundanos, se transforman en objetos que albergan celosamente los secretos más devastadores.

En *Species of Spaces*, Georges Perec asevera, “Doors stop and separate. The door breaks space in two, splits it, prevents osmosis, imposes a partition”. En *El orfanato* la puerta oculta separa a Laura de su hijo, a tal punto que éste muere tras varios intentos fallidos por abrirla. Bachelard expone que “the door schematizes two strong possibilities [...] at times, it is closed, bolted padlocked. At other times it is open” (222). Estas dos posibilidades que señala Bachelard marcaron dos posibles enlaces: Simón vivo (puerta abierta) o Simón muerto (puerta cerrada). Perec explica, “You can’t simply let yourself slide from one into the other [...] you have to have the password, have to cross the threshold, have to communicate” (37). Laura literalmente tiene que obtener la contraseña (jugar el juego que han montado los niños fantasmas para descubrir la puerta), cruzar el umbral (cuando abre la puerta hay un umbral por el que tiene que pasar) y entablar comunicación (con los fantasmas que la guían al paradero de Simón). La puerta se convierte en un arma que utiliza Tomás para aplastarle los dedos a Laura y evitar que ella le quite la máscara. La puerta obstruye y funciona como un divisor entre espacios a los que se quiere acceder pero la puerta también protege y evita el paso a seres indeseados como en el caso de *El espinazo*. Carlos utiliza la puerta como escudo cuando cree estar en peligro. Cuando Jacinto entra a la cocina repentinamente, Carlos se esconde tras una puerta para no ser descubierto pero a la vez deja la puerta entreabierta, lo cual le permite tener acceso visual. De tal manera, Carlos se aferra al cerrojo de una puerta y se encierra para evitarle el paso a Santi cuando cree que éste lo quiere lastimar (ver Figura 22). La puerta se expone como un arma de dos filos: en *El orfanato* la puerta impide que una madre salve la vida de su hijo y en *El espinazo* la puerta auxilia la vida de un niño. En *Los otros* la puerta es una farsa, un objeto inútil cuyo

valor de protección reside en la imaginación de los personajes. Aunque Grace se asegura de cerrar las puertas para evitar que entre la luz por la condición de sus hijos, al final del filme Anne y Nicholas se dan cuenta que al morir, su enfermedad desapareció. Además, las puertas no le evitan el paso a los fantasmas, quienes pueden cruzarlas a su antojo, como vemos cuando Grace expulsa a los sirvientes y éstos sucesivamente regresan al interior de la casa sin tener llaves.



Fig. 22 Carlos cierra la puerta

Las ventanas, al igual que las puertas, los cajones y los baúles, funcionan como objetos liminales, espacios fronterizos que separan dos mundos. Las ventanas, a diferencia de las puertas, permiten acceso visual entre lo exterior y lo interior. Sin embargo, cuando se está viendo a través de una ventana, la apreciación visual se torna confusa y borrosa. El espectador no sabe con precisión si lo que vio es real, un mero reflejo o producto de un engaño visual causado por la intervención de la ventana. En *El espinazo*, el primer encuentro que Carlos tiene con Santi es cuando Santi se le aparece postrado en una ventana (ver Figura 26). Carlos observa el espectro de Santi con vacilación. Las ventanas son más frágiles que las puertas ya que se pueden trasgredir con mayor facilidad y son objetos que dejan que la luz entre, a diferencia de las puertas

los baúles o los cajones. Las ventanas permiten que el espectador vea lo que existe en el otro mundo, aunque él mismo no se encuentre en ese mundo.



Fig. 23 Santi en la ventana

B.2.5 El monstruo arquitectónico frente a la monstruosidad humana

La casa gótica es en sí un monstruo, una entidad ambivalente que manifiesta su grandeza y expone su porosidad. El castillo se yergue mostrando su firmeza y aparente impenetrabilidad pero el horror emana de él tras percatarnos de que su estado infalible es una farsa; las fronteras del castillo se cruzan fácilmente; ningún lugar es seguro. El castillo no es simplemente una estructura física, carente de significado; el castillo es un *lugar*. El geógrafo Tim Cresswell explica, “while the word ‘place’ has been used as long as geography has been written, it is only since the 1970s that it has been conceptualized as a particular location that has acquired a set of

meanings and attachments. Place is a meaningful site that combines location, locale and a sense of place” (1). Cresswell sostiene que el sentido de lugar (pertenencia) “refers to the more nebulous meanings associated with a place: the feelings and emotions a place evoke” (1). El geógrafo hace referencia a la definición de “ser” del filósofo Martin Heidegger:

To Heidegger to be was to be ‘somewhere’. The word he used to describe this was ‘dasein’ – or ‘being there’ [...] Human existence is existence ‘in the world’. This idea of being-in-the-world was developed in his notion of ‘dwelling’. A way of being-in-the-world was to build a world. Dwelling in this sense does not mean simply to dwell in (and build) a house, ebut to dwell in and build a whole world to which we are attached. Dwelling describes the way we exist in the world – the way we make the world meaningful, or place-like (2).

La identidad del ser, según Heidegger, pende de su morada. En *Los otros*, Grace y sus hijos creen en su existencia humana debido al lugar físico en el que se encuentran. Tras el asesinato-suicidio que cometió Grace, ella “despierta” en su casa, lo cual le hace pensar que ha sido salvada milagrosamente. Al final del filme Grace y sus hijos repiten una y otra vez, “la casa es nuestra, la casa es nuestra” como si esta frase asegurara su existencia. El aspecto aterrador surge de la *ansiedad arquitectónica*, como la llama Adam W. Sweeting, la cual se representa “as the fear of being misplaced. Not misplaced in the conventional sense of lost keys or wallets, but misplaced – the state of occupying space that conflicts with one’s sense of self” (225). Grace y sus hijos transgreden los espacios de la casa al encontrarse “fuera de lugar” en su propio hogar. Grace se horroriza tras descubrir que el espacio que habita contradice todas sus suposiciones existenciales.

Irónicamente una de las mayores preocupaciones de Grace es que la casa esté segura y les enfatiza a sus empleados, “en esta casa no debe abrirse ninguna puerta sin antes cerrar la puerta anterior”. La casa tiene cincuenta puertas y quince llaves y solo Grace y la Sra. Mills tienen las llaves. Grace se propone a defender su espacio e incluso trae consigo una escopeta cuando oye ruidos extraños. Sin embargo, la seguridad de la casa que Grace tanto procura resulta ser un esfuerzo en vano. Las puertas, las llaves y las cortinas, lejos de postrarse como objetos que proporcionan seguridad y división entre lo deseado y lo indeseado, son objetos inútiles. Las fronteras espaciales se cruzan fácilmente y el espacio íntimo se viola dando acceso ilimitado al otro. Cavallaro explica, “Realizing that their spaces are polluted from within, the inhabitants of dark homes are forced to confront the precariousness of all enclosures, and, consequently of any form of safety supposedly granted by them” (147). Los personajes se enfrentan con la aterradora realidad de que la amenaza origina desde el interior de la casa; el cerrar las ventanas y asegurar las puertas es inútil ya que los fantasmas pueden transgredir estos objetos con mayor facilidad. Más aún, no se puede escapar de sí mismo.

De semejante manera, el ser indeseado – el que viola las leyes del orden establecido – no se encuentra fuera, sino dentro de la casa y del propio ser. Cavallaro afirma, “there are no obvious distinctions between the inside and the outside, since factors which we may be inclined to deem external to ourselves insistently turn out to be intrinsic aspects of our psyche and our bodies. Accordingly, it is hard to establish who is being haunted and who is doing the haunting: in other words, where exactly the sense of menace originates” (61). La Asociación Cinematográfica de América (MPAA) categorizó a *Los otros* bajo la clasificación PG-13⁶⁹, lo

⁶⁹ PG-13 es apto para un público de 13 años de edad en adelante, según lo establecido por la MPAA. Las películas de horror usualmente obtienen la clasificación “R” por el nivel de violencia e imágenes perturbadoras. *El Espinazo del diablo* y *El Orfanato*, por ejemplo, recibieron la clasificación “R”.

cual no es lo habitual para una película de horror. Amenábar eliminó los elementos comunes en las películas de horror tradicionales – la violencia extrema y lo grotesco – y sin embargo, su película podría considerarse una de las más aterradoras del género del horror. *Los otros* trata el tema de la búsqueda de sí mismo, una indagación plagada de confusiones y de revelaciones aterradoras. Grace debe enfrentarse con su propia monstruosidad y reconocerse a sí misma como la asesina de sus hijos, un acto que ha reprimido. En una de las escenas cuando se encuentra en la habitación con su marido, Grace afirma que ella nunca les haría daño a sus hijos y que daría la vida por ellos. Grace no miente; tiene la firme convicción de que jamás pondría en peligro la vida de sus hijos. Al concluir la película, se revela que lo “inimaginable” ya ha ocurrido; Grace asfixió a sus hijos con una almohada y terminó con su propia vida. En *El orfanato*, Laura también se enfrenta con la desgarradora realidad de que ella fue culpable de la muerte de Simón. Laura busca a su hijo desesperadamente y finalmente se da cuenta que su propia negligencia acabó con la vida de su hijo. No obstante, Grace y Laura no caben cómodamente dentro de los parámetros establecidos de la *monstruosidad* y a través de ellas “we discover that monstrosity is not easily classifiable since it cannot be unproblematically connected with negative versions of humanity” (175 Cavallaro). La identificación del monstruo también se problematiza en *El espinazo*. Santi aparece como el fantasma desfigurado que emana sangre de la cabeza pero después descubrimos que Jacinto, un joven apuesto, es el ser repudiable cuya avaricia lo motivó a matar a Santi (ver figuras 24, 25 y 26). Sucesivamente presenciamos la parte humana de Jacinto, la parte que le insinúa al espectador que su situación familiar *convirtió* a Jacinto en un ser despreciable. Cuando Jacinto y sus cómplices están hablando del oro, Jacinto encuentra entre los escombros una carpeta que contiene fotos de su familia y les asegura a sus amigos que es él – aunque un poco borroso – con sus padres. “Qué soledad la del príncipe sin reino, la del hombre

sin calor. Jacinto. 1925, Malaga” lee una de las fotos. Sus amigos lo ignoran y continúan hablando del oro pero Jacinto parece entrar en un trance nostálgico y por un momento aparece como un niño desamparado cuya inocencia fue truncada tras el abandono de sus padres. De igual manera, los niños, quienes a lo largo de la película aparecen como *seres inocentes*, apuñalan de muerte a Jacinto y lo arrojan al mismo lugar donde Jacinto ocultó el cuerpo de Santi (ver Figura 28). Antes de este ataque, Jaime le confiesa a Carlos que él sí sería capaz de matar, refiriéndose a la venganza que eventualmente lleva a cabo en contra de Jacinto. Según Cavallaro,

monstrosity eludes conclusive categorization insofar as it embodies what we concurrently dread and hanker for most intensely: the transgression of dividing lines meant to separate one body from another, one psyche from another, and, at the same time, the pure from the impure, the delightful from the gruesome, virtue from vice, good from evil (174).



Fig. 24 Jacinto



Fig. 25 Santi

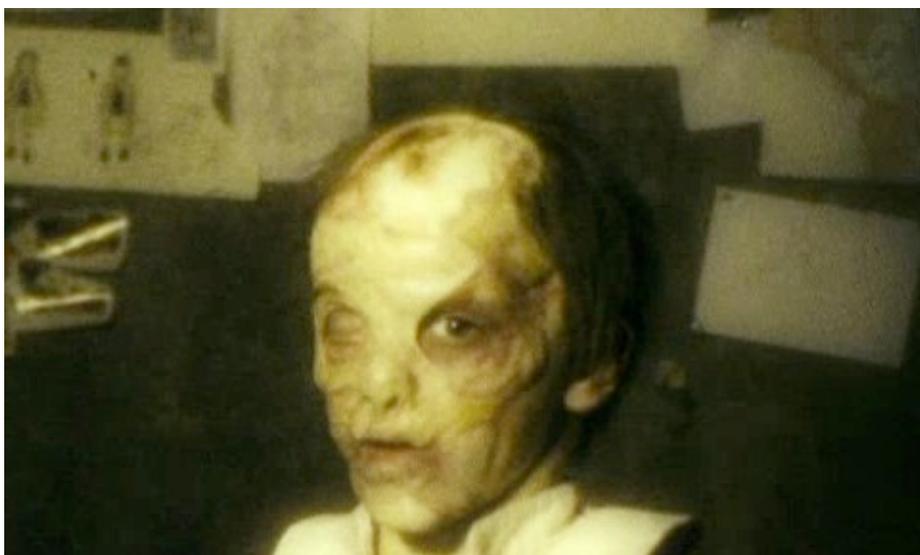


Fig. 26 Tomás

Como vemos en estos filmes, no existe una separación firme que divida tajantemente lo puro de lo impuro o lo bueno de lo malo ya que ambas polaridades se mezclan de forma confusa e inseparable. El monstruo no es tan fácilmente identificable, o quizá sí lo sea pero primero debemos aceptar que aquello que tanto despreciamos forma parte de nosotros. Es precisamente este descubrimiento lo que horroriza: “We love and need the concept of monstrosity because it is a reaffirmation of the order we all crave as human beings [...] it is not the physical or mental aberration in itself which horrifies us, but rather the lack of order which these aberrations seem to imply” (King 50).



Fig. 27 Los niños matan a Jacinto

Al igual que el monstruo, la naturaleza de la casa gótica también se manifiesta de forma paradójica. G.R. Thompson, refiriéndose a la catedral gótica, señala que tiene “both an outward, upward, movement toward the heavens, and an inward, downward motion, convoluting in upon itself in labyrinthine passages and dark recesses, descending to catacombs deep in the earth” (citado en Davidson 30). La casa alberga lo sagrado y a la vez, expresa lo profano. En su análisis, Bachelard afirma que mientras el ático representa seguridad, el sótano “is first and foremost the dark entity of the house, the one that partakes of subterranean forces”⁷⁰ (18). El sótano, siendo el cuarto más inferior de la casa, es el espacio oculto que alberga misterio y maldad en las películas de horror. En *El orfanato*, Laura desciende al sótano para encontrarse con la desgarradora realidad de que su hijo ha muerto y sucesivamente asciende al cuarto para reencontrarse con su hijo en “otro mundo”. Santi, al igual que Simón, muere en la parte más baja de la casa, afirmándoles a los espectadores que, en efecto, son los espacios bajos donde ronda el peligro.

