

**EL EPISODIO DE
HALLOWEEN COMO
EXCUSA PARÓDICA
EN**



**AMERICAN
HORROR
STORY**

**HALLOWEEN EPISODE AS A PARODIC
EXCUSE IN AMERICAN HORROR STORY**

Autor: Ernest Serret Lanchares
Tutora: Shaila García Catalán



**UNIVERSITAT
JAUME·I**

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
TRABAJO DE FIN DE GRADO
MODALIDAD A
JUNIO 2016

RESUMEN

La ficción televisiva norteamericana acostumbra a realizar un episodio especial de *Halloween* en sus temporadas. Ésta es una rutina industrial que aprovecha el atractivo audiovisual de una tradición para, de forma puntual, autoparodiarse en un gesto de autoconsciencia. *American Horror Story* (Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2011-), serie que realiza una revisión posmoderna de los tópicos del cine de terror y que, en muchas ocasiones, adopta una mirada paródica o sarcástica, también realiza especiales de *Halloween* en todas sus temporadas. A propósito de esto, en esta investigación analizamos cómo *American Horror Story*, precisamente una serie que oscila entre el terror y la parodia, logra parodiarse en sus capítulos especiales de *Halloween*. Para ello, estudiamos los conceptos de género, terror y parodia, así como la importancia industrial del evento de *Halloween* en la ficción estadounidense, y llevamos a cabo un análisis textual de los capítulos de *Halloween* de sus cuatro primeras temporadas.

Palabras clave: *Halloween*, series de televisión, parodia, género, terror, cine.

ABSTRACT

American television fiction usually makes a special Halloween episode in its seasons. This is an industrial routine which take advantage of the audiovisual attractiveness of a tradition to, occasionally, makes self-parody in a gesture of self-consciousness. *American Horror Story* (Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2011-), a postmodern series which makes a review of the topics horror film and, in many cases, adopts a parodic or sarcastic look, also makes special Halloween in all its seasons. So this research, what will be analysed is how *American Horror Story*, just a series which moves between terror and parody, can parody itself in its special Halloween chapters. The concepts of genre, horror and parody, and the industrial importance of the Halloween event in American fiction, will be studied, and a textual analysis of Halloween chapters of its first four seasons will be perform.

Keywords: Halloween, television series, parody, genre, horror, cinema.

ÍNDICE INDEX

Planteamiento / Approach.....	4
Justificación e interés del tema / Justification and Interest of the Topic	4
Objeto de estudio / Study Object.....	6
Pregunta de investigación / Research Question	8
Objetivos / Objectives.....	9
Estructura	10
Metodología.....	11
Marco teórico / Theoretical Framework.....	12
Capítulo 1. El género como concepto / Chapter 1. Genre as a concept	12
1.1. Origen de la teoría de los géneros / Origin of the Theory of the Genres	12
1.2. Géneros literarios / Literary Genres	13
1.3. Géneros cinematográficos / Film Genres	16
Capítulo 2. Terror: de la leyenda a la ficción / Horror: From the Legend to Fiction	25
2.1. Orígenes de los relatos terroríficos / Origins of Horror Stories.....	25
2.2. Representaciones del mal / Representations of Evil	27
2.2. El terror en la ficción televisiva / Horror in Television Fiction	30
Capítulo 3. La parodia / Parody.....	38
3.1. Delimitando el término / The Term Parody.....	38
3.2. Ficciones paródicas / Parodic Fictions	40
Capítulo 4. Halloween: Genuinamente americano / Halloween: Genuinely American	46
4.1. Origen de Samhain / Origin of Samhain.....	46
4.2. <i>Halloween</i> en la cultura estadounidense / Halloween in American Culture.....	46
4.3. <i>Halloween</i> en la ficción norteamericana / Halloween in American Fiction.....	48
Análisis aplicado	54
Capítulo 5: El club de los cinco muertos	54
Capítulo 6: El exorcismo de Briarcliff	65
Capítulo 7: Invasión zombi en el aquelarre.....	73
Capítulo 8: El hombre de los dos rostros	83
Conclusiones / Conclusions	94
Bibliografía.....	100
Películas y series referenciadas.....	103
Anexo: Currículum vitae.....	107

PLANTEAMIENTO APPROACH

Justificación e interés del tema

El panorama de la ficción audiovisual ha evolucionado sustancialmente durante estas últimas décadas. Directores, guionistas y, por supuesto, actores, están alternando en la actualidad sus apariciones en la gran pantalla con la de 16:9.

Aunque las estructuras de las series de televisión clásicas siguen presentando muchos elementos en común con la gran mayoría de las series, el incremento de calidad en las producciones televisivas es evidente. Series como *Breaking Bad* (Vince Gilligan, AMC: 2008-2013), *Fargo* (Noah Hawley, FX: 2014-), *Orange is the New Black* (Jenji Kohan, Netflix: 2013-), *Dexter* (James Manos, Jr., Showtime: 2006-2013) y otras que se han convertido en series de culto eran impensables no hace muchos años, ampliando así el abanico de la oferta televisiva.

Hay algunas rutinas de producción comunes en la mayoría de las series, como pueden ser los episodios especiales de Navidad, Acción de gracias y *Halloween*. En este sentido, la ficción televisiva norteamericana acostumbra a realizar un episodio especial de *Halloween* en cada una de sus temporadas. Ésta es una rutina industrial que aprovecha el atractivo audiovisual de una tradición para, de forma puntual, autoparodiarse en un gesto de autoconsciencia.

Justification and interest of the topic

The overview of audiovisual fiction has evolved substantially over the last decades. Directors, scriptwriters and actors are currently alternating their appearances on the big screen with 16: 9.

Although the structures of the classic television series continue to have many elements in common with most series, the increased productivity and quality in television productions is evident. Television series as *Breaking Bad* (Vince Gilligan, AMC: 2008-2013), *Fargo* (Noah Hawley, FX: 2014-), *Orange Is the New Black* (Jenji Kohan, Netflix: 2013-), *Dexter* (James Manos, Jr., Showtime: 2006-2013) and others that have become cult series were unthinkable a few years ago. In this way, it is expanded the range of the television offer.

There are some common production routines in most series, such as special episodes in Christmas, Thanksgiving and Halloween. In this sense, the American television fiction used to make a special Halloween episode in each of his seasons. This is an industrial routine that make use of the attractiveness of a tradition, occasionally, to parody themselves in a gesture of self-consciousness.

Objeto de estudio

El objeto de estudio de esta investigación es la serie *American Horror Story* (Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2011-), una antología del género de terror creada por Ryan Murphy y Brad Falchuk, que se emite a través de un canal por cable estadounidense llamado FX. Desde su estreno en 2011, ya se han emitido cinco temporadas y la sexta se encuentra en proceso de realización. Esta serie se caracteriza por presentar historias que se plantean, se desarrollan y se concluyen en una sola temporada, por lo que cada temporada podría considerarse como una miniserie independiente, ya que encontramos temáticas, personajes y espacios totalmente diferentes. Además, otro factor muy característico de *American Horror Story* es que podemos ver al mismo elenco de actores interpretando a personajes distintos en cada temporada de la serie.

Las cinco temporadas emitidas hasta el momento presente reciben los siguientes títulos: *Murder House* (#1, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2011), *Asylum* (#2, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2012-2013), *Coven* (#3, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2013-2014), *Freak Show* (#4, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2014-2015) y *Hotel* (#5, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2015-2016).

En primer lugar, la trama de *Murder House* transcurre en una casa encantada repleta de fantasmas. En la segunda temporada, *Asylum* traslada la acción a un centro psiquiátrico. *Coven* nos narra una historia de brujas en la actual Nueva Orleans. *Freak show* centra su acción en un circo. Y en último lugar, como su propio nombre indica, *Hotel* nos cuenta la historia de un hotel de Los Ángeles.

