



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

**“OUR GOOD FRIENDS THE BIRDS”:
UN ACERCAMIENTO SEMÁNTICO/SINTÁCTICO AL TERROR DE
DU MAURIER Y HITCHCOCK**

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)**

PRESENTA

ELIZABETH CADENA SANDOVAL

ASESORA

DRA. NOEMÍ NOVELL MONROY



**MAYO 2016
CIUDAD DE MÉXICO**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Es necesario aclarar, en primer lugar, que no hubiera podido consolidar este trabajo, en la manera que lo tienes entre tus manos, sin la ayuda de Noemí Novell, quien ha sido no sólo mi asesora sino también mi consejera de vida. Siempre encuentro paz en sus palabras y ella, de alguna forma, siempre encuentra la manera de confiar en mí. He aquí el resultado de esa confianza.

Esta tesina es el producto de varios años de carrera, de llanto, estrés, sonrisas y epifanías. Y mucha gente me acompañó en el proceso. Lo cierto es que no resulta fácil expresar de veras el agradecimiento a todos aquellos que de una u otra forma han hecho mi vida posible. Aún así, lo intentaré.

A mi papá y a mi mamá, por siempre tener abrazos, coscorriones y sonrisas extras para mí. Y a mi hermano, por trazar caminos y permitirme seguirlo de la mano. Ustedes me aman y creen en mí incluso cuando yo no puedo.

A mis abuelos, todos. Mati(†), por poner la vara alta y llevarme a ser mejor persona. Abues Paula y Javier(†), por estar siempre dispuestos a acompañarme y a enseñarme en el camino. Y Panchito y Gude(†), por su ejemplo y también por consentirme de más.

A mis roomies, Fany y Liz, por el *bullying*. Por aguantar mis berrinches, el reguero en la sala a la hora de trabajar y, sobre todo, por sobrevivir juntas los maratones de terror entre semana. No podría tener mejor compañía en mi desatinado intento de vida independiente.

A mis amigos. Javi y Sami, porque nos unen muchas otras cosas además de la sangre, ustedes son mis amigos infinitos. Dulce, porque los años entre nosotras no pasan y sabes bien que sin tus abrazos yo estaría algo lejos de esto. Judith, por conocer a mi hermano y acceder a conocerme, escucharme y corromperme a mí también. Carlitos, por tu paciencia y por hablar de cine conmigo como si no hubiera un mañana. Muñe, Marisa, Chelsea, Mafer, Denisse y Rodrigo, porque nunca esperé conocer mejores almas gemelas. La vida tiene un poco más de sentido a su lado.

Agradezco, finalmente, la firme atención de la Mtra. Julia Constantino hacia este trabajo; sus preguntas y comentarios fueron puntos clave durante mi proceso de investigación. Gracias también a las sugerencias de las profesoras Rocío Saucedo, Adriana Bellamy e Isabel del Toro Macías para la mejoría de mi texto.

I couldn't have asked for a better life and a better family to share it with.

Índice

Introducción	4
Capítulo uno. Primera paradoja: ¿por qué nos interesa el terror?	11
Capítulo dos. Segunda paradoja: ¿cómo construimos el terror?	31
Primer nivel semántico: primer significado lingüístico de los pájaros en el cuento	37
Primer nivel semántico: primer significado lingüístico de los pájaros en la película	39
Sintaxis del terror: suspenso.....	42
Primer nivel sintáctico: la persecución en el cuento	45
Primer nivel sintáctico: la persecución en la película	48
Conclusión. Vuelta a primera paradoja	59
Bibliografía	65

Introducción

El miedo es una de las emociones primarias en la vida del ser humano y, quizás, la más paradójica y recurrente. No es casualidad que la mayoría de los estudios en torno al género de terror y al miedo mismo contienen, en tonos variados, un argumento personal: todos experimentamos dicha sensación desde edades tempranas. Además, como lo plantea Hitchcock en su ensayo “The Enjoyment of Fear”, las personas buscan y se enfrentan día a día con el miedo y la mayoría incluso pagamos grandes cantidades de dinero por él (117), como si fuese una suerte de necesidad. Así, sumándose a dicha búsqueda del terror, mi inclinación hacia el estudio del género surge también desde el ejercicio personal. Y es que el miedo primero acomete a un nivel individual: existen múltiples explicaciones sobre la naturaleza del miedo, pero sólo es posible reconocerlo hasta que se experimenta en carne propia.

En casa era costumbre, tras concluir la cena, contar las leyendas que algún día aterrorizaron a la comunidad. Recuerdo la historia de la bruja a quien –en su autopsia– le encontraron tres pelos de gato clavados en el corazón, o la de aquella mujer chupa niños que se transformaba en guajolote y a quien su esposo le quemó los pies, o la del bebé que tenía bigote, dientes y que “además hablaba”. Existían versiones tan variadas de cada historia, que lo que mejor recuerdo es el espanto y la incertidumbre que nos envolvían mientras escuchábamos a mi padre atribuirse toda experiencia sobrenatural; y luego, las risas. Pero había algo en esas historias que me causaba pesadumbre; no era sólo el hecho de creer o no que pasaron, sino también el cómo pasaron. Entonces me preguntaba qué era lo que necesitaba escuchar; yo, la que dormía con la luz encendida y conciliaba el sueño hasta que no se oían más pasos en el corredor. Con todo, permanecía en la mesa, reconstruyendo

esas historias en mi cabeza, imaginando las reacciones de mi padre y sus nuevos métodos para una vez más convencernos y atemorizarnos con los afamados relatos.

De esto podemos argumentar que, aunque se asiente a nivel personal, el miedo también surge de la práctica colectiva. Es decir, las historias, sus intenciones y sus modos de enunciación tienen una base común. Mi padre contaba historias para todos en la mesa, sabía cómo manipular los mejores elementos de los relatos para lograr apabullar a cada uno, y aunque cada quien lo asimilara de maneras distintas, este objetivo perduraba y las técnicas apenas variaban. Después fui descubriendo que experimentaríamos el terror de muchas otras maneras y no sólo a través de las historias de mi padre. Entonces brotó el miedo a las montañas rusas, a los detalles en las compilaciones de “las leyendas de México” y al realismo¹ que el cine de terror ofrece con sus monstruos reencarnados y sus aterrados protagonistas; terminaba abrumada y con pesadillas para toda la noche, pero sin razones suficientes para dejar de experimentarlo. ¿No es posible, entonces, una vida sin conocimiento del miedo? He ahí la cuestión ritual del terror, que nos hace volver a la experiencia y reflexión del miedo, puesto que la búsqueda del mismo no tendría mayor impacto si no se forjara también a partir de la motivación colectiva: regresamos y solicitamos la exploración de miedos particulares compartidos, incluso de miedos ya conocidos: construimos y experimentamos “nuevas” montañas rusas o comentamos e indagamos en “nuevas” historias o películas, que, sin embargo, continúan configurando técnicas, funciones y finalidades semejantes. La expectativa y el interés por revivir,

¹ Por “realismo” me refiero a la verosimilitud con que el cine puede recrear algo que, aunque sabemos ilusorio, se hace posible y palpable ante nuestros ojos.

compartir y reinterpretar el terror perduran, y hacen del miedo, o arte-terror, un fenómeno paradójico.

El filósofo Noël Carroll denominó *art-horror*, o arte-terror,² las emociones producidas en los receptores y lectores por las diferentes obras pertenecientes al género, con especial énfasis en la literatura y el cine de terror (12–13). No se refiere al terror o miedo “natural” que puede experimentarse en “la vida real”,³ sino al efecto que el género mismo origina, por medio de los elementos específicos que lo han forjado a través de los años. Lo cierto es que los elementos que constituyen el terror como género popular se han cimentado principalmente en la literatura, el cine y la televisión, y se han extendido al mismo tiempo hacia medios como el teatro, los videojuegos, la pintura, la fotografía, e incluso la música, que comparten la misma finalidad de producir este efecto visceral en el público y explorar el valor que tiene. De tal suerte que, si bien la sensación puede reducirse

² No pretendo abordar las complicaciones en torno a los términos “horror”, “terror”, “miedo” e, incluso, “gótico”, por considerarlas ante todo innecesarias, pues me parece que, más que una diferencia de términos, se debe pensar en niveles de la experiencia ante los textos. En este sentido, resulta más conveniente pensar en el género aquí abordado como el producto de una amplia tradición inserta en muy diversos contextos y que continúa adaptándose. Así, el elemento invariable primordial en este proceso es el público mismo, quien finalmente delimita la experiencia del miedo y para quien, a mi parecer, se presta innecesaria la discusión de términos. Así pues, en esta investigación *horror* (en inglés), será equivalente a “terror” y su definición como género será aclarada en el trabajo mismo. El término “miedo”, por otro lado, a mi parecer, es una emoción meramente primaria e incluso libre de una definición concreta, pues se relaciona con muchos aspectos de la vida de las personas; por ello, aunque es base primordial del género, para denominar a este último prefiero el término “terror”, y en ocasiones usaré “miedo” para referirme a la reacción primera que éste provoca.

³ Es decir, la sensación que genera subir a una montaña rusa o lanzarse de un paracaídas no entra en el concepto de arte-terror, pues no es provocada por una serie de recursos retóricos que son los mismos que le dan estructura al género popular, sino más bien viene del encuentro físico directo con una situación extrema y llena de adrenalina. Es importante apuntar, sin embargo, que este tipo de experiencias aún se consideran parte del terror ritual, pues se buscan por el placer que causan y el nivel de seguridad que implican. Esto es contrario, por lo tanto, al terror que causa la experiencia de situaciones de vida o muerte (como crímenes o catástrofes), pues en éstas no hay ni búsqueda ni placer alguno.

a un solo término y aunque los modos de provocarla tienen un fundamento colectivo, cada medio se apropia de aquello que más le conviene del género y lo manifiesta a través de recursos distintos.

Es posible conjugar dicha variedad de elementos dentro de lo que Rick Altman plantea como acercamiento semántico-sintáctico a los géneros; en éste se entienden como elementos semánticos los rasgos o cualidades, personajes, lugares o ambientaciones comunes (10); y se piensan como elementos sintácticos las relaciones e interacciones entre dichos aspectos semánticos. Es justamente a partir de determinadas relaciones sintácticas entre elementos semánticos específicos que los géneros, en este caso el terror, se configuran. Por ello los mismos géneros se afianzan a unos medios más que a otros, a aquellos que hacen más efectivos sus mecanismos y que han ido consolidando las fórmulas que los especifican. El terror se concierta en medios mayormente narrativos, como la literatura, el cine o la televisión; medios que permiten la manipulación del relato y sus elementos narrativos, de tal manera que, por un lado, el espectador sea guiado hacia la experiencia del miedo y, por otro lado, el relato mismo plantee un punto de vista, una justificación —psicológica, moral, etcétera— para la búsqueda de este efecto.

Mi investigación se centra en la configuración de los elementos que hacen que un texto pertenezca y cumpla con las expectativas de un género, pues con el estudio de los aspectos que fundamentan un texto de terror podré hacer un análisis más puntual de los mecanismos genéricos principales. Así, mi intención es establecer y definir los elementos que hacen del cuento “The Birds”, de Daphne du Maurier, y la obra fílmica de Alfred Hitchcock del mismo nombre, textos no sólo pertenecientes al terror, sino también explicativos del género. Ambas obras retoman y alteran las estructuras del género al mismo

tiempo que juegan con las paradojas⁴ fundamentales para su entendimiento: ¿por qué existe cierta fascinación e interés por el terror si éste es más bien desagradable? y ¿cómo es que experimentamos esta sensación ante cosas que sabemos son ficticias? Si bien mi tesina no pretende dar respuestas absolutas a estas preguntas, sí me interesa explorar y cuestionar su función dentro del género y con relación a la figura del receptor. Es por esto que he elegido dos textos que dilatan ambas paradojas al cuestionar la idea misma de terror, el placer o desagrado que éste implica, y las técnicas y procedimientos del género. Ninguna de las historias que de niña me aterrorizaban tenía algo que ver con pájaros asesinos; sin embargo, todas ellas resultaban escalofriantes al suponerlas dentro de un espacio y tiempo reales y presentes, como algo a lo que en cualquier momento podía enfrentarme: cualquier mujer podía ser bruja, cualquier bebé podía nacer anómalo. Tanto Du Maurier como Hitchcock proponen constantemente en sus obras esa ruptura sorpresiva de lo cotidiano. Sus monstruos están en lo habitual, incluso en lo doméstico, y no necesitan ser sobrenaturales para resultar atemorizantes. Estas obras resultan, entonces, herramientas efectivas para la reflexión de un género cuyos elementos principales han permeado el imaginario colectivo desde su primera aparición.

⁴ Éstas son preguntas que se han planteado los estudiosos del género desde hace ya muchos años. El mismo Carroll las emplea como punto de partida de su investigación y en conjunto las denomina “las paradojas del corazón”, como referencia a la frase acuñada en el siglo XVIII por Ana Laetitia Barbault y su hermano. Carroll asocia en varias ocasiones la idea de “paradoja” con la de un acertijo o rompecabezas del pensamiento y de las emociones; cuestiones en que se encuentran dos maneras de pensamiento contradictorias y que además implican la posibilidad de una solución. Partir de las paradojas le permite, además, plantear argumentos y comprobarlos o rechazarlos. Por esto, es interesante comparar cómo, a pesar de que siempre han permanecido en discusión y se han planteado básicamente de la misma manera, las paradojas han llevado el estudio del género a conclusiones muy variadas y enriquecedoras.

Como he mencionado anteriormente, esta investigación busca explorar el marco de posibilidades del acercamiento semántico/sintáctico dentro del género. Si bien Altman plantea dichas ideas para el análisis fílmico, es importante puntualizar que su estudio de géneros se presenta como un método eficaz tanto para entender las relaciones que hay en los diferentes niveles del ejercicio literario y cinematográfico, como para establecer vínculos entre los dos campos y sus respectivos textos. Con este acercamiento podremos considerar el estilo con que cada texto presenta al espectador lo que desea y valorar a su vez los recursos de ambos medios. De acuerdo con Altman, una vez que se estudian los vínculos entre lo semántico y lo sintáctico, se hacen más claras la función comunicativa del género, su objetivo y su audiencia. Los elementos semánticos de un determinado género adquieren significación una vez que se configuran en el aspecto sintáctico (organizativo); y es a partir de dicha significación que buscaré responder a situaciones relacionadas tanto con la importancia y relevancia del cuento y la película en el género como con el valor del terror para la audiencia.