Son precisamente en estos espacios donde se halla el peligro y se funde el terror, a los que el ser humano debe acceder para poder acercarse a la verdad. Davidson sostiene, “psychological ‘mind’ is mapped on to physical place. Gothic architecture becomes psychically alive, hyper-organic” (32). Los personajes deben recorrer la casa (su propio ser), indagar en los sótanos (la mente) y abrir las puertas (lo que han reprimido). La casa gótica, entonces, se convierte en una metáfora de la identidad del ser humano. Al igual que la casa, la identidad encuentra terrenos estables en el preciso momento en que su propia fragilidad es aceptada: “In dispersing the self into murky areas of uncertainty and doubt, dark texts emphasize that we

⁷⁰ Esta concepción parte de un discurso que ha conceptualizado lo bajo en términos negativos y lo alto bajo conceptos positivos. Esta conceptualización se revela a través del lenguaje: clase alta / clase baja, notas altas / notas bajas, y expresiones como “caíste bajo”, “tener el ánimo bajo”, “estar en la cima” y también mediante otras representaciones: el Infierno como lugar subterráneo contrastado con el Cielo, conceptualizado como un espacio que está “arriba”.

need to experience our own deficiencies and undecidables as the sine qua non of any claim to identity, that our presence is only ever a mirage or hallucination predicated on our constant interaction with absence” (Cavallaro 62). Robert Miles define lo gótico como “a discursive site, a ‘carnavalesque’ mode for representations of the fragmented subject” (4). Miles, haciendo eco de la teoría foucaultiana, percibe el *yo* como una construcción en constante fricción y afirma que la modalidad gótica sirve como herramienta para exponer la fragilidad e inestabilidad inherente de la construcción del sujeto. Grace, mediante la incesante búsqueda del origen de los sucesos extraños, emprende una exploración de sí misma.

La casa toma un protagonismo propio en las películas de horror. Anthony Vidler acierta, “the house has provided for endless representations of haunting, doubling, and other terror in literature and art” (ix). La casa gótica alberga presencias extrañas y oculta verdades horrosas. Los habitantes se ven forzados a emprender un recorrido dentro de estas casas siniestras, un recorrido que los conduce al descubrimiento de la verdad, una verdad oculta en las entrañas del castillo.

Loti afirma que “If the inner world reproduces the cosmos, then what is on the other side represents chaos, the anti-world, unstructured chthonic space, inhabited by monsters, infernal powers or people associated with them” (140). Pero como vimos en este capítulo, los dos espacios polarizados se mezclan y la dimensión infernal se introduce violentamente en este espacio interno que se supone debe representar la seguridad. El horror apunta a la destrucción del orden y a la erradicación de los espacios segregados.

CAPÍTULO III

EL HORROR EN LA NARRATIVA DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS

3.1 La historia fantasmagórica

Jo Labanyi afirma que el género gótico, que invoca repetidamente lo fantasmagórico, es el medio más apropiado para narrar la historia de España (*Testimonies of Repression*). El discurso en torno a la Guerra Civil se ha manejado con términos como: (des)aparecidos, fosas, *autopsia social*⁷¹, (pos)memoria y se habla de los *espectros* de la guerra y de la espectralidad de la historia (*hauntology*). Franco es el monstruo protagónico y las víctimas metafóricamente regresan del *más allá* para que “sus nombres no se borren de la historia”⁷². En las últimas dos décadas, España ha vivido un boom de novelas históricas: *La lengua de las mariposas* (1999) de Manuel Rivas, *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, *Las trece rosas* (2003) de Jesús Ferrero, por nombrar algunos ejemplos. Mientras que las fosas comunes han albergado celosamente a las víctimas y el *Pacto de Silencio* las ha mantenido bajo llave, estas novelas intentan proveerles un nuevo espacio que las saque del anonimato y del olvido.

Indiscutiblemente, el referirse a los sucesos en torno a la Guerra Civil implica una re-escritura, un des-cubrimiento, un “ajuste de cuentas” que honre a las víctimas y condene a los

⁷¹ Término de Francisco Ferrándiz introducido en su artículo *Autopsia social de un subterráneo* (2011).

⁷² Frase con la que termina la última carta de Julita Conesa en *Las trece rosas*. Las trece rosas es el nombre que se les dio a un grupo de trece mujeres que fueron asesinadas por el régimen franquista tras concluir la guerra civil.

agresores, si no de manera legal, de forma simbólica. La importancia de este proceso se ha manejado desde una lente psicoanalítica. Partiendo de una perspectiva freudiana, el "trabajo de duelo" ("working through") desde el plano del consciente es esencial para combatir y facilitar la recuperación psíquica, evitando así un estado de neurosis (Freud). En *Mourning and Melancholia* (1917), Freud advierte que si el duelo no se trabaja a fines de superar la herida, si no se lleva a cabo esta curación, la melancolía consumirá al sujeto: "the complex of melancholia behaves like an open wound, drawing to itself cathectic energies" (252) debido a que el "yo" se identificará con el objeto perdido.

A nivel político e histórico, también existen motivos por los cuales este trabajo de duelo es necesario no solo en el plano individual, pero incluso a nivel colectivo. Desde una perspectiva historicista, Hannah Arendt afirma que las atrocidades ocurridas en el Holocausto son el resultado directo del silenciamiento colectivo en torno a las violencias históricas. Esta pensadora concluye que el callar colectivo produce un tipo de violencia cíclica y señala que las naciones que se niegan a entablar diálogos sobre las experiencias violentas de sus respectivos países están condenadas a repetirlos (*The Origins of Totalitarianism*). Pero, ¿de qué manera se han fomentado estos diálogos? No es de extrañar que una de las formas sea mediante la novela histórica. Este género literario intenta retratar sucesos históricos de forma realista y con hechos verídicos. Sin embargo, este no es el único medio con el cual se ha representado la historia violenta de España. Como se discutió en capítulos anteriores de esta tesis, el género del horror, que invoca la fantasía y tiene como objetivo primordial el infundir miedo en su audiencia, se ha convertido, irónicamente, en una vía común para evocar los horrores de la Guerra Civil Española⁷³. El género del horror, no solo forma parte del diálogo artístico en torno a la guerra

sino que cuestiona los espacios en los cuales se desarrollan tales discusiones, proponiendo nuevos métodos de acercamiento y cuestionando los marcos actuales.

3.2 La realidad agujerada: el cuento fantástico como espacio imposible

Cristina Fernández Cubas es la escritora más representativa del género fantástico en la España contemporánea. Sus cuentos inspiran desconfianza en el lector, sus finales dejan un mal sabor de boca y una escalofriante sensación que atosiga al lector aún después de haber concluido el cuento. Fernández Cubas narra historias con finales insatisfactorios, conclusiones abiertas que obligan al lector a investigar en su propia memoria, analizando cada oración escrita minuciosamente, buscando alguna señal contundente que lo conduzca a la ansiada “verdad”⁷⁴. Sin embargo, como explica David Roas en *La amenaza de lo fantástico*, lo real adquiere un semblante ambiguo en la literatura fantástica: “lo que caracteriza lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos” (37). El género fantástico deambula en los canales de la realidad y hace uso de su propio lenguaje a fines de revelar su fragilidad. En *Fantasy Literature* (1982), T.E. Apter afirma que la fantasía no evade la realidad sino que la investiga. Rosemary Jackson, a su vez, explica que la fantasía invierte la realidad y le proporciona un nuevo matiz, pero en ningún momento se libera de ella: “it exists in a parasitical or symbiotic relation to the real. The fantastic

⁷³ Esta aparente paradoja se ha explicado a partir de la función catártica que ofrece dicho género (Noël Carroll, Isabel Cristina Pinedo, Rosemary Jackson, Stephen King), según se explicó en el primer capítulo de esta tesis.

⁷⁴ José Ortega afirma que la literatura de la transición, específicamente la de Fernández Cubas, posee un carácter reflexivo (*La dimensión fantástica en los cuentos de Fernández Cubas*).

cannot exist independently of that ‘real’ world” (20). Esta relación, sin embargo, se problematiza en los cuentos de la escritora, quien tiñe ambas nociones – lo real y lo fantástico – con elementos opuestos para develar la naturaleza fracturada de *la realidad*. En una entrevista realizada por Paula Corroto, Fernández Cubas asevera que la realidad no es objetiva ni transparente: “para mí, la llamada realidad está llena de agujeros negros y de situaciones inexplicables”. Esta realidad agujerada a la que hace mención la escritora se ve representada a través de sus historias escalofriantes, aterradoras y laberínticas que ponen en tela de juicio la memoria, el “yo” e incluso la realidad misma. La fantasía no existe como una dimensión separada de la realidad; la cuentista mezcla ambos mundos tornándolos confusos e inesperables. Como explica Jackson, el género fantástico traza un nuevo espacio en el marco cognitivo de la sociedad en la cual se desarrolla, al introducir realidades múltiples y tornarse polisémico (23).

3.3 Terrenos movedizos: narraciones desconfiables

Los sucesos que ocurren dentro de cada historia son ambiguos y dudosos pero Fernández Cubas añade otro elemento inestable; las propias narraciones tienen grietas. En *Mi hermana Elba* y *El legado del abuelo* la cuentista construye cimientos no fiables desde el principio de la narración; al introducir narradores que no son fidedignos, la veracidad de los eventos relatados se cuestiona inmediatamente. En *Mi hermana Elba* la narradora confiesa tener lagunas en su memoria al no recordar – o no querer revelar – varios detalles asociados con la muerte de su hermana Elba y aclara en la introducción, “Ignoro si más tarde proseguí el relato de mis confesiones infantiles [...] Ignoro también el destino ulterior de varias fotografías [...] y el instante o los motivos precisos que me impulsaron a desfigurar [...] una reproducción del rostro de mi hermana Elba” (53-54). De semejante manera, en *El legado del abuelo* al relatar el aspecto del abuelo en vida, el

narrador dice que el abuelo y él habían jugado con dos borlas al teléfono y sucesivamente se retracta aclarando: “O tal vez no había jugado nunca y tan sólo hubiese querido jugar. O algún amigo mío, quizá, me habló de otro batín, de otro abuelo” (193). En *Los atillos de Brumal* la existencia misma de Brumal es puesta en duda y tanto la narradora como el lector llegan a preguntarse si en realidad existe dicho pueblo o si solo vive en la imaginación de Adriana. Un aspecto recurrente en la narrativa de Fernández Cubas es el cuestionar la memoria y la verdad, imponiéndoles un tono ilusorio y relegándolos al ámbito ficticio. Jackson, basándose en la teoría de Marcel Brion, señala que esta apertura de la realidad resulta perturbadora porque niega la solidez de *lo real* (22). Aunque en *Mundo* la veracidad de la narración no se pone en tela de juicio inmediatamente, el lector va percatándose progresivamente de que la protagonista no es una narradora fiable. Al principio del cuento, Carolina se revela como una niña indefensa víctima de sus circunstancias y a lo largo de la narración se va transformando en un adulto intrigante que causa la captura injusta de la Madre Perú plantando pruebas falsas en su habitación.

En *Mi hermana Elba* y *El legado del abuelo* el anonimato de la autoría le desprovee veracidad⁷⁵ y la “verdad” que comparte es, por lo tanto, borrosa y desconfiable. A diferencia de la mayoría de textos que se instauran dentro de la llamada memoria histórica y cuyo objetivo primordial es darle voz a la víctima, en *Mi hermana Elba* la voz de Elba es inexistente, obligando al lector a emprender un proceso reconstructivo basándose exclusivamente en su propia interpretación de lo que la hermana de Elba ha narrado. En *El legado del abuelo* aunque el título hace mención del abuelo, su voz jamás se escucha. Mediante la eliminación total de la voz de la víctima, Fernández Cubas corrobora las afirmaciones de Primo Levi quien afirma que no

⁷⁵ La narrativa de Fernández Cubas se adentra dentro de la *nueva novela histórica*; “un concepto elástico, que abarca desde obras rigurosamente documentadas hasta otras en que la reconstrucción de la historia es un modo de cuestionarla, de parodiarla o de tomarla como excusa para analizar el presente” (Pizarro 112).

existe testimonio del “exterminio” como tal ya que los *hundidos* (los muertos), los que realmente podrían testimoniar sobre el exterminio en sí, nunca lo podrán hacer debido a su condición de hundidos⁷⁶. En suma, lo que Levi explica es que el testimonio de los sobrevivientes desea llenar un espacio imposible y por lo tanto el relato del sobreviviente es una *fantasía*, un relato imaginado de una realidad que nunca se podrá alcanzar ya que jamás se “podrá vivir para contarlo”. Esta *realidad* es precisamente lo que se cuestiona en el relato fantástico, como explica Rosalba Campra: “La función de lo fantástico, tanto hoy como en 1700 [...] sigue siendo la de iluminar por un momento los abismos de lo incognoscible que existen fuera y dentro del hombre, de crear por lo tanto una incertidumbre en toda la realidad” (191). Es precisamente la duda sobre lo que se creía real y estable lo que produce un estado aterrador: “transmitida la incertidumbre, al lector solo le resta dudar de su mundo y respirar una atmósfera contaminada con la sensación absoluta de maldad manifiesta” (*Cuando habla el subconsciente* 322). La incertidumbre no es un ámbito reconfortante para el ser humano, que privilegia la certeza y depende de lo que cree es real para construir su propia realidad y establecerse como sujeto. Fernández Cubas conduce al lector a una extrañeza absoluta pero jamás lo retorna a su mundo ilusorio – pero seguro en la mente del lector – de realidades fijas e identidades estables.

