



Universidad de Oviedo

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Filosofía

Contemplar el derrumbe

Del cine de terror como signo estético de la contemporaneidad

Autor: Víctor García González

Tutor: José Antonio Méndez Sanz

Noviembre de 2022

**Convocatoria extraordinaria adelanta de finalización de
estudios**

Resumen: En los siglos XVIII-XIX asistimos a una profunda reconfiguración de las artes a distintos niveles. Acompañada ella de una reorganización de sus teorías, en el último cuarto del siglo XIX entra en escena la invención del cinematógrafo; su repercusión en el mundo artístico hace necesaria una revisión de criterios estéticos, ontológicos e históricos que sea capaz de plantear un nuevo horizonte significativo en respuesta a la pregunta de dónde nos encontramos. El cine de terror será la tramoya sobre la que intentaremos construir nuestra teoría

Abstract: In the 18th and 19th centuries we witness a deep reconfiguration of arts at various levels. Accompanied with a reshaping of her theories, in the last quarter of the 19th century enters to the scene the invention of the cinematograph; its repercussion in the world of arts makes necessary a review of aesthetic, ontological and historical criteria that be able to propose a new significant horizon in response to the question of where we are. The horror movies will be the stagecraft upon we'll try to build our theory.

Índice

1. Introducción. *Una historia de la imagen en movimiento* ... página 4
2. La teoría de las artes sustantivas. La perspectiva hermenéutica... página 7
 - La teoría de las artes sustantivas*... página 7
 - La perspectiva hermenéutica* ... página 10
3. Tesis sobre el cine de terror ... página 13
 - Aplicación de la teoría de las artes sustantivas y de la perspectiva hermenéutica al cine* ... página 13
 - Continuidad y ruptura del cine con la historia del arte* ... página 15
 - De lo “ominoso”* ... página 19
 - El cine de terror según Carlos Losilla* ... página 23
 - Periodos del cine de terror* ... página 27
4. Análisis de obras cinematográficas ... página 35
 - Método y justificación de las elecciones* ... página 35
 - Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922, Murnau) ... página 35
 - The curse of Frankenstein* (1956, Fischer) ... página 37
 - Repulsion* (1965, Polanski) ... página 39
 - The texas chainsaw massacre* (1974, Hooper) ... página 41
 - The Blair witch project* (1999, Sánchez-Myrick) ... página 43
 - The human centipede* (2009, Six) ... página 44
5. A modo de conclusión ... página 47
6. Bibliografía ... página 49
 - Anexo. Fuentes de las figuras ... página 51

Introducción. *Una historia de la imagen en movimiento*

No podemos erigir el cine de terror como la constitución más significativa, en el ámbito de las artes, de los radicales cambios producidos en este terreno durante la contemporaneidad. Sin embargo, podemos hacerlo constar como signo de determinadas reconfiguraciones temáticas, estéticas, psicológicas, teóricas... que sí muestran la distancia que media entre los cánones o valores propios de las teorías estéticas previas y en la forma misma de producir obras, en la *poiesis* y en las técnicas que comporta cada disciplina artística. A la par, vemos en el cine el zenit de un largo proceso histórico de desarrollo artístico, cultural y científico, donde la trabazón interna tanto de las invenciones tecnológicas como de las intenciones creativas es perfectamente rastreable y apunta a una innegable relación del cine con la historia del arte previa. Ambas perspectivas conviven en la profunda reconfiguración que supone la aparición de las obras fílmicas como nueva forma de arte.

Las aportaciones de carácter técnico que aparecen ligadas al cinematógrafo plantean, entonces, nuevas posibilidades exploratorias para la indagación artística, lo que implica una ampliación de los bordes ontológicos en los que se sitúa el arte mismo y la estética que sobre él versa, la cual buscamos colocar en un lugar pertinente.

Estamos, entonces, ante una elección específica, ante una apuesta con intenciones omnicomprendivas y pluralistas, con fines a encontrar los rasgos más rupturistas y contemporáneos de lo que vendría a ser una nueva totalidad artística y filosófica, en su trabazón con el bagaje que comporta.

Desde los comienzos del cine se han producido obras que podríamos incluir dentro del género de terror, aun cuando los principios temáticos y narrativos varíen. Esto nos permite trazar distintas genealogías y profundizar en los resultados estéticos de la constante producción cinematográfica, a fin de identificar los fundamentos sobre los que se construyen las obras fílmicas cuyo núcleo es lo siniestro o lo terrorífico.

Vemos, incluso en la historia del cine, una relación entre las impresiones que causaban las primeras proyecciones de películas de los Lumière con la dimensión

sinistra del cine. El público, ahora dentro de una *civilización de la imagen* donde la democratización de la cultura artística era imparable, quedaba aterrado con las muestras de filmes donde se podía ver la secuencia de un tren en movimiento, donde el trabajo a partir de puntos de fuga y del dinamismo de la imagen (sumados a la *persistencia retiniana*) producían verdadero terror y apabullamiento en los asistentes. Lo novedoso y desconocido (en un sentido un tanto *unheimlich*) de la experiencia sensorial que suponía ver una cinta de celuloide proyectada, de la mano del interés histórico por captar y apreciar la imagen en movimiento, supuso una forma sinistra de reconfiguración de las artes. Podemos hablar, en este sentido, de una dimensión de naturaleza sinistra en el cine y en las obras cinematográficas.

Así, en el cine encontramos la culminación de esa agudización progresiva que ha venido dándose, a lo largo de toda la historia del arte, del intento de asir el dinamismo de la realidad. La etimología de “cinematógrafo” refiere, en el griego, a *kinema* (movimiento) y a *grafein* (escribir). Estamos, luego, ante una aspiración estética de representación con largo calado y trayectoria, donde podemos ver cómo diversos intentos artísticos (técnicos, por tanto) tendían a ella; de las pinturas cavernarias que buscaban imitar el movimiento de los animales o la caza, pasando por las *sombras chinescas* y por la *linterna mágica* (creación del alemán Athanasius Kircher por el 1640) hasta el invento de la cámara oscura, del daguerrotipo y, finalmente, de la fotografía.

Ya tenemos así los dos presupuestos físicos que constituyen la plataforma del cine: la fotografía, que viene a ser algo así como su materia prima, y el principio de la *persistencia retiniana*, que permite crear la ilusión del movimiento. De su combinación habría de nacer el cine (Gubern, 1988: 28)

En cuanto a la invención del cinematógrafo,

... si a Edison correspondió la gloria de *impresionar* por vez primera películas cinematográficas, a Louis Lumière (1864-1948), que junto con su padre Antoine y su hermano Auguste dirigía una industria fotográfica en Lyon, le correspondió el privilegio de efectuar las primeras proyecciones públicas y afortunadas, (...) habría que repetir que el cine es, como la radio, el avión, el submarino o la

televisión, un invento colectivo, fruto de una acumulación de hallazgos y descubrimientos de procedencia diversa. Consecuencia, ante todo, del progreso científico de una época más que del esfuerzo de un hombre (Gubern, 1988: 32)

Defendemos, aún con la debida distancia, lo que las palabras del siguiente fragmento mantienen al poner en conexión la invención de lo que ocasionalmente se dio en llamar *fábrica de sueños* con la aparición de los “Estudios sobre la histeria” de Freud y con la clausura de un largo e inacabable proceso histórico que ve sus postrimerías en la invención del cinematógrafo:

... con el invento de Lumière se cierra un ciclo en la historia de la cultura, cobra vida un mito universal, que anidaba en los repliegues del subconsciente humano, testimoniado por los veinticinco mil años de esfuerzos de artistas y magos primero y de sabios después, tratando de atrapar los fugaces e inestables contornos de la realidad. Esta caza de sombras, que se inicia en las lejanas tinieblas de Altamira, concluye en París, en el ocaso del siglo XIX, gracias al arrollador progreso científico y técnico de la centuria (Gubern, 1988: 33)

Nos encontramos, en todo caso, ante una amplia variedad de tratamientos tanto temáticos como audiovisuales, por lo que una propuesta unívoca y lineal supondría chocar con la irreductibilidad del género en su diversidad. Así, debemos atender a las distintas preocupaciones objetivadas en las obras cinematográficas que, aun cuando pueda establecerse una linealidad entre ellas y unas etapas bien definidas, tienden a ser dispares en muchos casos (más allá de lo canónico de ciertos períodos o cuestiones de género); también debemos aportar una definición de la idea de arte que manejamos y, más específicamente, de lo que viene a ser el cine de terror acorde a la definición previamente aportada. Por ello, entre otros, el intento de abordar de forma plural el cine de terror pasa por una revisión histórica, estilística, técnica y teórica de los filmes.

Damos por esbozado históricamente el origen del cine y su repercusión a grandes rasgos en el paradigma cultural de todo el mundo. Debemos proceder, tras esto, a una suerte de propedéutica, en la que abordaremos una teoría que nos permita dar cuenta de una definición materialista del arte en general y del cine en especial. Teniendo esta como

núcleo duro, la perspectiva adoptada a la hora de profundizar en los aspectos estéticos de los filmes de terror (ya sea a nivel genealógico, ya sea en las particularidades de cada cinta) vendrá mediada por lo que doy en llamar “esfuerzo hermenéutico”. Tal esfuerzo combina nociones del psicoanálisis con otras fuentes en las que encontramos un tratamiento hermenéutico y fenomenológico de cuestiones estéticas y ontológicas de la obra de arte, relacionadas ellas con *lo siniestro* en Freud y con el juicio estético puro kantiano. Finalmente, con el debido uso de las perspectivas expuestas, pasaremos a analizar una serie de filmes significativos de diferentes épocas y períodos del género.

La teoría de las artes sustantivas. La perspectiva hermenéutica

La teoría de las artes sustantivas

A partir de los siglos XVIII-XIX hay un conjunto de artes que se reorganizan y se consideran a sí mismas autónomas. La idea de *artes sustantivas* se toma de la obra de Gustavo Bueno:

Por nuestra parte, utilizaremos la denominación de *poéticas o sustantivas* (por ejemplo, “música sustantiva”, “arquitectura sustantiva”...) para referirnos a las artes que se han ido precisamente constituyendo como orientadas a ofrecer a la “representación” contenidos, sin duda, muy heterogéneos pero que convienen en una cierta inmanencia o sustantividad (sean bellos, elegantes, o sombríos, o fúnebres) que los enfrenta o destaca no sólo de la “prosa de la vida”, sino también de las artes adheridas a las funciones individuales grupales de carácter práctico, como es el caso de las lúdicas o de las marciales, o de los deportes, o de las ceremonias religiosas (sin perjuicio de que todas ellas puedan encarnar también valores estéticos) (García Sierra, 2021: VII.1.)

Este proceso histórico comienza con el Renacimiento, a saber; el inicio de la Modernidad. Las artes sustantivas vienen a ser un producto del hacer y producir humano, que adopta la forma de objetivación material de determinadas ideas. Las artes pertenecen al género de la técnica, la cual, a su vez, incluye una serie de tecnologías. En cuanto son técnicas, implican diversos grados de destrucción y reconstrucción del mundo.

A la hora de definir las artes sustantivas se toma un criterio intensional, donde el origen de la esencia de la técnica está en la relación de sus partes con el mundo:

... substantive works of art always have analog contents with respect to other configurations and processes of reality, and these analogies always imply certain objective exploratory or analytical purposes (Alvargonzález, 2021: 144)

Al respecto de la función analógica de las artes sustantivas, según la clasificación dada por David Alvargonzález de las analogías, tenemos que cumplen una función analógica exploratoria o analítica de partes del mundo. Así, las obras de arte, como técnicas que producen objetivaciones de ideas, deconstruyen las partes del mundo o elementos que pretenden analizar y los reconstruyen en un proceso técnico de creación, el cual, a su vez, implica diversas tecnologías.