Study object

The study object in this research is *American Horror Story* (Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2011-), an anthology of horror genre created by Ryan Murphy and Brad Falchuk, which is broadcast in a cable channel from United States called FX. Since its premiere in 2011, they have already broadcast five seasons and the sixth is in the process of realization. This television series is characterized by presenting stories that arise, develop and conclude in a single season, so each season could be seen as an independent miniseries. In this way, we found themes, characters and completely different spaces. In addition, another characteristic of *American Horror Story* is that the same cast of actors play different characters in each season of this television series.

Nowadays, the five seasons broadcast are the following titles: *Murder House* (#1, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2011), *Asylum* (#2, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2012-2013), *Coven* (#3, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2013-2014), *Freak Show* (#4, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2014-2015) and *Hotel* (#5, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2015- 2016).

First, the plot of *Murder House* is set in a haunted house full of ghosts. In the second season, *Asylum* moves the action to a mental hospital. *Coven* tells a story of witches in present-day New Orleans. *Freak show* focuses its action in a circus. And finally, as its name suggests, *Hotel* tells the story of a Los Angeles hotel.

Pregunta de investigación

Como hemos mencionado, las series de televisión norteamericanas acostumbran a aprovechar el atractivo audiovisual de la tradición de *Halloween* para, de forma puntual, autoparodiarse en un gesto de autoconsciencia. *American Horror Story*, serie que hace una revisión posmoderna de los tópicos del terror cinematográfico y que, en muchas ocasiones, adopta una mirada paródica o sarcástica, también realiza especiales de *Halloween* en todas sus temporadas.

A propósito de esto, formulamos la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo *American Horror Story*, precisamente una serie que oscila entre el terror y la parodia, logra parodiarse en el episodio especial de *Halloween*?

Research question

As it has been said, American television series usually take advantage of the audiovisual attractiveness of Halloween tradition to, occasionally, makes self-parody in a gesture of self-consciousness. *American Horror Story*, a postmodern series which makes a review of the topics horror film and, in many cases, adopts a parodic or sarcastic look, also makes special Halloween in all its seasons.

Thus I pose the following research question:

How *American Horror Story*, just a series which moves between terror and parody, can parody itself in its special Halloween chapters?

Objetivos

El objetivo principal de nuestro trabajo es analizar los recursos paródicos y autoconscientes que se producen en los capítulos especiales de *Halloween* de *American Horror Story*.

Los objetivos secundarios serían los siguientes:

- Analizar las referencias intertextuales de la serie.
- Valorar los recursos utilizados.
- Comprender la importancia de *Halloween* en la serie.

Objectives

The main objective of this research is to analyse the parodic and self-conscious resources in Halloween special episodes of *American Horror Story*.

The secondary objectives are the following ones:

- To analyse the intertextual resources of this series.
- To value resources used.
- To understand the importance of Halloween in the series.

Estructura

Organizaremos el presente trabajo de investigación en las siguientes partes:

▪ Marco teórico

En primer lugar, trataremos los diferentes conceptos teóricos necesarios para nuestra investigación, divididos en cuatro capítulos:

- El género como concepto.
- Terror: de la leyenda a la ficción.
- La parodia.
- *Halloween*: genuinamente americano.

▪ Análisis aplicado

Realizaremos el análisis textual de los episodios especiales de *Halloween* de las cuatro primeras temporadas, dividiéndolo en los siguientes capítulos:

- El club de los cinco muertos.
- El exorcismo de Briarcliff.
- Invasión zombi en el aquelarre.
- El hombre de los dos rostros.

▪ Conclusiones

Tras la revisión de los conceptos teóricos y el análisis aplicado, recogeremos las principales conclusiones que nos conducirán a la respuesta de la pregunta de investigación.

▪ Bibliografía

En último lugar, referenciaremos todas las fuentes consultadas en esta investigación.

Metodología

Para llevar a cabo nuestra investigación, realizaremos un análisis textual de los episodios especiales de *Halloween* de las cuatro primeras temporadas de nuestro objeto de estudio: *American Horror Story*. Para ello, nos basaremos en la metodología propuesta por Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín para el análisis fílmico, consistente en realizar una doble tarea:

- 1) Descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir = describir).
- 2) Establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo significativo” (reconstruir = interpretar) (2007: 35).

Así pues, los capítulos que analizaremos en este trabajo de investigación son los siguientes:

- *Halloween* (#1x04/05, David Semel, FOX: 2011).
- *Trucos y tratos* (#2x02, *Tricks and Trits*, Bradley Buecker, FOX: 2012).
- *Habrà juegos siniestros* (#3x04, *Fearful Pranks Ensue*, Michael Uppendahl, FOX: 2013).
- *¡Arde, bruja, arde!* (#3x05, *Burn, Witch, Burn!*, Jeremy Podeswa, FOX: 2013).
- *Edward Mordrake: parte 1* (#4x03, *Edward Mordrake: part 1*, Michael Uppendahl, FOX: 2014).
- *Edward Mordrake: parte 2* (#4x04, *Edward Mordrake: part 2*, Howard Deutch, FOX: 2014).

MARCO TEÓRICO THEORETICAL FRAMEWORK

Capítulo 1: El género como concepto

Tanto en la industria como en la crítica cinematográfica, se emplea con frecuencia el término género para clasificar las películas. No obstante, destaca la inestabilidad de dicho término por el poco consenso que hay entre los diferentes teóricos sobre aspectos como qué es un género, qué funciones desempeña o qué aspectos lo delimitan. Incluso hay algunos teóricos, como Bernedetto Croce y Maurice Blanchot, que directamente cuestionan la existencia de dicho concepto.

En este primer capítulo del marco teórico, vamos a abordar el concepto de género, partiendo desde el origen de esta denominación, principalmente utilizada para la literatura, hasta acabar con su aplicación en el contexto cinematográfico.

1.1. Origen de la teoría de los géneros

Para entender el concepto de género, debemos remontarnos a la teoría clásica de Aristóteles (trad. 1798), pues éste es considerado como el primer teórico de los géneros literarios. En su obra *Poética*, Aristóteles parte de la premisa de que todas las obras de arte se caracterizan por ser imitaciones (*mímesis* en griego), tomando apuntes directamente de la naturaleza para representar la realidad. Partiendo de este rasgo común, según el teórico en cuestión, la diferencia entre las distintas obras radica en los siguientes aspectos: sus medios, los objetos y el modo de imitación. De este modo, tomando en cuenta estos aspectos, Aristóteles clasifica las obras en géneros como la épica, la tragedia y la comedia.

Tres siglos más adelante, surgen las teorías de Horacio con su *Epístola a los pisones* o *Arte poética*. En dicha obra, Horacio presenta una visión

prescriptiva de los géneros, ya que dicta unas reglas y técnicas literarias muy marcadas para llevar a cabo los autores a la hora de abordar cada género. En este aspecto, las directrices de Horacio contrastan con la teoría aristotélica, puesto que esta última se centra más en la descripción y el análisis de las obras de arte ya existentes que en prescribir las formas que considera apropiadas de la escritura poética.

Así pues, con las obras de estos teóricos procedentes de la Grecia y la Roma clásicas, se inicia la historia del estudio de la teoría de los géneros literarios. A lo largo de dos milenios, muchos teóricos han realizado estudios al respecto, tratando de definir, describir y clasificar lo que para ellos son los géneros. Entre los críticos y teóricos más relevantes, encontramos a Ferdinand Brunetière (1890), Tzvetan Todorov (1982), Vladimir Propp (1971) y Eric Donald Hirsch Junior (1967).