La fragmentación de espacios y temporalidades es un elemento constante en la narrativa de Fernández Cubas, quien parte de *lo normal* para destruirlo y generar horror ante la incertidumbre de lo que en primera instancia aparenta ser certero. En *Mi hermana Elba*, la autora crea espacios físicos y psicológicos que descansan sobre terrenos móviles. Glenn y Pérez afirman: “whereas a sense of place used to be perceived as an essential component of self, in the world of Fernández Cubas it does not fulfill that role” (12). El hogar, un espacio

⁷⁶ La historia de los perdidos (los muertos) nunca se podrá ilustrar en su totalidad. De semejante manera, el horror no se duplica mediante un modo artístico ya que el horror artístico es “seguro” (Dickstein, Solomon).

tradicionalmente asociado con la armonía y la seguridad, se colapsa con la separación de los padres. El internado, que en primera instancia representa “un colegio grande y hermoso [...] rodeado de bosques frondosos y jardines de ensueño” (56-57) se convierte en un lugar insoportable y después nuevamente adquiere valor cuando Fátima y la narradora entablan una amistad. La cuentista utiliza los espacios *más morales* como el hogar, el internado y el convento, para desarrollar sus historias de horror. En el hogar se inculcan los valores de la familia y se aprende a vivir en comunidad. El amor y la unidad familiar deben reinar en la familia pero “el gótico actúa [...] como arma arrojada para cuestionar la unidad familiar y, con ello, el sistema de tradiciones” (*Cuando habla el subconsciente* 319). El internado y el convento fueron diseñados como lugares sagrados donde se transmiten los valores cristianos y se practica el amor de Dios pero en la narrativa de la cuentista la armonía que deben expresar estos espacios se convierte en caos. El pánico se incrementa al darnos cuenta de que ningún espacio es seguro, el colapso del espacio moral señala su propia construcción artificial.

Los veranos representan tiempos felices: “Fue – y mi diario se hace eco con infantiles expresiones de alegría – un final de verano feliz” (57) pero es durante este tiempo idílico cuando Elba sufre aquel *accidente* que la conduce a su muerte. Aunque el lector percibe aquel verano como el más triste para la familia, la narradora lo describe como, “«EL DIA MAS FELIZ DE MI VIDA»” (81) porque Damián la ha besado. Es a través de esta frase, pronunciada al final de la narración, donde el personaje central se desintegra y el lector empieza un proceso de reevaluación en torno a la narración que ahora resulta sumamente dudosa y escalofriante. Pérez y Glenn explican, “This phenomenon subverts official historiography, mocks its discourse and often rehabilitates villains of the past or rescues marginalized characters from oblivion” (*Cuando habla el subconsciente* 13). La historia que se nos ha contado, la *historia oficial* plasmada en

aquellas páginas repentinamente adquiere un tono oscuro y desconfiable. Como explica López Santos, basándose en las afirmaciones de Rebeca Martín, “se trata de un narrador que establece un pacto con el lector, le hace cómplice de su verdad falseada, e intenta socavar un comportamiento censurable, al proporcionar interpretaciones sospechosas movido por sus oscuras motivaciones” (319). El narrador posee una posición privilegiada ya que, al ser la única voz que se transmite, se apropia del discurso a su manera. Los lectores dependen del narrador y a su vez lo perciben como una figura omnipresente que cuenta los hechos fidedignamente y que no miente. Sin embargo, el lector sufre con el derrumbamiento de un espacio en apariencia estable; el espacio narrativo creado por los protagonistas resulta ser una farsa.

3.4 El espacio físico: lugares ambiguos

Mi hermana Elba (1980) es el primer libro de cuentos que publica la escritora catalana y con el cual se da a conocer como la reivindicadora del género fantástico en España. En su cuento – que comparte el mismo nombre del libro – la protagonista adulta, cuyo nombre nunca nos es revelado, encuentra un diario que habría escrito de los once a los trece años. Durante esa etapa de su vida la narradora y su hermana son internadas en un colegio de monjas tras el divorcio de sus padres. La narradora comparte su primer año en el internado con su hermana Elba y ambas hermanas entablan una relación amistosa con Fátima. Fátima es una chica rebelde que tiene el hábito de entrar en espacios prohibidos, tanto en lugares a los que se está estrictamente prohibido entrar – como los cuartos de las monjas – como en espacios en donde misteriosamente nadie la puede ver. Cuando las monjas entran inesperadamente a sus cuartos, Fátima escoge un escondite que está a plena vista: “ante mi estupor, no eligió una mampara cualquiera del dormitorio o el interior del armario [...] sino que [...] se acurrucó en una de las esquinas del cuarto” (64). Esos

lugares representan el ámbito fantástico del cuento. Las tres niñas se entretienen escondiéndose en espacios dentro del internado donde se tornan “invisibles”. El segundo año, Elba es trasladada a otra escuela y el vínculo entre Fátima y la narradora se rompe inesperadamente. A partir de este traslado, el personaje central se desintegra y el cuento concluye con la trágica muerte de Elba, cuyas circunstancias de muerte resultan inquietantemente sospechosas.

Al igual que en *Mi hermana Elba*, en *Los atillos de Brumal* (1983), *El legado del abuelo* (1990) y *Mundo* (1994) el pasado juega un rol de suma importancia ya que los narradores adultos parten de su niñez para desarrollar sus historias y exponer a un adulto fragmentado. En *Los atillos de Brumal* la narradora recuerda una temprana edad feliz junto a sus amigas en la aldea de su padre, Brumal. Al morir su padre, su madre se traslada con su familia a otro lugar en donde Adriana, la protagonista, sufre las humillaciones de sus nuevas compañeras y de su maestra. Adriana debe someterse a una sociedad que todo lo ordena y todo lo juzga aunque finalmente decide retornar a su espacio de la infancia y convertirse en Anairda. En *El legado del abuelo* un niño de ocho años relata su infancia a partir de la muerte de su abuelo que hace estallar una riña familiar en torno a la repartición de bienes. La envidia, la avaricia, la perversidad del ser humano y, sobre todo, la confusión ante un mundo indescifrable, se manifiestan como los elementos más horrorosos dentro de este cuento. La maldad es representada nuevamente en *Mundo*. Carolina, una niña de quince años es ingresada en un convento de monjas tras descubrir una indiscreción sexual por parte del sacerdote del pueblo. Sin mucha oposición, Carolina entra en el internado donde la Madre Superior le instruye que debe verse en el espejo por última vez porque ese será el rostro que la acompañará por toda su vida. Lejos de ser un espacio donde ronda el amor de Dios, el convento está lleno de intrigas, farsas y actos violentos.

El horror gótico tradicionalmente se ha valido de ciertos espacios físicos para crear pavor y desasosiego; sótanos, calabozos o umbrales son espacios comunes dentro de la tradición gótica que generan terror y causan angustia. Asimismo, los personajes que inspiran terror y asco son monstruos desfigurados o psicópatas con aspecto horripilante. Fernández Cubas, en cambio, utiliza la cotidianidad de los espacios (casa veraniega, colegio) y la aparente *normalidad e inocencia* de los personajes (los niños) para narrar cuentos realmente perturbadores, historias donde “horror disturbs our sense of what is comforting and normal” (Wisker 8). La trivialidad del mundo permanece intacta y es desde este punto que la realidad se distorsiona y adquiere un matiz siniestro. “Cristina Fernandez Cubas [...] writes about people and events that, on the surface, seem to be basically conventional [...]”, indica Spires (157). Irónicamente, los sucesos horribles no ocurren dentro de los escondites misteriosos y desconocidos, sino en un espacio familiar y alegre. Asimismo, el rostro de la maldad no es el de un adulto sino el de un niño, que tradicionalmente ha representado la inocencia. El horror que crea la cuentista emerge de espacios y situaciones normales que enfrentan al lector cara a cara con la perversidad humana y aún más aterrador, lo confronta con su propia maldad.

El horror moderno deambula en espacios familiares y acogedores y es perpetuado por individuos en apariencia simpáticos y banales⁷⁷. El horror surge precisamente de estos lugares y personajes que no están en mundos lejanos sino muy a nuestro alcance. Claudia Schaefer explica, “at the beginning of the twenty-first century, however, our horrors inhabit a different venue, one more readily to recognize and therefore even more sinister to us. Our fears accompany us in our home, the school, the workplace, ourselves” (137). Los espacios alternos son recurrentes en la

⁷⁷ En *Eichmann en Jerusalén: Un estudio acerca de la banalidad del mal* (1963), Hannah Arendt le otorgó una nueva cara a la maldad; un rostro *banal* tras señalar que Adolf Eichmann no sentía remordimiento ni odio hacia los judíos ya que, según él, simplemente estaba cumpliendo órdenes.

literatura fantástica. Salomon afirma que la narrativa del horror depende de “the delineation of two apparently alternative spaces, the violation of boundaries between them, the overwhelming power of the more negative and deconstructive environment” (10).

En *Mi hermana Elba* los escondites, carentes de significado social y colectivo, representan el escape infantil. El peligro no ronda en este espacio alterno ya que no se revela como un lugar malicioso, sino como un refugio seguro, “amplio y agradable” (72) donde las tres niñas acudían “regularmente para conversar de nuestras cosas y observar sin ser vistas” (72). Los escondites representan “mundos sin límites” (72) donde las niñas dan rienda suelta a su individualidad, contrastado con el “mundo de adultos” (74) en donde la protagonista tiene que regirse según las reglas impuestas por los adultos. DiFrancesco llama estos espacios *marcos de protección*: “They establish a secret world within which they are not only psychologically protected and able to escape the severity of their situation, but also autonomous and free” (85). De semejante manera, Nan Ellin en *Architecture of Fear* afirma la importancia de estas moradas: “as a natural extensión of the primal need for protection and nurture, the dwelling is also a defense against the primal fear of loss of protection” (149). Elba, quien es la menor de las tres y quien sufre de retrasos psicológicos, muestra la mayor destreza para navegar – y crear – estos espacios prohibidos:

Pero la facilidad con que Elba se movía en aquellos mundos sin límites superaba, en mucho, a la de la propia Fátima [...] Se diría que mi hermana había logrado descubrir algunos escondites más dentro de los ya conocidos o que, por misteriosos conductos cuya comprensión se nos escapaba, sabía cómo desplazarse sin ser vista por la mayoría de las dependencias del internado (72-73).

Elba se instaura como la mayor transgresora dentro de este mundo. *Elba*, cuyo nombre significa *proveniente de lo alto de las montañas*, tiene poderes especiales que la convierten en un *otro*. Es precisamente esta otredad causada por su retraso mental lo cual la libera de los límites físicos y temporales impuestos por la sociedad que la rodea. Dentro de este mundo, las hazañas de Elba causan admiración y respeto pero finalmente este *otro* es aniquilado violentamente. En *Los atillos de Brumal*, sin embargo, la otredad de Adriana triunfa gloriosamente al final de la narración cuando decide integrarse completamente al mundo en Brumal y convertirse en Anairda.

Se podría afirmar que los grupos sociales que dependen más de estos espacios protectores a los que se refieren DiFrancesco y Ellin son los niños y los minusválidos, individuos tradicionalmente marginados. Los escondites como espacios protectores de la niñez no son accesibles para ningún otro grupo social. Fátima, cuya identidad dependía mayormente en su conexión con estos escondites, se mostró completamente desinteresada de estos espacios una vez que cumplió quince años. Al comienzo de un nuevo año escolar, la narradora espera en un escondite ansiosamente a su amiga pero Fátima la ignora e ignora los escondites que meses atrás habitaba felizmente. Fátima ha entrado al mundo de los adolescentes, un espacio restringido y dominado por sus propias normas: Fátima “había crecido y sus cabellos recogidos en la nuca, le conferían un cierto aspecto de gravedad que en nada recordaba a la estudiante desaliñada de unos meses atrás” (76). El aspecto físico y la nueva personalidad de Fátima señalan el hecho de que ya no pertenece al mundo de los niños y por lo tanto no puede – ni quiere – habitar sus espacios.

En *Feminine Agency and Transgression in Post-Franco Spain*, Maria DiFrancesco afirma, refiriéndose a *Mi hermana Elba*, que la protagonista y sus acompañantes están en busca de un espacio propio y que este espacio transgrede los límites tanto espaciales como psicológicos

impuestos por las autoridades que detentan el poder. Sin embargo, mientras que Fátima y Elba buscan escondites que, en efecto, simbolizan transgresión y libertad, la narradora ansía espacios antropocéntricos, en donde la mirada del otro esté fijamente en ella. En *Mi hermana Elba* la protagonista intenta crear su propio espacio a través de lo que ella cree que la hará singular. Sin embargo, este intento resulta fallido ya que “la mayoría de niñas formaba un grupo cerrado” (59) y ella no cabía dentro de este espacio selecto. La narradora “yearns for the affirmation of the gaze of the other and tries to establish herself as the center and subject of power in her life and in her text” (*Angels on Otherness* 56). Desde el principio de la narración, el lector se ve forzado a dirigir su atención únicamente a la protagonista, quien introduce su diario, eliminando cualquier otra voz. La protagonista sistemáticamente intenta encontrar un lugar dentro de la sociedad en donde esté singularizada – donde su individualidad florezca – y sea reconocida por el otro como tal. Los escondites no representan espacios propios para la protagonista, quien solo busca desesperadamente la mirada del otro. La narradora se une al juego solo después de que Fátima, cuyo nombre “a la hora de formar equipos, era disputado con vehemencia” (61) la introdujo al juego. Los escondites para Fátima y Elba funcionan como espacios seguros en donde se desprenden de las imposiciones sociales pero para la narradora estos espacios no tiene la misma función. Los escondites son un pretexto para la narradora, quien los utiliza como lugares donde puede alimentar su personalidad antropocéntrica y obtener la aceptación y el reconocimiento de su ídolo. Fátima intenta explicarle a su amiga que hay escondites en todas partes del mundo donde prácticamente te puedes volver invisible, pero la narradora se muestra confusa y no logra comprender el significado que tienen estos espacios para Fátima. Fátima le afirma, “«te repito que *no estábamos* allí, ¿lo entiendes ahora?» Asentí confusa con la cabeza”. Posteriormente, le comenta “«cerca de aquí, en este mismo jardín, hay uno muy antiguo. El otro día me encontré

allí con tu hermana Elba»” (71). A diferencia de su hermana, Elba sí logra compartir esta experiencia pero la narradora, quien se desinteresa completamente de estos escondites tan pronto como Fátima los considera añados, nunca podrá comprender el significado de los espacios como lugares autónomos ya que su existencia depende del reconocimiento del otro y no de su capacidad de invisibilidad. Su obsesión por el reconocimiento del otro finalmente la convierte en la asesina de su propia hermana.