Por otro lado, tenemos que la analogía es una comparación razonada entre configuraciones y procesos usados en varios contextos “to explore new territories and analyze reality” (Alvargonzález, 2021: 145). A su vez, estas analogías construidas en las artes sustantivas no solo toman entidades de la naturaleza como análogos, sino categorías antrópicas (cosas y procesos que resultan del hacer humano), por lo que la diversidad de fuentes de las que surgen es inconmesurable, y está mediada por la agencia del artista.

Según la teoría que maneja Alvargonzález en aplicación a las artes sustantivas, en las analogías se da que: hay una asimetría entre los análogos; hay una relación al mismo nivel entre los análogos; las analogías pueden analogar relaciones, operaciones y/o términos.

Esta concepción de la analogía remite a una proporcionalidad asimétrica entre situaciones, relaciones y operaciones de nivel similar. Las analogías de las artes sustantivas son, entonces, exploratorias, en cuanto el dominio analogado, el origen de la analogía (*analandum*) dista de la estructura de su análogo (*analans*), donde se busca una nueva forma de explicación o configuración del *analandum*. De las configuraciones del mundo real pasamos a la exploración de nuevas composiciones de partes y morfologías, teniendo, por tanto, una analogía entre diferentes dominios, donde uno es real y el otro ficticio.

... two situations are analogous if they share a common pattern of relationships among their constituents even though the elements themselves differ across the two situations (Holyoak, en Alvargonzález, 2020: 118)

Según esta clasificación de las analogías aplicadas a las artes sustantivas, la forma de analogar está en cambio constante en cuanto la técnica también lo está, acorde al desarrollo de cada momento histórico; con la aparición del cinematógrafo y del filme se reconfigura la forma de analogar desde las artes, tanto a nivel técnico como ontológico y estético.

La sustantividad de las artes radica en que sus analogías no pretenden quedar insertas en una estructura filosófica, científica o técnica. Ellas crean una realidad paralela donde se anulan parcialmente los teoremas científicos o tecnológicos. Para el espectador tienen, más que nada, una función apelativa.

La sustantividad de las artes se da también, negativamente, en cuanto no son adjetivas, es decir; no están al servicio de ninguna otra cosa. Son autónomas, pues no sirven a ningún objetivo inmediato, mundano o práctico. A su vez, la autonomía del arte lleva implicada una expansión del mismo.

No podemos desvincular el arte y los actos artísticos totalmente del mundo. Esta conexión de las partes de la obra artística con las partes del mundo “is first genetic and then structural since it supposes that there is a more or less close analogy between works of art and these other parts of the world” (Alvargonzález, 2021: 136). En su relación con el mundo, podemos identificar dos funciones de las artes sustantivas según la clasificación de las analogías: por un lado, analizar el mundo análogo; por otro, explorar modos de ampliarlo y variarlo libremente. En este sentido, las artes sustantivas tienen una esencia cognitiva, en cuanto sus fines son exploratorios o analíticos. Pasamos de las configuraciones del mundo (de donde parte todo proceso artístico) a la exploración de nuevas composiciones de partes o morfologías. Por ello, ninguna obra de arte es autorreferencial.

Las artes sustantivas, según lo dicho, se dan en continuidad con otras técnicas y tecnologías heterogéneas, y por ello encontramos una continuidad entre el intento por plasmar el dinamismo de la imagen real en una obra artística objetivada mentado en toda la historia del arte y su culmen en la grabación fílmica.

Hablamos también de una función psicagógica de las artes procesuales, es decir; de conducción de almas. Existe un pacto entre artista y espectador según el cual el artista no expresa sentimientos, sino que los produce en el espectador (bajo ciertos compromisos provenientes de ese pacto). A esto referimos con la función psicagógica de las artes sustantivas.

La sustantividad del arte no implica belleza; puede ser neutral (e incluso desagradable) desde un punto de vista estético. El planteamiento de las artes sustantivas invalida tres filosofías de las artes adjetivas como pudieran ser aquellas que proponen una idea de artes: como portadoras de valores estéticos positivos; como imitación de la naturaleza; como reflejo de ciertos atributos de Dios. Las artes se emancipan de las funciones adjetivas. Como decíamos, las artes sustantivas son un producto del hacer y producir humano; pertenecen al género de la técnica.

Esta teoría de las artes proviene de un contexto histórico determinado y situado, que confronta las teorías sobre las artes adjetivas que se venían dando, según las cuales el arte se entendía como imitación de la naturaleza (sea el caso de Aristóteles o Leonardo). Los movimientos de vanguardias suponen una ruptura frente a esta idea, aunque aquí mantenemos que en las obras artísticas referentes a lo *siniestro* o a lo *sublime* ya se venía dando esa ruptura (sea el caso de la novela gótica).

Como se ve el reino de lo feo es tan grande como el reino de los fenómenos sensibles en general. De los fenómenos sensibles porque el mal y la perversa autoextrañación del espíritu se convierten en objeto estético sólo mediante las manifestaciones exteriores (Rosenkranz, 1853/1992: 36)

La perspectiva hermenéutica

En la medida en que la teoría materialista de las artes sustantivas nos da una definición intensional de las artes que nos sirve como núcleo duro de las tesis que aquí pretendemos mantener, el cinturón se construye vía una utilería hermenéutica, es decir; en un esfuerzo interpretativo de las coordenadas que se pueden establecer entre la obra de arte en particular y las partes del mundo que reconstruye (previa deconstrucción). En este sentido, toda obra requiere una interpretación singular, y en su singularidad remite a intenciones o significados específicos.

...en el juicio de gusto ante el representar artístico siempre hay involucrado un concreto caso de algo que si bien no es un concepto cognoscitivo o práctico, sí es el procedimiento por el cual hay conceptos, es decir, porque siempre está involucrada la imaginación en libre juego con el entendimiento, de modo que siempre estamos ante un juicio particular que, sin embargo, exige universalidad (subjetiva), esto, digo, hay que dilucidarlo atendiendo a la KU (Moreno Tirado, 2020: 460)

A lo mismo remite la idea de Trías de que “lo propio del arte estriba en esa singularidad de su modo de presentarse” (Trías, 1982/2006: 10). Cada obra de arte manifiesta sus propias condiciones de aparición.

Luego, en la estructura fenoménica del ser (del *ser* concebido por la fenomenología), el darse o aparecer de la obra de arte (como objetivación material de analogías exploratorias) implica una singularidad, y empíricamente se experimenta a través de la sensibilidad. En el acceso a la obra encontramos la mediación de los sentidos, entonces, y de la forma de experimentar emociones asociadas a los estímulos que a ellos se dirigen, presentes en la obra artística.

La perspectiva hermenéutica se fortalece en ese acceso a la obra vía empírica, donde la sensibilidad, propia del estudio estético, está mediada en la apreciación de la obra de arte por motivos psicológicos procedentes de la función psicagógica que se vuelca en el producto artístico.

Esta contorsión en la recepción del fenómeno de la obra de arte nos acerca a lo *siniestro* como recurso hermenéutico que permite atisbar el modo en que se configuran las analogías de ciertas obras.

Se trata de situarse siempre en el *límite* entre ese “resplandor” de vivacidad y de relato y la cara oculta, o sombría, que normalmente se deja fuera de la representación. (...) que esa cara oculta (...) esté siempre, de un modo indirecto, analógico (o simbólico), de alguna manera expuesta. Lo siniestro es condición y es límite de la “belleza” de la representación (Trías, 1982/2006: 11)

Estas ideas nos remiten a un posible análisis de la obra de arte que procede de su singularidad y del efecto producido por la función psicagógica, es decir; apreciar la obra de arte en su autonomía y ser receptivo con las emociones que en nosotros crea. Así, un sentimiento común y profundo como es el terror, es una de las vías utilizada por el arte fílmico para cumplir con su función apelativa. Es más; en Freud encontramos definida la *estética* como “doctrina de las cualidades de nuestro sentir” (Freud 1919/1992: 219).

Todo lo dicho se puede compaginar con las tesis sobre las artes sustantivas de Alvargonzález, y se conecta con la perspectiva hermenéutica en la medida en que esta última hace posible el acceso a las analogías expresadas por cada obra en su particularidad (al *analandum* a través del *analans*).

Pero, a su vez, este esfuerzo exige ir a la “cara oculta”, como lo llama Trías, de lo presentado en la obra, a la presencia ausente de las analogías, que queda ensombrecida por la representación. Esta “cara oculta” se cifra en representaciones de analogías, y el esfuerzo hermenéutico se sitúa, entonces, en el encuentro con las analogías representadas.

Los análisis estéticos tanto del cine de terror qua género como de las obras particulares que aquí se van a presentar provienen, en gran medida, de una lectura del psicoanálisis, entendido este como filosofía o metapsicología, no como disciplina de primer grado. La dimensión de lo *ominoso* o lo *siniestro*, tratada por Freud en su ensayo de 1919 nos conduce a vías explicativas aplicables al cine de terror, aún cuando Freud tome distancia de la estética al no considerar su ensayo como algo inserto en tal disciplina.

La utilización de esta vía queda justificada en cuanto situamos el origen del terror en lo que Freud dio en llamar *inconsciente*. Somos conscientes de la lejanía que esto tiene con el materialismo filosófico y su visión del psicoanálisis, pues en última instancia la teoría de las artes sustantivas que manejamos como núcleo duro es propia del filomat. Aún así, repetimos que no asumimos el carácter científico de las ideas iniciadas por Freud, sino su capacidad de ser solventes en el análisis de la obra de arte.

Debemos entonces admitir la hipótesis de que para la emergencia del sentimiento ominoso son decisivos otros factores que las condiciones por nosotros propuestas y que se refieren al material. Y hasta podría decirse que con esta primera comprobación queda tramitado el interés psicoanalítico por el problema de lo ominoso; el resto probablemente exija una indagación estética.

Pero así abríamos las puertas a la duda sobre el valor que puede pretender nuestra intelección del origen de lo ominoso desde lo entrañable reprimido (Freud, 1919/1992: 246)

Tesis sobre el cine de terror

Aplicación de la teoría de las artes sustantivas y de la perspectiva hermenéutica al cine

¿Se podría, entonces, definir el cine desde las artes sustantivas? ¿Sería aplicable una perspectiva hermenéutica como utilidad para el análisis de la obra fílmica en su singularidad? Aquí damos una respuesta afirmativa a ambas cuestiones.

Por un lado, estaría la discusión inicial de si consideramos al cine un arte. En la medida en que el surgimiento de esta disciplina responde al intento de plasmación del dinamismo de la imagen de la forma más fiel posible, y que esto no es otra cosa que uno de los hilos que vertebran las intenciones de la producción de obras en la historia del arte, podemos encajar al cine dentro del conjunto de las artes como técnicas (*technè*). El cine es un arte, en este sentido, en cuanto es *techné*, dentro de la cual hay una serie de tecnologías que configuran la objetivación de la obra artística como filme (soporte, herramientas de grabación y edición, dispositivos de efectos visuales, ...). Mientras que las pinturas cavernarias o las sombras chinescas analogaban ese dinamismo con distintas técnicas, el cine se basa en principios procedentes del desarrollo científico aplicados a diversas tecnologías: la fijación en el celuloide de imágenes a partir de compuestos químicos y el uso de la luz (material fotosensible); el uso de lentes y cámaras o cinematógrafos que determinaban la captación de la luz en el interior del dispositivo; el proceso de revelado... Todo esto sumado, recordemos, al principio de la *persistencia retiniana* de la imagen, por la cual el sucesivo visionado de imágenes en un determinado tiempo da lugar a la sensación de movimiento.

