laFuga

Just Shut Your Eyes and Say Go Away!

Temporalidad e intertextualidad en American Horror Story

Por Canela Ailen Rodriguez Fontao

Tags | **Nuevos medios | Cultura visual- visualidad | Comunicación- Semiótica | Crítica | Estados Unidos**

Es Licenciada en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires. Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) y del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA). Ha sido redactora colaboradora en diversas páginas de critica cinematográfica online.

El terror como género y las series se encuentran íntimamente vinculados desde hace varias décadas. Lo encontramos en series televisivas como **The Vampira Show** (1953), **Cuentos de la cripta** (1989), **Alfred Hitchcock presenta** (1955), *The Twilight Zone* (1959) *¿Le temes a la oscuridad?* (1990) entre otros ejemplos. En estas series la construcción del suspenso y la necesidad de generar miedo en el espectador se daban de modo autoconclusivo. Cada capítulo contaba una historia que finalizaba en cada emisión. Por lo general, incluían la figura de un presentador que informaba al espectador sobre aquello que estaba a punto de ver. A lo largo de la historia aparecen otros ejemplos de series que toman el miedo y el terror como elemento fundamental. **Nightmares and Dreamscapes** (2006), *True Blood* (2007), *Death Set* (2009), *Harper´s Island* (2009), *The Walking Dead* (2010) intentan contar una historia propia del inframundo o de las mentes enfermas no ya en un solo episodio sino a lo largo de una temporada, o, como en el caso de **Thriller** (1960), *Masters of Horror* (2005) o **Historias para no dormir** (1965), en un solo capítulo pero con una duración mayor cercana al mediometraje e incluso dirigidas por grandes figuras del cine de terror. El caso de **American Horror Story** no solo es paradójico por el tipo de vinculación que mantiene con la historia del cine de terror sino porque se propone construir un nuevo tipo de serialidad. Con el advenimiento de la segunda temporada descubrimos que esta historia de terror americana se situará en otra locación, con los mismos actores encarnando otros personajes y contando una historia diferente.

Este trabajo se propone analizar la configuración del tiempo en la serie *American Horror Story* teniendo en cuenta su vinculación con una historia del cine de terror y sus elementos prototípicos. *American Horror Story* es una serie televisiva estadounidense creada y producida por Ryan Murphy y Brad Falchuk.[1] Se estrenó en los Estados Unidos a finales del 2011 y consta de doce episodios de 40 minutos que narran la historia de una familia de Boston que se muda a Los Angeles, a una casa restaurada de principios de siglo, con el fin de recomponer sus vínculos luego de que el marido tuviera una aventura amorosa y su esposa un aborto espontáneo.

La serie comienza con la llegada de la familia Harmon a la casa con intenciones de comprarla. Como señala Carrión, "El mundo creado por las series comienza *in media res*, en el momento de crisis, de cambio en que se inician los grandes relatos. No hay introducción, no hay *previously on*. No hay *dramatis personae*" (2011, p. 15). La familia Harmon entiende la mudanza como un nuevo comienzo, la casa como el lugar de esperanza. La llegada de la familia no solo nos descubre su propia historia, sino que posibilita la apertura de otros relatos en los que los vínculos familiares adquieren una dimensión fundamental y los cuales van a estar mediados por la idea de tragedia. Esto nos permite plantear que lo esencial de la serie no solo es la narración de la historia familiar de los Harmon (dueños de la casa en la actualidad) sino un viaje a través del tiempo en el cual tres familias (los primeros dueños de la casa, aquellos que la construyeron, y quienes la habitaron en la década de los noventa) se vinculan entretejiendo sus historias en torno al espacio de la casa.

En primera instancia, siguiendo un orden cronológico, está la familia conformada por los Montgomery. A principios del siglo veinte un joven matrimonio construye la casa de sus sueños. El marido es un médico que tiene como objetivo ser reconocido por lo que hace. Para afrontar la crisis económica instala en la casa una clínica abortiva clandestina que les permite salir adelante. Frente al enojo por esta situación, uno de los esposos de una paciente atendida decide secuestrar al hijo de los Montgomery bajo la sentencia: 'ojo por ojo, diente por diente'. El doctor Montgomery, como un dios adicto al éter, le devuelve la vida a su hijo cociéndole el corazón aún latiente de una mujer deseosa de arrancar a su hijo de su vientre. El niño, como un joven Frankenstein, lastima a su madre desencadenando la tragedia familiar: la madre mata al padre para luego suicidarse. Los dos mueren en la casa y permanecen eternamente. El pequeño niño sobrevive al paso del tiempo alimentándose de los curiosos que ingresaban en la casa.