Fátima introduce a la protagonista a un espacio periférico, a un mundo alternativo en donde las tres niñas deambulan gozosamente sin ser vistas. Es interesante señalar que, dentro de la narrativa del horror, el monstruo se instaura como un transgresor que frecuentemente adopta la identidad de un fantasma, un ser que “está pero no está”. Cuando la protagonista no logra entrar al “círculo cerrado” que han creado las otras niñas menciona, “me entretuve en imaginar que yo no era yo, y que todo lo que me rodeaba no era más que el fantasma de un largo y tedioso sueño” (60). El vocablo que utiliza la narradora es similar al que utilizaría un fantasma si pudiera expresarse: menciona una “zona prohibida” (que para las niñas es la habitación de las novicias y para un fantasma sería el mundo real) y “la más alta transgresión” (transgredir los límites impuestos por la sociedad; las niñas no pueden entrar a las habitaciones de las novicias, los muertos no pueden regresar del más allá) y Fátima asegura, “estábamos allí pero no estábamos. Y aunque a ti te pudiese parecer que estábamos, no estábamos” (71). La identidad del fantasma oscila entre el ser y el no ser pero el fantasma, en última estancia, acecha porque quiere ser reconocido.

En *Mundo*, el espacio fantástico se manifiesta mediante un baúl en donde Carolina guarda sus posesiones materiales y simbólicamente almacena a las personas que odia. El *mundo*, cuya definición anticuada es baúl, había sido pasado de madre a hija y fue la única posesión que

Carolina llevó consigo al convento. El mundo tenía una apariencia curiosa e incluso fascinante; la tapa tenía un dibujo de un marino esperando embarcar y sosteniendo un cuadro de él mismo en esa posición, y a su vez ese cuadro mostraba otro igual y el tercero mostraba un cuarto, aludiendo a una infinita repetición de la imagen. En el mundo exterior, Carolina no se atreve a enfrentarse a sus opresores ya que, en el *mundo real* carece de poder. No obstante, en su mundo (el baúl) arremete contra aquellos individuos y los aprisiona en los escondites más secretos y remotos del baúl. Cuando Carolina se enteró de que la Madre Pequeña exterminaba a los gatos, la metió en el *cajón de la rabia* “donde podía insultarla a mi antojo. Muy cerca del padre José. Porque hacía ya mucho tiempo que el padre José vivía encerrado en el interior del arca. En el cajón más deteriorado, más angosto” (261). Jessica A. Folkart arguye que el baúl representa el mundo opresivo en el que se encuentra Carolina (*Angels of Otherness* 140-141). Sin embargo, en el mundo de Carolina ella decide a quién meter (y sacar) y la posición que adoptarán las personas que pone ahí dentro. Además, rompe su silenciamiento apoderándose exclusivamente de su discurso. Tras un enfrentamiento con el Padre José, Carolina abre su mundo y lo mete con enojo murmurando, “«Cerdo, cochino, puerco [...] Hueles a mierda»” y dice, “súbitamente tranquila, como si para mí empezara en aquel momento una nueva vida, cerré con toda suavidad el arca [...] di la vuelta a la llave y [...] la guardé en el bolsillo” (263). Aunque al entrar al convento toda propiedad se convierte en posesión comunal, y el baúl ahora se usaría para guardar los encargos del convento, Carolina es la única poseedora del baúl en forma de *su mundo*. Al igual que en *Mi hermana Elba*, en *Mundo* Carolina crea su propio espacio regido por las normas que ella ha establecido. Tanto los escondites como el baúl funcionan como salidas; espacios fantásticos que, lejos de usurpar el mundo real, lo reemplazan.

El ser humano privilegia los espacios fijos, ámbitos claros en donde puede ordenar el mundo y situarse estable y cómodamente. Fernández Cubas muestra la artificiosidad de dicha construcción. Las categorías y el orden lógico son formas en las que el ser humano racionaliza el mundo y se define a sí mismo. La violación de dicho orden y la atmósfera de incertidumbre que se crea en estos cuentos produce pavor, miedo a que quizá no todo funcione tal y como lo hemos definido, temor al enfrentarnos con nuestro *otro yo*. La cuentista se acerca a múltiples realidades, desestabiliza el orden lógico, desarrolla lo irracional y muestra la fragilidad de *lo real*. El ámbito fantástico en *Los atillos de Brumal* es un espacio que viola las leyes establecidas; la mermelada de fresa que recibe Adriana y que eventualmente la conduce a su pueblo, no tiene fresa, la sopa de legumbres la prepara sin legumbres y los filetes de pescado los cocina sin pescado. El valor de los platos resta en la carencia, en la ausencia total del ingrediente principal. Cavallaro afirma, “narratives of darkness focus on the construction of identity out of lack, of presence out of an absence that will never leave it. Furthermore, the instability of identity is paralleled by the depiction of alternative worlds where all solid foundations are shaken” (62). La sustancia de los manjares que prepara Adriana se cimenta en la carencia y paradójicamente encuentra su significado en la in-significancia. De semejante manera, el sacerdote le ofrece aguardiente de fresa con un exquisito olor a fresa (que sin duda no tiene fresas) y le asegura que es una de las especialidades de Brumal. Sin embargo esta afirmación resulta dudosa: “Mi mente se encargó de repetirme que en esas tierras no crecía planta alguna, ni siquiera zarzamora o malahierba por los caminos” (134). Rosemary Jackson explica que en la literatura fantástica, “The narrator is often in a position of uncertainty [...] perception becomes increasingly confused, signs are vulnerable to multiple and contradictory interpretations, so that "meaning" recede indefinitely. [...] Fantastic pushes towards an area of non-signification, trying to articulate "the unnameable" (24).

La aldea se convierte en una imposibilidad ya que no existe registro alguno que la ubique geográficamente. El nombre mismo, “Brumal” destaca la nubosidad y el misterio de este lugar, “un lugar inhóspito, umbrío, de tierras castigadas y estériles” (128). Al llegar a Brumal, Adriana se encuentra con un lugar desolado; las casas están en ruinas, un balón rueda a sus pies pero ningún niño viene a buscarlo, y el único rastro de vida es un viejo que está sentado en una banca fumando. Al entrar a la iglesia Adriana se encuentra con un sacerdote joven que la recibe amablemente y que podría ser la persona que le envió la mermelada de fresa. Al igual que las casas, la iglesia tiene un aspecto decrepito. Jackson señala que estos espacios son, “Relatively bleak, empty, indeterminate landscapes, which are less definable as places than as spaces” (42). Brumal es un espacio ambiguo, un lugar vacío que promueve la duda de su existencia⁷⁸. Sin embargo, es precisamente este lugar cuestionable, miserable y desolado en donde Adriana encuentra la plenitud personal cuando al final del cuento emprende un viaje sin retorno a Brumal y se convierte en “una feliz Anairda” (142). Al igual que en *Mi hermana Elba*, el horror no emerge de los espacios ambiguos sino que surge del ámbito real. Las nuevas compañeras de Adriana y su propia maestra la ridiculizan porque no pueden pronunciar su apellido y la desprecian porque tiene un acento peculiar causado por una enfermedad. Adriana se enfrenta a la bajeza humana en este mundo del cual su madre se ha aferrado para *huir de la miseria*. Aunque su madre frecuentemente le indica que huyen de la miseria, en otras palabras, de Brumal,

⁷⁸ Incluso la existencia de Adriana es dudosa y nos preguntamos si es en realidad una persona viviente o un fantasma que deambula en busca de su identidad. Antes de mudarse lejos de Brumal, Adriana cae en el lecho de muerte tras una enfermedad y Brumal se describe como una aldea fantasmagórica y desconocida. En su primer viaje se encuentra con un sacerdote joven que la recibe amablemente pero Adriana se pregunta por qué hay un párroco en un pueblo desolado y tras buscar en los registros del Obispado se da cuenta que “ni el nombre Brumal, ni cualquier otro que respondiera a su situación geográfica, figuraban en la relación de parroquias de ninguna diócesis” (139).

Adriana no comparte la misma interpretación de su aldea porque los momentos miserables los ha vivido fuera de Brumal y no dentro de ese lugar.

A diferencia de *Mi hermana Elba*, *Los altillos de Brumal* y *Mundo*, en *El legado del abuelo* el protagonista no crea un espacio fantástico; al contrario, se aferra al *mundo real* y a sus códigos, lo cual le produce una incertidumbre mental. El narrador no entiende por qué, a partir de la muerte del abuelo, todos lo recuerdan como un gran ser humano: “«Pobre papá», dijo una tía. [...] «El hombre más bueno del mundo»” (191-92) y el nieto observa, “Aquello era de lo más curioso. Todos recordaban frases del abuelo, anécdotas del abuelo, confidencias del abuelo, y el abuelo era el hombre más callado y menos amable del mundo” (192). El protagonista se enfrenta al mundo indescifrable e hipócrita de los adultos, quienes forman su propia realidad impulsados por el discurso social que se construye en torno a la muerte de un ser querido. El niño se aferra a un mundo real y racional, un espacio utópico e inexistente en el cual solo él es partícipe. A partir de la muerte de su abuelo todo cambia: “el día en que murió el abuelo, aunque nadie se preocupó de mí ni nadie se molestó en explicarme nada, comprendí enseguida que la vida en poco se parecía a lo que en mi ignorancia había creído hasta entonces” (191).

La muerte del abuelo es reveladora para el niño, quien no solo se enfrenta a la muerte pero debe confrontar un mundo corrupto e indescifrable. Curiosamente el ámbito fantástico del cuento se elimina completamente, lo cual no es lo habitual en la narrativa de Fernández Cubas. La sospecha misma de lo fantástico es descartada por completo y en su lugar solo quedan los actos fácilmente explicables a través de la perversidad humana. La muerte del abuelo causa una morbosa curiosidad en los compañeros del nieto, quienes se disponen a visitar su habitación con la expectativa de encontrar un rastro del fantasma del abuelo. Sin embargo, el nieto aclara que él, “no creía en aquellas patrañas” (205). Al entrar al cuarto los chicos hacen un hallazgo

aparentemente espeluznante: “el dormitorio del abuelo no se parecía en nada a una habitación normal y corriente. La tapicería de las sillas había sido desgarrada, una butaca destrozada y las tripas del colchón se mezclaban en el suelo, sobre la alfombra, con el relleno del sofá, del que solo quedaba ahora un esqueleto metálico por el que asomaban muelles y hierros de todos los tamaños” (205). Los compañeros de clase tiemblan de miedo al concluir que el abuelo regresó del más allá y causó estos daños pero el nieto “sabía que no había sido *él*. Y pensé en ellas, en las dos, en la Nati y en mi madre, armadas con enormes cuchillos, permitiendo que me quedara a jugar en casa de quien fuera o que vagara por la calle” (205-206). Sin embargo, posteriormente el narrador reevalúa sus afirmaciones y reinterpreta los hechos bajo presunciones distintas, especulando que quizá lo que su madre buscaba no eran los bienes materiales sino una señal de que su padre la amaba. El desasosiego que provoca este cuento no se basa en lo fantástico sino en que está estrechamente vinculado con la multiplicidad de la realidad.

3.5 El espacio psicológico: identidades ambiguas

Friedrich Nietzsche afirma: “El individuo ha luchado siempre para no ser absorbido por la tribu. Si lo intentas, a menudo estarás solo y a veces asustado. Pero ningún precio es demasiado alto por el privilegio *de ser uno mismo*” (énfasis mío). Pero, ¿qué significa *ser uno mismo*? ¿Cómo definimos nuestra identidad? La identidad, según una versión tradicional, mantiene una estrecha relación con *lo real*. La ambigüedad no tiene cabida en el concepto de identidad ya que se concibe como fija y estable. Zygmunt Bauman, a su vez, define la identidad como *liquida*; heterogénea, efímera, volátil e inconsistente y Julia Kristeva afirma que no existen identidades estables. Quizá el encontrarse a sí mismo entre distintos seres sea la tarea más aterradora; el enfrentarnos a nuestra fragilidad existencial y al conocimiento de que tal vez un ser desconocido aceche dentro de nosotros en busca de ser reconocido.

El horror emerge precisamente de esta lucha entre el *yo* y el *otro yo*; los protagonistas se enfrentan con su otro y “la aparición del doble significa el eterno conflicto del hombre consigo y con los demás, su lucha entre la necesidad de semejanza y el deseo de diferencia” (Rank 19). Fernández Cubas empieza su colección de libros *Todos los cuentos* con una cita de Blaise Pascal que resume la problemática principal de sus cuentos: “La suprema adquisición de la razón consiste en reconocer que hay una infinidad de cosas que la sobrepasan”. La identidad, al igual que la realidad, está *agujerada*, en términos de la cuentista.

Fernández Cubas es reconocida, “as one of the key writers who express the exploration of identity in post-totalitarian Spain” (*Angels on Otherness* 1). *Los altillos de Brumal* podría ser considerado como el cuento que expone la búsqueda de identidad de manera más definida. La escritora parte de la infancia – el estado más primitivo del ser humano – a fin de retornar al *yo*. Adriana describe una infancia ideal, libre de imposiciones: “Niñas jugando al corro, refrescándose en la fuente, revolcándose en la tierra [...] divirtiéndose en formar bolas de barro, pisoteándolas luego con los pies desnudos” (136). Incluso el lenguaje que utiliza con sus amigas está exento de las normas aceptadas y es una forma de comunicación primitiva: “el sonido de unas palabras de las que ignorábamos aún su posibilidad de escritura” (137). *Brumal* representa el estado primitivo del ser humano, el que ha sido reprimido por la sociedad. *Anairda* y sus amigas gozan de este mundo pero una vez que su mamá decide que abandonarán *Brumal*, la protagonista sufre la des-relación de este espacio tras el forzoso traslado al *mundo real*.