Con esto queremos decir que la forma de analogar el movimiento que tiene el cine solo dista del movimiento en el espaciamiento o temporización que tiene lugar entre el fenómeno concreto captado por la cámara y la objetivación en cinta de esa imagen. Por eso decimos que el cenit de este intento histórico del arte se da aquí; ningún otro dispositivo era hasta entonces capaz de producir imágenes en movimiento a este nivel. Frente a esto, los intentos previos constituían una analogía mucho más asimétrica; en

cambio, cuando el cine alcanza esta meta, su horizonte significativo puede incluir ahora muchas más preocupaciones artísticas, sin dejar de lado esta intención primigenia con la que ya cuenta de antemano.

Según la teoría de las artes sustantivas, la autonomía de estas también provoca su expansión. Esto lo vemos en la democratización de la producción audiovisual, y en la consecución de lo que llamamos al principio como *civilización de la imagen*. A mayor volumen de producción, más diversidad de obras; a menor vinculación a cánones o principios, más diferencias.

En este sentido, podemos hablar del cine como disciplina artística que cumple los criterios de clasificación de la teoría de las artes sustantivas. Definiríamos, entonces, al cine de la siguiente manera: *conjunto de técnicas (las cuales tienen dentro una serie de tecnologías) que dan lugar a un producto artístico objetivado, el filme, el cual es la plasmación fiel del dinamismo de la imagen y representa determinadas ideas*.

Según la teoría de las artes sustantivas en relación al arte como *techné*, podemos decir que el cine es un arte más *poietico* que *práctico* (en el sentido de *praxis*), en cuanto se basa en la fabricación de productos, y no en la ejecución de acciones ante el espectador.

Teniendo como precedente lo aquí expuesto, ¿dónde situaríamos entonces las analogías exploratorias que se ejecutan en los productos cinematográficos? ¿Siguen reduciéndose al intento de captación y proyección del dinamismo? En la expansión debida a la autonomía con la que el cine surge, ya sabemos que este último elemento de captación del dinamismo es algo que el cine tiene dado de antemano en cuanto constituye su origen técnico. Por ello, la analogía puramente visual del movimiento es una condición necesaria de toda obra fílmica. En cambio, en la expansión producida, también vemos una mayor posibilidad técnica de formar imágenes o procesos, y con ello, de objetivar otra clase de analogías. El cine encuentra en estos elementos su distintivo y su fuerza motora.

Tenemos, entonces, que el cine es un arte en la medida en que responde a una intriga propia de la historia del arte, pero que vive una expansión tanto formal como técnica que lo distancia.

Continuidad y ruptura del cine con la historia del arte

En la conexión del cine con la historia del arte previa no solo mentamos el motivo de su surgimiento técnico, sino la influencia estética que han tenido obras de distintos

períodos en la producción cinematográfica. Tengamos por casos ejemplares *L'Inferno* (producción italiana de 1911 y que a día de hoy es la película italiana más antigua conservada) y *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (obra clásica de la etapa expresionista del cine de terror). En la primera encontramos la representación del infierno que Doré imaginó para la obra de Dante [Figura 1]. Las imágenes de este filme destacan por ser reproducciones de las obras de Doré en un formato como es el fílmico, que suma el dinamismo a la estática y composiciones del ilustrador. Sus preocupaciones (las mismas que las de Dante en *La divina comedia*) se plasman en una narrativa que utiliza la imagen como elemento formal y técnico de primer orden.



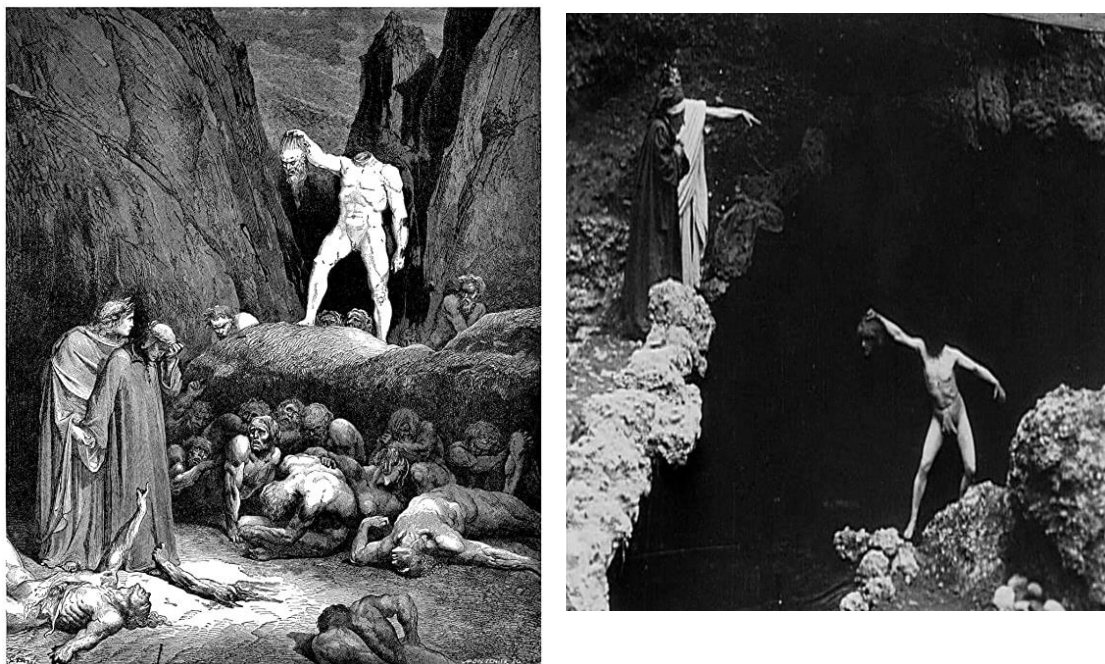


Figura 1. Arriba a la izquierda, *Nono cerchio*, grabado de Gustave Doré en. Arriba a la derecha, una imagen de *L'Inferno* (1911). Abajo a la izquierda, un fragmento del canto XXVIII de la *Divina Comedia* ilustrado por Doré. A la derecha, un fotograma de también perteneciente a *L'Inferno*

El otro caso mentado, *Nosferatu* (1922, Alemania, F. W. Murnau) es tan ejemplar como el anterior en la medida en que, también filme mudo y del primer tercio del siglo XX, encuentra su origen en la novela gótica *Drácula*, de Bram Stoker. Este será analizado en las próximas páginas. Al respecto de la continuidad del cine (y de este caso en particular) con las artes previas (ya sustantivas, ya adjetivas), podemos referir al siguiente hecho:

El gusto por las sombras que manifiesta Murnau no era extraño en el cine alemán de la época, es decir, en el apogeo del cine expresionista. (...) Sin embargo, el director no remitió únicamente al repertorio formal del joven medio cinematográfico, todavía poco reconocido, sino que se inspiró también en las artes consolidadas. Sin duda, la experiencia adquirida por Murnau antes de la guerra como intérprete en la compañía teatral de Max Reinhardt influyó en su película. Este célebre hombre de teatro berlinés era conocido por su iluminación

de tipo “cinematográfico” y por sus conceptos espaciales que rompían radicalmente con la tradición de escenario fijo.

Pero Murnau empleó también medios formales que hacía tiempo se habían consolidado en las artes figurativas. El momento en el que Hutter se despierta recostado en un sillón, tras su primera pesadilla nocturna en el castillo, parece un motivo inspirado en uno de los *Caprichos* de Goya [2]. Este tema, al igual que anteriormente para el pintor, tiene para Murnau una calidad formal que le sirve para poner de manifiesto la inestabilidad psicológica del personaje. Aunque no supiéramos que se trata de un préstamo de la historia del arte, igualmente comprenderíamos el sentido que da Murnau a esta escena (Müller, 2011: 12-13)



Figura 2. Hutter duerme recostado en un sillón en *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*

En el cine encontramos la unión de diversas disciplinas artísticas y de sus contenidos formales. Es tanto así, que el teatro sirve como fuente formal directa de muchas obras fílmicas, lo cual se demuestra en la inabarcable producción de cintas que son adaptaciones directas de obras teatrales. Lo mismo ocurre con la novela, el musical e incluso obras pictóricas. En el cine se encuentran motivos y preocupaciones tradicionales, referencias formales y de contenido previas y la trabazón del desarrollo técnico de las artes que venía gestándose hasta finales del siglo XIX, poco antes de que la reconfiguración más fuerte que sufriera el mundo y la historia del arte tuviera lugar, a saber: el vanguardismo, que también deja su huella en las producciones cinematográficas.

Tal como se especificó al principio, el cine tiene como característica particular la introducción de una dimensión siniestra u ominosa en la obra, algo que secunda la tesis

según la cual la aparición del cine supone una ruptura sin precedentes y perfectamente rastreable. La analogía que encontramos aquí es la de la representación de lo que Kant dio en llamar el sentimiento ante lo *sublime*, donde lo fantástico encarnado es igual a lo siniestro. Lo específico del cine de terror como uno de los tipos de las artes sustantivas en su carácter de técnica vendría a ser su dimensión siniestra en cuanto plasmación del dinamismo de la imagen y de su capacidad, por tanto, en lo que respecta a la función psicagógica, de generar sentimientos terroríficos u ominosos en el espectador. Lo *sublime* responde al sentimiento que nos produce la infinitud, lo cual contrasta con las teorías previas sobre el el juicio de gusto o la experiencia estética. La ruptura se produce en Kant, donde *infinito* ya no es igual a *imperfección*, “abriendo rutas hacia el Mare Tenebrarum” (Trías, 2006: 25).

La presunción que se venía teniendo “desde la antigüedad grecorromana, de que lo bello implica armonía y justa proporción” (Trías, 2006: 23) encuentra su opuesto en el desorden, la infinitud o el caos, motivos recurrentes de las artes sustantivas. Aquí vemos de nuevo la reconfiguración que sufren las artes al volverse autónomas, y el cine vuelve a ser un caso ejemplar. En este sentido, y acorde a la teoría de las artes sustantivas, tras Kant, el sentimiento estético no se restringe a la “categoría limitativa de lo bello” (Trías, 2006: 30).

Es más, la ruptura es tan fuerte que la localización de lo siniestro en esta trama cambia de lugar. A este respecto podríamos decir, siguiendo a Trías (y a su vez a Kant) que lo *siniestro* se constituía como *condición* y *límite* de lo bello. ¿Por qué como *condición*? Porque la dimensión ominosa ha de estar presente para que se dé el efecto estético y se cumpla la función apelativa. ¿Por qué como *límite*? Porque su revelación supone la destrucción del efecto estético. Así las cosas, la dimensión de lo siniestro pasa a formar parte del núcleo de muchas artes sustantivas, en cuanto a referencias a lo sublime y generación de sentimientos ominosos. Es decir; lo *siniestro* ya no es *condición* ni *límite* de lo bello. Ya ni siquiera se tiene la belleza como canon (en cualquiera de sus formas), sino que las finalidades son distintas e incluso pueden llegar a tratar de representar ideas como la fealdad, lo grotesco y lo maligno.

Podemos decir, incluso, que las artes sustantivas van *más allá* de la *figura*, donde la *figura* representa el gobierno de los significados y de la posibilidad de los géneros artísticos (Leyte, 2017). Apelando a la introducción de lo siniestro en el mundo de las

artes, el *más allá de la figura* “tienes que ver con la disolución y consiguiente extensión del terror por todos los intersticios de la realidad” (Leyte, 2017: 22) y, más específicamente, de la realidad artística en este caso.

El intento de expulsión del terror introducido en distintas áreas de la realidad, con su consiguiente disolución de la *figura*, nos lleva, vía procesos explicados por el psicoanálisis en su cariz esteticista, a la inhospitalidad, a lo ominoso, a encontrarnos frente a lo siniestro objetivado en forma de obra artística (más concretamente y en el caso que aquí vamos a tratar, objetivado en forma de obra fílmica).