Para el desarrollo de mi análisis, considero pertinente tomar como cimientos temáticos, y organizativos, las paradojas en torno al terror; aunque cabe apuntar que mi investigación busca, más que definir o acotar estas preguntas, ampliarlas de tal forma que nos permitan explorar un poco más del género: son, ante todo, un punto de partida. La primera paradoja será la base de mi primer capítulo, puesto que se ocupa del porqué del terror y la búsqueda e interés por el mismo. Altman puntualiza que, para el estudio de un género, es imprescindible conocer y entender su evolución, por lo que esta primera paradoja me resulta útil para plantear, por un lado, las propuestas que el terror ha desarrollado a través de su proceso histórico y, así, entender la definición del terror que

planteo para mi análisis; y, por el otro lado, delimitar la relevancia del cuento de Du Maurier y el filme de Hitchcock en la historia y el porqué de ciertos aspectos que también abordaré. El siguiente capítulo deriva de la segunda paradoja, cómo es que nos atemorizamos ante elementos que sabemos ficticios. En este apartado, mi análisis estará destinado a los niveles de significación que constituyen tanto el aspecto semántico como el sintáctico y que llevan, finalmente, a la construcción del miedo. Mi intención, entonces, es desarticular los textos a modo de entender la configuración y confrontación de los elementos semánticos principales del terror —monstruo y víctimas— y el elemento sintáctico primordial del género —el suspenso— así como su relación con el receptor, cuya contemplación es parte medular en los planteamientos del género. De esta manera, si bien ambos textos se integran al mismo género y dejan aportaciones, dado que emplean recursos mediáticos distintos, los elementos que retoman y exploran también adquieren otras significaciones, enriqueciendo la relación y lectura entre cuento y película. Esto nos permitirá ver de qué maneras alteran, a lo largo de los textos, las paradojas que el mismo género plantea una y otra vez, y que resultan determinantes en la vida del ser humano. Mi conclusión, por tanto, será una vuelta a la primera paradoja, con especial énfasis en por qué interesarnos en estos textos para hablar del terror; qué relación guardan con la configuración del género y con su audiencia; y qué valor tienen a nivel social.

Capítulo uno

Primera paradoja: ¿por qué nos interesa el terror?

Decía la leyenda que era ya medianoche cuando un joven descendía la barranca a toda velocidad en su carretón, con la amenaza de tormenta a sus espaldas. De pronto, en medio de la oscuridad, se escuchaba el llanto de un bebé y, tras buscar en la penumbra, el muchacho distinguía un pequeño bulto en la cuneta del camino. Otra vez el llanto invadía el silencio y entonces el joven acudía al llamado. Levantaba el bulto entre sus brazos. Y ahí, entre las cobijas, encontraba el rostro del pequeño, tierno y rosado, con un bigote por encima de su enorme boca, su roja boca repleta de dientes. “¡Este bebé tiene dientes y bigote!”, exclamaba el muchacho. “Sí, y también hablo”.

Éste es un burdo ejemplo de las muy contadas historias que me acechaban de niña. En ocasiones el singular rostro del bebé plagaba mis sueños; otras veces era yo quien lo encontraba, invariablemente llorando y luego sonriente, aunque no siempre en la barranca. La versión varía continuamente en mis recuerdos, a veces más oscura, a veces hasta sangrienta. Entonces recorro a mi padre y le pido que la cuente otra vez, como cuando era pequeña y a la luz de las velas insistíamos en tener pesadillas. La repetición de la historia siempre causa un efecto espeluznante, pero también un tanto gustoso, como si haberla escuchado una vez más conllevara cierto grado de mérito y satisfacción. Y es que no importa cuánto varíen las historias, lo cierto es que la estimulación del miedo es el constante eje rector tanto de las intenciones de los textos de terror como del interés de los lectores y espectadores. Es además en función de dicha emoción que se configuran los elementos que conforman el género. Si bien experimentamos el terror de muchas formas, los recursos y estímulos que lo suscitan se han afirmado de manera colectiva; así, a pesar de

las muchas épocas y contextos en los que se ha desarrollado el género, la estructura y elementos más básicos que lo definen se han conservado, sin que ello descarte la posibilidad de variaciones, apropiaciones y comentarios. Una distinción detallada de los elementos del terror nos permitirá llegar a una definición más concreta y funcional para esta investigación.

Dentro de las diversas formas de abordar la configuración de los géneros populares, surge el acercamiento semántico/sintáctico de Rick Altman, que nos permite distinguir los elementos semánticos del género que se limitan al contenido —los materiales— de los elementos que concretan su forma o sintaxis —la articulación—. Al mismo tiempo, esta aproximación insiste en omitir una separación fija de estos dos tipos de elementos, pues plantea que sólo al estudiarlos en conjunto es posible comprender las propuestas que el género ofrece. Es de interés señalar, con fines de aclaración, la base del acercamiento de Altman, puesto que ésta nos encamina a las nociones de significado lingüístico y significado textual (vinculadas con los aspectos semánticos y sintácticos respectivamente). Según explica, la significación textual, o secundaria, surge de los lazos sintácticos que se dan entre las significaciones primarias de los elementos semánticos (15). Es decir, estos últimos tienen una significación propia e individual —llamada significación lingüística— que, al entrar en la configuración (sintaxis) de un texto (o sistema) específico, adquieren una significación textual. Para alcanzar una explicación más certera, tomemos, por ejemplo, la construcción de una oración, que funciona de manera paralela a lo que Altman propone. Si pensamos en el enunciado “el niño tiene dientes y bigote”, podemos destacar como elementos semánticos “niño”, “dientes” y “bigote”, palabras a las que atribuimos un significado individual que, al entrar en una relación de sujeto y predicado —¿quién tiene

qué?—, es modificado y se resignifica de manera distinta a nuestra concepción previa. Estos términos son funcionales no sólo para definir un género, sino también para abordar textos individuales.

En un acercamiento más concreto al terror, Philip J. Nickel, al igual que Noël Carroll, considera la presencia del mal sobrenatural o monstruoso como el elemento semántico (si empleamos los términos de Altman) principal del terror (15). Mientras que para Carroll el monstruo sólo puede ser una especie de criatura sobrenatural y repulsiva, la definición de Nickel permite plantear un concepto de monstruo más amplio y variable que incluye al psicópata que asesina e, incluso, a los pájaros. Otra característica del terror que Nickel puntualiza es la violencia o, como él lo plantea, “[the] graphic depictions of sadistic violence” (15). Esto condiciona la participación del siguiente elemento semántico primordial del terror: las víctimas. La relación monstruo-víctima, mediada por la violencia, es la que tiene más repercusiones en el espectador, pues a partir de ella se generan los conceptos de amenaza, repulsión y miedo a los que tanto se refiere Carroll. El género de terror apela al aspecto emocional del receptor y busca que éste experimente, en sintonía con los personajes, el terror mismo de lo que acontece. El monstruo es la fuente del terror y son las víctimas quienes representan las emociones que se espera que experimente el receptor de la obra (Carroll 15-18). La relación monstruo-víctima, además, pareciera contener los demás elementos semánticos, puesto que a partir de lo que sucede con ellos dos se determinan los niveles de violencia, el tipo de ambientación y locaciones (generalmente en lugares ominosos y oscuros), y se exploran nociones respecto de la sexualidad, la muerte y el miedo mismo.

Dichas relaciones, sin embargo, no serían del todo posibles si no se considera la configuración sintáctica del género. Esta configuración comienza en la trama, pero implica también otras formas de articulación de elementos en el texto. Así pues, según Carroll, la trama del terror se puede dividir en cuatro etapas: inicio/asalto del fenómeno,⁵ descubrimiento del fenómeno, confirmación y confrontación del fenómeno (99). Puesto que en cada etapa varía la articulación de los elementos semánticos —la relación entre lo monstruoso y las víctimas—, cada una conforma un nivel distinto de significación, lo que afecta directamente al receptor. Por ejemplo, en la *etapa de inicio*, la presencia del monstruo es anunciada tanto para el público como para los protagonistas-víctimas (o para algunos); esto siembra curiosidad pero deja sin responder muchas preguntas, lo que se buscará hacer a lo largo de la historia. En esta etapa la identidad de la amenaza desempeña un papel importante, pues puede ser una identidad oculta tanto para los protagonistas como para la audiencia, lo que crea mayor empatía entre ellos al hacer que la segunda se identifique con el suspenso de los protagonistas de la historia (Carroll 99); consideremos, por ejemplo, la pequeña historia relatada al principio de este capítulo: ni el joven ni la audiencia conocen la procedencia del llanto, haciendo efectiva la sensación de suspenso y sorpresa en las etapas venideras. También está el caso de una identidad maligna revelada al público pero no a los demás personajes, lo que genera una brecha entre aquello que los personajes vivirán y la manera en que el público experimentará cada suceso (99). Como ejemplo pensemos en la película *Psycho* (1960), en la que el público es el único testigo del asesinato de la protagonista, de la presencia del mal en el motel y la casa, cosa que el resto de los personajes conocerá hasta mucho después, en la siguiente etapa.

⁵ Fenómeno: elemento transgresor, el monstruo.

El segundo paso corresponde al *descubrimiento del monstruo* por parte de algunos personajes, es por lo general sorpresivo y puede ser el momento en que se revele aquello de lo que el monstruo es capaz; en esta etapa, sin embargo, hay cierto grado de incredulidad por parte de algún personaje (o grupo), que también cuestiona al público: aunque algunos están seguros de la existencia del monstruo, otros tantos la contradicen o incluso los mismos personajes que creen haber visto al monstruo buscan explicaciones. Es por eso que esta etapa es la de mayor grado de racionalidad y en la que nos familiarizamos con el monstruo aunque quizá aún no hayamos visto mucho de él. En la historia antes contada, por ejemplo, la etapa de descubrimiento es literal, el hombre aparta las cobijas del rostro del bebé y descubre el mal que se ocultaba, pero su incredulidad se refleja en sus palabras y también cuestiona al lector: ¿es posible un bebé con dientes y bigotes? La respuesta inmediata del esperpento es lo que, en la sintaxis del terror, consideraríamos *la confirmación del fenómeno*. Éste es el momento en que las explicaciones racionales se vuelven irrelevantes, se anulan cuando el monstruo se hace presente en todo su esplendor y las calamidades de las que es capaz, apenas sugeridas en la etapa anterior, se vuelven palpables. El paso de ésta a la etapa de *confrontación* es generalmente el punto de mayor clímax y suspenso. En la última etapa la relación entre monstruo y protagonistas se vuelve de competencia y supervivencia. Es aquí cuando nos preguntamos qué pasará con los personajes y si en verdad existe la manera de reestablecer el orden. En algunos casos, el protagonista termina por probarse más fuerte que el monstruo y logra solucionar el conflicto, sin embargo, perdura una sensación de intranquilidad, “nothing is the same again” (Wisker 32); la transgresión ya pasó, se mostró posible y eso es lo que nos afecta, lo que acecha a los protagonistas y al público. En otros textos (cada vez con más frecuencia a

mi parecer), el orden nunca se reestablece y el problema queda suspendido en el aire, como en el caso de la leyenda aquí mencionada, donde no se sabe qué pasa realmente con el joven y el bebé; o como en *Psycho*: a pesar de que Norman Bates es encontrado culpable y puesto tras las rejas, la película termina con unas palabras de su madre, advirtiéndole que la situación no se termina sólo con encerrarlos.

En el paso de una etapa a otra podemos encontrar otro recurso relevante para la sintaxis del terror y participe tanto de la provocación del miedo como de la significación del monstruo y los personajes: el suspenso (Carroll 129). Si bien éste no se encuentra únicamente en textos de terror, sí es inherente a la construcción narrativa de los mismos y se ha vuelto ya parte de la concepción común que tenemos del género. Como hemos visto, desde la primera etapa de la trama debe quedar sembrada la curiosidad del lector/espectador por responder ciertas preguntas y saber más del supuesto monstruo. Es en función de la efectividad del suspenso que los elementos semánticos se acomodan en la trama. A lo largo de la historia, éste será el principal recurso para mantener al espectador atento a los sucesos relacionados con el peligro y la supervivencia de los personajes, y consciente del paso de una etapa a otra en que la desestabilización del orden incrementa y en que los personajes deben establecer nuevos vínculos con el mundo hostil que los rodea. El suspenso se encuentra en diferentes niveles y momentos de la narración, por lo que, a mi parecer, resulta el elemento sintáctico primordial en la construcción del terror.

La importancia de poder distinguir entre los elementos sintácticos y semánticos del género recae en el significado que su conjunción puede tener para el público que los consume. Aunque la fórmula general de estos textos se repita, cada uno de ellos la retoma con nuevas posibilidades de significación y, así, el público responde a los textos que

reconoce como producto de su contexto y que, al mismo tiempo, manifiestan las necesidades de la época. El terror es un género que busca desestabilizar a su audiencia al mostrarle un contexto en que la decadencia de la vida como la conocemos y su violenta destrucción producida por un agente específico (el monstruo) se torna inevitable. Al presentar personajes que no tienen otra opción más que involucrarse en la lucha contra aquello que amenaza su existencia, sus creencias y modo de vida, el texto de terror cuestiona la propia realidad en que emerge como producto del contexto cultural, social e histórico, conjuntamente cuestionando las concepciones individuales que cada lector/espectador tiene sobre sí mismo y el ambiente en que se desenvuelve. No obstante, si tomamos en cuenta que los elementos que componen el terror son desagradables y violentos, resulta difícil definir tanto el interés y gusto que el público tiene por el género como la insistencia de la industria en producirlo. Hablamos a grandes rasgos de un porqué del terror; sin embargo, como Andrew Tudor cuestiona en su ensayo “Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre”, a partir de esta simple pregunta —¿por qué el terror?— quedan otras dudas sueltas, ambigüedades que la mayoría de las veces los críticos no terminan de definir. En primer lugar, ¿se plantea la pregunta pensando en que sólo cierto tipo de público y ciertas ideologías disfrutan y buscan el terror?, es decir, ¿se cuestiona al público? O, por otro lado, ¿estamos cuestionando aquello que el mismo género (la industria) ofrece para que el público se interese? (Tudor 48).

En el marco de lo individual, con un enfoque en el público, surgen preguntas sobre las razones por las que la gente encuentra gustoso o entretenido presenciar este tipo de acciones en las que se involucra tanto en un sentido moral o anímico —pues implica buscar y querer ser testigo de torturas y daños hechos a la humanidad— como en un sentido

corporal. El terror espera que el público reaccione y se sienta físicamente involucrado con lo que sucede en la narración: el público grita, salta, se angustia al mismo tiempo que los personajes están siendo atormentados.