En esta nueva dimensión (el mundo fuera de *Brumal*) Adriana es rechazada, señalada por su acento peculiar y sus orígenes desconocidos. Fuera de *Brumal*, la gente los observa “como a leprosos o apestados, temerosos de la contaminación que presagiaba nuestra presencia” (130). En *Brumal*, las niñas tenían un juego secreto en el cual invertían las palabras así *Adriana* se

convirtió dentro de este mundo en *Anairda*, fácilmente identificable. En la escuela, nadie reconoce el nombre de Brumal e incluso su apellido señala su otredad. Tras varios intentos fallidos por pronunciar un apellido que a la maestra le parece extraño, la maestra finalmente opta por eliminarlo y la narradora se convierte en Adriana simplemente: “Sería conocida como Adriana [...] la más alta, la más desagradable y la más ignorante” (122). Anairda ha sido eliminada violentamente al entrar al mundo nuevo; su identidad es aniquilada y en su lugar la reemplaza un ser que desconoce. La protagonista se percata de su propia otredad dentro de esta nueva dimensión: “La diferencia estaba en mí y, si quería librarme de futuras y terribles afrentas, debería esforzarme por aprender el código de aquel mundo del que nadie me había hablado y que se me aparecía por primera vez *cerrado* como la cáscara de una nuez” (énfasis mío, 122).

Manuel Aguirre explica estos espacios cerrados dentro del género del horror: “At the heart of the literature of horror lies one ruling symbol. It manifests itself [...] in the promise and dread of the closed door; in journeys of discovery, feats of transgression and flights from retribution. The world is defined in horror literature as space and, furthermore, as closed space” (*The Closed Space 2*). El horror al que se enfrenta Adriana no origina del ámbito fantástico sino del mundo cotidiano, donde reina un entendimiento racional del mundo. Anairda vivía en un universo fantástico en donde no era miserable, como su mamá le quería hacer creer, sino extremadamente feliz. El mundo real, en cambio, surge como un espacio cerrado en el cual “no debía hacer partícipe a nadie de mis dudas, intuiciones o pesquisas” (140). Adriana se ve forzada a reservarse cualquier duda ya que la incertidumbre no tiene cabida dentro de este mundo ordenado. Su madre y su escuela intentan sumergirla forzosamente a este mundo lógico. La madre incluso ahorra la herencia que le dejó su esposo para enviar a su hija a la universidad con el fin de estudiar “Medicina, Derecho, Letras” (124) aunque sabía que la cocina era la verdadera

pasión de su hija. Adriana finalmente opta por estudiar Historia, una disciplina que privilegia la objetividad, los hechos, las fechas y el orden cronológico. Sin mucho afán se titula pero al morir su madre, se entrega completamente a la cocina.

Aunque Anairda sufre la des-vinculación con relación a Brumal – y de sí misma – por la imposición de su madre, la mermelada de fresa que recibe tras su convocado de recetas inicia su búsqueda de identidad. Adriana rompe los lazos con su realidad actual y emprende un viaje que la conduce física y psicológicamente a su infancia. Eventualmente sale de manera indefinida de este espacio apropiándose completamente de Anairda y rechazando las imposiciones de su madre. En un acto liberador, traza tres cruces en el retrato de su madre, le grita “¡Estúpida!” y le reclama el hecho de que Anairda haya sido “Arrancada vilmente de su mundo, obligada a compartir tu mediocridad, privada de una de las caras de la vida a la que tenía acceso por derecho propio” (141).

La *cara* que menciona Anairda es el ámbito semiótico al que se refiere Kristeva. Kristeva define lo semiótico en oposición a lo simbólico. Lo semiótico es “the pre-linguistic state of childhood [...] In this state, the child does not yet possess the necessary linguistic signs and thus there is no meaning in the strict sense of the term”. Después de la fase del espejo⁷⁹, el individuo entra en lo simbólico cuando “[he] becomes subjectively capable of taking on the signs of language, of articulation as it has been prescribed” (*Revolution in Poetic Language* 19). El contorno simbólico (*lo real* en la narrativa de Fernández Cubas) está marcado por la Ley, el orden y las normas y es “logical, simple, positive, and stripped of stylistic, rhythmic, ‘poetic’ ambiguities” (*About Chinese Women* 31). Así, lo semiótico se convierte en la antítesis del mundo

⁷⁹ Término del psicoanalista Jacques Lacan que define el momento en el que el niño es capaz de percibirse a sí mismo en el espejo.

simbólico; si lo simbólico “es”, lo semiótico “no es”. Lo simbólico tiene esencia y significación, lo semiótico no⁸⁰; es decir, las posibilidades son ilimitadas. Fernández Cubas, a través de Anairda, rescata el ámbito semiótico, el cual ha sido reprimido por el orden simbólico, pero que emerge en forma de transgresión: ausencias, contradicciones, carencia. No obstante, dentro de un mundo en donde tradicionalmente reina lo simbólico, el horror (la transgresión) ocurre cuando lo semiótico sale de los márgenes y supera lo simbólico.

La sustancia restringe ya que limita las posibilidades y obliga al sujeto a mantenerse dentro de los parámetros establecidos (lo simbólico). Curiosamente, Adriana logra la estabilidad y la liberación personal cuando se sume por completo a la *locura* (lo semiótico) y adopta definitivamente a Anairda. Tras su estancia en aquel ático en donde la introdujo el misterioso sacerdote y en el cual invocó sus recuerdos de niña, encuentran a Adriana sangrienta y balbuceando y la recluyen en un hospital psiquiátrico por un mes. Adriana no logra desprenderse del recuerdo – y las imposiciones – de su madre, cuyos ojos la “perseguían a lo largo y ancho de la casa, me taladraban la espalda cuando yo intentaba ignorarlos, me contaminaban a permanecer inmóvil sobre las frías baldosas, obediente a lejanas máximas y consejos” (141). Su madre ha adoptado el marco patriarcal y se ha entregado por completo al orden simbólico, forzando a su hija a sucumbir a este modelo. Adriana, en cambio, no puede identificarse con este orden “since the symbolic order is masculine, patriarchal, women cannot identify with this order” (Hekman 53).

Cristina Bravo Rozas, trazando del análisis de Terry Heller, postula que las “historias de terror impactantes y ambiguas” cuentan con espacios y personajes domésticos ambiguos y

⁸⁰ Kristeva utiliza el concepto de chora de Platón (*Timaeus*) para explicar lo semiótico: “Although the chora can be designated and regulated, it can never be definitively posited: as a result, one can situate the chora and, if necessary, lend it a topology, but one can never give it axiomatic form” (*Revolution in Poetic Language* 26).

explica, “el tema de la [...] alteración mental, incluso la locura o la criminalidad predominan en este tipo de historias. El placer que producen se relaciona con la autoexploración de la naturaleza humana y sus miedos más habituales” (117-118). Los espacios en sí no provocan miedo, sino el enfrentarse con la propia naturaleza dividida del hombre. Siguiendo un diagnóstico médico, Elba aparece como la *loca* al sufrir retrasos mentales en *Mi hermana Elba*, la Madre Pequeña se sume en un estado de locura al considerar a los gatos sus hijos en *Mundo*, Adriana enloquece y se convierte en Anairda en *Los atillos de Brumal* y en *El legado del abuelo Nati* usurpa de manera desquiciada el aspecto físico de la madre. Sin embargo, no son estos *locos* los que causan ansiedad sino, “enfrentarse con el riesgo de la locura, sentir la posibilidad de que lo inhumano se halle en nosotros, dejarse llevar ilimitadamente de los instintos y que gobiernen nuestro mundo, es [...] una de las formas de la angustia moderna y sin duda atrapa al lector de los cuentos de miedo” (Bravo Rozas 104). La hermana de Elba, Carolina y el nieto se insertan dentro de sus respectivos cuentos como individuos racionales que, desde un punto lógico, recurren a acciones violentas e inhumanas. Elba no causa temor ya que “En verdad lo que aterroriza no es el loco en sí, sino ese otro que anida en nuestro ser, que parece poseído demoniacamente y que encarna esa extrañeza de la locura” (104) y que nos hace preguntarnos, ¿podría yo ser capaz de tales acciones? ¿albergo en mi interior la monstruosidad?

Al igual que en *Los atillos de Brumal*, en *Mi hermana Elba* la identidad de la narradora sufre un quiebre a causa de las decisiones que toman los adultos en su vida. El inminente divorcio de sus padres desencadena una búsqueda obsesiva por la afirmación y el reconocimiento del otro y obliga a la narradora a reconfigurar sus espacios físicos y psicológicos. Folkart explica que “the characters in the writer’s stories experience quintessentially postmodern crises with their search for cohesion in the midst of disjunction” (*Angels on Otherness* 26). El hogar, un

espacio que tradicionalmente representa seguridad y estabilidad, desaparece. La protagonista es exiliada de su hogar, forzada a escuchar *detrás de la puerta* porque sus padres temen enfrentarla a la verdad. Las niñas obtienen información respecto al divorcio desde un espacio periférico; escuchando detrás de la puerta o alerta a cualquier detalle que les informe sobre la situación marital de sus padres. La narradora no se dirige directamente a sus padres para interrogarlos acerca del divorcio e incluso opta por la mudez para captar su atención. Desde un espacio periférico, la protagonista ejerce el poder que le otorga su mirada y, al no ser tomada en cuenta por sus padres, busca desesperadamente el reconocimiento, una señal que afirme su identidad. Ante la nueva situación en la que se encuentra, la narradora se ve obligada a reconfigurar su identidad dentro de los parámetros de su condición actual. Folkart explica que los personajes en la narrativa de Fernández Cubas, “project their identities onto their surroundings, construct their identities based on clues from their environs, or even conceive of identity itself as a space to be filled or destroyed, in accordance with their viability of the subject herself” (*Angels on Otherness* 140).

En *Mi hermana Elba* la identidad que se (re)construye está directamente vinculada con el valor social que de ella se pueda adquirir. Los cuentos de Fernández Cubas revelan el valor que se les asigna a ciertas personas y la forma en que, desde una perspectiva del poder foucaultiana, los personajes ejercen poder dentro de los círculos en los cuales se desenvuelven. En *Bodies that Matter*, Judith Butler cuestiona el proceso en el cual los sujetos adquieren – o no – valor. En un juego de palabras entre *matter* como “materia” o “sustancia” y *matter* en el contexto de “importancia” o “valor”, Butler propone, “a return to the notion of matter, not as a site or surface, but as a process of materialization that stabilizes over time to produce the effect of boundary, fixity, and surface we call matter” (9). Es mediante “bodies that matter” como se

construyen “bodies that do not matter.” La hermana de Elba llena este espacio de identidad a través de sus padres pero cuando ese espacio se desintegra busca llenarlo a través de otra conexión social. La narradora intenta instaurarse como un sujeto de valor dentro del círculo social del internado, convirtiéndose en “la seguidora fiel de la admirable Fátima” (64). Sin embargo, este valor no es propio sino que está condicionado por los vínculos de amistad que la unen a Fátima; una vez que Fátima deja de mostrar interés por continuar la amistad, la protagonista debe reconfigurar su identidad nuevamente.

En su esfuerzo por convertirse en un “sujeto de valor”, la narradora recurre a la violencia. René Girard asegura que el deseo de los seres humanos es, por naturaleza, mimético y que toda violencia origina de lo que él denomina, mimesis adquisitiva. El valor del objeto resta únicamente en el deseo del otro y cuando este objeto está fuera de vista, “violence itself becomes the object of desire” (17). La protagonista empieza a considerar a Elba “seriamente” solo en el momento en que Fátima reconoce a Elba y empieza a tratarla “con mucho respeto”. Elba adquiere importancia para su hermana porque la gran Fátima le presta atención. Incluso en las vacaciones de verano, la narradora mantiene informada a Fátima sobre todas las habilidades de su hermana y conserva un registro fiel de Elba: “me dediqué a anotar cuidadosamente en mi diario cuanto decía, hacía o balbuceaba en sueños” (74). El cambio de actitud de Fátima, quien al regresar se mostró desinteresada por los “juegos de niña” y las habilidades de Elba, también provocó el cambio repentino de la narradora hacia su hermana y hacia los escondites: “Aquellos refugios que ahora se me revelaban desprovistos de interés y de cuya existencia, por alguna oscura razón, me avergonzaba” (77). Fátima es el modelo del deseo que sigue la narradora: la protagonista desea ciertos objetos solo en la medida en que su amiga Fátima los desea. Cuando Fátima deja de concederle un espacio privilegiado a Elba por sus destrezas para esconderse, la

narradora debe desasociarse de su interés hacia su hermana. Sin embargo, el recuerdo de Elba la acecha; “por las noches creía oír su voz y, en sueños, se me aparecía constantemente con el brazo extendido, como si, a su manera me solicitase una ayuda urgente que yo, desde el internado y *sin la compañía de Fátima*, me veía en la imposibilidad de conceder” (énfasis mío, 77). La protagonista asegura que sin la compañía de Fátima, no puede concederle a Elba la importancia que tenía antes porque el desinterés de Fátima ha devaluado, ante la narradora, el valor que previamente poseía Elba. Siguiendo la teoría de Girard, una vez que el objeto deseado (o desprovisto de deseo) no es visto, la violencia misma se convierte en el objeto deseado. El objeto (in)deseado adquiere subjetividad y acecha a la narradora, quien la elimina con violencia⁸¹.

Es la búsqueda incesante de reconstruir su identidad y adquirir reconocimiento desde una posición marginal, lo que nos resulta inmensamente perturbador en *Mi hermana Elba*. Ante el divorcio de sus padres, la empleada doméstica le dice a la narradora, “«Tú sí que te enteras de todo, pobrecita»” y ella comenta, “Sus palabras me llenaron de *orgullo*” (énfasis mío, 56). La lástima que inspira la protagonista en la empleada doméstica le agrada porque es una señal de reconocimiento. Antes de ingresar en el internado, la narradora se mostraba ilusionada ante la posibilidad de que su situación “singular” causara revuelo entre sus nuevas compañeras. La atención que recibiría de sus compañeras debido a su situación familiar le conferiría una identidad única pero resultó ser un rotundo fracaso:

Tampoco mis ensoñaciones protagónicas acerca de la singular situación por la que
atravesaban mis padres iban a verse reflejadas en la realidad de aquellas estrechas aulas.