En lo que respecta a identificar esta esencia o fondo común en lo presentado como *siniestro* u *ominoso* en el lenguaje cinematográfico y narrativo de la obra particular, nos encontramos con el esfuerzo hermenéutico. Aquí debemos encajar la noción de *unheimlich*, tratada desde el psicoanálisis de la mano de Freud; en las siguientes líneas se procederá a establecer éste como el núcleo de una teoría estética sobre el derrumbe de los valores morales, de lo humano, de la colectividad, pero también del individuo; del terror de enfrentarse a lo desconocido que habita en lo conocido, de descubrir los espacios oscuros y comprobar cómo ellos crecen a medida que se revelan. Así, el cine de terror, tanto en lo estético como en lo teórico, refiere en muchas producciones significativas de su transcurso a aspectos relacionados con monstruos, fantasmas o demonios invadiendo el espacio doméstico, la familia o a uno mismo. Es decir; lo analogado aquí son nociones propias de la dimensión de lo *siniestro*.

De lo “ominoso”

Debemos atender, entonces, a la noción alemana para *siniestro* u *ominoso*, a saber; lo *unheimlich*. Lo *unheimlich* en Freud pertenece al orden de lo terrorífico, como “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud, 1919/1992: 220). Mientras que *heimlich* refiere a lo doméstico, a lo familiar e íntimo, según Schelling *unheimlich* se dice de “todo lo que, estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, (...) ha salido a la luz” (Freud, 1922: 224). En este sentido, tanto *unheimlich* como *heimlich* refieren a una ambivalencia donde lo privado y confortable, tras un proceso de represión, se desocultan y nos aparecen como algo extraño. Lo *heimlich* desarrolla esta ambivalencia y se torna en *unheimlich*. En lo *unheimlich* hay una relación profunda con el hogar (*heim*), con lo doméstico.

Según este discurso tenemos dos círculos principales de representaciones: lo familiar, por un lado (que se mantiene oculto), y lo clandestino, por otro. Estos círculos de representaciones son motivos comunes (por no decir elementales) en las producciones de lo que aquí consideramos el cine de terror.

Siguiendo esta noción, los casos de lo *ominoso*, de lo *unheimlich*, refieren en muchas ocasiones a una concepción animista del universo, lo cual se aprecia perfectamente en el caso particular que estudia Freud, pero también en muchas de las representaciones que encontramos dentro del género del terror en el cine. Si atendemos a Freud, nos encontramos con un análisis en clave psicoanalítica del cuento *El hombre de arena*, de Hoffmann. En él, el clímax se alcanza con la “representación de un ser despojado de los ojos” (Freud, 1919/1992: 230), el ya clásico motivo edípico. Lo ominoso, en su revelación, supone el enfrentamiento a eso que, siéndonos familiar, se nos aparece como extraño tras largo tiempo reprimido. En una analogía, así se nos presenta la relación que tiene Nathaniel, el protagonista, con la muñeca “animada” (en el sentido de *ánima*) del relojero, de la que se enamora y ve cómo su constructor la desmonta y otro personaje, Coppola (al cual se identifica con el “hombre de arena” y que se dedica a quitarles los ojos a los niños) se lleva los ojos de la muñeca. Freud entiende que la dimensión ominosa de este relato se sitúa en la angustia de quedar ciego, que hace las veces como sustitución del complejo infantil de la angustia por castración.

Tenemos, entonces, que:

1. “todo afecto de una moción de sentimientos, (...) se trasmuda en angustia por obra de la represión. Eso angustioso como algo reprimido que retorna. Esta variedad de lo que provoca angustia sería justamente lo ominoso” (Freud 1992: 240)

2. Lo *heimlich* se torna *unheimlich*: lo ominoso sería “algo familiar de antiguo a la vida anímica, solo enajenado de ella por el proceso de la represión” (Freud 1992: 241)

El efecto de lo siniestro está asociado a lo que Freud llama *omnipotencia de pensamientos*, según la cual nuestra capacidad cognitiva va más allá de lo conocido y de lo real y se adentra en el *Mare Tenebrarum* que menta Trías, la dimensión ominosa e imaginativa que produce terror. En este sentido, otro motivo de lo ominoso típico del cine de terror y que trata Freud es el siguiente:

A muchos seres humanos les parece ominoso en grado supremo lo que se relaciona de manera íntima con la muerte, con cadáveres y con el retorno de los muertos, con espíritus y aparecidos. En efecto, dijimos que numerosas lenguas modernas no pueden traducir la expresión alemana «una casa *unheimlich*» como no sea mediante la paráfrasis «una casa poblada de fantasmas» (Freud, 1919/1992: 241)

Mantenemos aquí que la noción manejada por Freud de lo *ominoso*, lo *siniestro*, o lo *unheimlich* nos permite explicar muchas de las analogías que encontramos en el cine de terror, tanto en el carácter técnico del mismo como en su contenido psicagógico o apelativo.

Podemos también establecer una relación entre la técnica del lenguaje cinematográfico y la función analógica: la imagen estática y su capacidad de sugerir múltiples (incluso contradictorias) emociones, tales que estabilidad, tensión o suspense; la violencia en el movimiento frenético de la cámara o de las figuras; las sugerencias en secuencias fuera de cámara, que dejan a la suposición lo que ha de ocurrir allí; el plano en primera persona como referencia explícita al *voyeur*; al espectador y su comportamiento con los acontecimientos que está presenciando... Recursos técnicos (traducidos en elementos visuales) que evocan o producen un enfrentamiento a lo sublime en el sentido de infinitud hacia la que se mira, de la infinitud entendida como multiplicidad de interpretaciones que puede recibir una secuencia, sumado a la dimensión siniestra que está tras la apariencia y que buscamos explicar. A este aspecto podemos encontrar una idea de lo terrorífico tanto en la “indeterminada sucesión de representaciones (...) como en la posibilidad de su interrupción definitiva” (Leyte, 2017: 27-28). También en este sentido la obra “es el mismo proceso en el que ella aparece estructuralmente inacabada y abierta” (Leyte, 2017: 29), y aquí, de nuevo, situamos el esfuerzo hermenéutico, donde de la obra ha de surgir una interpretación, mediada ella por la infinitud de lo sublime que presenta, pues presenta lo sublime tanto en un sentido formal como en uno técnico.

En Carrasco Conde (2017) vemos la introducción de la Otredad (entendida como lo que uno *no es* ni conoce pero que puede surgir en uno mismo) en el espacio yoico. Esto, en cierto sentido, nos remite a los primeros momentos de la *Genealogía de la moral*,

donde Nietzsche (Nietzsche, 2017) habla de nosotros, los que conocemos, como desconocidos para nosotros mismos. Es decir; no tenemos constancia de nuestra naturaleza como conocedores, pero especialmente como desconocedores de nosotros mismos. De esa distancia de carácter reflexivo surge lo *siniestro* como dimensión, del enfrentamiento a lo desconocido propio que se vuelve *unheimlich* al revelarse. Así, la presentación de cuestiones sobre la vulnerabilidad humana, la locura, la violencia..., motivo recurrente en el cine de terror, busca establecer en una suerte de figura del doble el espejo de realidad donde ver como espectador algo que nos es familiar largo tiempo pero que hemos alejado. En esta función apelativa es donde puede volverse más significativa la dimensión estética del cine de terror en su relación con lo siniestro. El terror “solo es tal cuando el sentimiento de angustia alcanza tal intensidad ante la incompreensión que nuestro horizonte de significatividad queda roto” (Carrasco Conde, 2017: 102). En la misma medida,

¿Qué es lo que aparece e irrumpe en nuestro círculo cotidiano de significatividad? Ya lo sabemos: lo inesperado por desconocido (...), que se muestra a un espectador, que ve desmoronarse su realidad tal y como la entendía, y que es, ahora, objeto controlado por aquello Real que le supera (Carrasco Conde, 2017: 117)

Aquí, y en la línea hermenéutica ya iniciada, la cotidianidad se considera el nuevo rótulo para la realidad, la cual, vía introducción del terror en ella ha, perdido su epicidad (Leyte, 2017). A este respecto podríamos hablar de una nihilidad como fondo, en cuanto asistimos a un vaciamiento (parcial) de las categorías y valores asociados al arte, el cual queda objetivado en las obras fílmicas, como se intentará mostrar en los análisis venideros.

El cine de terror según Carlos Losilla

Siguiendo la línea de análisis de Freud de lo siniestro u ominoso, el autor Carlos Losilla realiza, en su obra *El cine de terror. Una introducción*, tanto una teoría del cine como una propuesta de su desarrollo por etapas, al modo de una genealogía. Esta obra abre con la ya reconocida cita de Lovecraft que está al comienzo de su ensayo *El horror sobrenatural en la literatura*, a saber; que el miedo es una emoción atávica y profunda, y

que el más fuerte de los miedos es el miedo a lo desconocido. Esto último es, para Losilla, la base de todas “las formas artísticas que se han interesado una u otra vez por los miedos y fantasmas de la raza humana” (Losilla, 1993: 17). Lo *desconocido* (coincidente con lo *unheimlich*) se enfrenta a lo cotidiano, y tal cosa llega a constituir un terror colectivo que escapa a los límites de la *razón consciente*.

El arte literario y figurativo terrorífico o siniestro construye imágenes deformadas de la cotidianidad, “que a su vez remiten a otro universo *oculto*, que sólo puede contemplarse mediante un filtro estético que actúe como exorcismo” (Losilla, 1993: 17-18). En esta remisión se construyen las analogías del cine de terror. Y esta remisión refiere a la dimensión de lo siniestro.

En Freud pasamos de una represión pura de lo siniestro (lo *unheimlich*, frente a lo familiar, como decíamos) a su representación sensible y real, que es donde radican las raíces del *arte terrorífico* y, más específicamente, del cine de terror. Los complejos infantiles reprimidos o las convicciones primitivas que se tienen por superadas se reaniman por una impresión exterior, la cual se constituye en forma de manifestación artística, funcionando ésta como un *espejo de realidad* y llevándonos a la *figura del doble* tan importante para el psicoanálisis, que supone una representación antropomórfica de lo *siniestro* reprimido pero que ahora sale a la luz y funciona como reflejo, como “representación virtual del yo oculto” (Losilla, 1993: 19). Aparece, entonces, una noción estética derivada de la función del doble, que veremos plasmada en muchos filmes, por ejemplo, en la apelación directa al espectador, donde se produce una identificación inconsciente (proveniente del pacto que se establece entre espectador y autor u obra).

Tenemos, entonces, una configuración donde lo consciente se opone a lo inconsciente, lo cotidiano a lo desconocido y el espectador al doble. La obra terrorífica oscila entre dos opciones:

... la cotidianidad (...) (códigos lingüísticos y sociales accesibles para todos);
por otro, el magma de lo inconcebible que emana de esa situación primera
(ruptura de esos mismos códigos) (Losilla, 1993: 20)

Esto responde, según Losilla, al mecanismo de lo apolíneo/dionisiaco referente a la tragedia estudiado por Nietzsche. El objeto artístico que es la obra de terror, cuando

aparece de forma cotidiana es “en realidad la representación apolínea de un universo dionisiaco que emerge únicamente de vez en cuando” (Losilla, 1993: 20). Así, el monstruo, una figura típica del cine de terror, emergería de los abismos dionisiacos para adoptar la forma apolínea de la antropomórfico. Tenemos, entonces (según este autor), que el cine de terror se encuentra en el mismo terreno teórico que la tragedia (cuyo motivo vendría a ser el yo escindido).

La representación artística de lo horrible referiría, aquí, a un sistema de opuestos (mente humana/representación). El inconsciente, lo oculto, se opone tanto al yo como a lo consciente; el *ello* (la pasión, las pulsiones) se oponen al *yo* (la razón, la reflexión), y el *ello* termina estando en constante pugna con el *superyo* (idea del yo). Luego “eso que el lector-espectador llama «terror» nace de su enfrentamiento con sus propios deseos o pensamientos reprimidos procedentes del ello” (Losilla, 1993: 21-22).