1.2. Géneros literarios

El precedente de los géneros cinematográficos se halla en los géneros literarios. Desde sus inicios, el séptimo arte se ha encontrado muy ligado a la literatura, aunque con el transcurrir de los años ha ido adquiriendo su propia personalidad. Tal como indicaba Gonzalo Suárez:

La literatura no ha necesitado del cine para crear imágenes, lo ha hecho espontáneamente mucho antes de que el cine existiera. Por el contrario, lo que llamamos cine es dependiente, lo queramos o no, de estructuras literarias (en Sánchez Noriega, 2000: 34).

Por lo que respecta a la historia de los géneros literarios, tras los postulados de la época clásica, fue en el Renacimiento cuando se retomó el estudio de los géneros, tomando prestadas las ideas de Aristóteles como referencia. De este modo, se estableció un rígido sistema de reglas con el objetivo de prescribir ciertos estilos y formas para cada “*especie*”, tal como eran conocidas entonces las diferentes categorías de obras.

Durante el periodo neoclásico de los siglos XVII y XVIII, la literatura fue dividiéndose progresivamente en más géneros. Tal como explica Rick Altman (2000), tuvo lugar en aquel tiempo una fuerte discusión acerca del nacimiento de la tragicomedia, una hibridación genérica entre la tragedia y la comedia, dos géneros hasta entonces considerados como totalmente opuestos. El incipiente género contaba con el rechazo de los críticos y teóricos. Por un lado, la doctrina horaciana se empeñaba en mantener separados los géneros, y por otro lado, a los críticos neoaristotélicos les parecía inconcebible aceptar esa nueva mezcla, pues rechazaban reconocer cualquier género que no hubiese sido mencionado por Aristóteles. Finalmente, con el paso de los años, los críticos acabaron aceptando el nacimiento de este nuevo género híbrido, demostrándose con ello la posibilidad de crear nuevos géneros mediante la fusión de otros géneros previamente existentes.

Así pues, como indica Rick Altman, entre la época del neoclasicismo y el romanticismo, la práctica totalidad de la teoría de los géneros <<implicaba de un modo u otro la dialéctica de lo clásico frente a lo romántico, oponiendo los llamados géneros puros, transmitidos por la vía de la tradición, a los géneros híbridos de la modernidad, más atentos a la multiplicidad humana y a su compleja realidad>> (2000: 25).

A finales del siglo XIX, aparecieron las teorías de Ferdinand Brunetière (1890), un historiador francés que concebía los géneros literarios como si se tratara de “*especies botánicas*”, de modo que innovó al aportar bases científicas al estudio de los géneros. Más adelante, ya en el siglo XX, el ruso Vladimir Propp (1971) también aboga por la analogía de los géneros literarios con especies biológicas. Sin embargo, los esquemas científicos de ambos han sido desechados por la mayoría de los teóricos.

Tras muchos siglos en los que se había considerado que toda composición literaria se hallaba dentro de las fronteras de un género, se inició

una nueva corriente que cuestionaba el concepto de género en sí cuando el teórico italiano Benedetto Croce negó su existencia, pues consideraba que los géneros desvían la atención del valor interno e individual de cada obra (Altman, 2000: 25). Al respecto, el estructuralista francés Maurice Blanchot dice que <<un libro no pertenece a ningún género, sino solamente a la literatura en general>> (en Krauss, 1982: 79).

No obstante, a pesar del empeño de negar el concepto de género por parte de algunos críticos, Miguel Ángel Garrido Gallardo afirma que los géneros son una cuestión fundamental de la teoría de la literatura, ya que se presentan como <<un horizonte de expectativas para el autor, que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria aunque sea para negarla>>; como <<una marca para el lector que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema>>; y como <<una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto que tal vez podría ser circulado sin llamar la atención>> (1988: 20). Estas afirmaciones destacan la importancia del concepto de género en la recepción de un texto literario porque establece unos determinados rasgos esenciales para la interpretación del texto por parte del lector. Como decía Eric Donald Hirsch Junior, <<los detalles de significado que entiende un intérprete están fuertemente determinados y constituidos por sus expectativas respecto al significado, y esas expectativas surgen de la concepción del intérprete acerca del tipo de significado que está siendo expresado>> (1967: 72).

En resumen, la teoría de los géneros en la literatura ha contado con diferentes vertientes, unas más dedicadas a la prescripción y otras a la descripción del fenómeno, e incluso algún crítico se ha centrado en negar su existencia. Debido a la histórica visión restrictiva del concepto de género, han aparecido autores que han preferido evitar dicha cuestión debido a que da lugar a ciertas normas que restringen su libertad creativa.

1.3. Géneros cinematográficos

Tras la edad de oro del cine clásico en que se asentaron los diferentes géneros cinematográficos, fue a finales de los años sesenta cuando comenzaron a proliferar las publicaciones al respecto. En un principio, los estudiosos y críticos del cine bebían del repertorio bibliográfico heredado de la larga tradición de la crítica de los géneros literarios, tomando prestadas muchas afirmaciones. Por lo tanto, el estudio de los géneros cinematográficos se considera como una prolongación del estudio de los géneros literarios. Sin embargo, a lo largo de estos más de cuarenta años, el estudio de los géneros cinematográficos ha llegado a constituirse como un terreno a parte del estudio de los géneros literarios, desarrollando sus propios postulados sin tener en cuenta sus precedentes literarios.

En el sector cinematográfico, si nos centramos en las producciones de Hollywood, podemos decir que los géneros clásicos más significativos son el *western*, el musical, el melodrama, la comedia, la fantasía y el cine negro. A raíz de estos géneros, pueden surgir subgéneros mediante la unión de características de otros géneros ya existentes, como sería el caso de la comedia romántica.

Rick Altman, debido a la gran complejidad del término género, en lugar de limitarse a definirlo con un solo significado, entiende que dicho término puede entenderse de cuatro formas distintas:

- *Esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria.
- *Estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas.
- *Etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores.
- *Contrato* o posición espectral que toda película de género exige a su público (2000: 35).

Así pues, con un único término tan polivalente, se engloba desde la creación de una película hasta la recepción de ésta por parte del espectador.

Andrew Tudor (1973) sostiene que los factores fundamentales que distinguen un género cinematográfico de otro no se reducen simplemente a características inherentes a las mismas películas, sino que también dependen de la cultura en la que estamos operando. Por ejemplo, cuando un crítico llama a una película *western*, va más allá de afirmar que forma parte de una determinada clase de películas que tienen ciertos aspectos en común, puesto que también está sugiriendo que dicha película sería universalmente reconocida como tal en nuestra cultura.

Respecto a esto, Richard Jameson afirma que con sólo <<nombrar uno de los grandes géneros clásicos [...], hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de éste, mitad visual mitad conceptual>> (1994: IX). Por lo tanto, cada género constituye un conjunto de significados en cada cultura. Ya desde nuestra infancia, hemos generado en nuestro subconsciente una imagen de qué es cada género y lo reconocemos cuando lo vemos. La noción de género no solamente consiste en una clasificación realizada por críticos con fines especiales, sino que principalmente es un conjunto de convenciones culturales.

Por un lado, Steve Neale (1990) señala la importancia de las expectativas en la recepción de los géneros cinematográficos, tal como apuntaban Garrido y Hirsch respecto a los géneros literarios. Neale considera que los géneros consisten en << sistemas específicos de expectativas e hipótesis que los espectadores llevan consigo al cine y que interactúan con las mismas películas durante el transcurso del proceso de visualización>> (1990: 46). De este modo, dichos sistemas de expectativas e hipótesis ayudan a que el espectador reconozca y entienda los diferentes elementos de las películas, tales como por qué ocurren ciertos acontecimientos y acciones o por qué los personajes se visten de determinada manera. Por ejemplo, cuando un personaje de repente se

pone a cantar sin ninguna razón aparente, el espectador comprende inmediatamente que esa película es un musical, ya que la concepción que tiene de un musical es que en ellos los personajes cantan sin una razón precisa.