Las múltiples formas en que se ha intentado dar respuesta a dichos cuestionamientos es prueba de que resulta casi imposible llegar a un planteamiento único y satisfactorio. Por un lado, se busca una especie de unificación de los modos de percepción y pensamientos de la audiencia, como lo hicieron los estudios psicológicos. En esto se puntualizan ideas quizá resumidas en que: “horror appeals to deep-seated, psychoanalytically intelligible repressed desires” (Tudor 48). Así, por ejemplo, si pensamos en el ensayo de Freud “The Uncanny” —como Gina Wisker resume—, hablamos de aquello que se encuentra reprimido tanto en lo que nos rodea y nos parece familiar como en nosotros mismos, y el monstruo se presenta como una proyección de ello. Es decir, “Horror embodies what is desired and feared, feared sometimes just because it is desired and denied” (Wisker 21). Asimismo, Joseph Gixti —según Tudor— plantea que el terror es una forma de liberar la condición bestial de todo ser humano aparentemente civilizado (48). Sin embargo, estas teorías, entre otras que han surgido desde lo psicológico, dejan un tanto de lado el concepto de arte-terror del que hablé en la introducción; esto es que se enfocan en las reacciones psíquicas de la audiencia sin considerar que el texto mismo, como arte, tiene una forma e intención particular.

Considerando la idea de lo paradójico en la estética del género, es posible retomar el concepto de catarsis —planteada por Aristóteles para el análisis de la tragedia— que señala que el placer estético que surge a partir de representaciones artísticas de tortura y sufrimiento tiene como principio deshacerse de emociones y pensamientos negativos que nos persiguen en el transcurso de nuestra vida cotidiana (Carroll 246). Noël Carroll rechaza

esta idea por una razón principal: para él, uno de los elementos principales del género de terror es hasta cierto punto la distancia que hay entre los mundos y personajes planteados en los textos y nuestro propio mundo (246). Para Carroll el terror siempre es sobrenatural en tanto que lo que leemos en los libros o vemos en las pantallas no existe, por lo que los tipos de emociones que nos ofrece y nos lleva a purgar no tienen equivalente en nuestra vida. No obstante, el terror en ningún momento se distancia de su contexto puesto que el género, a mi parecer, es resultado de una negociación entre lo que el público requiere en determinado momento —los temores que necesita y acepta enfrentar— y el posicionamiento que la industria toma ante ese mismo momento —su perspectiva e ideología—. Así pues, la idea de catarsis resulta posible en tanto que le permite al público, en un espacio delimitado, reflexionar sobre y purgarse de aquellos temores que su mismo contexto le presenta día con día. Este concepto también va aunado a la idea de una “válvula de escape segura”. Como Hitchcock lo plantearía, el público se acerca a estos textos para experimentar, sí, emociones terribles, pero a sabiendas de que el precio de dicha experiencia no se les cobrará: buscan sentir el miedo sin la necesidad de ser sometidos a situaciones apartadas de la comodidad de sus asientos (“Enjoyment” 117). Lo que es más, la esencia de este tipo de textos, según el cineasta, es la tensión entre temer y no temer (“fear and fear not”): “Fear: the saw may dismember the ingénue. Fear not: it won’t” (118). Sin embargo, pareciera que en el dejo de inquietud que queda al final de cada buen texto de terror está suspendida una pregunta al público: ¿en verdad no hay nada que temer?

Aunado a este acercamiento más relacionado con la poética del terror, podemos plantear otro involucrado mayormente con la configuración de los textos y propuesto por Noël Carroll. Aunque nuevamente pareciera que este crítico busca determinar el género

dentro de parámetros más sincrónicos y limitados, lo que yo quisiera rescatar es la concepción del placer por el terror desde la forma y no sólo por el contenido, pues resulta de gran importancia para mi investigación y para el género mismo. Carroll propone que la construcción de la trama y el punto culminante al que ésta nos lleva es lo que genera placer. Es decir, el gusto por estos textos viene de la manera en que la trama nos guía al descubrimiento de lo monstruoso y de aquello que nos presenta como monstruoso. Este placer crece, además, junto con nuestra curiosidad, conforme la trama avanza, y nos lleva a nuevos momentos de encuentro con lo que nos produce miedo o arte-terror (184). Al mismo tiempo, el descubrimiento de lo monstruoso es placentero en tanto que es fascinante, que trasciende nuestros parámetros de realidad (185);⁶ la construcción del monstruo, ya sea a partir de descripciones, diálogos o elementos audiovisuales debe ser, en principio, significativa para el público, pues esto hará no sólo que nos involucremos más con los personajes sino que también busquemos un interés particular en el monstruo y su posibilidad de ser, si no “real”, por lo menos representable. Si bien el monstruo como centro del terror ha perdurado a través de los años, su importancia recae, como lo planteó Altman, en los diferentes significados que se le han dado a partir de la variación de sintaxis que estos textos han sufrido a lo largo del tiempo. La misma materia prima es reconfigurada una y otra vez. Se conserva el principio de descubrimiento, pero ¿cómo es ese descubrimiento en cada texto, con cada nueva exploración? ¿Cómo es el encuentro con esa

⁶ La noción de placer que busco exponer no debe confundirse, sin embargo, con *lo sublime*. Aunque quizás guarden cierta relación, lo sublime consiste en un temor más bien reverencial, que lleva a la admiración: el objeto se percibe en toda su grandeza y esa grandeza, si bien se teme, también es digna de reverenciarse. El placer que yo planteo es más paradójico en tanto que va estrechamente ligado a la repulsión: las acciones y representaciones de lo monstruoso son repulsivas, pero la posibilidad de percibir las, el encuentro con ellas, es lo que lleva al placer.

monstruosidad? Y más aún, ¿qué valor tiene para el público consumidor? Esto nos lleva a pensar en un planteamiento que abordaré a fondo más adelante: mientras que el placer del terror se encuentra en la parte sintáctica de los textos, en cómo se organiza y muestra el monstruo, el valor del terror surge del resultado de la organización de los elementos semánticos que llevan a la significación del monstruo.

Con la intención de apuntar tanto la relevancia del terror para el público en diferentes contextos como los elementos que los mismos textos ofrecen como objetos relevantes de estudio, recurriré a un breve análisis de los cambios que ha sufrido el terror a lo largo de los años, hasta la época en que surgen los textos de Daphne Du Maurier y Alfred Hitchcock. No pretendo de esta manera dar una respuesta única y universal sobre ¿por qué el terror?, sino más bien buscar respuesta, de forma breve, a la pregunta más específica: “why do *these* people like *this* horror in *this* place at *this* particular time?” (Tudor 54). Asimismo no valoro mi análisis como la historia del terror, sino como un análisis de elementos y momentos particulares en el desarrollo del género, con un enfoque semántico/sintáctico, y que marcará las pautas tanto de mi definición de terror como del estudio que haré de los textos de Du Maurier y Hitchcock.

Rick Altman propone que la evolución de un género puede ser, por un lado, a partir de un grupo estable de elementos semánticos cuya sintaxis se modifica buscando aquella organización que mejor funcione con la audiencia; o, viceversa, el género cuenta con una sintaxis estable dentro de la cual se experimenta con diferentes aspectos semánticos hasta encontrar el que mejor se adecua a las necesidades de la época. El terror recae en la primera categoría; según el mismo Altman: “horror films borrow from a nineteenth-century literary tradition their dependence on the presence of a monster. In doing so, they clearly perpetuate

the linguistic meaning of the monster (‘threatening inhuman being’), but at the same time, by developing new syntactic ties, they generate an important new set of textual meanings” (15). Aquí es importante señalar que, aunque el crítico se refiere en primera instancia al cine, dentro de mi investigación considero que la evolución del terror como género popular surge de las propuestas que tanto el medio literario como el cinematográfico establecen. Es decir, aunque muchos de los intereses del terror son explorados en la literatura de años anteriores al cine, no es sino hasta la llegada de éste que tanto literatura como cinematografía exploran de lleno las posibilidades del género y su configuración a partir de elementos semánticos y sintácticos específicos. Es a partir de la comunicación de ambos medios que se presentan nuevas significaciones: existen elementos estables del género (el monstruo y sus víctimas), conservados durante la evolución del mismo, dentro de los cuales se van insertando nuevos elementos (de la sintaxis) con nuevas texturas.

Al observar los distintos momentos en la evolución del terror, es notable que ésta ha oscilado siempre entre lo “fantástico” y lo “realista”.⁷ Esto quiere decir que, si bien el terror surgió de una tradición que pretendía poner frente al lector/espectador mundos inexistentes conformados por elementos imposibles, su exploración en textos ya más particulares —y a lo largo de las diferentes épocas— ha tendido a proponer la existencia del terror en nuestro propio mundo, en ambientes de la vida cotidiana y con seres que no nos parecen del todo ajenos. Así, por ejemplo, podemos hablar de los orígenes del género en el siglo XIX y, por un lado, de obras como *Frankenstein* (1818) o *Dracula* (1897), cuyas propuestas tienden a lo fantástico en tanto que se desarrollan en situaciones distantes, con monstruos que

⁷ Entiendo lo fantástico como un distanciamiento de la posibilidad de mimesis —que puede además relacionarse con lo sobrenatural— y lo realista, como su contrario, pues brinda elementos que propician el ejercicio mimético.

sabemos imposibles; mientras que, por el otro lado, autores como Joseph Sheridan Le Fanu —en Irlanda— exploran el terror en condiciones más familiares y de la vida cotidiana (Carroll 6).

Y es que más adelante, con el desarrollo del cine a principios del siglo XX, esta oscilación entre lo fantástico y lo realista se hace más evidente. La industria cinematográfica retoma historias y elementos de la tradición literaria que hasta entonces se considera “de terror” al mismo tiempo que la literatura comienza a alimentarse de las exploraciones fílmicas; así se asientan los elementos tanto semánticos como sintácticos y se consolida el terror popular. Como plantea Altman, el elemento semántico hasta entonces constante en la tradición literaria, el monstruo, encuentra nuevas formas y significaciones: “With the horror film, a different syntax rapidly equates monstrosity not with the overactive nineteenth-century mind, but with an equally overactive twentieth-century body” (16). Algo similar sucede con otros aspectos relacionados con el terror, como los conceptos de muerte y miedo, que de acuerdo con las nuevas formas de sintaxis y su contexto encuentran una valoración distinta. Más adelante, el ambiente de posguerra, al término de la Primera Guerra Mundial, propicia la exploración de las posibilidades del cine tanto para la creación de mundos fantásticos como para reflejar la realidad. El terror, entonces, adquiere un gran interés por mantener un tono más realista, poniendo en tela de juicio cuestiones como la brumosa concepción de “seguridad” al término de la guerra y el germen del miedo y la muerte como algo más inherente a nosotros mismos y no tanto a cuestiones fantásticas; temas que además ya interesarían tanto a una joven Du Maurier como al Hitchcock ansioso por experimentar con la cámara.

En los años siguientes, con los avances de la ciencia y la creciente crisis frente a los cambios del mundo moderno, tanto los monstruos como los personajes del terror se reconfiguran en nuevas historias que se incluyen tanto en el género de terror como en el de ciencia ficción pues presentan como elementos transgresores a seres extraterrestres que cuestionan nuestras convenciones —pensemos en el filme *Invasion of the Body Snatchers* de 1956, adaptado con tintes de terror más marcados que los del libro de Jack Finney— o mutaciones y alteraciones de seres y ambientes de la vida cotidiana (*Them!*, 1954). Es decir, se elaboran ideas en torno al encuentro con otros mundos que llevan a la reflexión sobre la situación del nuestro y señalan sus debilidades. Más adelante, en una sociedad marcada por el desastre de dos guerras mundiales, el terror relega la idea de “otros” mundos para enfocarse en el nuestro y su infinita gama de terrores. Autores como la misma Daphne du Maurier seguirán cuestionando la fragilidad de la realidad que hemos creado, dejando a la luz el hecho de que no necesitamos de otros mundos y otros seres para conocer y enfrentar nuestros miedos más oscuros. La existencia de lo monstruoso en la vida cotidiana es llevada al extremo y planteada como algo con lo que nos enfrentamos todo el tiempo. Es aquí donde surge *Psycho* —primero escrita por Robert Bloch en 1959 y llevada a la pantalla por Hitchcock en 1960—, un texto que refleja no sólo las posibilidades del terror en nuestro mundo y sociedad, sino también en nosotros mismos y en nuestros hogares; elementos que, a mi parecer, siguen explorándose en textos actuales de terror.

Como sugerí anteriormente, tanto Daphne du Maurier como Hitchcock, ya desde comienzos de su carrera, se interesan por explorar en sus respectivos medios temas de los que también se ocupa el terror, principalmente aquellos relacionados con el terror en un ambiente “realista”, el que se encuentra en nuestra vida cotidiana. Aunque ninguno de los

dos se dedicó específicamente a la producción dentro de este género, sus obras resultaron de gran significación para la evolución del mismo.

Dentro del ámbito gótico y macabro, Du Maurier es reconocida por su novela gótica rosa *Rebecca* (1938) y por sus cuentos, dentro de los que se destacan “The Birds” (1952) y “Don’t Look Now” (1971). Todas estas obras fueron llevadas a la pantalla grande: las dos primeras por el mismo Hitchcock (1940 y 1963), la última por Nicholas Roeg (1973). Su obra muestra de manera general —como lo plantea Richard Kelly en *Daphne Du Maurier*—⁸ dos cuestiones principales: la confrontación con el pasado y los conflictos existentes entre los roles de la mujer y del hombre. Para Du Maurier, todos somos consecuencia directa del tiempo, de lo que pasó y de lo que nos espera; el tiempo nos persigue y es nuestra responsabilidad reconciliarnos con él o dejarlo destruirnos. En *Rebecca*, por ejemplo, encontramos el pasado en plena lucha con el presente, el terror de un pasado que perdura y que termina por definir el ahora. La historia gira en torno a la figura de una mujer, ya fallecida, pero cuya presencia y personalidad fueron tales que sigue acechando la casa que habitó, la memoria de aquellos que la conocieron y los pensamientos de la misma narradora, quien nunca la conoció. En esta obra, como en otras tantas, la autora confronta la figura de una “mujer libre”, capaz de ejercer su propia sexualidad, de guiarse por sus intereses (como Rebecca), con una noción más conservadora: la mujer como una figura encapsulada en un rol específico, incapaz de seguir una vida más allá del matrimonio y la maternidad. Si bien esto resulta claro en su obra rosa, en sus textos de terror Du Maurier partirá de un punto de exploración distinto. La transgresión, para Du Maurier,

⁸ Estas conclusiones son con base, principalmente, en la obra rosa de Du Maurier, que será de gran influencia y contraste para su trabajo en el terror.

proviene justamente de esas esferas que creemos débiles y, a la vez, incuestionables, como el rol de la mujer (o el de los niños, como en “Don’t Look Now”). En su obra son los personajes femeninos quienes se convierten en la encarnación de lo transgresor y cuya naturaleza nos hace repensar nuestros propios roles y patrones de cotidianidad.