Este patrón se puede ver en los ejemplos clásicos que constituyen los filmes de la productora Universal Studios, las cuales basan sus motivos en el monstruo como supuesta “apoteosis de la diferencia con respecto a las normas establecidas” (Losilla, 1993: 22). En Frankenstein, tengamos por caso, encontraríamos la representación de una psique escindida entre el superyo (constituido por la figura de la ciencia) y el ello (la transgresión). Mentemos que

... la obra como tal expone los miedos, los fantasmas de sus hacedores: una representación de su inconsciente directamente emanada del ello y que se pretende domesticar mediante las reglas del superyo, disfrazados estéticamente mediante la codificación genérica (Losilla, 1993: 23)

El cine, en la teoría propuesta de este autor, se entiende como el medio artístico más apto para la representación de lo siniestro. Esto es acorde con lo que venimos defendiendo que constituye lo específico (ente otros) del cine de terror como disciplina artística. En el cine encontramos un poder aniquilador en

su capacidad para convertir también en objeto al cuerpo humano y, al mismo tiempo, reducir al mirón -el espectador- a la muerte simbólica, tanto en el sentido sexual como en el real (Losilla, 1993: 28)

En cuanto a la clasificación del cine de terror como género, este se conforma de: por un lado, fundamentos míticos en las pulsiones del inconsciente (provenientes del análisis de Freud); por otro, mecanismos cinematográficos específicos; en último lugar, un conjunto de reglas formales

Para establecer una distancia con el *fantástico*, que Losilla identifica más bien con una categoría o macrogénero, nos dice que

la representación violenta de la locura en el cine tiene más que ver con el terrorífico abismo de lo inconsciente que con la creación de universos dudosos, inclasificables, que es la esencia del *fantastique* (Losilla, 1993: 41-42)

Entiende la noción de género con un “conjunto sistemático de elementos interdependientes” (Losilla, 1993: 45), cuyos puntos de referencia, en el caso del cine de terror, son: la condición de entelequia emisora (que se conjuga en la producción de sentido) y la relación con el receptor (dotado de conformación inconsciente y de saber adquirido).

Encontramos, de todas formas, una recurrente combinación de la estructura arquetípica de la ciencia ficción con la puesta en escena del código terrorífico, de donde surgen distintas posibilidades combinatorias pero donde prepondera (en términos generales) la puesta en escena, lo que hace al cine de terror convivir en una iconografía diversa que puede remitir a conceptos generales de la Antigüedad, a la religión, a la naturaleza, a los impulsos inconscientes, a la modernidad, a la ciencia, a la civilización... Aquí es donde tiende a situarse el contenido analógico de las obras cinematográficas de terror.

El cine de terror como género tiende a hacer referencia a dos categorías básicas, a saber; lo *transgresor* y lo *oculto*. La primera refiere a la

negación absoluta de los presuntos privilegios de la contemporaneidad -(...)-, y luego, a la negación de cualquier tipo de norma social o estética -(...)-, mientras que la segunda aludiría frontalmente al hecho del mal subterráneo, latente (Losilla, 1993: 53)

También podemos asociar la categoría de lo *oculto* al dominio de la puesta en escena, donde encontramos como ejemplos las luces y sombras *alusivas* del clasicismo de la década de los años treinta, o a la sangre y mutilaciones del gore que explicitan la organicidad del cuerpo, teniendo entonces que ciertos *mecanismos reproductores del cine* revelan misterios ocultos de la normalidad.

Tenemos, en la propuesta del autor sobre el género, una conexión entre lo *desconocido* (Lovecraft), lo *inconsciente* (Freud: lo oculto que se muestra) y lo *dionisiaco* (Nietzsche: lo oculto tras la apariencia apolínea). Lo *desconocido* como base mítica se convierte en categoría fílmica. La relación de esta categoría con el espectador se establece a través de un conjunto de reglas compositivas con efectos retroactivos que lleva de la base mítica a la cuestión genérica, y permite identificar los elementos comunes del cine de terror.

Cabe decir que, al respecto de las definiciones del cine que maneja Losilla, hay una en especial que nos interesa, referida, tomada de Prédal y Lenne (Losilla, 1993: 35-41), donde la realidad es el punto de referencia del cine y las obras se construyen por enfrentamiento con y deformación de la realidad. Esto nos lleva hacia la teoría de las artes sustantivas y el materialismo, donde toda procedencia radica en la realidad material y la construcción de las analogías se produce en una reconstrucción de las partes del mundo que se exploran. La definición que Losilla toma de J. M. Latorre también no es de interés en la medida en que dictamina la existencia de un solo universo donde se dan manifestaciones distintas de la realidad, las cuales, en su exclusividad, no suponen un mundo o universo aparte.

Periodos del cine de terror

En último lugar, y antes de pasar al análisis de obras particulares, es fundamental presentar la genealogía cinematográfica que establece Losilla, en la que distingue distintos períodos que se relacionan entre sí a través de entretejimientos y diferencias que constituyen lo característico de cada etapa.

-*La herencia expresionista*: el expresionismo se entiende como un estilo decorativo y fotográfico que termina convirtiéndose en la seña de identidad del género, y que en este proceso sufre una simplificación. La perspectiva estética la toma de la pintura romántica

alemana; la perspectiva discursiva tiene como base mítica la encarnación del mal en figuras alegóricas. Los principios formales están asociados al absolutismo, al dogma y a la abstracción.

Losilla sitúa el origen del expresionismo en la insatisfacción espiritual propia del romanticismo del siglo XIX, pero también de la debacle que provocó la Primera Guerra Mundial.

Podemos mentar, como filmes más ejemplares de este periodo, los siguientes: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (F. W. Murnau, 1922) y *Vampyr* (C. T. Dreyer, 1932), ya en las postrimerías del periodo.

En el caso de *Das Cabinet des Dr. Caligari* se nos presenta lo que Losilla llama *enunciación de la locura*, donde se construye un discurso plenamente simbólico, típico de este periodo. Caligari viene a ser “el resultado de una tradición filosófica aplicada a una época concreta” (Losilla, 1993: 67), fundada, según la estética del psicoanálisis, en el inconsciente colectivo. Por su lado, *Vampyr*, que cierra el periodo, presenta la “apoteosis y acta de defunción del terror expresionista” (Losilla, 1993: 67). El análisis de *Nosferatu* tendrá lugar en el siguiente apartado.

-*Las vías del clasicismo* (1931-1954): tras el expresionismo surgen unas *horror films* que tienen una relación histórica, no metafísica (como ocurría con el expresionismo) con los arquetipos del género. Se concibe al mal como una creación humana, donde el aspecto psicológico del género nos remite a: una proyección externa de los fantasmas personales y sociales, donde la aniquilación del monstruo “restituye el orden en el cuerpo social” (Losilla, 1993: 71-72); a una procedencia antrópica del mal. Los filmes que dan apertura y cierre a este periodo son, respectivamente, *Dracula* (Tod Browning, 1931) y *Phantome of the rue Morgue* (Roy del Ruth, 1954). A partir del principio de la década de los treinta se configura plenamente lo que aquí llamamos clasicismo.

Este periodo encuentra su auge en las producciones de la Universal (al llamado *clasicismo hollywoodiense*), que tiene la expulsión del mal al exterior (en forma de monstruos) como sistema, presentando, en términos estéticos, una dualidad psicológica maniquea.

... la totalidad de la escenificación se realiza por parejas de elementos el blanco y el negro, el plano fijo (quietud) y el *travelling* (inquietud), la raíz expresionista (decorados) y el ímpetu clasicista (narratividad) (Losilla, 1993: 72)

Como vemos, la dualidad psicológica que se busca analogar produce una dualidad estética.

El ímpetu clasicista lo vemos en los motivos narrativos que se presentan, a saber: la amenaza suele ser un amor frustrado, y la inquietud la repulsión física que producen los monstruos. Esto se acompaña de escenarios de concepto europeizante y decimonónico.

En el *Frankenstein* de 1931 encontramos uno de los mejores de este periodo. Este filme es una adaptación moralista de la novela de M. Shelley, donde el monstruo se construye como la liberación/fijación exterior de los instintos del doctor, utilizando el primer plano como recurso para producir la ruptura de la fluidez e incluir en el plano un cuerpo extraño que explicita la expulsión del mal. En *The bride of Frankenstein* de 1935 encontramos representada la autoaniquilación de lo consciente, donde se usa la “lucha por desembarazarse del horror del ello -...- como la metáfora de la pugna de éste -el monstruo- por acceder a la superficie consciente y civilizarse” (Losilla, 1993: 79). Vemos el reflejo de las tensiones propias del periodo: el *deseo de externalizar los fantasmas inconscientes con el fin de eliminarlos y la imposibilidad de reprimir los signos enunciativos de todos estos fantasmas* (Losilla, 1993). La liberación del inconsciente, en última instancia, produce monstruos.

Podríamos mentar muchos filmes de esta época, basados la mayoría en la figura del monstruo clasicista construida durante el periodo. La producción, ya en las manos de Hollywood, se vuelve amplísima. Vamos a quedarnos con los ya expuestos.

-El manierismo colorista (1957-1965): A finales de los años cincuenta, el clasicismo decae formalmente, y se empiezan a atisbar signos de una ideología premanierista en el cine de terror. Asistimos, entonces, al derrumbe de la escritura clásica y a la relajación del código. La mayor coherencia en el discurso del manierismo la encontramos en las obras del director inglés Terence Fisher, adalid de la productora Hammer.

Durante este periodo el cine de terror se centra en un objeto individual (el filme) y en el cuerpo genérico que lo envuelve. Nos encontramos con una posición *defensiva* en lugar de la *proyectiva* del periodo clasicista; también un cierto código manierista “dedicado a la deformación ya consciente de las formas llamadas clásicas” (Losilla, 1993: 111). Se pasa de la dualidad estética y psicológica del clasicismo a la ruptura interna, a un manierismo formal e ideológico que, a la par, siente nostalgia por el “puritanismo racionalista”, dando lugar a una tensión que se traduce en la apariencia estética. En *The curse of Frankenstein* (Fisher, 1956) encontramos perfectamente sistematizados todos estos elementos. Tal película será analizada en lo venidero.

Lo característico de este periodo es que

el mal procedente de los fantasmas mentales o sociales ya no se sitúa en el exterior, ya no se materializa en monstruos abstractos y representativos de las imágenes inconscientes de los protagonistas, sino que inicia un movimiento de contraataque que se desarrolla implacablemente alrededor del cuerpo social, provocando en éste una actitud claramente defensiva: defensa de las propias estructuras y del individuo con respecto del enemigo, que ya ha dejado de residir en el exterior, pero también defensa exacerbada -como consecuencia del repliegue- de los valores sociales reaccionarios y/o tradicionalistas frente al progreso y, sobre todo, la expresión de la sexualidad, dos elementos que suelen asociarse inconscientemente con el propio mal. (Losilla, 1993: 111)

Es más, la reacción exagerada ante el “progreso” (en la ambigüedad con que lo trata Losilla) y la sexualidad es una constante en el cine de terror y que, aunque toma forma y fuerza en este periodo, se exacerbará a medida que evoluciona el género, pasando por los miedos propios de la figura del *moderno Prometeo* al terror quirúrgico y el *body horror*, referidos a lo siniestro de la ruptura de los límites morales de la ciencia (en el caso de la reacción ante el progreso) y por la demonización de la sexualidad a través de su mostración explícita en forma de hipérbole o de su representación como dimensión perversa.