Por otro lado, Neale también remarca la importancia del concepto de verosimilitud en los géneros cinematográficos, que implica unas reglas que determinen qué es apropiado en cada género. Retomando el ejemplo del canto de un personaje en un musical, dicho hecho se considera apropiado y verosímil dentro del género musical, pero no en otros como podría ser una película bélica. Otro ejemplo lo encontramos por ejemplo en las películas de vampiros, que al visionarlas nadie se extraña de que suceda algo semejante.

Además, tal como argumenta Thomas Sobchack (2003: 112-113), en los últimos años se ha puesto de moda entre algunos directores utilizar los elementos de un género cinematográfico determinado, como pueden ser el argumento, los personajes o la iconografía, para crear una película de “*antigénero*”. Es decir, se emplea el patrón esperado para un film de determinado género, pero al final, con algún cambio, no se satisfacen las expectativas de la audiencia al ofrecer una conclusión no convencional para esa clase de películas.

Chapter 1: Genre as a Concept

Both in industry and in film criticism, the term *genre* is frequently used to classify films. However, this is an unstable term with little consensus between theoreticians about what is a genre, which features plays or what aspects delimit it. There are even some theoreticians, such as Benedetto Croce and Maurice Blanchot, that directly question the existence of this concept.

In this first chapter of the theoretical framework, the concept of genre will be discussed, starting from the origin of this name, mainly used for literature, to end with its application in the cinematic context.

1.1. Origin of the Theory of Genres

To understand the concept of genre, it is convenient to go back to Aristotle's classical theory (trans. 1798), given the fact that he is considered as the first theoretician of literary genres. In his work *Poetics*, Aristotle starts from the premise that all artworks are imitations (*mimesis* in Greek), taking notes directly from nature to represent the reality. Proceeding from this common feature, according to that theoretician, the difference between plays is in the following aspects: their means, objects and imitation mode. Thus taking into account those aspects, Aristotle classifies plays in genres like epic, tragedy and comedy.

Three centuries later, Horace's theories arise with his *Ars poética*. In this work, Horace has a prescriptive view of genres, given that he dictates a rigid system of rules and literary techniques so that authors carry out when they use each genre. In this regard, Horace's guidelines contrast with the Aristotelian theory, since the latter is more focused on the description and the analysis of existing artworks than on prescribing the forms which he considers appropriate of poetic writing.

Thereby, with those Greek and Roman theoretician's works, the history of the study of the theory of literary genres starts. Over two millennia, many theoreticians have studied the matter, trying to define, describe and classify what genres are. Among the most important critics and theoreticians, it is Ferdinand Brunetière (1890), Tzvetan Todorov (1982), Vladimir Propp (1971) and Eric Donald Hirsch Junior (1967).

1.2. Literary Genres

The preceding of film genres are literary genres. Since its inception, the seventh art has been closely linked to literature, but with the course of the years has acquired its own personality. As Gonzalo Suárez indicated:

Literature has not need the cinema to generate images, it has done it spontaneously long before the cinema existed. Conversely, what we call cinema depends on literary structures (Sánchez Noriega, 2000: 34).

As regards the history of literary genres, after the postulates of the classical period, in the Renaissance the study of genres was resumed, taking Aristotle's ideas. Thus a rigid system of rules was erected in order to prescribe certain styles and forms for each "*species*", as the categories of works were then named.

During the neoclassical period of the seventeenth and eighteenth centuries, literature was divided progressively in more genres. According to Rick Altman (2000), at that time a strong discussion about the birth of tragicomedy, a hybridization of tragedy and comedy and two genres hitherto considered as totally opposite took place. The emerging genre had the rejection of critics and theoreticians. On the one hand, the Horatian doctrine insisted on keeping separate genres. On the other hand, the neo-Aristotelians critics considered inconceivable to accept this new mixture, since they refused to recognize any genre that had not been mentioned by Aristotle. Finally, over the years, critics

ended up accepting this new hybrid genre, thereby demonstrating the ability to create new genres by merging of previously existing genres.

Thus, as indicated by Rick Altman, between the time of neoclassicism and romanticism, the entire theory of genres <<involved in one way or another the dialectic of the classic against the romantic, opposing the so-called pure genres, transmitted by way of tradition, to hybrid genres of modernity, which reflect more accurately human multiplicity and complex reality>> (2000: 25).

In the late nineteenth century, Ferdinand Brunetière's theories (1890) were appeared. Brunetière was a French historian who conceived literary genres as "*botanical species*", so that he innovated by providing scientific bases for the study of genre. Later, in the twentieth century, the Russian Vladimir Propp (1971) also advocates the analogy of literary genres with biological species. However, the scientific schemes of both have been discarded by most theorists.

After many centuries which it had been considered that all literary composition was within the borders of a genre in, a new trend that questioned the concept of genre began when the Italian theorist Benedetto Croce denied its existence, considering that the genres divert attention from internal and individual value of each work (Altman, 2000: 25). In this regard, the French structuralist Maurice Blanchot says that <<a book does not belong to any genre, but only literature in general>> (in Krauss, 1982: 79).

However, despite the efforts to deny the concept of genre by some critics, Miguel Angel Garrido Gallardo says that genre is a fundamental question of the theory of literature, since it is presented as <<a horizon of expectations for the author, who always writes in the molds of this literary institution even if it is to deny it>>; as <<a mark for the reader which obtains a preliminary idea of what you will find when you open what is called a novel or a poem>>; <<and as a signal to society that characterizes as a literary text that could perhaps be circulated unobtrusively>> (1988: 20). These statements highlight the importance of the

concept of genre in receipt of a literary text because it establishes certain essential features for the interpretation of the text by the reader. As Eric Donald Hirsch Junior said, <<the details of meaning that an interpreter understands are powerfully determined and constituted by his meaning expectations, and these expectations arise from the interpreter's conception of the type of meaning that in being expressed>> (1967: 72).

In short, the theory of genres in literature has had different aspects, some more devoted to prescription and others to the description of the phenomenon, and even some critic has focused on denying their existence. Due to the historical restrictive view of the concept of genre, authors who have preferred to avoid this question because it gives rise to certain rules restricting their creative freedom have appeared.

1.3. Film Genres

After the golden age of classic cinema in which different film genres settled, it was in the late sixties when they began to proliferate publications. Initially, scholars and film critics drank the legacy bibliographic repertoire of the long tradition of criticism of literary genres, borrowing many statements. Therefore, the study of film genres is considered as an extension of the study of literary genres. However, throughout these more than forty years, the study of film genres has come to be constituted as a ground part of the study of literary genres, developing their own principles regardless of their literary precedents.

In the film industry, if we focus on Hollywood productions, we can say that the most significant classical genres are the western, musical, melodrama, comedy, fantasy and film noir. Following these genres, subgenres may arise by binding characteristics of other existing genres, as in the case of romantic comedy.

Rick Altman, due to the complexity of the term genre, rather than simply define it with a single meaning, understood that the term can be understood in four different ways:

- Scheme or basic formula that configures production industry.
- Structure or a formal framework on which films are made.
- Label or name of a fundamental category for decisions and press distributors and exhibitors.
- Contract or spectator position that any genre film requires its public (2000: 35).

So, with a single term so versatile, it includes from the creation of a film to receive it by the viewer.