Para Du Maurier, el terror representa un espacio para reflexionar sobre los límites de nuestra realidad: “There comes a moment in the life of every individual when reality must be faced. When this happens it is as though a link between emotion and reason is stretched to the limit of endurance, and sometimes snaps” (Du Maurier en Kelly 123). Sus relatos macabros son la verbalización de ese momento en que se quiebran los lazos entre los elementos que conforman el “orden natural”. Y es que aunque Du Maurier defiende la familia como el principal centro de estabilidad, en sus cuentos es precisamente a partir de lo familiar, de ese espacio seguro, que surge la transgresión, que conocemos la monstruosidad. La obra de Du Maurier no busca un desarrollo profundo de personajes, pues resulta de mayor interés que el lector sea testigo de los sucesos (Kelly 133); por eso la importancia del suspenso, de preguntarse ¿qué pasará después? Más que brindar ya una reflexión sobre los eventos, Du Maurier plantea una situación y deja a criterio del lector las reacciones y conclusiones. Lo que es más, tanto la reflexión como la transgresión se acentúan con la privación del cierre, de un final, común en las historias de Du Maurier. Al no haber una conclusión o resolución de los hechos, la lectura queda abierta, inmersa en la realidad, y cuestionándola.

Dicho énfasis en los eventos más que en los personajes, aunado a la enorme popularidad de Du Maurier por la efectividad del suspenso en sus obras, permitieron el diálogo entre el medio literario y el cinematográfico; y fue Hitchcock, precisamente, quien

tuvo gran contacto con los textos de la escritora británica. Además de las dos obras mencionadas, este director hizo una adaptación más de Du Maurier (*Jamaica Inn*, en 1939), y en cada una de ellas acentúa temas que también fueron determinantes para su filmografía. Las adaptaciones de estas obras, además, funcionan como un puente entre la carrera de Hitchcock en Inglaterra y su traslado a Estados Unidos, donde su talento lo llevará a explorar nuevas formas de hacer cine: la adaptación de la novela *Jamaica Inn* (1936) de Du Maurier es el último trabajo de Hitchcock en Europa, mientras que su primer encargo en Norteamérica será, precisamente, *Rebecca* (en 1940), tan sólo un año después de la publicación de la novela. Esto habla también del creciente interés de la audiencia por el ahora reconocido como “maestro del suspenso”.

Para Hitchcock, el concepto de miedo no debía ser relacionado únicamente con un género, por lo que no toda su obra está catalogada dentro del terror. No obstante, *Psycho* (1960) y *The Birds* (1963), las dos obras señaladas como pertenecientes al género, tuvieron resultados determinantes para la concepción del terror dentro del cine. Al igual que Du Maurier, Hitchcock aborda temas oscuros y transgresores en contextos convencionales. En sus filmes abundan los crímenes —como la enunciación de la transgresión del mundo y de lo familiar— y la muerte, como algo siempre presente, que no puede olvidarse en tanto que es innegable. En *Psycho*, como ya abordé anteriormente, plantea la idea de un nuevo tipo de monstruo, uno que se esconde en nosotros mismos y que puede surgir incluso en el ambiente más familiar.

El objetivo principal en la obra de Hitchcock es la desestabilización del mismo espectador, y qué mejor manera de hacerlo que ubicándolo en una posición incómoda, en los sitios menos esperados, ante situaciones terribles. A partir de esto el director trabaja en

torno al carácter voyerista del espectador y la función del suspenso para contar historias. Al igual que Du Maurier, los textos de Hitchcock no pretenden brindar una reflexión concreta sino permitir al espectador, a partir de su posición como testigo, crear un criterio. La manipulación es un elemento primordial para Hitchcock, pues implica tanto manipulación de la audiencia como la manipulación de los recursos que la industria fílmica brinda, como la compañía actoral. El director entendía “star worship” (adoración por las celebridades) como un elemento principal para la creación y difusión de un filme, pues satisface un deseo y gusto de la audiencia (¿cuántos no hemos ido a ver una película sólo porque está tal o cual actor?); al mismo tiempo, lograba que existiera un diálogo entre lo que representaba cierto actor o actriz para la audiencia y lo que él quería hacer con esa figura en su historia (Hitchcock 68). Conocía tan bien a sus actores como al público. Ejemplo claro de ello es su insistencia en mostrar la desestabilización a través del cuerpo femenino, poniendo siempre a sus actrices en una posición de vulnerabilidad. Como él mismo aclararía, la intención al presentar así a las mujeres era desarticular la glamurización de la mujer frente al público femenino: lo importante es mostrar la crudeza de cierta realidad, humanizar la figura femenina, y no mostrar un cuerpo de belleza artificial (como otras propuestas genéricas han hecho).⁹ Al igual que Du Maurier, Hitchcock sabe manipular para sus propios fines los recursos que tanto la industria como el género le permiten: ambos trabajan bajo un sistema particular de entretenimiento, pero buscan que sus textos formen nuevas articulaciones, que se cuestionen a sí mismos, y que sobre todo afecten al lector/espectador.

⁹ El mismo editor del libro *Hitchcock on Hitchcock*, Sidney Gottlieb, se pregunta qué tan fina es la línea entre “humanizar” y “humillar”, pues también existen muchas declaraciones de que Hitchcock satisfacía una idea misógina cada vez que torturaba a sus personajes femeninos.

De modo particular, los textos de *Los pájaros* (*The Birds*),¹⁰ al mostrar la concepción de un nuevo monstruo, logran conjugar un mundo de significaciones que hasta entonces se habían planteado en la tradición del terror. Al darle un giro tanto a las convenciones de los elementos semánticos como a la configuración sintáctica hasta entonces explorada en el género, ambos autores permiten a la audiencia un nuevo acercamiento, entendimiento y valorización de los textos de terror. A mi consideración, estas obras recaen dentro del género porque cumplen con tres elementos: el monstruo, la violencia y el suspenso (o lo que yo llamo el sometimiento de la audiencia). Y es justamente en estos tres aspectos —el primero más semántico y los otros dos de orden sintáctico— que ambos autores propondrán nuevas ideas sobre y para el género. A partir de la configuración de los pájaros como monstruos, nos es posible discernir cómo el terror ha llegado a ser un género capaz de representar los mecanismos de nuestra propia realidad y de nuestros propios miedos: cada día, nosotros y toda la sociedad creamos monstruos propios y los alimentamos, pero ¿qué hacemos para combatirlos?

Quizás en esta lógica de combate contra nuestros monstruos, las dos obras fueron concebidas en una atmósfera de posguerra, cuando ya se ha experimentado en todo el mundo ese encuentro terrible con la realidad del que habla Du Maurier. La misma autora luego declaró: “The war has brought to me, and to many other mothers, a new sense of understanding, a wish to share trouble and sorrow and suffering, and a determination, too,

¹⁰ Es importante señalar aquí que por la expresión “los textos de *Los pájaros*” me refiero únicamente al cuento de Du Maurier y el filme de Hitchcock, pues en esta investigación no corresponde abordar asuntos, no menos importantes, relacionados con el guión que Evan Hunter hizo para el filme. La razón de esto es que mi interés, como lo he venido expresando, es en gran medida hacia la lectura y recepción de los textos; los guiones, en especial en Hitchcock, tienen una historia y significación muy amplias pero resultan poco relevantes para identificar el papel que juega la audiencia.

that when this war ceases, we will never again take things for granted” (Du Maurier en Kelly 22). Estas palabras parecieran reflejar lo que Du Maurier y Hitchcock luego mostraron en sus obras y que continúa siendo significativo ahora; los parámetros que creemos que rigen nuestras vidas pueden cambiar y sólo se espera que cuando eso pase no nos demos la espalda los unos a los otros, porque si algo anulan los relatos de terror es la indiferencia: de una u otra manera, estos textos nos obligan a tomar una postura; más allá de la preferencia por este género, es en verdad imposible ignorar lo que los textos de terror presentan y más aún reaccionar ante ellos.. Siempre terminamos por descubrir el velo y sorprendernos ante el rostro del bebé con dientes y bigotes.

Capítulo dos

Segunda paradoja: ¿cómo construimos el terror?

Todavía cuenta la gente sobre aquellas mujeres que, sedientas de belleza y juventud, hacían pactos con seres oscuros para tener vida eterna, siendo el único precio la terrible necesidad de alimentarse, cada noche, con la sangre de los habitantes más pequeños e indefensos de la comunidad. La gente decía que las mujeres brujas se deshacían de sus piernas al llegar la medianoche y se convertían en guajolotes. Que a lo lejos uno podía verlas volar cubiertas de fuego y así posarse sobre los techos, señalando la casa que pretendían atacar. Que esperaban el momento más silencioso para abordar la cuna del infante y, con su pico, agujeraban la piel para chupar la sangre, dejando sólo como rastro un enorme moretón en el pequeño cuello ya inerte. Era difícil aprehender a estas mujeres y era más difícil aún distinguirlas de una mujer normal. Apenas dieran las doce, en cualquier lugar de la comunidad, una figura podría estar mirando por la ventana, preguntándose si el niño que acaba de conciliar el sueño sería suficiente para la noche. En cualquier lugar, incluso bajo el mismo techo, una mujer podría estar separando sus piernas del resto de su cuerpo, abriendo sus chispeantes alas y entregándose a la oscuridad.

Había, en efecto, historias de casos en que se descubrieron brujas, pero mi padre nunca las concluía: le gustaba dejarnos con la imagen de la mujer acechando, en la espera de que todos durmiéramos. Entonces reía y aclaraba que nada les pasaba a los niños que se portaban bien y dormían a las horas que debían; aunque con frecuencia mi madre lo desmentía, nosotros nos cubríamos de pies a cabeza y buscábamos con ansiedad conciliar el sueño... más valía no arriesgar. Y es que quizás uno de los mayores placeres de mi padre al contar esas historias era la certeza de la permanencia de su efecto, saber que aunque

estuviéramos conscientes de la antigüedad y contenido de las historias nosotros seguiríamos asustándonos y sufriendo el dichoso insomnio del miedo. Es aquí donde recae la segunda paradoja del terror, en esa insistencia de revivir el miedo ante algo que de antemano sabemos que no existe. Este mismo hecho, sin embargo, será el mayor punto de subversión tanto del texto de Du Maurier como del de Hitchcock, pues ambos construyen narraciones en las que los límites entre lo existente y lo inexistente se diluyen, haciendo más evidente la construcción ya no sólo de sus textos sino también del género.

Como ya se había mencionado en el capítulo previo, el objetivo primero del terror es la provocación del miedo como arte-terror, de tal suerte que los elementos tanto semánticos como sintácticos se configuran a partir de este objetivo. Es decir, en la esfera de lo semántico los monstruos y los personajes cumplen con funciones y características que, al relacionarse en la esfera de lo sintáctico —el suspenso—, logran conmover al lector y hacerlo experimentar el arte-terror. Esto último, sin embargo, hay que enfatizar, es una sensación que la misma audiencia busca (por eso el interés en los textos) y es aquí donde se torna paradójico: ¿cómo provocarle miedo a alguien que espera el miedo? Y más aún, ¿cómo lograr que el público se conmueva e involucre, incluso físicamente, con algo que conoce (si consideramos que buena parte de la audiencia ya está familiarizada con el género) y sabe que es ficticio (si pensamos en historias clásicas como la de Frankenstein y Drácula o en las de zombis, hombres lobo y fantasmas)? En este sentido, además de reconocer que la tarea de los textos de este género es lograr que la audiencia asimile la situación de los personajes, mi intención es discernir los modos en que el texto de Du Maurier y Hitchcock —como representativos del género— provocan esa asimilación, al

mismo tiempo que cuestionan las convenciones en torno a la conformación de los monstruos y la supuesta “identificación” con los personajes.

En su ensayo “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”, Linda Williams considera el terror dentro de la categoría de los *body genres* (o géneros del cuerpo), cuyo propósito principal es causar en el espectador una reacción no sólo emocional sino también física, como los textos pornográficos o los melodramas. Así pues, la estructura de los textos de este tipo de géneros, más allá de su desenlace narrativo, está cimentada en un sistema de lo que Williams define como “exceso”, entendido aquí como el énfasis sobre un aspecto específico de la estructura narrativa de un texto que termina por constituir una segunda voz: un sistema independiente de la narración, con una lógica y objetivos propios (3). Si bien podemos encontrar formas de exceso en textos de todos los géneros,¹¹ los *body genres*, como su nombre lo indica, centran el espectáculo hacia lo que la autora enuncia como “the gross display of the human body” (3); es decir, su propósito principal está en la exhibición del cuerpo en función de un exceso que, por su naturaleza perturbadora, se evitaría en la vida real. En el caso del terror, se habla de un exceso de violencia —recordemos las palabras de Philip J. Nickell, cuando sostiene que los textos de terror se enfocan en “graphic depictions of sadistic violence” (15)— siempre ostentado a partir de la corrupción del cuerpo de las víctimas y la caracterización de los monstruos. En este sentido, los momentos de mayor ostentación son también los de mayor asimilación y arte-terror.

El concepto de asimilación lo propone Carroll al indagar sobre la recepción de los textos de terror y su efecto en el público. Consiste en que, en lugar de identificación —que

¹¹ En las famosas películas de acción, por ejemplo, encontramos un exceso en las pericias y destrezas de los personajes, cuyo objetivo principal es el espectáculo, un espectáculo que, sin embargo, habría que reflexionar, ya establece una postura frente al mundo.

implicaría una réplica de las emociones—, la audiencia pasa por un proceso de asimilación, en el que es capaz de reflexionar como agente externo a la situación y, así, entender y responder a lo que les sucede a los personajes (Carroll 95). Esto se vincula con lo que plantea Williams: recordemos que estos textos poseen un exceso de violencia (que constituye la segunda voz) inscrito en la relación monstruo-personaje, y dentro del cual se lleva a cabo la asimilación pues el espectador se involucra con el sistema al mismo tiempo que se hace una reflexión del mismo. Este proceso a su vez involucra la capacidad imaginativa, que no sólo consiste en la posibilidad de visualizar situaciones inexistentes en nuestra mente —como Carroll parece sugerir (88)— sino que también conlleva lo que Stephen King plantea en “What’s Scary”, un pequeño texto al inicio de su famoso libro *Danse Macabre*: “A good horror story is one that functions on a symbolic level, using fictional (and sometimes supernatural) events to help us understand our own deepest real fears” (xiii). La imaginación, en este sentido, es un medio para la vinculación entre lo que plantean los textos y los propios referentes en nuestro entorno. Esto sugiere, además, que la disposición por parte del receptor para asimilar y responder a las situaciones de violencia en los textos de terror va a depender, necesariamente, de la asociación que nos permitan hacer con nuestro contexto “real”, tanto interno como externo.