Por su parte, como consecuencia directa, la descomposición del estilo clásico da como resultado un nuevo tratamiento visual de los arquetipos del género: la dualidad del clasicismo, expresada mediante la ruptura virtual de la normalidad sintáctica a través de un elemento atípico -ya sea las sombras con respecto a las luces, el *travelling* con respecto al plano fijo o cualquier otra cosa-, queda sustituida aquí, o bien por una especie de ruptura interna del propio plano que no se refleja en el enfrentamiento, sino en la confusión laberíntica y/o geométrica de sus elementos (decorados, gestualidad de los actores, disposición de los objetos...), o bien por la ordenación hipotáctica de los planos en su continuidad, es decir, por la ruptura de una escritura aparentemente plácida, como era la del clasicismo, y su conversión en una acumulación constante de puntos de vista y angulaciones (Losilla, 1993: 112)

Otras obras representativas de este periodo son los filmes dirigidos por Roger Corman (*House of Usher, Tomb of Ligeia, Tales of Terror*) y Mario Bava (*La maschera del demonio, I tre volti della paura, Sei donne per l'assasino*).

-*El mal "entre nosotros"* (1965-1977): La elección de estas fechas por parte de Losilla se corresponde, por un lado, con que en el año 1965 tiene lugar la última producción de Fisher en el universo fílmico del vampiro por antonomasia (*Dracula: Prince of Darkness*) y la aparición de una obra clave como es *Repulsion* (Roman Polanski). Por otro lado, en 1977 se estrena un filme que supone el zenit del periodo, a saber: *The exorcist II: The heretic* (John Boorman).

El itinerario que se desarrolla a lo largo de este periodo, pues, parece ser la historia de una extraña claudicación: o de cómo los anhelos vanguardistas de un principio van desorbitándose, chocando así frontalmente con los intereses estéticos de la escritura industrial, hasta llegar a la autoaniquilación, fruto de una imposible convivencia entre una presunta renovación radical del género y la desesperada lucha por la supervivencia de los discursos y formas tradicionales (Losilla, 1993: 140)

En este periodo se ven los prolegómenos de lo que serán rasgos del género en numerosas producciones posteriores, como referencias formales constantes a los filmes de las épocas anteriores y un intento extremo en busca de renovación. En estos años, las producciones se vuelven más grotescas e intimidantes, lo que se deja ver en la estética de los filmes, donde el *gore* y la degradación ya son principios estéticos explícitos y donde la afloración de lo oscuro se asocia al motivo principal que quedará marcado todo el cine de terror: la familia. Este tema está presente en cinco nociones típicas del cine de terror y que son fundacionales, a saber; el monstruo que psicópata o enfermo mental, la venganza de la naturaleza, la maldad infantil, el satanismo y el canibalismo. Según esta perspectiva,

el tema de la humanidad definitivamente invadida por las fuerzas del mal se identifica con el fracaso de un modelo social -el capitalismo tardío- cuya incapacidad para el mantenimiento de las estructuras vigentes ha acabado liberando las fuerzas más destructivas del inconsciente (Losilla, 1993: 144)

Durante este periodo la reconfiguración del cine de terror es tan significativa que aparecen obras que suponen el inicio de ciertos subgéneros o motivos que se vuelven recurrentes, como los mentados con anterioridad. A este respecto, cabe nombrar cintas como *Night of the living dead* (George A. Romero, 1968), donde el monstruo sufre una reconversión formal y pasa de la elegancia del Drácula clásico o de la dualidad de la abyección propia del hombre lobo o del monstruo de Frankenstein a constituir un terror colectivo y completamente alejado del círculo antropológico. La masa furiosa es la analogía y decadente es la analogía más cercana a la idea de zombi que nos presenta Romero. *The texas chainsaw massace* (Tobe Hooper, 1974) es otro caso ejemplar donde la realización técnica y la presentación del filme como un *proto-slasher* nos lleva ante un verdadero hito en la historia del cine.

En este periodo la catástrofe y la decadencia de los valores morales de la sociedad se explicita más que nunca y adopta una estética visceral y sanguinolenta donde la presentación de una imagería ultra-violenta responde ante el derrumbe al que la sociedad asiste. En los filmes de esta época las tensiones se dejan ver en pantalla más que nunca, ya sea por la narrativa (personajes e historia), ya sea formalmente (planos grabados

con cámara en mano, espacios destruidos o descuidados, *travellings* frenéticos o primeros planos hostiles).

Desde este punto de vista, la liberación de las formas estéticas trae consigo la liberación de las fuerzas antisociales y antitradicionales -o viceversa-, una liberación, en todo caso, que a su vez culmina en la invasión del universo humano por parte de sus propios fantasmas personales o sociales. La ruptura de las fórmulas clásicas, de este modo, el asalto de ciertas actitudes «vanguardistas», tiene mucho que ver en este periodo con el fenómeno colectivo de la escisión psicológica: unas estructuras tradicionales invadidas por elementos extraños, representantes de la «modernidad», de todo aquello que el reaccionario cuerpo social ha tendido siempre a despreciar y, como consecuencia, a temer (Losilla, 1993: 143)

Este es el periodo, entonces, donde las “fuerzas del mal” ya han invadido por completo los círculos sociales y, en especial, el núcleo familiar, dando lugar a la introducción plena de lo *siniestro* en el interior del sujeto.

-*El terror posmodernista* (1978-...):

A partir de aquí,

el espectador vuelve a asumir el protagonismo del periodo. Desde el punto de vista de la evolución iconográfica del género, los signos introducidos por los nuevos realizadores estarán destinados a provocarle directamente o a dejarle penosamente indefenso con respecto a los acontecimientos que se desarrollen en la pantalla (mostración indiscriminada de sangre, vísceras y miembros amputados; utilización abrumadora de ciertas tecnologías cinematográficas con el fin de sumirlo en una intensa confusión espaciotemporal; etc.), mientras que desde la perspectiva estilística y formal las citas y los ejercicios intertextuales intentarán ganarse su afecto y su atención a través del recuerdo de otros filmes y de otros tiempos (Losilla, 1999: 164)

La fecha que inicia este periodo se corresponde con la aparición en cines de *Halloween* (John Carpenter, 1978) que se considera la película que define por primera vez el *slasher*, subgénero del cine de terror centrado en asesinos seriales (en general asociados a fuerzas sobrenaturales o sobrehumanas) y en las peripecias que siguen del rastro de sangre que estos dejan. El comienzo de la película presenta un plano subjetivo, donde lo dicho por Losilla en la cita anterior es explicitado: se busca romper la barrera del *voyeur* inocente, pues ahora el espectador es, más que nunca, partícipe de los acontecimientos narrados. La mirada, el sexo y la muerte definen tanto la película como el subgénero.

La configuración que sufre el cine de terror durante este periodo supone también una expansión del código. Mientras que el espectador es ahora el centro neurálgico de la operación cinematográfica, se da también

un giro radical con respecto a las figuras representativas del mal, o, para decirlo de otro modo, del convencimiento de que el mal, no sólo ha invadido por completo el yo del hombre contemporáneo, sino que ha procedido igualmente a su absoluta *desintegración* (Losilla, 1993: 162)

Tenemos, entonces, que durante esta etapa eclosionan aspectos propios del periodo anterior, y que provienen de una tradición cinematográfica cada vez más tendente a la brutalidad y el poco reparo en la presentación de la invasión del mal en las esferas sociales y domésticas. Lo *unheimlich* se instala en su origen, en lo *heimlich*, y ahora nada escapa, ni formal ni figurativamente, a la afloración de lo siniestro.

Mirando hacia atrás, los elementos propios del género se toman durante este periodo como referencia, pero conviven en una ambivalencia con un intento de subvertirlos o manipularlos, donde los signos míticos (como el *serial killer* que ve su culmen en Michael Myers de *Halloween*)

no llegan a funcionar estrictamente como tales, sino que tienden a superponerse constantemente entre sí con el fin de anularse unos a otros, de producir un mecanismo distinto que los englobe y a la vez los desmienta a todos (Losilla, 1993: 163-164)

La introducción de nuevas nociones formales no se da, como en el periodo anterior, en un intento de hacer vanguardia, sino en una relectura del código genérico. Así, “el «modernismo» se troca en «posmodernismo», la experimentación en juego casi infantil con el propio género” (Losilla, 1993: 164). Esta es la marca definitiva del cine de terror a partir de este momento. Si bien no podemos reducir todas las producciones desde 1978 hasta ahora a los distintivos del período, sí podemos decir que desde este punto en adelante asistimos a una constante revisión del código que busca expandir los límites conceptuales y formales donde el género se mueve, dando lugar esto a más desaciertos que obras destacables; pero también permite que se haya alcanzado un desarrollo de lo *siniestro* sin precedentes.

Sería, también, injusto reducir toda la producción cinematográfica desde 1978 hasta ahora, en el ámbito del cine de terror, al último periodo estudiado por Losilla. Sin embargo, las características que se abren con la aparición de *Halloween* son lo más ejemplar para analizar las producciones que vendrán. También hemos de tener en cuenta que lo expuesto aquí es una propuesta ya existente, de autoría específica, por lo que el intento de hacer una genealogía más allá de lo dicho es cuestión aparte.

Análisis de obras cinematográficas significativas

Método y justificación de las elecciones

En la aplicación de la teoría de las artes sustantivas y de la perspectiva hermenéutica al análisis de los ejemplares particulares que constituyen las obras fílmicas hemos de tener presente lo dicho hasta el momento. Tendremos, entonces, que buscar las analogías que vemos representadas en cada obra. Por un lado, el núcleo duro materialista ayuda a identificar los elementos técnicos y esenciales del cine, que son dados en su definición intensional; por otro, el cinturón teórico que constituye la perspectiva hermenéutica nos permite abordar las analogías que presentan los filmes en su particularidad, y nos permite llevar a cabo el análisis de la obra en particular. Las analogías, entonces, se descifrarán en clave hermenéutica, y serán tomadas tanto de un repaso por las características formales y conceptuales de cada filme como de las lecturas previas de otros autores.

También cabe decir que las películas aquí analizadas buscan ser representativas de las etapas expresionista, manierista, de la *invasión del mal* y del terror posmodernista del cine de terror. Obviamos hacer el análisis de algún film del periodo clasicista no porque carezca de interés, calidad o significación, sino porque, a nuestro parecer, es la etapa del cine donde la analogía de lo siniestro es más laxa y representa peor la reconfiguración del arte entorno a su dimensión ominosa, que asociamos aquí al cine de terror.

En ausencia de una genealogía propia para los periodos del cine de terror que se desarrollan a partir de 1978, incluimos en el análisis unas obras donde vemos que se explicitan los rasgos propios del periodo iniciado por *Halloween* y analizado por Losilla.

Que en el análisis de los filmes del periodo que va de 1965 a 1977 incluyamos dos obras refiere al hecho de lo dispares que son y de cómo ambas constituyen, aun con los fuertes nexos que tienen entre ellas, distintas ontogenias para el género.

-*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922, F. W. Murnau)

Nosferatu es una producción alemana en blanco y negro a cargo de Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931). El argumento es el siguiente:

Knock (Alexander Granach), un sospechoso agente de la propiedad de Wisborg, encarga a su joven secretario Hutter (Gustav von Wangenheim) viajar a la lejana Transilvania. Allí debe entrevistarse con el conde Orlok, que quiere comprar una casa en una ciudad portuaria del norte de Alemania. Ávido de aventuras, Hutter parte y deja a su preocupada esposa Ellen (Greta Schröder). Sus presagios más aciagos se confirman cuando Hutter llega al castillo de Orlok, tras un fangoso viaje. El misterioso conde (Max Schreck) se presenta como un vampiro que ataca a sus invitados por la noche. Cuando este *chupasangre* descubre un retrato de Ellen entre los documentos de Hutter, despierta su interés por conocerla y de improviso parte en barco hacia Wisborg. Hutter presiente el peligro y sale tras él por tierra. Pero lo hace de balde: Orlok se instala en su nueva residencia sin impedimento alguno. Poco después, cuando la peste irrumpe en Wisborg estará en manos de Ellen salvar la ciudad ofreciéndose como víctima al vampiro (Müller, 2011: 36)

Como podemos comprobar, *Nosferatu* toma como fuente la historia de *Drácula* de Bram Stoker. El único motivo que impide que los personajes lleven el mismo nombre es una cuestión legal, pues Murnau no consiguió los derechos de la novela. El resto es, sencillamente, una adaptación.