Andrew Tudor (1973) argues that the fundamental factors that distinguish a film genre of other films not to them simply boil down to features inherent, but also depend on the culture in which we are operating. For example, when a critic calls a western movie, it goes beyond state that is part of a particular class of films that have certain aspects in common, since it is also suggesting that the film would be universally recognized as such in our culture.

In this regard, Richard Jameson says that if you <<name one of the classic, bedrock genres [...], and even the most casual moviegoer will come up with a mental image of it, partly visual, partly conceptual>> (1994: IX). Therefore, each genre is a set of meanings in every culture. We have from our childhood, in our subconscious generated an image of what each genre and recognize it when we see it. The notion of genre is not only rated by critics for special purposes, but primarily is a set of cultural conventions.

On the one hand, Steve Neale (1990) points out the importance of expectations in the reception of film genres, as Hirsch pointed Garrido and about literary genres. Neale believes that genre <<specific systems of expectation and

hypothesis that spectators bring with them to the cinema and that interact with films themselves during the course of the viewing process>> (1990: 46). Thus these systems of hypothesis and expectations help the viewer recognize and understand the different elements of the films, such as why certain events and actions occur or why the characters are dressed in a certain way. For example, when a character suddenly starts singing for no apparent reason, the viewer immediately understands that this film is a musical, since the conception of a musical is that the characters sing them without a precise reason.

On the other hand, Neale also stresses the importance of the concept of verisimilitude in the film genres, which implies a policy for determining what is appropriate in each genre. Using the example of a character singing in a musical, this fact is considered appropriate and credible in the musical genre, but not in others like it could be a war movie. Another example is found for example in vampire movies, that nobody is surprised that it is possible that something like that happens.

Moreover, as Thomas argues Sobchack (2003: 112-113), in recent years it has become fashionable among some directors use the elements of a particular film genre, such as the plot, characters or iconography, to create "*antigenre*" films. That is, the expected for a certain genre film pattern is used, but in the end, with some change, not the audience expectations are met by providing an unconventional conclusion for that kind of movie.

Capítulo 2. Terror: de la leyenda a la ficción

En este segundo capítulo del marco teórico, abordaremos el género de terror desde sus orígenes hasta establecerse como un género cinematográfico y televisivo, así como también los principales recursos que suelen emplearse para construir las ficciones terroríficas.

2.1. Orígenes de los relatos terroríficos

La ficción de terror se basa sustancialmente en la sensación que se pretende producir en el espectador: el miedo. Tal como indica Howard Phillips Lovecraft, <<el miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido>> (2002: 5).

Debido a que el género de terror se basa en una de las emociones más primitivas del ser humano, las historias terroríficas han existido desde el inicio de la humanidad y figuran en el folclore de todas las razas. En un principio los relatos se transmitían por vía oral, pero con el paso del tiempo acabaron plasmados en baladas, crónicas y escrituras sagradas.

No obstante, no fue hasta mediados del siglo XVIII cuando comenzó a codificarse la ficción literaria de terror con el surgimiento de la novela gótica inglesa. Este género literario surgió con la publicación de *El castillo de Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764) de Horace Walpole, y más tarde aparecieron las novelas más conocidas de dicha corriente literaria, como *Frankenstein* (1816) de Mary Shelley, *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886) de Robert Louis Stevenson y *Drácula* (*Dracula*, 1897) de Bram Stoker.

Si bien muchos elementos narrativos de la ficción terrorífica, como pueden ser fantasmas o crímenes, ya abundaban tanto en las tragedias griegas como en

los dramas isabelinos, su principal propósito no era asustar al espectador, como sí se pretendía en la novela gótica. Tal como sostiene el autor Román Gubern, <<ni a Sófocles ni a Shakespeare les motivaba primordialmente el sensacionalismo ni la vocación de insólito y espanto, que serán en cambio rasgos característicos de la novela gótica inglesa y, poco después, el melodrama escénico inglés>> (en Gubern y Prat, 1979: 12-13).

En la última década del siglo XIX, en Estados Unidos surgieron los *pulps*, que eran unas publicaciones muy baratas con relatos de aventuras, misterio y terror. Sin embargo, tras la Primera Guerra Mundial, se redujo mucho su distribución a causa de factores como las cuotas restrictivas de papel y el ascenso del cine y la radio en las preferencias populares. Así pues, a partir de entonces, los soportes del cine, la radio y posteriormente la televisión fueron los que se encargaron primordialmente de crear relatos de terror, tomando prestado de la tradición literaria del siglo XIX personajes como Drácula y Frankenstein.

De este modo, el género cinematográfico de terror no es más que una prolongación de una mitología y unas estructuras narrativas procedentes de otros medios, ya sean literarios, iconográficos e incluso de viejas tradiciones. Por ejemplo, el cine de terror toma prestado de la tradición literaria del siglo XIX su dependencia en la presencia de un monstruo.

Además, el cine de terror presenta un considerable número de subgéneros, con diferentes recursos y temas cada uno. Por un lado, puede ser fantástico, con vampiros, demonios, monstruos, hombres lobos, zombis u hombres invisibles; puede ser de ciencia ficción futurista, como *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979) y *Atmósfera cero* (*Outland*, Peter Hyams, 1981); o bien puede ser realista, como es el caso de Jack el destripador en *Asesinato por decreto* (*Murder by decree*, Bob Clark, 1979) y Hannibal Lecter en *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991).

A pesar de que la mayoría de los hechos que vemos en el cine de terror nunca podrían suceder en el mundo real, el espectador lo siente como si lo viviera mientras lo visualiza. Al respecto, Román Gubern, dice que <<este fenómeno, que se conoce como “impresión de realidad” del cine, resulta especialmente notable en un género como el que nos ocupa, basado en la flagrante inverosimilitud ontológica de sus propuestas, reconocidas y admitidas como tales por el espectador>> (en Gubern y Prat, 1979: 16). Además, también sostiene que hay que <<considerar a la producción cinematográfica en su conjunto como un espejo de las ansiedades, neurosis y frustraciones sociales>> (1979: 29).

2.2. Representaciones del mal

Desde sus orígenes, el ser humano ha tenido presentes los conceptos contrapuestos de bien y mal, con distintas interpretaciones dependiendo de cada cultura. Por un lado, según cuenta la mitología de la Antigua Grecia, el mal se expandió por el mundo cuando Pandora, quien había sido fabricada por todos los dioses del Olimpo como la primera mujer, destapó el vaso que le había obsequiado Zeus para vengarse de Prometeo por haberle robado el fuego para dárselo a los hombres. Por otro lado, siguiendo la tradición judeocristiana, el concepto de mal nació a consecuencia de la desobediencia de Adán y Eva al tomar el fruto del árbol de la ciencia del bien y el mal.

Según Sigmund Freud en su obra *Más allá del principio del placer* (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920), el ser humano tiene tendencias destructivas hacia sí mismo y hacia su entorno, debido a la necesidad de volver al estado anterior a la vida (inerte), provocando fenómenos como el sadismo y el masoquismo, tal como nos explica en su teoría de la pulsión de muerte. Es conocida la pregunta que le formuló Einstein a Freud: <<¿Hay algún camino para evitar a la humanidad los estragos de la guerra?>> (en Freud, 1933: 183). A lo que Freud respondió que lamentablemente no podía hacerse nada, debido a la misma naturaleza de ser humano.

A lo largo de la historia del cine y la televisión de terror, encontramos muchas representaciones del mal que han sido empleadas como recurso dramático. Las más frecuentes podemos encontrarlas en la serie sobre la que realizamos esta investigación: *American Horror Story*.