La segunda familia es la de los Langdon. Dueños de la casa desde mediados de los ochenta, hoy vecinos e intrusos recurrentes. Constance es la madre de tres niños que pasaron su infancia en la casa. El primero de ellos, Beauregard, es encadenado en el altillo no solo por sus deformaciones físicas sino también por la 'extravagancia' de su comportamiento. Muere en la casa, por tanto permanece en ella. La segunda hija es la joven Adelaide, una niña con síndrome de Down. Es la única que muere y que logra no ser enterrada en la casa, por lo cual no permanece en ella. El hijo menor es Tate, central en el relato. Su historia nos es revelada de forma interrumpida. El vínculo con Ben Harmon y con su hija nos permitirá descubrir sus instintos asesinos, su perversión y las causas de su muerte. Todas las historias que se den a lo largo de la temporada estarán vinculadas a esta familia. Constance y sus enigmas, sus muertos y sus deseos. Tate, el *rubber man* que viola a la madre Harmon y que enamora a su hija.

La tercera familia es la de los Harmon. La casa aparece para ellos como un nuevo comienzo, una nueva oportunidad. Está integrada por el psiquiatra Ben, su esposa Vivien y su hija Violet. Asistimos a lo largo de la serie al intento por reestablecer un vínculo fisurado. La historia de los Harmon es la de sus relaciones con los habitantes de la casa (el amor entre Violet y Tate, la amistad entre Moira y Vivien, el asesinato de la amante de Ben y su posterior acecho, el lugar de Constance dentro de la casa y su capacidad para manipular el curso de los acontecimientos). Una historia que implica suicidios, violaciones y asesinatos encubiertos bajo el *gazebo* del parque. Vemos cómo la casa transforma su accionar, los modifica y hasta en ciertas ocasiones los enloquece. Una vez dentro, nada de lo que esperaban se vuelve realidad sino que los hechos se enroscan y rarifican cada vez con mayor intensidad.

En su libro *Anatomy of film* Bernard Dick define a las películas de terror como aquellas que inevitablemente implican una metamorfosis, una transformación en los sujetos, en los objetos y en los espacios. El sujeto puede mutar en un antihumano, un subhumano, un animal e incluso en el reverso de su propia persona. Lo mismo ocurre con lo inanimado. Una casa, un hogar, como espacio de los vivos puede convertirse en el receptáculo de un inframundo habitado por fantasmas. En el caso de *American Horror Story* la casa aparece como el lugar en el que las mutaciones son posibles, como un umbral, el sitio donde las dimensiones se funden en una de total comunicación. El espacio en el que el mundo de los vivos y de los muertos se entrecruza constantemente. No hay divisiones físicas o materiales. Los muertos son visibles, audibles, palpables, imposible de ser diferenciados de los que aún viven. Hay personajes que están vivos al inicio de la serie (Violet, Vivien, Ben) y que al final, por la muerte, mutan. Hay otros que están muertos (Tate, Moira, Nora Montgomery y su esposo, los mellizos, la pareja gay, el infantata) y que por ser asesinados dentro de la casa están condenados a permanecer. La línea que los separa es solo ilusoria y se materializa una vez que los vivos abandonan el espacio de la casa. Dentro de ella, las dos dimensiones conviven, se vinculan y entrelazan sin que las diferencias sean perceptibles (al menos para los vivos).

En su análisis de **El gabinete del doctor Caligari** (1919) de Robert Wiene, como film de terror prototípico, Bernard Dick establece que sus decorados asimétricos y bizarros "suggest a world out of Joint, a world not so much of our dreams as our nightmares" (2002, p. 169).

Este mundo o*ut of joint* que plantea Dick en relación a la película de Wiene, es en *American Horror Story* un mundo en el cual el tiempo se fractura y se disloca, manifestándosenos como un tiempo fuera de quicio. [2] Un tiempo en el que, por la aparición del espectro, entendiéndolo como aquello difícil de nombrar, ni cuerpo ni alma, es posible el borramiento de un presente bien definido y la apertura de

diferentes capas temporales gracias a un espacio atemporal, el de la casa. El tiempo no solo está dislocado al nivel de la historia, posibilitando mediante la aparición de los espíritus-espectros el encuentro en un mismo tiempo-espacio-dimensión de diferentes capas, sino también al nivel del relato, en el cual este mundo o*ut of joint* se manifiesta mediante el uso de los *flashbacks*, los *inserts* y el discurso de los personajes. La historia de los Harmon, situada en la actualidad, permite la apertura de imágenes del pasado que de forma interrumpida construyen una linealidad progresiva que desemboca en el presente.