Esta obra marca el inicio del vampiro como figura popular en las producciones de terror.

La película debe su condición de clásica sobre todo a su destacada calidad visual que no solo prueba la maestría de Murnau en su juego de luces y sombras expresionista, sino que también revela que bebía en las fuentes del cine escandinavo y la pintura romántica decimonónica. A diferencia de lo que era usual en la época, *Nosferatu* se construyó en gran parte fuera de los estudios y se filmó en localidades del norte de Alemania y Rumania (Müller, 2011: 36)

Aparte de la presentación de lo siniestro en el trabajo con las sombras [3], al vampiro se le presenta como una enfermedad, donde encuentra su perfecta analogía con las plagas. El vampirismo es la expulsión del mal hacia la exterioridad, y por tanto supone una suerte de exorcismo. En este sentido, Orlok “representa la sexualidad reprimida de su entorno” (Losilla, 1993: 64), la encarnación del Mal absoluto, del terror expresionista, y lo hace según una “visión moral del mundo basada en la dialéctica y el enfrentamiento” (Losilla 1993: 65).

La debacle de la Primera Guerra Mundial también encuentra su referencia en forma de analogía en cuanto

no resulta sorprendente que *Nosferatu* se relacione una y otra vez con los acontecimientos políticos de la época. Así, muchos interpretaron las muertes en masa de los habitantes de Wisborg como una alegoría a los horrores de la Primera Guerra Mundial. A otros les recordaba la persecución que hizo el populacho del supuesto calumniador Knock en el caldeado clima social de la República de Weimar (Müller 2011: 39-40)



Figura 3. Dos escenas del filme

En última instancia, *Nosferatu* se erige como el ejemplar más paradigmático de la etapa expresionista y como una de las obras con más repercusión (tanto temática como formal) de las producciones venideras.

-The Curse of Frankenstein (1956, Fisher)

Según Losilla, nos encontramos ante un film que

sienta los fundamentos de los contradictorios sentimientos del realizador hacia su material, y lo hace enfrentándose abiertamente con la tradición filmica. (...) aquí el monstruo no representa el inconsciente del doctor, su otro yo, sino que es simplemente su creación, una estrategia inicial que -teniendo en cuenta la sensación de repugnancia que provoca su figura y el patetismo que rezuma la interpretación de Christopher Lee [4]-acaba subrayando el carácter «maldito» del doctor Victor Frankenstein (Peter Cushing)- puesto que se trata de un creador que no logra jamás plasmar adecuadamente su creación -y dando a entender, como consecuencia, que todo anhelo humano más allá de los límites de lo social está condenado al fracaso (Losilla, 1993: 113-114)

Este *más allá de lo social* refiere al progreso y la sexualidad, nociones ante las que el cine de este periodo responde formalmente como expusimos en el apartado anterior (“Periodos del cine de terror”). El inconsciente reprimido, lo *siniestro*, aflora ahora en el

sujeto, y no en la expulsión del mal hacia el exterior. El cuerpo social y el individuo son el origen del mal.



Figura 4. Christopher Lee caracterizado como el monstruo

La película, estructuralmente, es una narración en retrospectiva de Victor Frankenstein sobre los acontecimientos que le han sobrevenido tras su superación de los límites sociales, efecto de su *hybris*. Se nos presentan atuendos y decorados victorianos delicados, en contraste con la narrativa y la imaginería visual del monstruo, sumado a la progresiva degradación mental de Victor. Destaca el uso de *travellings* clásicos en lo técnico, junto a juegos con los decorados, colores e iluminación de los espacios donde se desarrolla el filme.

Los ampulosos protagonistas son una representación hiperbólica de la aristocracia y su decadencia moral, motivo recurrente durante la época del manierismo.

De esta manera, y por primera vez -de ahí el carácter revolucionario del filme-, el inconsciente reprimido ya no se refleja en la figura del monstruo o del anormal, siempre alejado de la sociedad, sino que se presenta en el interior de la misma «normalidad» psicológica y social, en la propia persona del protagonista: la tensión resultante -entre la regla y su transgresión- es a la vez la expresión de unas normas vigentes y simultáneamente busca su destrucción, todo ello expresado en el filme tanto en el nivel ideológico como en el formal (Losilla, 1993: 115)

-*Repulsion* (1965, Polanski)

Este filme

es el resultado de una abigarrada mezcla de circunstancias. Por una parte, esta efervescencia estética que tiene como escenario los despojos del clasicismo es ni más ni menos que la conclusión lógica de un proceso que se había iniciado en el cine europeo a finales de la década anterior, catapultado por la aparición de la *nouvelle vague* y de los restantes nuevos cines. Por otra, tiene como precedente indudable los acontecimientos sociopolíticos que agitaron la sociedad de la época a partir de la contestación juvenil, la aparición del fenómeno *hippie*, la rebelión feminista y de las minorías raciales, y la reconsideración que se llevó a cabo, a partir del ello, con respecto al papel que debía desempeñar el arte en la sociedad (Losilla, 1993: 140-141)

Los elementos propios de la *nouvelle vague* (en lo que respecta a la estética del filme) son recurrentes y constituyen una reminiscencia constante a este periodo del cine. La cámara en mano, que dota de inestabilidad y de cierto grado de naturalidad a la imagen, se vuelve recurrente en los paseos de la protagonista por la ciudad; el espacio urbano como decorado es también una muestra de esto.

Por otro lado, encontramos una delicadeza casi inusitada en el tratamiento formal de la obra: claroscuros bien definidos, juegos de cámara de primer orden, *travellings* precisos...

También aquí vemos una presencia más explícita de la sexualidad, motivo propio de la reacción del cine del manierismo. En cambio, aquí la sexualidad se nos muestra en su crudeza, y la invasión del mal se explicita en la violencia de las relaciones sexuales. Algo interesante a este respecto es la representación de la masculinidad en el filme como algo violento y forzoso, que lleva a la protagonista a un declive mental insoslayable. Mientras que muchas películas banalizan esta cuestión o incluso la invierten, el filme, en todo momento, deja ver lo agobiante de la intrusión masculina. Secuencias como la del pasillo y las manos [5] son claro ejemplo de esto, donde destacan el tratamiento de la iluminación, la plasticidad de los efectos visuales y el cuidado del plano.



Figura 5. Ejemplo de las plasticidad de los efectos del filme

El progresivo derrumbe de la protagonista, que entra con cada vez más profundidad en un abismo de locura, es detallado por el lenguaje cinematográfica del que hace uso Polanski, mostrando, en los momentos más significativos del filme, la putrefacción en progreso de los alimentos que se encuentra dispersos en el entorno doméstico [6].



Figura 6. Primer plano de comida en pleno proceso de putrefacción

La película, en última instancia, muestra el proceso de deshumanización que sufre una joven a través de las experiencias que sufre con distintos hombres y las fantasías que eso le produce. La *repulsión* se asocia a una reacción ante la violencia e intrusión que suponen estas relaciones, y que se va instalando progresivamente tanto en el entorno doméstico como en los intersticios mentales de la joven.

-*The Texas chainsaw massacre* (1974, Hooper)

Esta obra, que supone una verdadera revolución en el cine de terror, trata de las desventuras de un grupo de cinco jóvenes asociados marcadamente al movimiento *hippie* (exceptuando a uno de ellos) que, durante un viaje en furgoneta por las carreteras y campos de las llanuras estadounidenses, terminan encontrándose con una familia que les impide continuar el viaje al matar a la mayoría del grupo y secuestrar a una de las jóvenes que lo conforman.

La imaginería del filme, plástica y decadente, deja muy clara su pretensión: incomodar, dar la sensación de la imposibilidad de escapar al mal que se está instalando en cada parte de la realidad. Los fragmentos del mundo que se deconstruyen aquí son: la esfera rural en progresivo empobrecimiento de Norteamérica, estereotípicamente asociada a un estado de casi salvajismo; la emergencia de una nueva masa social que poco o nada puede hacer contra la fuerza maligna que a cualquiera acecha.

A nivel formal, nos presenta un baño de sangre sin necesidad de vísceras o efectos visuales que evidencien los desmembramientos. El lenguaje cinematográfico de esta obra hace uso de elementos que sugieren los acontecimientos fuera de cámara, produciendo a la vez una grotesca perspectiva de la narración y un cuidadoso y delicado tratamiento formal [7]. Este filme

utiliza el género como punto de partida para un experimento más o menos vanguardista, siempre con la intención de volver al seno de aquel en última instancia, pero lo que en *Repulsión* o *La semilla del diablo*, por ejemplo, era un ejercicio de contención, de introspección psicológica o formal, se convierte, en el filme de Hooper, en una explosión centrífuga, en una exteriorización que sustituye -en pantalla, se entiende- la investigación mental por la alusión a la víscera, el seguimiento de la obsesión por el olor de la sangre [8], de modo que la película se muestra en este sentido más deudora de Romero que de Polanski (Losilla, 1993: 156)



Figura 7. Escena del comienzo de la película

En este sentido, asistimos

a un inteligente juego que combina lo implícito de no ver ningún momento realmente *gore* -que ejercería incluso un efecto de catársis sobre el espectador- con el carácter explícito que supone rodar prácticamente muchas de las secuencias en tiempo real, sin elipsis que puedan sacar al espectador de esa suerte de estado hipnótico y sin efectismos de ningún tipo que pueda recordarnos que en realidad a lo que estamos asistiendo es a una representación producto de una simple y mera ficción (Romo, 1998: 34)



Figura 8. Una de las escenas que da cierre a la cinta

-*The Blair Witch Project* (1999, Sánchez-Myrick)

En el caso de *The Blair Witch Project* nos encontramos con una profunda reconfiguración técnica del lenguaje cinematográfico en el ámbito del cine de terror.

Acorde a los principios que inaugura *Halloween* para el indefinido periodo del terror posmodernista mentado por Losilla, la subjetividad explicitada en el plano en primera persona al comienzo del filme de Carpenter marca la tónica de la obra que aquí tratamos [9], suponiendo el comienzo de un subgénero denominado *found footage* o *mockumentary*, que adopta la forma de falso documental y hace al espectador partícipe directo (como *voyeur*) de la narratividad de la cinta.

La trama nos presenta a un grupo de jóvenes que graban un documental con pocos recursos acerca de la leyenda de la bruja de Blair. El grupo se adentra en la espesura de los bosques para pasar varios días en ellos y dejar objetivado en el formato audiovisual cualquier indicio que confirme o refute la existencia de la mítica bruja.



Figura 9. Fotograma del filme

El motivo de peso por el que elegimos este filme es el planteamiento técnico del que mana. Debido al bajo presupuesto (y la consiguiente limitación de los recursos), el lenguaje que adopta la obra a nivel formal es sencillo: vemos lo que el camarógrafo, el cual se convierte en un personaje más. La limitación en los recursos, tan recurrente en la historia de las producciones del cine de terror, se vuelve aquí un elemento a favor de la película. La apelación que supone para el espectador el plano subjetivo constante produce un efecto de inmersión muy adecuado para el tono de la película, y en ningún momento vemos lo que se nos presenta como amenaza de forma explícita o en forma monstruosa; sencillamente atendemos a la perspectiva desde la que los personajes experimentan la situación, lo que nos hace imposible evitar un alto grado de empatía.