Hablamos, entonces, de que el terror lleva a cabo un proceso en el que extrae referentes “reales” que transforma, ostentando sus elementos de mayor perturbación, e inserta en una estructura ficcional, para después plantearlos frente a un público. Mediante la asimilación de estos elementos, la audiencia los asocia y devuelve a la realidad, a su

contexto, para luego reflexionar sobre ellos.¹² Los vehículos principales de este proceso, como ya se ha venido anunciando, son los elementos semánticos, tanto el monstruo como los personajes; es a través de la configuración sintáctica de los mismos que la audiencia llega a la asimilación y que podremos ir descubriendo cada uno de los “pasos” de este proceso. Para alcanzar mayor claridad respecto a cómo se analizará esto en los textos de Du Maurier y Hitchcock, resulta importante puntualizar, más en detalle, la composición que propone el acercamiento semántico/sintáctico.

Recordemos que en el capítulo anterior de esta investigación señalamos que los materiales de los que está compuesto un texto (los elementos semánticos) tienen dos niveles de significación, el lingüístico y el textual, que dependen de la estructuración (o aspecto sintáctico) del texto y del género. Como ejemplo, pensemos nuevamente en la oración “las mujeres brujas se deshacían de sus piernas”: las palabras “mujeres”, “brujas” y “piernas” tienen un significado individual y primario que nosotros les atribuimos a partir de nuestros referentes extratextuales. No obstante, este significado se altera cuando entendemos que el hecho de que “mujeres” y “brujas” vayan una seguida de la otra implica una unión entre los términos y crea la idea de un sujeto que necesariamente condiciona la lectura del resto de la oración; así, cuando aunamos el verbo “deshacerse” con “piernas” obtenemos una imagen ominosa que atribuye nuevas alteraciones al significado de la parte anterior del enunciado. Con estos conceptos de Altman en mente, me es posible definir dos niveles semánticos/sintácticos en los textos:

¹² Cabe aclarar que resulta muy probable que no todo el público logre llegar a la reflexión, pues esto depende tanto de la disposición del receptor como de la efectividad del texto. Sin embargo, no hay que olvidar que estos textos siempre tienen un efecto sobre el público, obligándolo de una u otra forma a responder, a tomar una postura frente a lo que plantea (sin importar el grado de reflexión al que se llegue).

- Primer nivel semántico: es el significado primario (o lingüístico) que le damos a cierto elemento a partir de un imaginario más bien colectivo: ¿Qué es A?
- Primer nivel sintáctico: es el orden de los elementos, es decir, la distinción de que A va antes que B.
- Segundo nivel semántico/sintáctico: es el resultado de la relación entre la sintaxis y los elementos semánticos, el significado textual. Ya no se trata de definir cuál es el significado de A o de B, o de distinguir cuál va antes o después, sino de entender que $A + B = C$ y de definir C y sus repercusiones.

Respecto al género en cuestión, los textos de Du Maurier y Hitchcock nos permiten observar los mecanismos que plantea Altman dentro del proceso de construcción de terror. Este proceso, como ya se mencionó, comienza con la extracción de referentes de nuestro contexto, es decir, con la presentación del significado lingüístico de los elementos semánticos a partir de nuestras nociones externas (primer nivel semántico); en el caso de Du Maurier, estos referentes tienen que ver con los pájaros en la naturaleza, mientras que en Hitchcock los pájaros se presentan inicialmente en un estado de domesticación. El terror pone estos referentes “reales” en una estructura que revela los aspectos más perturbadores y violentos para exigir una respuesta de la audiencia (primer nivel sintáctico): a partir de una sintaxis que permite la mayor exhibición de violencia —como la composición misma del suspenso—, el terror logra brindarle a los elementos semánticos un *significado textual* (segundo nivel semántico/sintáctico) que los define como potenciales monstruos o potenciales víctimas. Tanto Du Maurier como Hitchcock se valen del suspenso para otorgarles a los pájaros una naturaleza amenazante que enfrenta no sólo a los personajes sino también a la audiencia.

Esta noción de monstruo o víctima corresponde a su vez a una concepción previa de lo que es un monstruo o un personaje-víctima y adquiere —en cada texto nuevo— significados textuales diferentes. Nos encontramos ahora, a nivel genérico, al inicio de la cadena de significaciones: el monstruo, como elemento fundamental en el terror, ya tiene, a partir de su construcción genérica, un significado lingüístico (primer nivel semántico); cada texto propone una sintaxis, una organización de los elementos, también vinculada con el género pero ya apropiada de manera única (primer nivel sintáctico). En el segundo nivel toca distinguir las reflexiones que cada texto le permite hacer al espectador a través de esa sintaxis única: aunque ambos textos emplean el suspenso como primer nivel sintáctico, dentro de su construcción existen innovaciones y apropiaciones que llevan a significados textuales variados y nos permiten distinguir las propuestas de cada texto respecto al género. Ahora corresponde hacer el análisis de fragmentos específicos de los textos que nos permitirán esclarecer tanto estos mecanismos como los modos en que cada texto permite a la audiencia construir el terror.

Primer nivel semántico: primer significado lingüístico de los pájaros en el cuento

Tanto en el cuento como en la película, nuestro primer acercamiento al significado lingüístico de los pájaros es, desde luego, a partir del título. Si pensamos en un lector ya familiarizado con el género y/o con la autora, es probable que encuentre desde el nombre “los pájaros” la relevancia y trascendencia que tendrán para los fines del terror. Esto, sin embargo, no resulta claro en las primeras líneas del texto, pues en ellas Du Maurier busca establecer cierto vínculo con una imagen “normalizada” de dichos animales, con una noción previa que cualquier persona podría tener sobre los pájaros: animales que vuelan, cantan y pueden encontrarse de manera común en nuestro entorno.

El cuento inicia con una irrupción casi violenta de las fuerzas de la naturaleza: “On December the third the wind changed overnight and it was winter” (Du Maurier 153). No hay aún un espacio definido y, sin embargo, con una pequeña referencia temporal (es diciembre) el texto nos permite situarnos, para luego anunciar un cambio abrupto de estación, la ruptura de una realidad que apenas se había introducido. Dicha ruptura, sin embargo, queda suspendida cuando la narración introduce de vuelta la sensación de normalidad a partir, primero, de la descripción del personaje principal, Nat Hocken, que emerge en tono sereno y casi metódico, apuntando uno a uno los aspectos que conforman el personaje y su vida cotidiana, su trabajo y su rutina: “He worked three days a week, and they gave him the lighter jobs [. . .] Although he was married, with children, his was a solitary disposition” (153). Con esto el texto brinda una impresión de lo ordinario que hasta entonces corresponde con nuestra propia noción de situaciones habituales, con nuestra idea de lo familiar, y así condiciona el primer encuentro con los pájaros. Como si no hubiese más que decir respecto del personaje y su vida se redujera a esas acciones simples y cotidianas, la descripción concluye: “Then, at midday, he would pause and eat the pasty that his wife had baked for him, and sitting on the cliff’s edge would watch the birds” (153). Entonces la atención, incluso la del personaje, se torna hacia los pájaros; primero se presentan como un elemento complementario, curioso, que podemos encontrar en el paisaje ya sea por épocas o por gustos: “Autumn was best for this, better than spring” (153). La normalidad expuesta en la descripción de Nat persiste también en la descripción de los pájaros, lo que termina por ubicarnos como lectores en un espacio que funciona como el nuestro, donde no hay alteraciones más allá del viento.

Luego, en una suerte de disertación, el texto se extiende más de lo esperado y hace el recuento de todas las actividades y actitudes de las aves: “In spring the birds flew inland, purposeful, intent; they knew where they were bound, the rhythm and ritual of their life brooked no delay [. . .] Great flocks of them came to the peninsula, restless, uneasy, spending themselves in motion” (153). Ya aquí la descripción se torna inusual, los pájaros muestran cierta independencia más allá de la mera contemplación humana o naturaleza ornamental en el paisaje. Lo inusual, sin embargo, va más allá de una alteración o discrepancia auténtica con nuestra concepción de las aves, y se inserta en la posibilidad que nos brinda la voz narrativa de pasar de la esfera de lo meramente humano (en la que sólo existe una contemplación de estos animales) a la esfera de lo natural, en la que nos es mostrada la vida de los pájaros. Es decir, el texto aún plantea situaciones que corresponden a nuestras nociones de orden y normalidad, pero expone y extiende un aspecto de esa realidad que, posteriormente, tratará de subvertir al plantearlo dentro de un sistema de violencia, dentro de una perturbada relación con la humanidad: después los pájaros, cuyo mundo apenas y entendemos, atacan nuestro mundo y, más aún, nuestro cuerpo.

Primer nivel semántico: primer significado lingüístico de los pájaros en la película

En el caso de la película, resulta poco probable que algún espectador no hubiese sabido que se trataba de una película de terror antes de verla. En el trailer, que el mismo Hitchcock protagonizó, el director anunciaba: “The Birds could be the most terrifying motion picture I have ever made” (*The Birds Official Teaser Trailer #1*). Asimismo, ya en los créditos iniciales, vemos títulos y nombres con una secuencia de fondo (fig. 1) que consiste en el violento aleteo y gorjeo de los pájaros (lo que dominará la banda sonora de todo el filme); además se observa que estas sombras caóticas de las aves desarticulan las letras,

fragmentando y luego borrándolas.

Esto, como la primera enunciación

en el cuento de Du Maurier,

plantea la desarticulación de la normalidad, pero su efecto también

se diluye con las primeras

secuencias de la película que



Fig. 1: Al inicio del filme, los pájaros vuelan en segundo plano, para luego desarticular el texto.

buscan, justamente, crear ese vínculo con nuestras ideas y concepciones en torno a los pájaros y nuestra convivencia con ellos.

Como se mencionó antes, la idea de normalidad en la película está incluida principalmente en la domesticación, en la práctica misma de forzar a los pájaros a convivir con los seres humanos como mascotas, encerrados. Así, en la primera secuencia, nos encontramos en la ciudad de San Francisco, en la que vemos que, como en el cuento, los seres humanos y los pájaros habitan dos esferas distintas (los unos la tierra y los otros los cielos). No obstante, mientras que en el cuento estos espacios se vinculan sólo a través de la mirada del personaje, el filme de Hitchcock inicia con la presentación de los pájaros como criaturas para ser contempladas —vemos a Melanie cruzar la calle y, luego de escuchar el gorjeo incansable de los pájaros, mira al cielo con cierto desconcierto para descubrir una nube de aves alborotadas— para luego mostrarlos como criaturas en cautiverio dentro de una tienda de mascotas. Si bien el escándalo de los animales en el exterior ya busca, como el cuento con el cambio de estación, que el espectador (y el personaje) note cierta ruptura en la naturaleza, todavía en estos momentos encontramos grandes referencias a lo ordinario, pues no parece inusual el tipo de convivencia con los animales: si existen perros y gatos

como mascotas, no es extraño que también haya aves. No obstante, al tener un espacio exclusivo para ellas en la tienda, percibimos la intención del texto por subrayar este aspecto de nuestra realidad. De manera paralela al cuento, la película expone y fija nuestra atención en algo que quizás siempre pasa inadvertido.

La protagonista, luego identificada como Melanie Daniels, entra en la tienda para adquirir un loro —un animal al que le atribuimos de manera muy natural la capacidad de



Fig. 2: Melanie y Mitch hablan del comportamiento de las aves, en la tienda de mascotas.

hablar como los humanos—; luego de que la vendedora le hace esperar un momento, llega a la tienda un joven cliente (Mitch Brenner) al que Melanie pretende hacerle una broma haciéndose pasar por la vendedora, sin saber

que este joven la conoce bien y es él quien la está engañando. Este momento es clave puesto que comienza un juego no sólo en el diálogo, sino también en las motivaciones de los protagonistas respecto a la “utilidad” de los pájaros. En el diálogo (fig. 2), por un lado, se aborda precisamente el tema de tener a todas las aves encerradas porque no podrían dejarlas volar a su antojo (algo que muchos pensaríamos y que tiene grandes repercusiones en la película posteriormente); por otro lado, aunque de manera complementaria, en la trama es posible delinear que tanto Mitch como Melanie plantean lo ordinario de la convivencia con las aves a través del uso de las mismas en sus acciones. Mitch, por ejemplo, tiene como primera motivación llevarle un obsequio a su hermanita, un par de

periquitos.¹³ Esta motivación se ve alterada por la presencia de Melanie, pues ante ella Mitch enfatizará el uso de las aves: ahora crea una conversación en torno a ellas para delatar a Melanie e incluso la obliga a sostener y tener contacto con los animales. Melanie, por el otro lado, tiene como primera motivación la obtención de su loro (que luego sabremos que es para otra broma); ésta se ve alterada por la presencia de Mitch, cuando ella cree que puede pretender vender y saber sobre las aves para coquetear y jugar con él. Esto último, sin embargo, también sufrirá cambios cuando Melanie utilice los periquillos para encontrar a Mitch y devolverle la broma. La sensación de lo ordinario, por lo tanto, está entrelazada con la naturaleza del juego y las relaciones amorosas; sin embargo, ya hay un énfasis marcado en el rol de los pájaros en nuestra realidad y es la exaltación de este elemento la que, posteriormente, a través del suspenso, se implantará en un sistema de relaciones de violencia sobre las que es necesario reflexionar.

Sintaxis del terror: suspenso

Ya se ha planteado con anterioridad que el mecanismo principal en el terror para la construcción de los monstruos depende de la inserción de éste en un sistema de violencia, en el que el objetivo es la exaltación (el exceso) de la corrupción del cuerpo de la víctima. Dicho sistema, a su vez, debe permitir la asociación del público, para que éste asimile y responda a la situación que se le plantea: para que experimente el arte-terror. Aquí recae la importancia del suspenso como sintaxis del género, puesto que la composición de éste requiere tanto de la exaltación de la situación y los elementos que intervienen como de la

¹³ En inglés se les denomina “lovebirds” (que en español, en un sentido figurado, se referiría a “tórtolas”) por ser aves amorosas, que se mantienen en parejas; éstas, para el mismo Hitchcock, tenían un valor simbólico en tanto que son las únicas aves de la película que no atacan, que permanecen en su jaula y en convivencia con los humanos.

asimilación por parte del espectador, de su grado de involucramiento con lo que se plantea.¹⁴ Así pues, según Xavier Pérez, el suspenso incluye dos aspectos importantes: por un lado, la exacerbación de la espera de una resolución (anunciada al principio de la secuencia de suspenso) que generalmente involucra un exceso con el que se acentúa la dilación y, por el otro lado, la contemplación pasiva por parte del público de una situación que, gracias a la dilación e incertidumbre, provoca ansiedad. Si bien es cierto que podemos encontrar el suspenso en prácticamente todo tipo de textos y géneros,¹⁵ en el caso del terror, el suspenso se vuelve un aspecto medular en su estructura puesto que logra someter al espectador y obligarlo a asimilar —más allá de una noción de “realidad” o “ficción”— lo que se presenta ante él. Así como los textos de Du Maurier y Hitchcock evidencian los diferentes puntos en el proceso de construcción del terror, la composición del suspenso resulta tan reconocible que le permite al público darse cuenta de la tortura (propiciada por la violencia, la incertidumbre y la ansiedad que producen estos momentos en los textos) y de su propio sometimiento ante ella.