En primer lugar, es muy característico del cine de terror el motivo de los fantasmas. Éstos se caracterizan por carecer de cuerpo y encontrarse fijados a un lugar concreto en el que han recibido una muerte violenta y por el que vagan en busca de ayuda para poder hallar su descanso final, ya sea en un edificio antiguo, castillo, mansión u hotel. Como películas más representativas del subgénero de la casa encantada, encontramos *La mansión de los horrores* (*House on Haunted Hill*, William Castle, 1958), *La casa encantada* (*The Haunting*, Robert Wise, 1963), *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980), *Terror en Amityville* (*The Amityville Horror*, Stuart Rosenberg, 1979), *Los otros* (*The Others*, Alejandro Amenábar, 2001) y *Poltergeist: fenómenos extraños* (*Poltergeist*, Tobe Hooper, 1982). Esta última tuvo tal éxito que provocó la realización de dos secuelas y un *remake*. Con la muerte de la niña que interpretaba uno de los personajes, se aumentó más si cabe la leyenda de esta película.

Murder House (#1, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2011), la primera temporada de *American Horror Story*, se basa en el motivo de una casa encantada repleta de fantasmas para generar sus tramas.

En segundo lugar, otro elemento bastante recurrente en el género que nos ocupa son los zombis, quienes, a diferencia de los fantasmas, sí que poseen un cuerpo, pero carecen de alma. La primera vez que se representó en el cine a estas criaturas fue en *La legión de los hombres sin alma* (*White Zombie*, Victor Halperin, 1932), en la que se presentaba a esta figura bajo su forma conocida desde el XVIII por los relatos folklóricos de Haití, ligada al vudú y a ciertos ceremoniales primitivos. En palabras de Vicente Sánchez-Briosca, la figura tradicional del zombi presenta las siguientes características: <<estado

catatónico, aspecto de desnutrición, utilización del mismo como esclavo o mano de obra barata>> (1995: 199). Esta misma concepción del zombi se aborda en *La plaga de los zombis* (*The Plague of the Zombies*, John Gilling, 1966) y en el especial de Halloween de la tercera temporada de *American Horror Story*.

Estos seres aún ganaron más popularidad con el clásico *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the living dead*, George A. Romero, 1968), que, pese a contar con un presupuesto reducido y distribuirse para la red de autocines, se convirtió en un gran éxito comercial. Desde entonces, diferentes películas han tratado el tema de los zombis en las últimas décadas, muchas de ellas de serie B y algunas con tintes humorísticos. Durante los últimos años, este subgénero ha tenido un renacimiento con exitosas películas como *28 días después* (*28 Days Later*, Danny Boyle, 2002), *28 semanas después* (*28 Weeks Later*, Juan Carlos Fresnadillo, 2007) y *Guerra Mundial Z* (*World War Z*, Marc Forster, 2013), pero sin duda el gran éxito del tema zombi lo encontramos en la serie *The Walking Dead* (Frank Darabont, AMC: 2010-), que ha completado con éxito su sexta temporada y de la que ha surgido un *spin-off* que ya va por su segunda temporada, denominado *Fear the Waking Dead* (Robert Kirkman, AMC: 2015-).

Tal como explica Roberto Cueto (2003), en la historia del cine existe también toda una tradición que se basa en que un mal externo elige la anatomía infantil como refugio o cuerpo en el que operar. Encontramos ejemplos de este hecho en películas como *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) y *La profecía* (*The Omen*, Richard Donner, 1975). Sin embargo, una característica común en estas ficciones reside en que los niños siguen conservando su inocencia debido a que son dominados por una voluntad que se sobreentiende adulta.

Por último, también nos encontramos con una figura que no ha sido muy explotada a lo largo de la historia del cine, como son los *freaks*. Este concepto se refiere a la anormalidad, ya sean mujeres barbudas, hombres sin piernas ni brazos o hermanos siameses. Hasta la primera mitad del siglo XX, eran

exhibidos en las ferias y en los llamados “*freak shows*” de los circos. Éstos aparecieron por primera vez en el cine en la película *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932). Este motivo es esencial en la cuarta temporada de *American Horror Story*, denominada *Freak Show* (#4, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2014-2015), puesto que gira en torno a un circo ambulante de dichos fenómenos.

2.3. El terror en la ficción televisiva

En el ámbito audiovisual, el género de terror ha gozado históricamente de mayor oferta y repercusión en el mundo del cine que en la de la televisión, contando con grandes éxitos. Sin embargo, sí podemos encontrar series emblemáticas de este género a lo largo de los últimos cincuenta años.

Al igual que *American Horror Story*, la mayoría de las series que históricamente han abordado el género de terror se han caracterizado por su formato de antología. No obstante, a diferencia de *American Horror Story* con su formato de temporadas independientes, lo más común ha sido tratar historias independientes en cada capítulo.

En primer lugar, el género de terror debutó en la pequeña pantalla con el clásico *Alfred Hitchcock presenta* (*Alfred Hitchcock Presents*, Alfred Hitchcock, CBS: 1955–1964, NBC: 1964-1965). Esta serie televisiva presentaba un formato de capítulos autoconclusivos de 25 minutos con historias de misterio, suspense y terror, ya que se mantenían los elementos característicos del cine de Alfred Hitchcock que tanto triunfaba en aquellos años. Además, el propio Hitchcock ejercía de maestro de ceremonias, apareciendo tanto al principio como al final de los episodios para presentar y concluir la trama del capítulo en cuestión. En vista del éxito, dos décadas más tarde, se hizo una nueva versión de la misma, titulada *El nuevo Alfred Hitchcock presenta* (*The New Alfred Hitchcock Presents*, NBC: 1985-1989). En este último, se colorearon las introducciones originales de Alfred Hitchcock para introducirlas en los capítulos.

Otra emblemática serie antológica, coetánea a *Alfred Hitchcock presenta*, fue *La dimensión desconocida* (*The Twilight Zone*, Rod Serling, CBS: 1959-1964), que contaba con capítulos autoconclusivos de fantasía, terror y ciencia ficción, dirigidos por distintos directores, donde tuvo la oportunidad de debutar Steven Spielberg.

A nivel español, en la segunda mitad siglo XX surgieron series con relatos de terror bajo los nombres de *Historias para no dormir* (Narciso Ibáñez Serrador, La 1: 1966-1982) y *Mis terrores favoritos* (Narciso Ibáñez Serrador, La 2: 1981-1995).

Chapter 2. Horror: From the Legend to Fiction

In this second chapter of the theoretical framework, I will approach the horror genre from its origins to establish as a film and television genre film, as well as the main resources that are commonly used to build the terrifying fictions.

2.1. Origins of Horror Stories

Horror fiction is substantially based on the feeling that is intended to produce in the viewer: fear. As Howard Philips Lovecraft says, <<fear is one of the oldest and most powerful emotions of humanity, and the oldest and strongest fear is the fear of the unknown >> (2002: 5).

Because the horror genre is based on one of the most primitive emotions of human beings, horror stories have existed since the beginning of mankind and are contained in the folklore of all races. At first the stories were transmitted orally, but over time they finished reflected in ballads, chronicles and scriptures.

However, it was not until the mid-eighteenth century when it began to be codified literary fiction horror with the rise of the English Gothic novel. This literary genre emerged with the publication of *The Cattle of Otranto* (1764) by Horace Walpole, and later appeared known novels of this literary movement, as *Frankenstein* (1816) by Mary Shelley, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) by Robert Louis Stevenson, and *Dracula* (1897) by Bram Stoker.