En cuanto a la exploración hermenéutica de la película referimos al siguiente fragmento:

Si el manicomio daba cuenta del confinamiento del sujeto en ese mundo desmoronado y fuera de control, el bosque, en cambio, hace énfasis en la exterioridad, en el afuera que irrumpe en la interioridad del sujeto y lo trastorna y lo pone patas arriba (*umkehren*). Pero irrumpe en una esfera en la que estamos inmersos. (...) Solo ha de pensarse en algunas de las escenas de *El proyecto de la bruja de Blair* (1999), basada según se dijo en una historia real: «Temo -dice uno de los personajes principales- cerrar los ojos, y temo tenerlos abiertos». Normalmente el peligro parece proceder de la naturaleza, que oculta mucho más que enseña. Los protagonistas de *El proyecto de la bruja de Blair* están perdidos en el bosque, esto es, encerrados en él junta a la bruja y expuestos a ella. Las brujas en este sentido son aquellas que controlan parte de las fuerzas oscuras y ocultas de la naturaleza, al estar más cercanas a ellas. El terror en la naturaleza está asociado a dos elementos: a la fuente «oscura» del poder de la naturaleza (...) y a los monstruos, en relación con lo amorfo, lo excesivo, la combinación de seres vivos (Carrasco Conde, 2017: 121)

-*The human centipede* (2009, Six)

La obra de Six a la que aquí remitimos nos propone un acercamiento al código del cine de terror con los elementos propios del último periodo presente en el análisis de Losilla. La exacerbación de los elementos del género (tanto en lo estético y en lo formal como en lo narrativo) hace que los motivos sobre los que pivota el filme tengan un carácter marcadamente *siniestro*. A su vez, presenta una síntesis de muchos elementos propios del cine de terror posmodernista, como el *gore*, la introducción del mal en la familia (en este caso trocados por el espacio doméstico y de laboratorio), la figura del sujeto psicótico que representa el derrumbe de la humanidad...

La trama consiste en dos jóvenes amigas que, perdidas en el bosque y sin posibilidad de transporte (pues su coche ha sufrido un problema técnico), van a dar con la residencia, alejada de todo núcleo urbano o poblacional, de un cirujano cuya aspiración más inmediata es construir un *ciempiés humano* uniendo a tres sujetos vía anal-oral.

Siguiendo la teoría de las artes sustantivas como técnicas que presentan analogías exploratorias, junto con la perspectiva hermenéutica sobre lo *siniestro*, podemos deducir que en el caso de *The human centipede* se nos presenta una analogía sobre los vínculos

forzoso, es decir; las partes del mundo deconstruidas vendrían a ser ciertas ideas sobre las relaciones interpersonales o los vínculos que tenemos con instituciones del ámbito científico, político o religioso, mediadas ellas por un compromiso de antemano que deviene forzoso. El filme muestra el vínculo forzado entre sujetos, pero también entre estos sujetos y una condición médica o quirúrgica experimental producto de un deseo obsesivo por parte del cirujano protagonista. La representación de estas tensiones toma fuerza en lo que respecta al lenguaje cinematográfico, ya que podemos apreciar una nada despreciable cantidad de planos limpios, estáticos, que transmiten cierto grado de hostilidad en el hilo narrativo que estamos presenciando. También en el contraste con las situaciones que se narran; la pulcritud del espacio donde se desarrolla es incómoda. Y, sobre todo, en el progresivo deterioro de la estabilidad visual del filme, tanto en los movimientos de cámara como en la suciedad y *gore* que se van sucediendo; a medida que avanza la película las imágenes dejan de ser estáticas y pasan a movimientos de cámara en mano, y la violencia acompaña el crescendo narrativo.

Otro motivo asociado a la trama es la puesta en marcha de estas relaciones forzadas a tenor del ejercicio de poderes jerárquicos. Muchas escenas y momentos visuales aluden a estas cuestiones [10].



Figura 10. En este corte de la película, se nos muestra que las intenciones del cirujano han dado resultado, y se nos presenta visualmente una analogía con las jerarquías y el vínculo forzoso

Podríamos mentar aquí dos terrores asociados al manicomio: por un lado, el terror quirúrgico, que surge de la “combinación de prácticas “científicas” con lo que excede a

esa razón “ilustrada”” (Carrasco Conde, 2017: 119) [11]; por otro, la locura del sujeto, en este caso producida por la situación a la que se han visto avocados los protagonistas. Estos terrores propios del espacio del manicomio, ya tematizados y tratados a lo largo de la historia del cine, son transportados al espacio doméstico en el caso de esta cinta. Así, no solo como asunción de elementos característicos del género, sino como nueva concepción de los espacios donde tiene lugar lo terrorífico, en el filme se plantea que el derrumbe del que venimos hablando se ha instalado incluso en los hogares, en los viajes y en los vínculos interpersonales. El carácter de *body horror* de la obra también da indicios de que estos terrores han sido interiorizados y psicomatizados.



Figura 11. Laboratorio subterráneo del cirujano

A modo de conclusión

Como podemos comprobar, a lo largo de este trabajo se han puesto en marcha dos perspectivas (en ciertos puntos irreconciliables) cuya utilidad encontramos en que de su entretrejimiento podemos definir el conjunto de las artes sustantivas (donde se incluyen las artes contemporáneas y, más específicamente para el caso que nos ha ocupado, el cine) a la vez que aportar diversos análisis de las obras particulares a las que refiere una teoría general. La teoría de las artes sustantivas nos propone una reconfiguración de las artes a partir de los siglos XVIII-XIX, donde éstas se vuelven autónomas al respecto de otras finalidades o instituciones. En ella, el arte adopta el carácter de *techne* donde se representan determinadas analogías exploratorias del mundo. En segundo lugar, la perspectiva hermenéutica nos permite abordar la dimensión estética de las obras en su conexión con las analogías que presentan, a tenor de la noción freudiana de lo *siniestro*.

Recapitulemos: mientras que, según la primera perspectiva, el núcleo duro de esta teoría lo constituye una tesis materialista como es la de las artes sustantivas de David Alvargonzález, la utillería hermenéutica hace las veces de cinturón. Pero una soporta a la otra, de alguna manera, en cuanto la noción de cine como *techne* cuya finalidad es objetivar determinadas analogías exploratorias (de deconstrucción y reconstrucción de partes del mundo) implica de base un esfuerzo hermenéutico en el acceso a la obra en particular, pues media el factor interpretativo en todo caso. Es decir; transitamos desde la esencia de algo (del cine), de carácter global, a lo particular de cada ejemplar (el filme, la obra).

La esencia del cine no es una cuestión cinematográfica, por lo que la definición que aquí se da está situada en el ámbito filosófico, en la ontología. El análisis estético-hermenéutico ha de tener en cuenta los elementos históricos, técnicos, narrativos y conceptuales que presenta cada obra.

Los vericuetos que conlleva el intento de compaginar ambas perspectivas nos llevan a la imposibilidad de un cierre total de los análisis de las obras y de la teoría general, o al menos de un cierre al uso; adoptamos entonces una forma de análisis parcial de los elementos, en los cuales no puede encajar cualquier teorización, pues el filtro se establece en aquello que escapa a lo que se entiende dentro de la definición de cine como arte sustantivo que venimos dando.

La afloración de lo *siniestro* es, en última instancia, la seña de identidad conceptual del cine de terror, cosa que imbuirá los aspectos técnicos y formales de los filmes en un intento por plasmar, a través de la captación del dinamismo de la imagen, una representación tan siniestra u ominosa como los contenidos que presentan. Este intento culmina en la plasmación de una humanidad comprometida con su propia maldad y pulsiones, donde lo *siniestro* es precisamente la revelación ante los ojos de uno mismo de aquello que no queríamos ver pero que de antiguo nos es familiar, pues la capacidad técnica y la autonomía del arte permiten mostrarlo en todo su esplendor.

Bibliografía

Alvargonzález , David (2021): “The Idea of Substantive Arts”, *Aisthesis* 14 (1), pp.135-151. Recuperado en <https://doi.org/10.36253/Aisthesis-11912>

Alvargonzález, David (2020): “Proposal of a Classification of Analogies”, *Informal Logic* 40 (1), pp. 109–137. Recuperado en <https://doi.org/10.22329/il.v40i1.5082>

Carrasco Conde, Ana (2017): “Espacios del terror: la casa, el psiquiátrico y el bosque”, en Serrano, Vicente-Castilla, Antonio (eds.): *La filosofía, el terror y lo siniestro*, Madrid: Plaza y Valdés, pp. 93-125.

Freud, Sigmund (1919/1992): “Lo ominoso”, *Obras completas. Tomo XVII*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones, pp. 215-253.

García Fernández, E. C.-Cordero Domínguez, A. (2017): “Sangre y sexo en el cine de terror español”. *Revista científica de cine y fotografía* (15), pp. 37-62. Recuperado en: <http://www.revistafotocinema.com/>

García Sierra, Pelayo (2021): *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico*. Recuperado de: <https://www.filosofia.org/filomat/>

Gubern, Román (1988): *Historia del cine (1)*. Barcelona: Baber.

Leyte, Arturo (2017): “*Terror, arte, figura*”, en Serrano, Vicente-Casillas, Antonio (eds.): *La filosofía, el terror y lo siniestro*. Madrid: Plaza y Valdés, pp. 13-33.

Losilla, Carlos (1993): *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós.

Moreno Tirado, Guillermo (2020): “El ‘concepto hermenéutico’. Una interpretación del juicio estético puro kantiano desde Heidegger”, *CON-TEXTOS*

KANTIANOS. International Journal of Philosophy (12), December 2020, pp. 454-477.
Recuperado en <http://doi.org/10.5281/zenodo.4304120>

Müller, Jürgen (2011): *100 clásicos del cine Taschen. Volumen 1: 1915-1959*.
Colonia: Taschen.

Nietzsche, Friedrich (1887/2017): *Genealogía de la moral*. Madrid:Alianza,
Madrid.

Romo, Manuel (1998): *La matanza de Texas*. Valencia:Midons Editorial.

Rosenkranz, Karl (1853/1992): *Estética de lo feo*. Sevilla: Julio Ollero Editor.

Trías, Eugenio (1982/2006): *Lo bello y lo siniestro*, Madrid: DeBolsillo.

Anexo. Fuentes de las figuras

Figura 1 . En orden: *Nono cerchio* recuperado de

<https://historia-arte.com/obras/el-noveno-circulo>

Imagen de *L'Inferno* recuperada de un recorte de

<https://www.youtube.com/watch?v=JJPz7GNqrGs&t=2644s>

La ilustración del canto XXVIII recuperada de

<https://www.artrenewal.org/artworks/the-inferno-canto-28-lines-116-119/gustave-dore/14885>

Imagen de *L'Inferno* recuperada de

<https://sorenronan.com/inferno>

Figura 2. Recortada de

<https://www.youtube.com/watch?v=uUueCDfJShg>

Figura 3. Recortada de

<https://www.youtube.com/watch?v=uUueCDfJShg>

Figura 4. Recuperada de

<https://www.empireonline.com/movies/reviews/curse-frankenstein-review/>

Figura 5. Recuperada de

<https://www.enclavedecine.com/2012/09/fotogramas-repulsion-repulsion-1965-de-roman-polanski.html>

Figura 6. Recuperada de

<https://mubi.com/es/films/repulsion>

Figura 7. Recuperada de

<https://frame.land/tobe-hooper-the-texas-chainsaw-massacre-and-a-haunting-legacy/>

Figura 8. Recuperada de

<https://www.pinterest.es/romulustrombone/horror/>

Figura 9. Recuperada de

<https://horrorzone.ru/page/vedma-iz-bler-kursovaja-s-togo-sveta-kadry>

Figura 10. Recuperada de

https://es.wikipedia.org/wiki/The_Human_Centipede_%28First_Sequence%29

Figura 11. Recuperada de

<https://mojtv.net/film/17588/ljudska-stonoga.aspx>