⁸¹ Aunque la narradora nunca confiesa abiertamente su crimen, al principio de la narración, la voz adulta de la protagonista nos informa que ignora “los motivos precisos que me impulsaron a desfigurar, posiblemente con un cortaplumas, una reproducción del rostro de mi hermana Elba” (54) y al final del diario menciona que el ataúd de su hermana no llevaría cristal porque “su carita había quedado destrozada” (80). Esta escalofriante revelación nos indica que, en efecto, la protagonista asesinó a su hermana.

Muchas de mis compañeras se hallaban internadas por circunstancias similares e incluso, en mi misma clase, había dos huérfanas, condición que en un principio envidié, pero a la que terminé por no conceder, como la mayoría, ninguna importancia (59-60).

La desilusión que siente la protagonista no se caracteriza por el hecho de no ser igual que sus compañeras, su frustración emerge precisamente porque desea encontrar un lugar donde resalte su singularidad; en *Mi hermana Elba* el horror emerge de la igualdad, no de la diferencia. La narradora venera a Fátima, cuyo nombre significa “única”, precisamente porque es diferente a las otras chicas y no se rige por los códigos del internado. La protagonista busca obsesivamente el reconocimiento a tal punto que cuando en el funeral de su hermana el sacerdote hace mención del dolor de la familia, ella se enorgullece al ver que “todos parecían pendientes de mi persona” (81).

Folkart asegura que la identidad española actual es liminal, es decir, “situated at a threshold, neither one or another, but simultaneously both and neither” (*Liminal Fiction at the End of the Millenium* 131). El género del horror sería, entonces, el medio más apropiado para exponer dicha identidad paradójica. Robin Wood afirma, “it is [...] the relationship of the subject between normality and the Monster that constitutes the essential subject of the horror film [...] the relationship has one privileged form: the figure of the doppelgänger, alter-ego, or double [...] The doppelgänger’s motif reveals the Monster as normality’s shadow” (204). El otro depende del yo y el yo depende del otro; uno no se puede concebir sin el otro. Tal como la tapa del baúl lo indica con la duplicación del marino en varias imágenes, la identidad de Carolina se multiplica, desdoblándose en varias personas: Carolina/Madre Pequeña, Carolina/Madre Angélica, Carolina/Madre Perú, Carolina/Padre José. La Madre Angélica le comenta a Carolina que al igual que ella, Madre Pequeña entró al convento de muy joven. Al verse en el espejo por última

vez, Carolina ve el reflejo de Madre Pequeña, apareciéndosele como una sombra de ella misma. Carolina odia a Madre Pequeña porque la considera un ser vil que envenena a los gatos sin ningún remordimiento. Al final del cuento, cuando Madre Perú obliga a Carolina a ver su propio rostro “de vieja”, nuevamente ve el reflejo de Madre Pequeña: “Y aunque todavía no puedo explicarme cómo ocurrió, sí sé que de inmediato lo reconocí. Allí estaba ella. Su rostro olvidado. Allí estaba – ¡otra vez! – madre Pequeña” (279). El rostro no es el único aspecto que marca la aterradora similitud entre el otro y el yo. El horroroso enfrentamiento con la monstruosidad de igualdad⁸² se revela cuando Carolina adquiere inesperadamente la maldad que tanto ha odiado de madre Pequeña al cambiar los mates de Madre Perú y condenarla a la cárcel. Carolina fue recluida en el convento tras presenciar un acto ilícito; Madre Perú, a su vez, huye al convento porque ha sido testigo de un crimen cometido por individuos de alto poder. Ambas mujeres fueron condenadas injustamente y victimizadas por el hecho de ser testigos. Carolina no se compadece de Madre Perú ni se identifica con su situación, en cambio, se transforma en la victimaria (Padre José) de Madre Perú (ella misma) en un acto de venganza. Al concluir el cuento, Carolina se convierte en la nueva Madre Angélica, tomando riendas del convento y adoptando el rol que asumía madre Angélica. En *El legado del abuelo*, el terrible hallazgo de esta historia se desvela cuando el nieto se convierte en lo que el abuelo tanto temía que sus hijos hicieran con él – que lo recluyeran en una residencia para ancianos. Después de que la familia se distancia por las riñas que provocó el cotizado tesoro del abuelo, la madre decide recluirse en un asilo y el nieto se da cuenta de que “[...] había hecho con mi madre lo que él siempre temió que hicieran consigo” (212). Nietzsche declaró, “el peor enemigo con que puedas encontrarte serás

⁸² El concepto de monstruosidad de igualdad (*monstrosity of sameness*) se ha manejado tradicionalmente dentro de un marco feminista. Grosz explica, “monsters involve some kind of doubling of the human form [...] it is a horror at the possibility of our own imperfect duplication, a horror of submersion in an alien otherness, an incorporation in and by an other” (36).

siempre tú mismo; tú mismo te acechas en las cavernas y en los bosques” y este es precisamente el conflicto del nieto, quien trata de forjar su propia identidad, alejada de su madre y de su abuelo, pero al final tiene “la certeza de que el único destinatario de aquel legado era yo, su nieto” (211). El legado no es la pipa de oro que dejó en su caja china “sino sus recelos, sus miedos, su sabiduría” (210).

El narrador anhela la verdad, persigue lo real y venera los datos irrefutables, tropezándose cruelmente con fragmentos de *la realidad y verdades* a medias. El protagonista trata de construir su identidad a partir de las señales confusas y contradictorias que ofrece el mundo de los adultos. Reitero que *El legado del abuelo* es el cuento menos extraño de la colección de Fernández Cubas; los elementos fantásticos se eliminan y la narración se desarrolla en el ámbito de lo real exclusivamente. No obstante, es la realidad misma el elemento aterrador. El narrador intenta fallidamente instalarse en un mundo que no comprende. Partiendo de un pensamiento nietzscheano, podríamos afirmar que mientras los adultos en la vida del nieto han aprendido a vivir en un mundo de máscaras, el niño desea alcanzar la auténtica versión, una versión que no existe y que lo conduce a una crisis existencial. De acuerdo a Nietzsche, la unidad del sujeto es una manifestación de la máscara, un disfraz que resguarda al hombre de sus miedos. Según Nietzsche, el mundo no se puede concebir como una entidad propia con sus verdades o realidades debido a que “no hay hechos, solo interpretaciones”. El niño trata de descifrar el mundo a su alrededor y a las personas que dentro de él habitan. El narrador observa, escucha e interpreta y sucesivamente vuelve a reinterpretar, enfrentándose con el horror de la duda y el descubrimiento que “quizá todo sea un engaño”⁸³. Partiendo de la teoría de Kristeva, el narrador se aferra al ámbito simbólico y no logra ver que la dimensión semiótica siempre está en el

⁸³ Frase que aparece en *Mujer de verde*, uno de los cuentos de Fernández Cubas.

trasfondo de lo simbólico (Hekman) y al rechazar lo semiótico, se enfrenta a un mundo desfigurado e incompleto.

3.6 El bien versus el mal: la exploración moral en Fernández cubas

Indudablemente, “fantasy and horror are the two genres that most clearly and consistently draw a line between good and evil” (citado en Eckel 167). El mal solo se puede entender a partir del bien y vice versa; la existencia de ambos depende de su relación mutua. Como explica Bataille: “Pero la creación deliberada del Mal [...] es aceptación y reconocimiento del Bien; le rinde homenaje” (55). A fin de generar horror en el lector, las historias que incursionan dentro del horror deben partir de una premisa moral, una guía que dicte lo aceptable e inaceptable, lo normal y lo perverso⁸⁴. La premisa moral en las historias de horror se puede percibir como un subproducto de la condición del género debido a que, para que se produzca el horror, el lector debe partir de sus propios códigos morales que dictaminen lo perverso, lo inhumano o lo inexplicable. G. Richard Thompson explica, “Horror suggests the perception of something incredibly evil or morally repellent” (citado en Heller 3) y Bataille asegura, “El mal [...] que la literatura expresa, posee para nosotros [...] un valor soberano. Pero esta concepción no supone la decencia de moral, sino que en realidad exige una “hipermoral” (23). Tanto el escritor como el lector deben indagar consciente o inconscientemente en sus códigos morales preestablecidos a fin de que se cree el efecto de horror, esa reacción pavorosa que padecemos cuando percibimos que algo está *fuera de orden*. De acuerdo con el psicólogo Glenn D. Walters uno de los factores

⁸⁴ Es importante destacar que los códigos morales no son fijos o soberanos. Como explica Clemens, “The threshold separating the admissible and the inadmissible is a constantly shifting cultural ground because psychic readjustment, individually and collectively, is an on-going process” (6). Lo sorprendente o repudiable va cambiando conforme la sociedad lo integre en el ámbito de lo normal y lo aceptable.

en el cual se remonta la atracción hacia el horror artístico es *la relevancia*. El tema y las acciones del cuento de horror deben ser relevantes al código moral de la sociedad en la cual se representa para evitar una desconexión entre autor y lector que conduzca a la eliminación, por una parte u otra, del elemento más importante – el horror. Según David Confield, la fantasía y el horror no solo son los géneros más *morales* sino que también son los que en forma más consistente muestran el triunfo del bien sobre el mal (citado en Eckel 167). En seguimiento con la teoría de alineación de disposición (*dispositional alignment*) (Zillman y Paulus 1993), el horror nos atrae porque es justiciero, condena a los que *merecen* el castigo, proveyéndonos así satisfacción al cerciorarnos que, en efecto, el mal se paga. Sin embargo, en los cuentos de Fernández Cubas el bien no triunfa gloriosamente sobre el mal ni hay un ajuste de cuentas que satisfaga⁸⁵ al lector en torno a la perversidad de los protagonistas. *Mi hermana Elba*, *Mundo* y *El legado del abuelo* concluyen con el aparente triunfo del mal; los protagonistas, quienes a medida que transcurre el cuento se convierten en antagonistas, gozan de un final feliz; sus crímenes nunca son descubiertos y su vida transcurre en total normalidad. El anonimato de sus crímenes provoca impotencia en el lector, haciéndonos cómplice de un secreto del cual no queremos ser partícipes⁸⁶.

Fernández Cubas no recorre los ámbitos del bien y el mal con determinación; sus historias deambulan en un espacio intermedio, incluso al tratarse de la moralidad. Apter señala que las cuestiones de índole moralista son frecuentes en la literatura fantástica. Sin embargo,

⁸⁵ *Los atillos de Brumal* es el único cuento que incluyo en donde el final es feliz y justiciero. Curiosamente también es el cuento más fantástico.

⁸⁶ López Santos califica la lectura de los cuentos de Fernández Cubas de “violenta”. Los narradores sumergen al lector forzosamente en la extrañeza y a lo indescifrable: “[...] el narrador juega con el lector, lo manipula, lo conduce a su terreno” (322) y lo deja a la deriva.

it expresses profound confusion as to how to proceed towards enlightenment. The difficulty does not involve unknown facts but unknown methods of processing facts. In addition facts lose the satisfying stability to which the realist presents them. Impressions overwhelm the mind, so that balancing becomes a balancing-out, and the number of aspects perceived leads to the vagueness of a composite image rather than to greater clarity (13).

No resulta sorprendente que los asuntos morales no se procesen con coherencia ya que el género del horror habita en terrenos inestables. La justicia apaciguaría las emociones negativas del lector al proveerle la satisfacción de saber que los actos malvados se sentencian de forma legal o simbólica. Sin embargo, Fernández Cubas no imparte ningún tipo de condena y sus personajes gozan el anonimato de sus crímenes, contribuyendo a una sensación de desasosiego que invade la mente del lector al cerrar el libro.

Roger Salomon en *Mazes of the Serpent* indica, “horror narratives involves thresholds– a narrative in which two worlds, settings, environments impinge, where crossing (and the resulting experience of horror) is the basic action” (9). Es precisamente este umbral que divide el bien del mal lo que se explora en la narrativa de Fernández Cubas. Los protagonistas aparecen como seres indefensos y las *confesiones inmorales* se revelan de forma casual:

Y recordaba cómo aquel domingo, molesto aún por la historia de la lucha y las monedas, había entrado yo de puntillas en su cuarto; cómo de pronto se desencajó y, al verme, me pidió con voz entrecortado que le acercara las pastillas. Pero no lo hice. Cogí el tubo que quedaba a dos palmos escasos del abuelo, lo agité ante sus ojos y le exigí que me dejara jugar con la caja china (*El legado del abuelo* 211).

Sucesivamente disminuye la gravedad del asunto, diciendo, “Pero eso no eran más que historias de viejos y niños. Cosas sin importancia, bromas y juegos de viejos y niños” (211). El colapso del código moral es el aspecto más horripilante en estos cuentos. Carolina, la hermana de Elba y el nieto condenan a sus víctimas a un futuro fatídico sin remordimiento ni pena alguna.

Al igual que en *El legado del abuelo*, la apatía⁸⁷ se manifiesta como el sentimiento más estremecedor en *Mi hermana Elba*. El horror que se representa en este cuento no es un horror creado por la narración de amputaciones sangrientas o experimentos científicos macabros, sino el horror de la apatía. La protagonista, a su corta edad de doce años, manifiesta una despreocupación total por los demás, incluso por su propia hermana: “La sensación de que había perdido a una hermana me asaltó de repente pero, ante mi propio asombro, no sentí pesar alguno” (79). Pese a que en la actualidad con un solo clic tenemos acceso a cuantiosa información: videos gráficos plagados de actos violentos e injustos, fotos inundadas de dolor e historias que narran detalladamente el sufrimiento humano, ¿realmente padecemos el dolor ajeno? Esta es la pregunta que se hace Susan Sontag en *Regarding the Pain of Others* (2003), quien se pregunta, ¿poder mirar equivale a poder ver? Al indagar en esta pregunta, inevitablemente surge otra pregunta aún más perturbadora, ¿a qué se debe esta ceguera, esta falta de compasión? En *Para una moral de la ambigüedad* (1947) Simone de Beauvoir parece responder a esta incógnita declarando, “la naturaleza del hombre es malvada. Su bondad es cultura adquirida” (21). Esta afirmación nos conduce a la temida y debitada pregunta, ¿somos capaces de convertirnos en monstruos en determinadas circunstancias o albergamos la monstruosidad dentro como condición de nuestra naturaleza humana? Fernández Cubas parece

⁸⁷ Según Schopenhauer la moralidad parte de la compasión (*On the Basis of Morality*) por lo que podríamos concluir que la apatía es el resultado del colapso de un código moral.

optar por la segunda opción y reafirma la noción de Beauvoir introduciendo en sus cuentos a personajes infantiles que, a su corta edad, demuestran un carácter apático.