While many narrative elements of horror fiction, such as ghosts or crimes, and abounded in both Greek tragedy and Elizabethan dramas, its main purpose was not to scare the viewer, as if it was intended in the Gothic novel. As the author says Roman Gubern, <<neither Sophocles nor Shakespeare were primarily motivated sensationalism the vocation of unusual and horror, wich are characteristic features of the English Gothic novel and, soon after, the scenic melodrama English> > (in Gubern and Prat, 1979: 12-13).

In the last decade of the nineteenth century, in the United States, *pulps*, which were very cheap publications with stories of adventure, mystery and terror, arose. However, after World War II, its distribution was greatly reduced because of factors such as paper quota restrictions and the rise of film and radio in the people preferences. So from then on, the media of film, radio and television later were those who were responsible primarily to create stories of terror, borrowing from the literary tradition of the nineteenth century characters like Dracula and Frankenstein.

Thus the horror film genre is nothing more than an extension of a mythology and a narrative structure from other media, whether literary, iconographic and even old traditions. For example, the horror film borrows from the literary tradition of the nineteenth century its dependence on the presence of a monster.

In addition, horror cinema presents a considerable number of subgenres, with different resources and subjects each. On the one hand, it can be fantastic with vampires, demons, monsters, werewolves, zombies or invisible men; it can be futuristic science fiction, such as *Alien* (Ridley Scott, 1979) and *Outland* (Peter Hyams, 1981); or it may be realistic, as in the case of Jack the Ripper in *Murder by decree* (Bob Clark, 1979) and Hannibal Lecter in *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991).

Although most of the events we see in horror movies could never happen in the real world, the viewer feels as if they lived while viewing. In this regard, Roman Gubern says that <<this phenomenon, known as "impression of reality" film, is especially notable in a genre like the present one, based on the ontological blatant implausibility of its proposals, recognized and admitted as such by the viewer>> (in Gubern and Prat, 1979: 16). In addition, also it claims to be <<consider film production as a whole as a mirror of the anxieties, neuroses and social frustrations>> (1979: 29).

2.2. Representations of Evil

From the beginning, man has been mindful of the competing concepts of good and evil, with different interpretations depending on each culture. On the one hand, according to mythology of Ancient Greece, evil spread around the world when Pandora, who had been made by all the gods of Olympus as the first woman, uncovered the vessel that had given him Zeus to avenge Prometheus for stealing fire and giving it to men. Moreover, following the Judeo-Christian tradition, the concept of evil was born as a result of the disobedience of Adam and Eve to take the fruit of the tree of knowledge of good and evil.

According to Sigmund Freud in his book *Beyond the Pleasure Principle* (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920), the human being has destructive tendencies towards themselves and towards their environment, because of the need to return to the previous state to life (inert) causing phenomena as sadism and masochism, as he explains in his theory of the death instinct. We know the question put Einstein to Freud: <<Is there any way to avoid humanity from the ravages of war?>> (in Freud, 1933: 183). Freud replied that unfortunately nothing could be done because of the very nature of being human.

Throughout the history of cinema and television horror, many representations of evil that have been used as a dramatic device. The most common you can find in *American Horror Story*.

Firstly, ghosts are very used in horror fiction. They are characterized by lack of body and be attached to a specific place where they have received a violent death and the wandering for help to find their final rest, either in an old building, castle, mansion or hotel. As most representative films of the subgenre of the haunted house, there are *House on Haunted Hill* (William Castle, 1958), *The Haunting* (Robert Wise, 1963), *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *The Amityville Horror* (Stuart Rosenberg, 1979), *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001) and *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982). The latter was so successful that led

to the realization of two sequels and a remake. With the death of the girl who played one of the characters was increased more so the legend of this film.

Murder House (#1, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2011), the first season of *American Horror Story*, is based on a haunted house full of ghosts to generate their frames.

Secondly, another recurrent element in the genre in question are the zombies, who, unlike ghosts, it does have a body, but they lack soul. The first time was depicted in films these creatures was in *White Zombie* (Victor Halperin, 1932), which was presented to this figure under its known form from the XVIII by folktales Haitian voodoo and linked to certain primitive ceremonials. In the words of Vicente Sanchez-Briosca, the traditional figure of the zombie it has the following characteristics: <<catatonic, aspect of malnutrition, use thereof as a slave or cheap labor>> (1995: 199). This same concept of zombi is addressed in *The Plague of the Zombies* (John Gilling, 1966) and Halloween special of the third season of *American Horror Story*.

The zombis still gained more popularity with the classic *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), which, despite having a budget and distributed to the network drive-ins, became a great commercial success. Since then, different films have dealt with the issue of zombies in recent decades, many series B and some with humorous overtones. In recent years, this subgenre has had a revival with successful films like *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002), *28 Weeks Later* (Juan Carlos Fresnadillo, 2007) and *World War Z* (Marc Forster, 2013), but certainly the great success of zombie theme is found in *The Walking Dead* (Frank Darabont, AMC: 2010-), who has successfully completed his sixth season and has emerged spin-off that is now in its second season, called *Fear the Waking Dead* (Robert Kirkman, AMC: 2015-).

As Roberto Cueto (2003) explains, in the history of cinema there is also a tradition that relies on an external evil child choose anatomy as shelter or body in

which to operate. You can find examples of this in films like *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) and *The Omen* (Richard Donner, 1975). However, a common feature in these fictions is that children still retain their innocence because they are dominated by a will that is understood adult.

Finally, there is a figure that has not been exploited throughout film history, as are the freaks. This concept refers to the abnormality, whether bearded women, men without legs or arms or Siamese twins. Until the first half of the twentieth century were exhibited at fairs and in so-called "*freak shows*" circuses. They first appeared on film in the film *Freaks* (Tod Browning, 1932). This is essential in the fourth season of *American Horror Story*, called *Freak Show* (#4, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2014-2015), in which there are a circus with freaks.

2.3. Horror in Television Fiction

In the audiovisual field, horror genre has historically had greater supply and impact on the film world in the television, with great success. However, there are emblematic series of this genre over the last fifty years.

Like *American Horror Story*, most of the series which have historically tackled the horror genre have been characterized by their format anthology. However, unlike *American Horror Story* with independent format seasons, the most common has been to separate stories in each chapter.

Firstly, horror genre debuted on the small screen with the classic Alfred Hitchcock Presents *Alfred* (Alfred Hitchcock, CBS: 1955-1964, NBC: 1964-1965). This television series had self-conclusive chapters of 25 minutes with stories of mystery, suspense and terror, because the characteristic elements of the Alfred Hitchcock film that both triumphed in those years remained. In addition, Hitchcock himself exercised emcee, appearing at the beginning and at the end of episodes to introduce and conclude the plot of the chapter in question. Given the success,

two decades later, it became a new version of it, entitled *The New Alfred Hitchcock Presents* (NBC: 1985-1989).

Another emblematic anthology, contemporary *Alfred Hitchcock Presents* series was *The Twilight Zone* (Rod Serling, 1959-1964), which had self-conclusive chapters of fantasy, horror and science fiction, directed by different directors, where he had the opportunity Steven Spielberg debut.

In the Spanish television, in the second half of the twentieth century television series about horror stories called *Historias para no dormir* (Narciso Ibáñez Serrador, La 1: 1966-1982) and *Mis terrores favoritos* (Narciso Ibáñez Serrador, La 2: 1981-1995) appeared.

Capítulo 3. La parodia

Tras contextualizar el concepto de género en sí y el género de terror en concreto, en este tercer capítulo del marco teórico vamos a analizar el concepto de parodia y su aplicación en el terreno de la ficción.

3.1. Delimitando el término

Al revisar la etimología del vocablo parodia, vemos que surge de la unión de dos palabras griegas: *para* (al lado) y *ôde* (canto). Esto se debe a que, en su origen, aplicado a la lírica, se basaba en el hecho de cantar al lado de otro imitando lo que el primero había dicho.