Es necesario recordar que, como la semántica, la sintaxis también tiene dos niveles: el primero de ellos corresponde a la *organización* específica que presenta el texto, tanto dentro del género como de manera independiente (pensemos nuevamente en que A va antes que B). El segundo nivel lo abordaré más adelante, pues corresponde a un análisis más detallado de los *efectos y significados* resultantes de la organización sintáctica específica (lo

¹⁴ Cabe aclarar que mi acercamiento al suspenso está enfocado en este término como una *técnica* dentro de la construcción narrativa; aunque en ocasiones haga referencias a emociones o reacciones del espectador, no pretendo profundizar en las emociones que el suspenso propicia.

¹⁵ Pérez plantea los términos “suspensión” y “suspenso” para definir una diferenciación entre la calidad de dilación de la información en todo texto narrativo y la técnica específica (también presente en todo tipo de textos) para acentuar dicha dilación y crear un vínculo distinto con la audiencia.

que sucede con C). En esta primera parte me ocuparé de la composición general del suspenso y de la apropiación de la misma por parte de los textos en cuestión.

De acuerdo con Pérez, el suspenso es una técnica empleada en un momento de la narración con una finalidad muy específica; es decir, puesto que las partes que lo constituyen tienen funciones y características particulares, no es realmente posible analizar todo un texto a partir de la estructura del suspenso. Es cierto que unos textos tienen más momentos de suspenso que otros (como muchos de terror), sin embargo, en todos los casos en que se busca analizar el suspenso resulta imprescindible aislar primero el fragmento. Dicho fragmento debe contar con tres partes primordiales: el anuncio de una pronta resolución, que marca el inicio de la secuencia; la satisfacción de una resolución, que generalmente corresponde a una de dos opciones y marca el final de la secuencia; y la exaltación de la duración entre el inicio y el final de la secuencia. Puesto que el anuncio de la pronta resolución generalmente acota el número de posibilidades a dos opuestas, en muchas ocasiones el espectador ya sospecha cuál será el resultado —haciendo referencia a la famosa expresión de Hitchcock, “let the audience play God” (113)—, por lo que el verdadero interés del suspenso recae en el *cómo*, en los medios para llegar a ese resultado esperado. Además, el manejo del suspenso en el terror se complementa con un elemento que para el mismo Hitchcock resultaba inferior al suspenso: la sorpresa. Este término sugiere un desenlace de eventos que, a pesar de ser anunciados y esperados, resultan perturbadores en tanto que dan la impresión de haber llegado muy pronto (Williams 11), cuando aún no estábamos preparados. De esta especie de paradoja, en que a una estructura temporal (el suspenso) que hace consciente a la audiencia de la espera de un acontecimiento se contraponen otra estructura (la sorpresa) que da la impresión de haber llegado mucho

antes de lo esperado, surge entonces un cuestionamiento hacia la audiencia por parte de los textos: ¿alguna vez se está preparado para enfrentar, como después veremos, la realidad?

Resulta necesario entonces hacer un análisis de los fragmentos de mayor suspenso tanto en el cuento de Du Maurier como en el filme de Hitchcock; éstos corresponden al momento de la trama del terror en que hay una transición del descubrimiento del monstruo a la confrontación del mismo. En este tipo de momentos, los personajes deben encontrarse cara a cara con el monstruo y delimitan todos los aspectos de éste que construyen el miedo. En ambos textos, la confrontación más marcada surge en forma de persecución: es el momento en que ambos protagonistas deben salir de casa para traer a salvo a un personaje aparentemente más vulnerable (una niña, en ambos casos).

Primer nivel sintáctico: la persecución en el cuento

La secuencia a analizar en el cuento resulta mucho más delimitada que la de la película en tanto que inicia con una anunciación más clara de la situación de peligro. Para este momento, el personaje ya vivió un percance con los pájaros y sospecha, al contrario de muchos otros personajes, que la situación es más seria de lo que parece, entonces sella su casa y se mantiene alerta. Aquí también ya conocemos la posibilidad de que el comportamiento de las aves vaya aunado a eventos naturales específicos, es por eso que el momento de suspenso inicia con la línea: “He could see the tide had turned” (167). El cambio evidente en el espacio —un espacio familiar para el personaje y ya también para el lector— anuncia inmediatamente la aproximación del ataque: las posibilidades de resolución se reducen cuando nos enteramos de que el peligro más grande es para su pequeña hija Jill, quien vendría de regreso de la escuela. Nat entonces apresura su partida: “I’m going for Jill [. . .] Keep the door shut. Light up now, and draw the curtains” (167).

Las instrucciones precisas que ya advierten del peligro incrementan su efecto cuando Nat busca desesperadamente un arma con la cual defenderse: se torna patético pensar que con un azadón podrá hacerlo, pero resulta efectivo para desestabilizar nuestras expectativas de resolución. La pregunta queda formulada entonces: ¿regresarán a salvo el personaje y su hija a pesar del ataque de los pájaros?

La espera de la resolución se prolonga en cuatro etapas: la primera corresponde al trayecto de su casa a la parada del autobús. A pesar de que es un fragmento corto, la ansiedad incrementa en tanto que Nat se vuelve más consciente del acecho de los pájaros. La segunda etapa sucede cuando, habiendo llegado a la parada, se da cuenta de que es aún muy temprano: la espera, en medio del frío, le permite observar con más detalle las acciones de los pájaros: “He watched them travel across the sky, and as one section passed overhead [. . .] he knew, from their speed, they were bound inland, up country, they had no business with the people here on the peninsula” (168). Si bien nuestra espera empatiza con la del personaje y sus constantes observaciones y reflexiones aumentan la incertidumbre de ambas partes, el efecto en el lector aumenta puesto que la narración lo guía detenidamente en los pensamientos del personaje, le permite mirar sólo con los ojos de Nat y lo hace impotente al permitirle actuar sólo a partir de un personaje también impotente: aunque busca ayuda por teléfono sabe que las probabilidades de que alguien crea o se tome en serio la situación son prácticamente nulas. El lector se vuelve consciente del sometimiento que los pájaros ejercen sobre los personajes y de la manipulación que el texto mismo ejerce sobre él como testigo.

Con esta sensación de pesimismo, surge la tercera etapa en la que llega Jill y con ella muchos otros niños. Mientras que en la etapa anterior la espera del lector es paralela a

la espera del personaje, ahora la prolongación de la espera del lector se da de manera vertiginosa. El suspenso incrementa, por un lado, con la necesidad de los infantes de no querer ir a su casa y quedarse a jugar y, por el otro lado, con la palpable desesperación del padre que hala de manera casi violenta a su hija. Aquí se observa una nueva dinámica entre padre e hija que modifica nuevamente el ritmo del evento: la niña llora, hace preguntas y peticiones incesantes a su padre, mientras que éste se angustia y aprieta el paso, al entender la estrategia y alineación para el próximo ataque de los pájaros que se figuran como un pelotón de la fuerza aérea. Y es que los pájaros son completamente indiferentes a la mirada y angustia de Nat, como armas sólo hechas para destruir, sólo organizándose para atacar. La narración y el diálogo, distintos de la etapa anterior, se saturan de preguntas sin respuestas como las que se plantean al inicio de los momentos de suspenso, como si éste nunca terminara.

Para abordar la última etapa, cabe mencionar que, como Pérez apunta, las secuencias de suspenso están compuestas por una intermitencia entre instantes de intensidad (de la ansiedad) e instantes de alivio (como pequeños recesos); en este sentido, la transición de una a otra etapa en esta secuencia del cuento funge como un pequeño instante de alivio, mientras que el desarrollo interno de cada etapa busca intensificar la ansiedad. El lapso de alivio más amplio en la secuencia se encuentra momentos antes de llegar a la resolución (al momento de mayor intensidad). El personaje se encuentra con un grupo de conocidos que, incrédulos de lo que pueda ocurrir, irán a cazar, Nat les pide que lleven en su coche a Jill (ya que no hay espacio suficiente para él). Es entonces que tanto el personaje como el lector tienen un lapso de alivio: “Now Nat was not responsible for Jill he had time to look about him” (170); y con esto en mente, se aclara que tal vez Nat tiene más

posibilidad de regresar a salvo. Sin embargo, luego de que rechaza la invitación de los otros hombres y advertirles lo que puede ocurrir, Nat, a punto de llegar a su casa, escucha con sorpresa el intenso y cercano aleteo de las aves. En cuestión de segundos, del simple paso de una oración a otra, las aves están sobre él, buscando con sus picos y garras cualquier oportunidad para lastimarlo. Éste es el primer momento que, aunque anunciado, toma por sorpresa tanto al protagonista como al lector; a pesar de estar conscientes, ninguno está preparado. Conforme Nat trata de protegerse, avanza hacia su casa, pero la puerta no abre. Sin recibir respuesta, se percata del acecho de una única ave, un alcatraz: “One single gannet, above him in the sky. The wings folded suddenly to its body. It dropped, like a stone. Nat screamed and the door opened” (172). El anuncio del ataque es muy claro, y sin embargo tanto el protagonista —que lleno de horror grita— como el lector —para quien la descripción, por su ritmo y puntuación, pareciera avanzar muy rápido— al final experimentan cierto grado de ansiedad que tiene más relación con la sorpresa que con la espera. Aquí ya no se trata de una dilación de los acontecimientos, sino justamente de su aceleración en una especie de torbellino que amenaza al protagonista y lo hace notar que no estaba listo para el ataque (para su muerte) y atrapa al lector en un momento de sumisión y asimilación involuntarias.

Primer nivel sintáctico: la persecución en la película

Al igual que en el cuento, hacia el momento de persecución que corresponde analizar, los personajes ya sufrieron algunos ataques que, sin embargo, no se han presentado tan violentos. Esta secuencia no tiene, como el cuento, un inicio tan marcado, pues la pregunta primordial —“¿logrará Melanie que Cathy vuelva sana y salva a casa?”— no está motivada, en principio, por el anuncio de un ataque, sino por la ansiedad que muestra Lydia

(la madre de la niña y de Mitch) luego de los ataques anteriores. No obstante, hay una insistencia por parte del texto en la salida de Melanie que hace sospechar al espectador. Primero con los diálogos, pues Lydia no deja de preguntarse si Cathy se encuentra bien y una vez que Melanie ofrece ir por ella no hay una aceptación inmediata sino hasta que la joven insiste. Ya en la llegada a la escuela, la secuencia se presenta continua y lineal, sin elipsis temporales, lo que hace más evidente la espera y avisa al espectador que debe poner atención a cada paso pues va a suceder algo más allá de la salida de la niña. Este momento de espera aparentemente innecesaria —en que la protagonista llega en su coche, entra a la escuela, habla con Annie (la maestra), sale de la escuela, se sienta en una banca— representa la primera etapa en esta secuencia de suspenso. Aquí todavía no hay involucrada una cuestión de ansiedad, de vida o muerte, pero sí hay una clara exacerbación de las acciones y del paso del tiempo que atrapa al espectador.

La segunda etapa —como en el cuento, la de una espera clara por parte del personaje— se presenta en una famosa escena (fig. 3) en que, sentada en la banca frente al patio de la escuela, Melanie fuma un cigarro sin percatarse de que uno a uno los pájaros se acumulan detrás de ella, sobre los juegos infantiles. La etapa comienza con un plano de Melanie sentada en la banca, mirando en dirección a los espectadores, mientras que detrás de ella está el juego donde, de



Fig. 3: Melanie espera afuera de la escuela, mientras los pájaros se acumulan uno a uno detrás de ella.

pronto, se posa un ave. Así se anuncia también cómo están estructurados la escena y el

suspense: en contraste con el cuento, en el que Nat es consciente de lo que va a pasar e intenta actuar a pesar de su impotencia, aquí la protagonista es incapaz de saber la artimaña de los pájaros, pues su mirada está puesta en otro lado y sus acciones (fumar el cigarro) no corresponden al peligro en el que se encuentra. La impotencia misma del espectador recae entonces en la frustración de *saber* —puesto que sí lo ve— lo que va a pasar y ser incapaz de actuar siquiera a través del personaje. Sin embargo, Hitchcock juega no con la protagonista, sino con el público: al mostrar en principio planos intercalados de Melanie y los pájaros, nos hace creer que tenemos mayor control sobre lo que ocurre; no obstante, llega un momento en que sólo vemos a Melanie aguardar impaciente el término de una canción que parece infinita y empatamos nuestra espera (quizás un poco más ansiosa pues aún creemos que sabemos algo que ella no). Este empate se intensifica cuando Melanie se percata de un ave volando cerca, sigue la trayectoria (al tiempo que nosotros seguimos su mirada, vemos con sus ojos y escuchamos la misma canción infinita) y así descubre la masa negra de pájaros que cubren el juego infantil. Este momento, aunque ya anunciado, tiene un alto grado de sorpresa en tanto que la audiencia, si bien sabe que las aves se acumulan, es tan inconsciente como la protagonista de que ya se han reunido cientos de ellas. El momento de alivio es apenas perceptible cuando Melanie logra entrar a la escuela y advertir a la profesora sobre el acecho. Entonces inicia la siguiente etapa, la que, como en el cuento, es la de mayor intensidad.