Stanley Cavell define *horror* como, “the perception of the precariousness of human identity, to the perception that it may be lost or invaded that we may be, or may become, something other than we are” (418). Según Cavell, lo inhumano es decir, lo monstruoso es el objeto que produce horror. A falta de un monstruo como el *Boogeyman* o *Jack the Ripper*, el ser humano mismo se convierte en dicho monstruo. El monstruo se reconoce con facilidad; sus deformidades físicas o conducta aberrante lo delatan con inmediatez, señalándolo tajantemente. No obstante, Fernández Cubas diverge de esta construcción al incluir monstruos que no son fácilmente identificables y que incluso tienen una apariencia tierna e inofensiva, como se puede observar en las siguientes portadas:

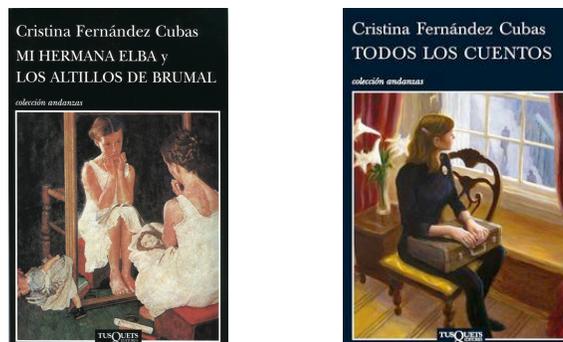


Fig. 28 Portadas

A primera vista y sin reconocer el nombre de la autora, cualquier lector pensaría que los cuentos narrados dentro de estos libros son aptos para cualquier individuo, ignorando por completo el elemento macabro y perturbador de dichas narraciones. Las niñas en estas portadas inspiran ternura; sin embargo, como explica Bravo Rozas

La piedad, la ternura desaparecen y solo perdura el ansia de eliminar al otro, de destruir en una espiral de sinsentido. La falta de motivación para que se produzcan las agresiones desencadenan el miedo a la presencia de otro ser humano, de esta manera los espacios que aparecen en los cuentos son tan solo zonas bélicas [...] la sinrazón triunfa en aras de la violencia inusitada (Bravo Rozas 176).

A modo de conclusión, Fernández Cubas construye el horror desestabilizando el terreno firme en el que nos gusta situarnos. Es a través de distintos espacios, mostrando que “el mundo no es blanco y negro: es una confusión de matices” en donde indaga la escritora catalana. La realidad y la fantasía no son espacios compartimentados sino que están en constante choque y penetración, intercalándose de forma terrorífica y angustiante. La fantasía se convierte en una cara más de la realidad; la realidad, en cambio, se torna borrosa. El entorno de los personajes no es el único aspecto que adquiere un matiz ambivalente; la identidad misma se diluye y “el verdadero [yo] es unas veces uno y otras veces otro” (*Me gusta que me inquieten*), es decir se colapsa como concepto uniforme.

CONCLUSIÓN

El enfoque de este estudio ha sido examinar el uso de los espacios dentro del género del horror español y manifestar la calidad transgresiva de este género respecto a los espacios físicos y psicológicos en la sociedad española contemporánea. Según lo analizado, el género del horror en España, en contra de valoraciones tradicionales, no es escapista. El horror artístico se compromete con la realidad para mostrar sus contradicciones y analizar críticamente las verdades convencionales: “horror explores the fissures that open in our everyday lives and destabilizes our complacency about norms and rules” (Wisker 9). El horror artístico es un “género de géneros” que se metamorfosea y está en constante movimiento ya que su objetivo primario no es adherirse fielmente a un modelo, sino inspirar el terror en su público. Mediante el análisis del horror podemos concluir qué temen las sociedades en las que se desarrolla.

Lo que tal vez jamás podamos discernir adecuadamente es la paradoja que refleja el placer hacia una modalidad artística cuyo único objetivo es infundir terror en su audiencia. En el primer capítulo expuse las varias teorías que se han formulado en torno a esta incógnita. El psicoanálisis valora esta aparente contradicción como una atracción que habla directamente sobre el valor de llevar al plano del consciente las represiones escondidas en el subconsciente. La versión filosófica afirma que el humano tiene una naturaleza dividida que lo conduce a ser atraído por experiencias límites, aquellos sucesos que lo acerquen a la muerte, si bien no de forma real, de manera ficticia.

En la segunda parte planteé el historial del horror artístico en España. Pudimos observar que mientras que en el Siglo XIX el género del horror gozaba de gran popularidad en el resto de Europa, en España apenas si existía. Como expliqué, el ambiente político y la influencia católica

frenaron el arranque del género incluso antes de su partida en España. El horror se instaura sin reservas a partir de los años 90 gracias a los festivales especializados, la popularidad que ciertas películas asociadas con este género tuvieron a nivel internacional y la dedicación de los directores amantes del horror.

En el primer capítulo también se expusieron las dimensiones del horror artístico como género y sus elementos más característicos: el miedo, el asco, la conmoción y el suspenso. El objetivo primario del género del horror es aterrorizar pero para conseguir dicho objetivo el género debe partir de los miedos anclados en la sociedad en la que se desarrolla, por lo que nos planteamos: ¿a qué le tiene miedo España? La contaminación de los espacios presuntamente naturales y seguros resultó ser uno de los miedos más profundos en la España actual. El miedo hacia el *otro* espacio es tan antiguo como el ordenamiento del mundo a través de espacios polarizados: uno bueno, otro malo, uno familiar, otro extraño, uno mío, otro desconocido. El horror español no solo expone *lo otro*, sino que introduce la otredad en el espacio familiar, corrompiéndolo e infectándolo con su dosis de extraña familiaridad.

En el segundo capítulo expuse de qué manera la posición social e histórica que se le otorgó a la figura del niño lo convirtió en un personaje ideal en el horror artístico. Los niños, según la visión moderna, son sujetos inocentes y vulnerables que deben ser protegidos a toda costa. Dicha valoración ayuda a crear empatía hacia la causa política y social de los filmes españoles ya que en estas películas los personajes infantiles se enfrentan a la muerte por culpa de los adultos. Cabe mencionar que en las películas aquí señaladas, los niños no solamente se presentan como seres inocentes, sino como individuos que ejercen poder y contribuyen de manera significativa al descubrimiento de la verdad. El pequeño Simón figura como un lazo importante y necesario entre los niños muertos y Laura, quien finalmente descubre la fosa

clandestina en donde Benigna los había escondido. En *Los otros*, Anne le insiste a su madre sobre la presencia de los intrusos y a lo largo de la película menciona aquel día cuando “mamá se volvió loca” – el único indicio que los espectadores tenemos respecto al asesinato-suicidio que cometió Grace. Carlos, el niño huérfano que ha ingresado en el Orfanato Santa Lucía debido a la guerra, entabla comunicación con Santi y finalmente descubre que Jacinto atacó a Santi y ocultó su cuerpo. Esto es posible porque la perspectiva del niño es más amplia; su mundo no está restringido por las convenciones sociales y por lo tanto entra con facilidad y naturalidad a dimensiones fantásticas a las que el adulto socializado no se enfrentaría de manera voluntaria. El desentierro – físicamente de los cadáveres y simbólicamente de los traumas reprimidos – es un acto de suma importancia y el horror “draws on the modern assumption that it is dangerous to bury things; by bringing the unspoken to light, it acts as a potential corrective” (Kilgour 40-41).

Al igual que el niño, la figura del huérfano acentúa aún más el estatus de víctima y sirve como metáfora de la orfandad de una parte de la historia, la historia de los republicanos que ha quedado suspendida en la aparente anonimidad tras ser rechazada por el discurso franquista dominante. No obstante, el desentierro de esta verdad se efectúa, no a través de los *seres normales*, sino por medio de aquellos que infringen la ley. Los fantasmas regresan del más allá y aunque en primera instancia su espectralidad aterroriza, su presencia finalmente señala una verdad aún más aterradora – la maldad humana. En *El orfanato*, *Los otros* y *El espinazo* la representación del monstruo se reconfigura y de esta manera los directores logran aterrorizar al espectador, forzando la duda en nuestras suposiciones naturales y cuestionando nuestra concepción del monstruo. El monstruo de aspecto horripilante se convierte en una figura bella comparada con la maldad del *hombre natural*. Los fantasmas violan los espacios establecidos entre el mundo viviente y el subterráneo, entre lo admisible y lo admisible pero a la vez se

establecen como “signals of atrocities, marking sites of untold violence, a traumatic past whose traces remain to attest to a lack of testimony” (Erikson 93). Los seres, quienes debido a su propia naturaleza transgreden los espacios establecidos, figuran como víctimas de actos deshumanizados cometidos por seres vivientes.

La división de espacios ya sea físicos o imaginados, es un mecanismo peligroso, según estas películas. De acuerdo a Del Toro, “la única manera en que tú puedes torturar, matar o destruir a un ser humano que es de tu mismo país [...] es inventándote una división artificial, la comodidad que permitía a los Nazis llamar otra cosa a los judíos”⁸⁸. Es la construcción de la otredad lo que lleva al ser humano a espacios jamás imaginados. Su miedo ante lo que considera “otro” lo convierte a él mismo en ese otro que tanto teme. En el contexto de la guerra civil, ambos bandos utilizaron un discurso de otredad para reclamar su causa, argumentando que estaban protegiéndose de la invasión foránea. Los republicanos arguyeron que se protegían del fascismo internacional y los falangistas declararon que estaban resguardando a España de la invasión comunista, de la contaminación del espacio nacional (Lannon 215-16). En el plano mental, son precisamente los mecanismos divisorios los que conducen al desdoblamiento del yo.

La casa, a su vez, expone la artificiosidad de concebir el interior como un ambiente seguro y estable y lo exterior en términos siniestros o amenazantes. El hogar, un espacio íntimo y seguro, adquiere un tono sombrío y macabro: “el domicilio familiar se transforma en verdaderas ‘casas de los horrores’, en las que lo siniestro es un gesto doméstico” (175 Bravo Rozas). Desde la perspectiva de la Guerra Civil Española, la casa porosa se convierte en una representación de una España insegura y caótica. El horror se construye a partir del ataque al ámbito familiar. Desde una lente psicoanalítica, la casa (la psique) se muestra como oscura y llena de espacios

⁸⁸ Declaración que compartió en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara (2015).

secretos y laberínticos a los que el ser humano debe acceder para purgarse de lo reprimido, no sin antes enfrentarse al horror que causa el profundizar en los espacios más íntimos de nuestro interior.

En el tercer capítulo, se pudo valorar el horror artístico a partir de los cuentos de Fernández Cubas. La cuentista deconstruye violentamente todos los espacios seguros – desde el espacio narrativo hasta la propia existencia; sumerge al lector en un ámbito siniestro y extremadamente confuso. El narrador no es un sujeto fiable; las palabras que plasma tienen múltiples significados y están atravesadas por la memoria borrosa, la mentira y la propia confusión ante la vida de los protagonistas que se deslizan por estos espacios con gran desorden y ambivalencia. En los cuentos de Fernández Cubas, el lector no puede tomar nada por hecho y al cerrar el libro no le queda más que una abrumadora sensación de inseguridad y desasosiego. La cuentista no conduce a sus lectores a espacios desconocidos para incitar el horror; la trivialidad se convierte en el escenario perfecto para lograr dicho objetivo.

Tanto los directores como la escritora contaminan el espacio familiar, infectándolo desde su interior o quizá tan solo exponiendo la imposibilidad de espacios homogéneos. La realidad y la fantasía no son espacios compartimentados sino que están en constante choque y penetración, lo cual resulta horroroso. Fernández Cubas conduce al lector a un espacio extraño e incómodo pero jamás lo retorna a su espacio “normal” y “seguro”. La propia escritora confiesa que es fácil cruzar el umbral pero el retorno es sumamente difícil. Lo mismo se puede concluir con respecto a las obras filmicas; sus finales son abiertos, invitan las interpretaciones múltiples. Sus respectivos finales marcan una especie de renacimiento en un mundo incierto.

En *Why Fiction May be Twice as True as Fact*, Oatley postula, “In the simulations of fiction, personal truths can be explored that allow readers to experience emotions – their own

emotions – and understand aspects of them that are obscure, in relation to contexts in which they arise” (101). Indudablemente, el horror español incita al receptor a adentrarse en los calabozos de su interior para rescatar los más oscuros secretos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Manuel. The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism. Manchester: Manchester UP, 1990.
- . Geometries of Terror: Numinous Spaces in Gothic, Horror and Science Fiction. *Gothic Studies* 10.2 (2008): 1-17.
- Alastuey Bericat, Eduardo. La cultural del horror en las sociedades avanzadas: de la sociedad centrípeta a la sociedad centrífuga. *Reis* 110 (2005)
- Amenábar, Alejandro. The Others. Miramax Films, 2001.
- Apter, T. E. Fantasy Literature: An Approach to Reality. Bloomington: Indiana UP, 1982.
- Arendt, Hannah. Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil. London: Penguin, 2006.
- . The Origins of Totalitarianism. New York: Harcourt, Brace & World, 1966.
- Bachelard, Gaston, and M. Jolas. The Poetics of Space. Boston: Beacon, 1994.
- Bakhtin, Mikhail. Rabelais and His World. Trans. Helen Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Barrette, Elizabeth. Elements of Aversion: What Makes Horror Horrifying 1997. Web 2 Dec. 2013. <http://horror.fictionfactor.com/articles/aversion.html>.
- Bataille, Georges. La literatura y el mal, 1957. Barcelona: Nortedur, 2010.
- Baudrillard, Jean. The System of Objects. London: Verso, 1996.
- Bauman, Zygmunt, and Benedetto Vecchi. Identity: Conversations with Benedetto Vecchi. Cambridge, UK: Polity, 2004.
- Baumel-Schwartz, Judith Tydor. Double Jeopardy: Gender and the Holocaust. London: Vallentine Mitchell, 1998.
- Bayona, Juan Antonio. El Orfanato. Picturehouse, 2007
- Bergero, Adriana J. Espetros, escalofríos y discursividad herida en *El Espinazo Del Diablo*. El gótico como cuerpo-geografía cognitiva-emocional de quiebre. No todos los espectros permanecen abandonados. *MLN* 125.2 (2010): 433-56.