Es por eso que el momento espectral, el que se da en la casa, es aquel que ya no pertenece al tiempo. Estar *out of Joint* es, sin duda, la posibilidad de la manifestación del espectro, en este caso y como veremos más adelante, la aparición misma del mal.

Cine y series: intertexto y manierismo

En *Teleshakespeare,* Jorge Carrión señala que en los últimos diez años el cine y la televisión se han convertido en vasos comunicantes en perpetua retroalimentación. No solo por la presencia de directores y actores de cine en las producciones, sino también por una forma de narración (en algunos casos cercanos a los moldes o patrones genéricos) y de usos de procedimientos que los acercan cada vez más. Los vínculos con el cine, explícitos o implícitos, y especialmente con una historia del cine de terror, adquieren visibilidad notable en la serie que nos proponemos analizar.

Para pensar los vínculos existentes entre el cine de género y *American Horror Story* tendremos en cuenta la noción de *intertexto* definida por Jacques Aumont en su *Diccionario teórico y crítico del cine*. Aumont señala que la teoría literaria del siglo XX, ligada a Bajtin y su noción de dialogismo entendida como "la pluralidad de voces narrativas en una misma obra" (2006, p. 128), consideró que un texto se refiere siempre a obras anteriores mediante diferentes modos como son: la cita, el plagio, la parodia, el remedo. A su vez agrega el postulado de Kristeva, en el que expone que bajo el texto, siempre, de manera explícita o implícita, hay textos incompletos, fragmentarios, difusos, precisos o alusivos. Partiremos entonces del presupuesto de que es posible realizar una lectura de la serie teniendo en cuenta sus vínculos con el cine y la comunicación que establece con los presupuestos fundamentales del cine de terror.

A lo largo de la temporada se nos presentan alusiones al género desde caracteres básicos, y citas y referencias explicitas a ciertos filmes emblemáticos del género. En cuanto a las alusiones, encontramos una serie clara de ejemplos que exponen esta cuestión. Los mellizos del primer capítulo que son asesinados dentro de la casa se vinculan directamente a las mellizas de **El resplandor** (1980) de Stanley Kubrick. Incluso la casa como *haunted house* se relaciona al hotel de la película y a aquel espacio que alberga a Nicole Kidman en **Los otros** (2001) de Alejandro Amenábar. La idea del *serial killer* propia del s*lasher* se hace presente en el capítulo en el que se cuenta la historia de la Dalia negra, e incluso en el desenfreno que caracteriza a Tate al cometer sus crímenes. La idea de familia siniestra propia de **The Texas Chainsaw Massacre** [3] (Tobe Hopper, 1974), se materializa en la familia Langdom. No solo por las características de los personajes (un hermano deficiente, un hermano discapacitado mental, un hermano 'perfecto' que opera como entregador de las victimas), sino también por la construcción externa de la casa como espacio atemorizante (recordemos los tétricos móviles de huesos humanos que cuelgan en los cobertizos de ambos hogares). La música de **Psycho** (1960) de Alfred Hitchcock aturde al espectador en el asesinato de las enfermeras mientras un cuchillo las penetra en sus blancos uniformes. Aventurándonos un poco más en este mundo de alusiones, encontramos en Ben al psiquiatra de **The Sixth Sense** (1999) de M. Night Shyamalan y en Larry, uno de los propietarios anteriores de la casa, una semejanza física con el asesino de **A Nightmare on Elm Street** (1984), de Wes Craven.

En relación a las series Carrión expone que "de 2007 a 2010 el clasicismo viró hacia el manierismo, la posmodernidad teleserial experimentó un giro, una torsión, que en muchos casos puede identificarse mediante parejas de obras emparentadas" (2011, p. 30). Lo que nos resulta interesante de su planteo es justamente el hecho de considerar que la primera década del siglo XXI se caracteriza por el hecho de que las series realizan una relectura manierista de la tradición. En este caso podríamos exponer que esta lectura no solo se efectúa en torno a una historia de las series televisivas sino también, y de un modo más global, abarcando la historia del cine. Es en la forma en la que las historias son narradas donde podemos observar su artificiosidad. En el caso de *American Horror Story* este giro

manierista se manifiesta en el manejo de la temporalidad dentro del relato. Si Carrión contempla las elipsis de **Mad Men** o los planos imposibles de **Breaking Bad**, nosotros podemos entrever esta cuestión en el uso constante de 'microelipsis', [4] que recorren la totalidad de la serie y que operan fragmentando la linealidad de la temporalidad dando cuenta de la turbación de los personajes y de la atmosfera de irrealidad que por momentos inunda el relato, confundiendo lo que dentro de la historia puede ser entendido como ficción (el mundo de los muertos) y como realidad (el mundo de los vivos).