Annie anuncia la salida repentina de la escuela y, de manera similar a los niños del cuento de Du Maurier, los compañeros de Cathy reclaman y hacen preguntas que quedan al aire por la desesperación de los adultos. Luego vemos a los niños formarse para salir, pero el plano se traslada inmediatamente a los pájaros, que aguardan pacientemente en el jardín;

ahí permanecemos hasta que escucha, fuera del plano, el correr de los niños, confuso y vertiginoso, y dos segundos después vemos a los pájaros extender sus alas e invadir el cielo sobre sus víctimas. La sorpresa está en la colisión visual de los espacios: la tierra y el cielo,



Fig. 4: Niños atacados por los pájaros.

antes bien discernidos, ahora se conjugan con la invasión de los pájaros que ocurre no sólo hacia los personajes, sino también hacia los espectadores con un plano saturado auditiva y visualmente. Primero con un cambio sonoro abrupto al inicio de la persecución; del casi silencio surgen las pisadas desenfundadas de los niños, y esto aumenta a un punto caótico en que el espectador ya no está seguro de lo que se escucha: el grito de ataque de los pájaros, los gritos de terror de los niños, el aleteo de unos y el correr desesperado de los otros, todo en poco más de tres minutos, arrastrándonos hacia un momento para el que no estábamos preparados. A esto se suma, luego, el cambio de un plano a otro que se vuelve tan vertiginoso, como las palabras de Du Maurier; las partes del cuerpo (rostros, manos, pies) abarcan gran parte del encuadre, mientras que los espacios sobrantes son inmediatamente ocupados, más bien invadidos, por los pájaros (fig. 4). El plano cerrado corta a los personajes y recluye a la audiencia, obligando a mirar casi involuntariamente cada detalle. En contraste con los otros ataques, aquí la cámara insiste en presentar la total vulnerabilidad de los seres humanos ante la catastrófica fuerza de las aves: mientras que en la fiesta de Cathy, los adultos son capaces de proteger en lo posible a los niños, en este momento la cámara deja eso de lado y se enfoca únicamente en el agravio al cuerpo, en la debilidad (física y emocional) del mismo y

en la imposibilidad de escape. Vemos, como en el cuento, a las víctimas desesperadas por protegerse y a los pájaros buscar cada espacio para atacar. No es necesario mostrar tanta sangre pues, con el recuerdo fresco del hombre asesinado en su habitación, el público ya conoce la capacidad de los pájaros, y sólo queda contrastar su fuerza con la de los humanos.

Luego de ayudar a Cathy y su amiga, Melanie se refugia en un auto que no es el suyo y le es imposible encenderlo, con desesperación toca el claxon hasta que las aves se dispersan y entonces ella se abraza del volante agotada. La transformación física del personaje en cuestión de minutos, de la dama conductora y de buena postura a la chica sin llaves y de cabello desaliñado, refleja claramente la sorpresa con que el espectador y el personaje han sido asaltados. El suspenso se detiene, pero el espectador sabe tanto como Melanie que esto todavía no se acaba.



Fig. 5: Hombre asesinado por los pájaros.

Segundo nivel semántico/sintáctico: consolidación del monstruo y su apropiación en cada texto

En el análisis anterior se buscó, además de puntualizar los mecanismos del suspenso en cada texto, acentuar la presencia de los pájaros dentro de un sistema que no corresponde más a nuestra concepción previa y generalizada de la “realidad”. Es decir, las secuencias de suspenso nos permiten entrever el desarrollo de la expresión y exhibición de violencia, lo que brinda a los pájaros su calidad de monstruos y a los personajes su posición de víctimas. El primer significado textual de los pájaros —aquel dado a partir de la relación que tienen con los personajes en el terror— es el de monstruos. La noción de monstruo, asimismo, dentro del género de terror, conforma un significado lingüístico que adquiere —en cada

texto de terror, en cada propuesta al género— nuevos significados textuales. Ahora corresponde partir de las nociones generales que se tienen sobre los monstruos en el terror e identificar cómo se apropia cada texto de ellas, dentro de un segundo nivel sintáctico, el de las relaciones que propone cada construcción del suspenso.

Si pensamos nuevamente en las historias que mi padre contaba, la que mayor éxito tenía era la de la bruja chupa niños, presentada al principio de este capítulo. Esa ama de casa, que por la noche se despojaba de sus pies para transformarse en guajolote y buscar a indefensos bebés, llegó a hacer que las visitas acudieran a la protección de tijeras en forma de cruz bajo la almohada y que los más pequeños durmieran con sus padres. Al igual que en los textos aquí tratados, la bruja se traslada de la esfera de lo cotidiano y normal a la esfera de lo insólito y terrorífico; y hace esto a partir de la adquisición de dos aspectos que Carroll plantea sobre la concepción del monstruo como agente de miedo: su grado de amenaza y su grado de impureza (28). Ambos aspectos, como se ha ido comprobando, son mayormente expuestos en los fragmentos de suspenso y definen las relaciones entre los elementos del terror. Cada texto, sin embargo, tiene la tarea de replantear estas nociones para generar nuevos significados.

Respecto a la amenaza, Carroll declara que “in order to be threatening, it is sufficient that the monster be physically dangerous” (43). La complejidad de la consolidación de los pájaros como monstruos recae en que en principio no nos parecen ni física ni psicológicamente amenazantes o terroríficos. Su introducción como elementos comunes no sólo en la vida de los personajes, sino también en la nuestra, permite a los textos establecer situaciones en que la amenaza no está dada ya por las características de los monstruos sino que es el espectador mismo (a través de los personajes) quien debe

construirla. Es la cantidad de violencia expuesta en cada ataque y el aumento de la misma lo que hace al receptor más sensible hacia la monstruosidad de los pájaros. Es decir, en contraste con otros monstruos míticos del terror, los pájaros no tienen una historia definida, una serie de lineamientos que seguir (como el vampiro, por ejemplo),¹⁶ su naturaleza monstruosa se construye a partir de la ruptura con lo cotidiano, de la transgresión a nuestras preconcepciones y de la destrucción del ser humano y todo lo que ha “creado”.

En este sentido, en el fragmento de análisis del cuento, la amenaza del monstruo se presenta en dos partes: primero en la actitud antinatural de las aves, en contraste con la actitud más “natural” descrita al principio del cuento, que ahora se presenta imparabile para el mismo Nat: “they know what they have to do. We don’t matter so much here. The gulls will serve for us. The others go to the towns” (168). El tono del personaje no sólo es de impotencia, sino también de entendimiento y, más aún, de aceptación. Y es que aunque esto pone a Nat en un nivel superior al resto de los personajes que mueren ignorantes de la capacidad de los pájaros, también lo condena a encerrarse a sí mismo y a su familia, a esperar, literalmente, la muerte en casa. Los pájaros son, en gran medida, superiores al protagonista: son muchos más, están mejor organizados, y sí saben lo que hacen y lo que les espera. Nat es un padre de familia decidido a proteger a los suyos pero se prueba (a partir de la superioridad de los pájaros) constantemente incapaz de lograrlo; es él quien

¹⁶ Las diferencias entre estos monstruos, claro está, van más allá de lo que aquí expongo. No hay que olvidar que gran parte de la significación y monstruosidad del vampiro van aunadas a su transgresión de lo humano (tanto en lo físico como en lo psicológico) que en los pájaros está sugerido a partir de otros aspectos (mencionados más adelante). Lo que me interesa señalar aquí es la falta de referentes extratextuales para pensar en los pájaros como monstruos y que obliga a los espectadores a construirlos sólo con los elementos que el texto les brinda y no por medio de una serie de preconcepciones, como las que ya existen para el vampiro. Incluso si pensamos en textos anteriores a *The Birds*, como *Them!* dirigida por Gordon Douglas en 1953, el tratamiento del monstruo y lo monstruoso en la naturaleza se separa de lo propuesto por Du Maurier y Hitchcock.

prefiere encargar a su hija a otros porque sabe que con él tal vez no sobreviva. El segundo aspecto de amenaza es a nivel visual: el ataque mismo. Éste muestra la transgresión del cuerpo en su totalidad; el personaje es prácticamente incapaz de defenderse de los ataques, aún torpes pero siempre implacables, de cada uno de los pájaros a quienes no les importa morir con tal de destruir. En este ataque hay sangre, desesperación y, sobre todo, impotencia del personaje. Con cada ataque y picotazo que lleva a la destrucción de Nat, aumentan el vigor y la determinación de los pájaros, y aunque la víctima sobrevive, la fatalidad de los pájaros queda clara para él, su familia y el lector.

En la película, la naturaleza amenazante de estos animales se presenta en aspectos similares a los del cuento aunque su relación varía con la protagonista. Los pájaros son superiores porque saben más que el personaje y más que la audiencia: su motivación de ataque no guarda relación con el clima ni con ninguna otra situación específica, sólo ellos saben por qué y cómo atacan, como si fuera un instinto. Sin embargo, es importante apuntar que los ataques coinciden con momentos en que el personaje de Melanie —una mujer ajena a las demás, más libre e independiente, capaz de transgredir la norma y reírse de ello— sufre cambios que la insertan cada vez más en un rol convencional de mujer. Cuando entra al mundo de Mitch y su personalidad comienza a definirse en función de los demás personajes (Mitch, Lydia, Annie y Cathy), los pájaros comienzan a atacar.¹⁷ Recordemos el

¹⁷ Es imposible ignorar el vínculo que tiene este ataque a la mujer con lo que Linda Williams refiere como la clásica “mujer torturada” en las películas de terror (5). Esta tortura femenina se relaciona directamente con el ejercicio de su sexualidad: pensemos en *Psycho*, donde Marion Crane es castigada con la muerte no por robar el dinero, sino más bien por el deseo primario de permanecer al lado de su novio Sam y poder ejercer su sexualidad libremente. Algo similar podría argumentarse en *The Birds*; después de todo, Melanie llega a Bodega Bay arrastrada por su evidente atracción hacia Mitch y el ataque de los pájaros aumenta a medida en que la relación amorosa se fortalece. Con esto, habría que reflexionar si los pájaros buscan con su ataque la represión de la sexualidad

momento en que Melanie está fumando y las aves comienzan a reunirse para el ataque; aquí se da un choque entre el carácter independiente de Melanie, representado en el acto de fumar, y su emergente sentido maternal: ella va a proteger a Cathy, la hermana pequeña de Mitch. Es decir, los pájaros atacan justo cuando el personaje comienza a encontrar cierta “estabilidad” no sólo emocional sino también dentro de un sistema familiar. Como Nat, Melanie es ahora una madre de familia apenas capaz de proteger a su hija. La amenaza, en este sentido, y como en el cuento, recae en el papel de los pájaros como “verdugos” no sólo de los roles fallidos de los personajes (como padre y madre), sino también del sistema que estos representan (la familia como núcleo social). Du Maurier y Hitchcock apuestan a la destrucción de los sistemas que creemos más naturales —la paternidad o maternidad y la familia— y los muestran como algo también defectuoso, incapaz de liberarse de impurezas y transgresiones.

Tanto la idea de amenaza como la de impureza se enfatizan a nivel visual, pues los pájaros son siempre incontenibles. Cada plano en que se presentan sugiere la invasión y contaminación no sólo del cuerpo y el espacio de los personajes, sino también para el público de manera visual y auditiva. Como mencioné anteriormente, los encuadres se reducen a tal grado que el espectador se siente tan atrapado como los personajes. El cuerpo se fragmenta también por la cámara al tiempo que se expone la carne con cada picoteo de los pájaros: los planos corresponden a unas cuantas partes del cuerpo, dejando otras fuera apenas sugeridas; y conforme se presentan más, se vuelve evidente que el montaje no

femenina (principalmente en un personaje que, por su independencia y cinismo, se muestra más inclinado a lo masculino) y las consecuencias de ello.

pretende la construcción de un todo sino la dislocación del cuerpo.¹⁸ La sangre que vemos es de niños, cuyos gritos y llanto se confunden con el mismo gorjeo de los pájaros. Como en el cuento, las aves no tienen descanso pues su único propósito es acabar con la víctima; pero, a diferencia del cuento, las víctimas de este ataque son los más vulnerables: niños y mujeres, representantes nuevamente del núcleo familiar.

Al no ser seres horripilantes o deformes, el nivel de impureza de los pájaros no puede recaer en su apariencia; no obstante, puede identificarse a partir de dos aspectos. El primero va aunado a la idea de invasión (Carroll 28), pues ya se ha dicho que los pájaros sobrepasan



Fig. 6: Persecución en la escuela. Colisión de cielo y tierra por el ataque de los pájaros.

los límites establecidos por el ser humano hacia la naturaleza. Los pájaros buscan no sólo por dónde penetrar los diferentes inmuebles sino también por dónde rasgar la carne y herir. Además, si consideramos que Du Maurier describe los pájaros como enormes “nubes” o grandes “masas” y en el filme vemos a los pájaros elevarse sobre la escuela invadiendo todo el cielo, es posible confrontar las enormes parvadas incontenibles y acechantes con la imagen de una plaga (fig. 6). En ambos textos, sin embargo, el grado de impureza de los

¹⁸ Si consideramos otro ataque famoso en la historia del cine del terror y del mismo Hitchcock, el de la ducha en *Psycho*, cabe destacar que este momento de *Los pájaros* se presta aún más violento e invasivo en tanto que enseña más de lo que sugiere. No tiene, como la secuencia en *Psycho*, una estructura asociativa en la que se muestran dos elementos al público (el cuchillo alzado y el cuerpo desnudo) y se le obliga, a través del montaje y el uso del sonido, a *inferir* lo que sucede (cuchillo corta cuerpo); a lo que se suman también las tomas que fragmentan el cuerpo femenino presentándolo (y destruyéndolo) parte por parte. En el ataque a los niños en *The Birds*, la cámara corta el cuerpo al mismo tiempo que muestra la embestida directa de los pájaros hacia las víctimas: quizás muestre muy poca sangre, pero los golpes y picoteos son visibles y audibles. No se le pide al público que infiera, sino que observe, que ponga atención y, sobre todo, que resista al ataque como las víctimas mismas.

pájaros también se señala en su impureza como seres de la naturaleza. Se les llama pájaros porque es el referente que tenemos, pero ¿qué tanto siguen siéndolo? De igual manera sucede con los protagonistas, ¿qué tanto es padre uno y madre la otra si no cumplen del todo con las nociones que tenemos de padre y madre, si también resultan aberrantes? Lo que es más, en el cuento, la humanidad de los protagonistas queda reducida por las capacidades más “humanas” de los pájaros (inteligencia y libertad), puesto que ellos son quienes ahora viven encerrados, incapaces de recuperar su supuesta libertad. La repulsión que los pájaros les causan los orilla a cierta actitud que resulta aberrante para el mismo lector. Algo similar ocurre en la película, aunque sólo con el personaje de Melanie, quien al final no es ni la mitad de lo que fue al principio: es incapaz de hablar o siquiera sostenerse sola; de ser un personaje independiente, autodefinido, su naturaleza ahora depende del resto de los personajes y de su relación con ellos. La impureza de los pájaros, por lo tanto, delimita también la impureza de los personajes, de los sistemas que representan, y también del espectador, pues no hay que olvidar que vemos y escuchamos con los ojos y oídos de las víctimas.