- Bravo Rozas, Cristina. La narrativa del miedo: terror y horror en el cuento de Puerto Rico. Madrid: Verbum, 2013.
- Brinks, Ellen. Nobody's Children: Gothic Representation and Traumatic History in *The Devil's Backbone*. *JAC* 24.2 (2004): 291-312.
- Brophy, Philip. Horrality: The Textuality of Contemporary Horror Films. *Art & Text* 1983: 2-13.
- Butler, Judith. Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "sex" New York: Routledge, 1993.
- Campra, Rosalba. Territorios de la ficción. Lo fantástico. Sevilla: Renacimiento, Colección Iluminaciones, 2008.
- Carroll, Noël. The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart. London: Routledge, 1990.
- Cavallaro, Dani. The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear. London: Continuum, 2002.
- Cavell, Stanley. The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy. Oxford: Clarendon, 1979.
- Cherry, Brigid. Horror. London: Routledge, 2009.
- Clemens, Valdine. The Return of the Repressed: Gothic Horror from The Castle of Otranto to *Alien*. Albany: State U of New York, 1999.
- Clover, Carol J. Men Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film. London: BFI, 1992.
- Cohen, Jeffrey Jerome. Monster Theory: Reading Culture. Minneapolis, MN: U of Minnesota, 1996.
- Colavito, Jason. Knowing Fear: Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre. Jefferson, NC: McFarland &, 2008.
- Conrich, Ian. Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema. London: I.B. Tauris, 2010.
- Cresswell, Tim. Place: A Short Introduction. Malden, MA: Blackwell, 2004.
- Cubas, Cristina Fernández, and Fernando Valls. Todos Los Cuentos. Barcelona: Tusquets Editores, 2008.
- Curtis, Barry. Dark Places: The Haunted House in Film. London: Reaktion, 2008.

- Davison, Carol Margaret. Gothic Literature 1764-1824. Cardiff: U of Wales, 2009.
- Del Toro, Guillermo. El Espinazo del diablo. Sony Pictures Classics, 2001.
- Derry, Charles. Dark Dreams: A Psychological History of the Modern Horror Film. South Brunswick: A.S. Barnes, 1977.
- Dickstein, Morris. "The Aesthetics of Fright." Planks of Reason: Essays on the Horror Film. Metuchen, NJ: Scarecrow, 1984.
- DiFrancesco, Maria. Feminine Agency and Transgression in Post-Franco Spain: Generational Becoming in the Narratives of Carme Riera, Cristina Fernández Cubas and Mercedes Abad. Newark, DE: Juan De La Cuesta, 2008.
- Douglas, Mary. Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo. New York: Praeger, 1966
- Eckel, Mark D. "Horror: Interviews with David Canfield and Dave Henry." When the Lights Go Down: Movie Review as Christian Practice. Bloomington, IN: WestBow, 2014
- Edwards, Justin D., and Rune Graulund. Grotesque. London: Routledge, 2013.
- Ellin, Nan, and Edward J. Blakely. Architecture of Fear. New York: Princeton Architectural, 1997.
- Erikson, Cai. Notes on Trauma and Community. *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995. 183-199.
- Folkart, Jessica. Angels of Otherness in Post-Franco Spain: The Fiction of Cristina Fernández Cubas. Bucknell, PA: Bucknell UP, 2002.
- . Liminal Fiction at the Edge of the Millennium: The Ends of Spanish Identity. Bucknell, PA: Bucknell UP, 2014.
- Fonseca, Anthony J., and June Michele. Pulliam. Hooked on Horror: A Guide to Reading Interests in Horror Fiction. Englewood, CO: Libraries Unlimited, 1999.
- Foucault, Michel, Valerio Marchetti, Antonella Salomoni, and Arnold I. Davidson. *Abnormal: Lectures at the Collège De France, 1974-1975*. New York: Picador, 2003.
- Freeland, Cynthia A. The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror. Boulder, CO: Westview, 2000.
- Freud, Sigmund, David McLintock, and Hugh Haughton. The Uncanny. New York: Penguin, 2003.

- Girard, René. Violence and the Sacred. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977.
- Glenn, Kathleen Mary, and Janet Pérez. Mapping the Fiction of Cristina Fernández Cubas. Newark, NJ: U of Delaware, 2005.
- González-Allende, Iker. La nación en llamas: Representaciones femeninas del nacionalismo vasco durante la Guerra Civil Española. *Changes, Conflicts and Ideologies in Contemporary Hispanic Culture*. Ed. Teresa Fernández Ulloa. Cambridge Scholars, 2014. 165-200.
- Gordon, Avery. Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination. Minneapolis: U of Minnesota, 1997.
- Grand, Sue. The Reproduction of Evil: A Clinical and Cultural Perspective. Hillsdale, NJ: Analytic, 2000.
- Halloween*. Dir. John Carpenter. Perf. Donald Pleasence, Jamie Lee Curtis and Tony Moran. Pictures, 1978.
- Hassan, Ihab Habib. The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Columbus: Ohio State UP, 1987.
- Heller, Terry. The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror. Urbana: U of Illinois, 1987.
- Hekman, Susan J. Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism. Boston: Northeastern UP, 1990.
- Hogle, Jerrold E. The Cambridge Companion to Gothic Fiction. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Huyssen, Andreas. Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford, CA: Stanford UP, 2003.
- Jackson, Rosemary. Fantasy, the Literature of Subversion. London: Methuen, 1981.
- James, Allison, Chris Jenks, and Alan Prout. Theorizing Childhood. New York: Teachers College, 1998.
- Jancovich, Mark. Horror: The Film Reader. London: Routledge, 2002.
- Jenks, Chris. Childhood: Critical Concepts in Sociology. London: Routledge, 2005.
- Kilgour, Maggie. Dr. Frankenstein Meets Dr. Freud. *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. Eds. Robert K. Martin, and Eric Savoy. Iowa City: University of Iowa Press, 1998. 40-57.

- King, Stephen. Stephen King's Dance Macabre. New York: Berkley, 1982.
- Kristeva, Julia. About Chinese Women. New York: Urizen, 1977.
- . Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1989.
- . Powers of Horror: An essay on abjection. Trans. Leon S. Roudiez Columbia Univeristy Press New York 1982.
- . Revolution in Poetic Language. New York: Columbia UP, 1984.
- Kuhn, Annette. Cinema, Censorship and Sexuality: 1909-1925: (1988).
- Labanyi, Jo, and Tatjana Pavlovic. A Companion to Spanish Cinema. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013.
- . "Testimonies of Repression: Methodological and Political Issues." Unearthing Franco's Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain. Ed. Carlos Jerez-Farrán and Samuel Amago. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010. 192-205.
- Lannon, Francis., Women and the Images of Women in the Spanish Civil War. Transactions of the Royal Historical Society 6.1, 1991.
- Lázaro-Reboll, Antonio. Spanish Horror Film. Edinburgh: Edinburgh UP, 2012.
- Lefebvre, Henri. The Production of Space. Oxford, OX, UK: Blackwell, 1991.
- Leffler, Yvonne. Horror as Pleasure: The Aesthetics of Horror Fiction. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 2000.
- Lesnik-Oberstein, Karín. Children in Culture: Approaches to Childhood. New York: St. Martin's, 1998.
- Levi, Primo. The Drowned and the Saved. New York: Summit, 1988.
- Llopis, Rafael. Historia natural de los cuentos de miedo. Madrid: Fuentetaja Literaria, 2013.
- López-Quiñones, Antonio Gómez. Hadas, maquis, y niños sin escuela: la infancia romántica y La Guerra Civil en *El Laberinto Del Fauno*. Vanderbilt E-Journal of Luso-Hispanic Studies 5 (2009): 73-92. Web.
- López Santos, Miriam. Entre la novela negra y la estética gótica. *InterseXiones* 2 (2011): 181-98.

- Lovecraft, H. P. Supernatural Horror in Literature. New York: Dover Publications, 1973.
- Lury, Karen. The Child in Film: Tears, Fears, and Fairytales. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2010.
- Maldonado Ardila, Margarita. La abyección de Julia Kristeva como estética del acontecimiento de Jean-Francois Lyotard, 2011.
- Matellano, Víctor. Spanish Horror. Madrid: T & B, 2009.
- Miles, Robert. Gothic Writing, 1750-1820: A Genealogy. London: Routledge, 1993.
- Modleski, Tania. Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture. Bloomington: Indiana UP, 1986: 156
- Montag. J.W *et al.* COMT Genetic Variation Affects Fear Processing: Psychophysiological Evidence Beh. Neuroscience. American Psychological Association. 122.4 (2008): 901–909
- Negrón, María. Galería fantástica. Ciudad de México, MX: Siglo XXI, 2009.
- Nickel, Philip J. "Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in *Psycho* and *The Birds*." The Philosophy of Horror. Lexington, KY: University of Kentucky, 2010.
- Oatley, Keith. "Why Fiction May Be Twice as True as Fact: Fiction as Cognitive and Emotional Simulation." *Review of General Psychology* 3.2 (1999): 101-17.
- Olson, Debbie C., and Andrew Scahill. Lost and Othered Children in Contemporary Cinema. Lanham: Lexington, 2012.
- Pabón, Carlos. Representar la violencia extrema. *80 Grados.*, 3 Feb. 2012. Web. 8 July 2014
- Paul, William. Laughing, Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy. New York: Columbia UP, 1994.
- Pinedo, Isabel Cristina. Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing. Albany, NY: State University of New York, 1997.
- Price, Brian L. Cult of Defeat in Mexico's Historical Fiction: Failure, Trauma, and Loss. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Pulido, Javier. La década de oro del cine de terror español (1967-1976). Madrid: T & B Editores, 2012.
- . La década en que España aterrizó al mundo. 10 Oct. 2008. Web. 25 Mar. 2014.

- Punter, David, and Glennis Byron. The Gothic. Malden, MA: Blackwell Pub., 2004.
- Qvortrup, Jens. Studies in Modern Childhood: Society, Agency, Culture. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2005.
- Radcliffe, Ann. On the Supernatural in Poetry. The New Monthly Magazine, 1827: 145-52.
- Resina, Joan Ramon. "History and Hauntology; Or, What Does One Do with the Ghosts of the Past?" Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Roas, David. "La amenaza de lo fantástico". Teorías de lo fantástico Ed. Arco/Libros Madrid, 2001.
- . La recepción de la literatura fantástica en la España del Siglo XIX. Diss. Universidad Autónoma de Barcelona, 2000.
- Rocha, Carolina, and Georgia Seminet. Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Romero Tobar, Leonardo. Panoráma crítico del romanticismo español. Madrid: Editorial Castalia, 1994.
- Rubin, Martin. *Thrillers*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 1999.
- Ruskin, John. The Stones of Venius. Vol. XI of Works, ed. E.T. Cook and A. Wedderburn, London, 1904.
- Ryan, Lorraine. The Sins of the Father: The Destruction of the Republican Family in Franco's Spain. *The History of the Family: An International Quarterly* 14.3 (2009): 245-52.
- Salomon, Roger B. Mazes of the Serpent: An Anatomy of Horror Narrative. Ithaca, NY: Cornell UP, 2002.
- Santilli, Paul. Culture, Evil, and Horror. *American Journal of Economics and Sociology* 66.1. 2007: 173-93.
- Santos López, Miriam. Cuando habla el subconsciente: grietas de terror gótico en los cuentos de Cristina Fernández Cubas. *Pasavento Revista De Estudios Hispánicos* 1.2 (2013): 311-24.
- Schaefer, Claudia. Bored to Distraction: Cinema of Excess in End-of-the-century Mexico and Spain. Albany: State U of New York, 2003.
- Sontag, Susan. Regarding the Pain of Others. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.

- Spires, Robert C. Post-totalitarian Spanish Fiction. Columbia: U of Missouri, 1996.
- Strinati, Dominic. An Introduction to Theories of Popular Culture. London: Routledge, 1995
- Tallon, Philip. "Through a Mirror, Darkly: Art-Horror as a Medium for Moral Reflection" The Philosophy of Horror. Lexington, KY: University of Kentucky, 2010.
- Tatar M., María. The Houses of Fiction: Towards a Definition of the Uncanny. *Comparative Literature*, 33.2 (1981): 167-182.
- Thomas, Sarah. Ghostly Affinities. *Hispanet Journal* 4 (2011): 1-23.
- Tudor, Andrew. Why Horror: The Peculiar Pleasures of a Popular Genre. Routledge, 11.3. 1997: 443-463.
- Twitchell, James B. Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror. New York: Oxford UP, 1985.
- Walters, Glenn D. Understanding the Popular Appeal of Horror Cinema: An Integrated-Interactive Model. *Journal of Media Psychology* 9.2 (2004). 18 Mar. 2015.
- Westfahl, Gary, and George Edgar Slusser. Nursery Realms: Children in the Worlds of Science Fiction, Fantasy, and Horror. Athens, GA: U of Georgia, 1999.
- Wilson, Edmund. A Treatise on Tales of Horror. *The Newyorker* 27 May 1944: 67-73. Web.
- Wisker, Gina. Horror Fiction: An Introduction. New York, NY: Continuum, 2005.
- Wood, Robin. "An Introduction to the American Horror Film." American Nightmare: Essays on the Horror Film. Toronto: Festival of Festivals, 1979
- . Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and Beyond. New York: Columbia UP, 1998.
- Yoneyama, Lisa. Hiroshima Traces: Time, Space, and the Dialectics of Memory. Berkeley: U of California, 1999.