Maternidad y caos: "cuando un muerto fornica con un vivo"

En el capítulo 12 del *Apocalipsis* el profeta Juan relata el episodio de la mujer y el dragón. [5] En él, el Demonio, seductor del mundo entero, es expulsado a la tierra. En este gesto se establece por primera vez la división entre el bien y el mal. Satanás es la personificación del mal, del pecado. El demonio es el símbolo de todas las fuerzas que turban, oscurecen y debilitan la conciencia. Centro de la noche, de lo siniestro, el demonio, según el psicoanálisis, "aglutina las pulsiones más instintivas, primitivas, violentas e incontrolables del hombre, controla las fuerzas desintegradoras de la personalidad" (Navarro, 2007, p. 12).

Si esta cita de la Biblia es analizada en este trabajo es por dos motivos: en primer lugar, porque forma parte del discurso de uno de los personajes que fue atacado por Tate. En este caso, realizamos una lectura de esta temática entendiendo al personaje de Tate como la personificación del Demonio. En segundo lugar, porque su relato se nos manifiesta de forma clara en el embarazo y en el parto de Vivien en los dos últimos capítulos: *Birth* y *Afterbirth*.

Una de las referencias más claras al cine que se manifiesta en la serie es la presencia del film **Rosemary's Baby** (1968) de Roman Polanski. La casa aparece como el lugar donde creencias arcaicas se nos manifiestan como reales (dentro del espacio diegético). Tanto Vivien como Mia Farrow son utilizadas como receptáculos del anticristo. Si en el film de Polanski sus vecinos burgueses practicantes de rituales arcaicos la utilizan con un plan premeditado, en *American Horror Story* el embarazo es producto de una violación que da cuenta del desenfreno, la violencia y la perversidad de uno de los espíritus más fuertes de la casa. Tate, quien, como Íncubo, busca tener relaciones sexuales con las mujeres. Progresivamente descubrimos que lo que Vivien lleva en su vientre no es algo normal, sino una bestia con garras que nace cometiendo su primer crimen: el asesinato homofágico de su propio mellizo y la posterior muerte de su madre. El anticristo ha nacido y ha quedado del lado del mal. Una vez que todos los Harmon han traspasado el umbral, el niño queda a cargo de Constance. La perversidad se hizo carne una vez más y reina en la tierra dispuesta a devorarlo todo.

Bibliografía

Aumont, Jacques & Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.

Carrión, J. (2011). *Teleshakespeare*, Madrid: Errata Naturae.

Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.

Dick, B. (2002). *Anatomy of Film.* Boston: Bedford/ St. Martins.

Navarro, A. (Ed). (2007). *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo.* Madrid: Valdemar.

(2006). Nuevo Testamento. *La Biblia Latinoamericana*. Madrid: San Pablo/Verbo Divino.

Notas

1

Son también los creadores de la serie norteamericana **Glee** (2009).

2

En relación a la idea de espectro y de mundo o*ut of joint*, tomamos en consideración los planteos de Jacques Derrida en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional.*

3

Nos referimos a la tercera película de la saga denominada **Leatherface** (Jeff Burr, 1990).

4

Aumont entiende por *elipsis* a la omisión de acontecimientos pertenecientes a la historia contada, 'saltando' así de un acontecimiento a otro y exigiendo al espectador que llene mentalmente los vacíos entre ambos restituyendo los eslabones faltantes (2006, p. 75). Utilizamos el término 'microelipsis' para referirnos a mínimos cortes de la acción a nivel temporal y no espacial que la fragmentan y entrecortan, pero cuya duración no es lo suficientemente extensa como para requerir el auxilio del espectador en su fuerzo por completar lo ausente.

5

"Una mujer vestida del sol (...) estaba embarazada y gritaba de dolor, por que llegaba su tiempo de dar a luz. (...) El monstruo se detuvo delante de la mujer que iba a dar a luz para devorar a su hijo en cuanto naciera. (...) El niño fue arrebatado y llevado ante Dios y ante su trono. (...) En ese momento empezó una batalla en el cielo. (...) Echaron pues al enorme monstruo, a la serpiente antigua, al diablo o Satanás, como lo llaman, al seductor del mundo entero, lo echaron a la tierra y a sus ángeles con él" (Apocalipsis 12:1-9).

Como citar: Ailen, C. (2012). Just Shut Your Eyes and Say Go Away!, *laFuga*, 14. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/just-shut-your-eyes-and-say-go-away/549