Conclusión

Vuelta a primera paradoja

En mi casa todavía se cuentan historias “de miedo”, de brujas, de nagueles, de demonios y poseídos; mi padre ahora sonrío al recordar las escalofriantes noches que nos hizo padecer, pero, siempre que puede, aún accede a re-contar e inventar. Y es que sospecho que él disfruta(ba) contarnos cuentos de terror porque, más allá de asustarnos, esto le permitía encontrar continuamente nuevas formas y efectos en los relatos con los que él mismo creció y que, de una u otra forma, se volvieron parte de su (y nuestro) imaginario colectivo. Resulta cierto además que, con cada repetición, esos monstruos siempre encontraban nuevos significados: mientras que la historia de las brujas surgió como una respuesta y justificación ante el miedo de perder a los más pequeños con la conocida “muerte de cuna”, para nosotros, con sólo 5 o 7 años de edad, la bruja exponía la existencia de cosas más allá de lo que enseñaban en la escuela —el conocimiento de que hay aspectos en nuestra realidad que no son lo que parecen: la bruja como un ente que se confunde con una mujer, con nuestras madres—. Incluso escuchar actualmente estas historias me lleva a reflexionar otras ideas sobre, por ejemplo, la estructura patriarcal en la historia, que parece imponer que las mujeres únicamente encuentran poder e identidad propia en ámbitos sobrenaturales: “sólo si eres bruja...”

El ritual en torno a la gestión y el placer del miedo quizás comenzó con historias alrededor de una fogata o una mesa, pero hoy en día continúa frente a la pantalla del cine, la televisión, al leer y compartir libros y textos en una infinidad de medios. El género, al igual que sus monstruos, constantemente se actualiza: tal vez el efecto sea el mismo, pero los referentes que extrae de la nuestra realidad y la reflexión que nos permite hacer de ellos varía según el

contexto.¹⁹ Si bien ya se ha abordado cómo tanto Du Maurier como Hitchcock nos hacen advertir, a partir de sus obras, la manera en que el género constituye a los monstruos, ahora corresponde tratar de discernir por qué estos monstruos, con más de medio siglo encima, siguen teniendo relevancia; es decir, qué nos ofrecen estos pájaros asesinos y el miedo (no como mero efecto sino como posibilidad de reflexión) que provocan. Es en este sentido que pretendo estructurar una respuesta a la cuestión de por qué recurrir a los textos de terror, considerando que, a mi entender, el valor del terror reside en la capacidad que tienen sus textos para retomar elementos de la realidad, asimilarlos dentro de las ideologías del género y, a partir de esto, regresarlos a la realidad con una nueva perspectiva.

Como mencioné en el capítulo dos, el suspenso es una de las articulaciones más efectivas para llevar a cabo este proceso de “construcción” de monstruos y tanto Du Maurier como Hitchcock lo llevan al límite. Contrario al planteamiento general de que en los textos de este género siempre hay un restablecimiento del orden —un triunfo sobre el monstruo—,²⁰ ni en el cuento ni en la película tenemos una resolución de la destrucción de los pájaros; ambos relatos tienen finales “abiertos”, con personajes llenos de incertidumbre y horror. De tal modo que los dos autores extienden el mecanismo y las posibilidades del suspenso hasta el final de sus textos, lo que les permite replantear ideas en torno al placer y la fascinación por los monstruos. La

¹⁹ También hay que reconocer que con los avances en la cultura audiovisual el género ha buscado nuevas formas para que el espectador experimente el miedo: ya no hay terror sólo para la pantalla grande, también se hace para dispositivos móviles —como el film *Unfriended* (2014), hecho para ser visto en la computadora— o para que se distribuya indiscriminadamente a través de las redes sociales —como el cortometraje *Lights Out* (2013) que se hizo mayormente popular a través de *YouTube* y *Facebook*. Esto habla de un desarrollo del género, en sus propuestas y su público, pues ya no manipula sólo en su contenido elementos de la realidad, sino también en su forma.

²⁰ Lo cierto es que cada vez encontramos más textos de terror que carecen de un restablecimiento del orden. Aquí sólo desarrollo una propuesta sobre la significación de este recurso como parte de mi investigación en torno a los monstruos; no obstante, me parece que las razones pueden ser tantas como el número de lecturas que se hagan de todos estos textos.

estructura del suspenso, como se dijo anteriormente, corresponde a tres partes: el anuncio de una pronta resolución (que marca el inicio de la secuencia), la exaltación en el trayecto para llegar a la resolución, y la satisfacción de la resolución (que generalmente corresponde a una de dos opciones y marca el final de la secuencia). La extensión del trayecto para alcanzar la resolución es justamente el espacio de mayor significación, pues en él es donde realmente ocurre el terror: por un lado, es el momento en que el texto presenta al monstruo en su eminente exceso de violencia, y por el otro lado, es el espacio en que el público reconoce el sometimiento. ¿Qué sugiere entonces el hecho de que estas obras no marquen el fin del trayecto y dejen a la audiencia suspendida incluso después de leer o ver? A mi parecer, insertan una dislocación no sólo de “la realidad” del texto sino también de nuestra realidad y nuestra concepción de lo real y lo posible. Es decir, estos textos sugieren la construcción y reconstrucción de monstruos (ya no únicamente los de los textos, sino también de los que enfrentamos día a día) y nos obligan a reflexionar entre lo que podría pasar y lo que pasa.²¹

Próximo a la conclusión, el texto de Du Maurier nos muestra de una manera casi trágica cómo estos personajes, como familia y representantes de toda la sociedad, se aferran a su ahora transgredida “vida cotidiana”: el padre, Nat, sigue buscando formas de asegurar su casa y de sostener el pequeño mundo que ha forjado en ella; su mujer responde aferrándose a su papel de esposa y madre, prepara alimentos, arropa a los niños; los niños, hija e hijo, al desconocer lo que realmente sucede y la magnitud del problema, no cuestionan a sus padres, se erigen —ya no sólo porque son niños, sino también porque son víctimas como el resto— como seres dependientes del

²¹ Esto no sucede de la misma manera con textos que sí tienen una resolución: si bien la presencia de una resolución también invita a la reflexión, el espectador, en estos casos —como ya lo mencionó Carroll—, logra distanciarse del texto, de lo que “ya terminó”. En Du Maurier y Hitchcock, en cambio, la posibilidad de distanciamiento del texto queda reducida (casi nula, de hecho) desde el momento en que los monstruos son pájaros y es esta transgresión lo que permite una reflexión quizás más inmediata.

otro. Todo esto ocurre, sin embargo, en medio del último ataque de la historia: pájaros de diferentes especies y tamaños cumplen con un mismo propósito, el de penetrar la casa y, así, desgarrar el cuerpo. En las últimas líneas del cuento, se lee:

“I’ll smoke the last fag,” he said to his wife. “Stupid of me, it was the one thing I forgot to bring back from the farm.”

He reached for it, switched on the silent wireless. He threw the empty packet on the fire, and watched it burn. (Du Maurier 192)

La actitud de Nat ante la amenaza de su muerte se presenta como si, más allá del inminente y letal enfrentamiento con los pájaros, lo más importante fuera que sólo le queda un cigarro o que el radio aún enciende. Y es que, de alguna manera, lo es. O, más bien, Du Maurier brinda ese momento a la audiencia para que se pregunte si realmente lo es, pero no da una respuesta. No obstante, me parece que, si consideramos que en nuestra vida diaria hay horrores que están siempre al acecho —porque diario los vemos en la televisión, los escuchamos en el radio, a través de la experiencia de otros o incluso la nuestra—, muchos terminamos creyendo que, al final del día, lo más importante es que nuestra familia esté bien, que no nos falten los sustentos materiales (necesarios y placenteros). Cuando se asienta que Nat “wondered how many million years of memory were stored in those little brains, behind the stabbing beaks, the piercing eyes, now giving them this instinct to destroy mankind with all the deft precision of machines” (192), es como si Du Maurier se estuviera refiriendo a los miles de años en que el ser humano quizás ha seguido también el instinto de creer que la vida es suficiente si la violencia ocurre fuera, en un espacio que no es mi hogar, aunque sea el de otros, aunque sepa que quizás me llegará: no está ocurriendo ahora, a mí, ahora hay cosas más importantes. Al dejar el final inconcluso, además, deja la posibilidad de que esos miles de años sigan transcurriendo, iguales e imparables. Tal vez

sean otros monstruos los que vengan después, pero se debe pensar si el ser humano seguirá siendo el mismo.

Con esto en mente, la idea de Hitchcock resulta más esperanzadora, pero no por eso más efectiva. En el filme vemos la decadencia de una mujer en un principio fuerte e independiente; Melanie no sólo pierde fuerza física, con su cuerpo desgarrado, sino que también pierde su libertad y, como los niños de Du Maurier, se vuelve dependiente, deben cuidarle y guiarle por el que parece el camino más indicado. Esto no implica, sin embargo, que Melanie sea inferior; me parece más bien que restablece un aspecto fundamental para el mismo Hitchcock: el amor. En su famosa entrevista con Truffaut, el director declara: “love is going to survive the whole ordeal. At the end of the picture [. . .] That little couple of lovebirds lends an optimistic note to the theme” (288). Si todo comenzó para Melanie como un juego, como un momento más para enamorarse, hacia el final es el amor no sólo de pareja (con Mitch) sino también de hermana (con Cathy) y de hija (con Lydia) lo que los salvará. El establecimiento de lazos familiares y el sentido de solidaridad que el ataque a Melanie impulsa llevarán a estos personajes —también representantes de la sociedad— a dejar la jaula, a buscar (no a esperar) el restablecimiento del orden en otro lugar. El monstruo del filme, como en Du Maurier, no se detiene, pero los personajes tampoco se quedan inactivos; más allá de lo que pueda pasar, contra su propia incertidumbre, los personajes de Hitchcock se rebelan ante el encierro, se niegan a la muerte y la violencia por creerla injusta. Si bien no conocemos el destino de los personajes, puesto que sólo los vemos alejarse en el horizonte, el filme se presenta más como una respuesta al texto de Du Maurier: no se debe creer que el monstruo es algo de lo que sólo podemos protegernos, también es algo a lo que se le puede hacer frente, quizás no vencerlo, pero sí oponerle resistencia, y ésta es mejor en grupo.

El valor y gusto por el terror deriva, entonces, 1) de la posibilidad que nos brinda para ver nuestro mundo con otra lente y 2) de la disposición de sus textos que, por medio de su forma tan

particular, nos guían hacia el descubrimiento de estructuras existentes, pero casi siempre ignoradas, en nuestro entorno y experiencia. Ninguna de las dos consideraciones derivadas de estos textos resulta ajena: la relación que existe (o no) entre monstruo y personajes es más que el reflejo o representación de nuestra relación con nuestros propios monstruos —sociales, políticos, culturales—, es primeramente un promotor, una especie de cepa, para la reflexión sobre la concepción y patrones de pensamiento que desarrollamos como sociedad. Si bien los personajes de estas obras no pueden asir del todo a sus monstruos, nosotros, a través de los textos mismos, podemos intentar controlar —aunque sea en pequeñas medidas—, a través de la crítica y la reflexión, a nuestros propios monstruos, antes de (¿o a pesar de?) que sea muy tarde.

Bibliografía

- Altman, Charles F. "Intertextual Rewriting: Textuality as Language Formation". *The Sign in Music and Literature*. Ed. Wendy Steiner. Austin: University of Texas Press, 1981. 39-51. Impreso.
- Altman, Rick. "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre". *Film Genre Reader III*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 1986. 27-41. PDF.
- Bailey, Dale. "Horror". *Genreflecting. A Guide to Reading Interests in Genre Fiction*. Ed. Diana Tixier Herald. Westport, Connecticut y Londres: Libraries Unlimited, 2000. 419-430. PDF.
- Bloom, Clive. "Horror Fiction: In Search of a Definition". *A New Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012. 211- 223. PDF.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Nueva York: Routledge, 1990. eReader.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in fiction and Film*. Londres: Cornwell University Press, 1980. Impreso.
- Du Maurier, Daphne. "The Birds". *Daphne du Maurier's Classics of the Macabre*. Hong Kong: Doubleday, 1987. 153-192. Impreso.
- _____. *The Rebecca Notebook and Other Memories*. Oxford: Virago Press, 2005. Impreso.
- Halberstam, Judith. "Parasites and Perverts: An Introduction to Gothic Monstrosity" y "Making Monsters: Mary Shelly's *Frankenstein*". *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham y Londres: Duke University Press, 1995. 1 – 52. Impreso.
- Hitchcock, Alfred. "Let'Em Play God" y "The Enjoyment of Fear." *Hitchcock on Hitchcock*. Ed. Sidney Gottlieb. Berkeley: University of California Press, 1997. P. 113-121. Impreso.
- Kelly, Richard. *Daphne Du Maurier*. Boston: Twayne Publishers, 1987. Impreso.

- King, Stephen. "What's Scary". *Danse Macabre*. Nueva York: Gallery Books, 2010. xi-xxxi. Impreso.
- Nickel, Philip J. "Horror and the Idea of Everyday Life." *The Philosophy of Horror*. Ed. Thomas Fahy. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2012. p. 14-32. Impreso.
- Paglia, Camille. *The Birds*. BFI Film Classics Series. Londres: British Film Institute – Palgrave Macmillan, 1998.
- Pérez, Xavier. *El suspens cinematogràfic*. Barcelona: Portic, 1999. Impreso.
- Punter, David, y Glennis Byron. "Gothic Film". *The Gothic*. Malden, MA: Blackwell Pub., 2004. 65-70. Impreso.
- The Birds*. Dir. Alfred Hitchcock. Universal Studios. 1963. DVD/Blue-Ray.
- The Birds Official Teaser Trailer #1 – Alfred Hitchcock Movie (1963) HD*. En: Movieclips Trailer Vault - YouTube. Web. Última vez visto: marzo 29, 2016.
- "The Birds: Hitchcock's Monster Movie" en *The Birds*. Dir. Alfred Hitchcock. Universal Studios. 1963. DVD/Blue-Ray.
- Truffaut, Francois. "The Birds." *Hitchcock*. Nueva York: Simon&Schuster Paperbacks, 1983. 285-299. Impreso.
- Tudor, Andrew. "Why Horror? The peculiar pleasures of a popular genre." *Horror Film Reader*. Ed. Mark Jancovich. Nueva York: Routledge, 2002. Impreso.
- Williams, Linda. "Gender, Genre, and Excess." *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Ed. Leo Braudy y Marshall Cohen. 5a ed. Nueva York: McGraw-Hill, 1997. PDF.
- Wisker, Gina. "Don't Look Now! The Compulsions And Revelations Of Daphne Du Maurier's Horror Writing." *Journal Of Gender Studies* 8.1 (1999): 19-33. Humanities Source. Web. Septiembre 27, 2014.