Tanto en los diccionarios de uso general como en los especializados en términos literarios, se define parodia como una imitación burlesca de una obra seria. No obstante, en su origen etimológico no se hace ninguna referencia a que el tono deba ser necesariamente burlesco, y algunos autores como Alberto Julián Pérez definen parodia como una <<una composición que imita, cómica o satíricamente, una obra seria>> (1986: 280), sin nombrar la burla como requisito fundamental.

Desde que en la época clásica Aristóteles (trad. 1798) empleó por primera vez el término parodia en su *Poética*, ha estado presente en todas las etapas históricas del desarrollo de las formas artísticas. Muchos autores han tratado de definir dicho término con algunas variaciones. Tal como apunta Gerard Genette, hay mucha confusión alrededor de este tema debido a que a menudo <<se utiliza para designar tanto la deformación lúdica, como la trasposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo>> (1989: 37). A causa de esta ambigüedad, la investigadora Martha Bayless dice que <<cada uno de los investigadores del tema tiene que especificar su propia definición>> (1996: 177).

Dejando a un lado el desacuerdo existente en cuanto a la finalidad del texto paródico, entendemos que un elemento imprescindible es la existencia de referencias a otros textos, pues se define sustancialmente como una imitación. Al respecto, Marta Alesso establece que <<para calificar un discurso como paródico debe reconocerse claramente un *pre-texto* (texto originador), que puede estar conformado por varias obras de un autor, una obra determinada o varias obras de varios autores>> (1996: 11). Sin embargo, no todos los textos que presenten alusiones a otros textos pueden considerarse paródicos. Según dice Genette, la parodia presenta *hipertextualidad*, a la cual define como <<toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es un comentario>> (1989: 14). De este modo, entendemos la *hipertextualidad* como, más allá de simples citas a otros textos, la noción de que un texto deriva de otro de tal manera que el *hipertexto* no podría existir sin el *hipotexto*. En palabras de Sasa Markus, <<la parodia surge a base de, como mínimo, dos autorías: una elabora el texto parodiado y otra crea la parodia misma>> (2011: 41).

A raíz de esta delimitación, para establecer las fronteras entre las diferentes transformaciones e imitaciones que pueden producirse a partir de un *hipotexto*, Genette propone la siguiente clasificación:

- Parodia → Desviación del texto por medio de un mínimo de transformación con una función lúdica.
- Travestimiento → Transformación estilística con función degradante.
- Pastiche → Imitación de un estilo sin función satírica.
- Imitación satírica → Pastiche satírico (1989: 37-38).

Además, cabe destacar que un elemento muy importante de la parodia es la ironía. Sobre esto, Marta Alesso sostiene que la relación paródica entre el *hipertexto* y el *hipotexto* <<se expresa siempre en una distancia irónica>> (1996: 11). Por otro lado, la parodia se caracteriza por mostrarse siempre consciente de su propio estatus discursivo.

3.2. Ficciones paródicas

Por un lado, en el campo de la literatura, un claro ejemplo de obra paródica es el clásico *Don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes, en el que mediante la ironía y el distanciamiento se parodian los tópicos de los libros de caballerías que tanto éxito tenían en aquellos tiempos.

Por otro lado, en el sector cinematográfico, la parodia ha sido un género muy fructífero, dando lugar a grandes clásicos. Por ejemplo, las películas de Mel Brooks son conocidas por su especialización en el terreno de la parodia. Entre las más conocidas, encontramos *El jovencito Frankenstein* (*Young Frankenstein*, Mel Brooks, 1974), película en la que se hace humor parodiando el cine de terror, en especial las adaptaciones cinematográficas de la novela *Frankenstein* de Mary Shelley; y *La loca historia de la guerra de las galaxias* (*Spaceballs*, Mel Brooks, 1987), en la que parodian los elementos más representativos de la trilogía original de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977).

Como parodias del cine de género catastrófico, encontramos las películas *El autobús atómico* (*The Big Bus*, James Frowley, 1976) y *¡Aterriza como puedas!* (*Airplane!*, Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, 1987), con Leslie Nielsen que se convirtió en el actor de parodia por excelencia. En la misma línea que las anteriores, en *Top Secret!* (Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, 1987) se realiza una parodia de las películas de espías de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría. En el film *Mars Attacks!* (Tim Burton, 1996) se parodian las películas de ciencia ficción de serie B de los años cincuenta, con elementos de comedia negra y sátira política.

En cuanto a productos más actuales, es muy conocida la saga de *Scary Movie* (Keenen Ivory Wanyans, 2000), de la que ya se han hecho cinco películas en las que se parodia de un modo exagerado distintas películas del género de terror. En la misma línea, a raíz del éxito de *Scary Movie*, en estos últimos años han surgido películas como *Date Movie* (Aaron Seltzer, Jason Friedberg, 2006),

Epic Movie (Aaron Seltzer, Jason Friedberg, 2007), *Disaster Movie* (Aaron Seltzer, Jason Friedberg, 2008), en las que hay referencias a muchas películas diferentes, siempre visto desde la exageración y el surrealismo.

Por último, cabe mencionar que la parodia también ocupa su lugar en el mundo de las series de televisión. Por ejemplo, la actual serie antológica *Scream Queens* (Ryan Murphy, Brad Falchuk, Ian Brennan, FOX, 2015-), de los mismos creadores de *American Horror Story*, se caracteriza por realizar una parodia burlesca del cine de terror. En el caso de *Los Simpson* (*The Simpsons*, Matt Groenning, FOX: 1989-), se lleva a cabo una imitación satírica de la sociedad norteamericana.

Además, también existe el caso de que muchas series que no son sustancialmente paródicas cuenten con algunos episodios puntuales dedicados a la parodia. A propósito de esto, Iván Bort (2013) sostiene que normalmente esos capítulos son:

Aquellos normalmente independientes y autoconclusivos [...], cuyo acometimiento de un importante grado de madurez y autoconsciencia de sí misma a través del tiempo [...] deriva la creación de un episodio especial en el que se pervierten, transfiguran, deforman o, en definitiva, delinquen sus patrones formales y/o narrativos característicos (Bort, 2013: 256-257).

Chapter 3: Parody

In the previous pages, the concept of genre and specifically the horror genre were contextualized. Now, in this chapter, the concept of parody and its application in contexts of fiction will be analysed.

3.1. The Term Parody

If you pay attention to the etymology of the word *parody*, we observe that this word is the result of the union of two Greek words: *para* (it means “next to”) and *ôde* (it means singing). Originally, the parody was applied to the lyric. It was based on the fact to sing next to another singer and imitate all what the other singer had done.

In the general and specialized in literary terms dictionaries, parody is defined as a piece of writing, music, acting, etc. that deliberately copies the style of something more serious in order to be amusing. However, in the etymological origin there is no reference to the burlesque tone. In addition, some authors such as Alberto Julian Pérez define parody as <<a composition that imitates satirically or comically a serious work>> (1986: 280). Notice that it is not mentioned derision as a fundamental requirement.

Since Aristotle (trans. 1798) used the term parody in his *Poetics* for the first time, the parody was in all historical stages of artistic forms. Many authors have tried to define this term with some variations. Gerard Genette points out that there is a lot of confusion about this issue because often <<this term is used to designate the playful deformation and the transposition of a text in a burlesque tone or the satirical imitation of a style>> (1989: 37). Because of this ambiguity, the researcher Martha Bayless says that <<all researchers in this field have to specify their own definition>> (1996: 177).

Despite the controversial purpose of the parodic work, it is commonly understood that an essential element is the existence of references to other texts, since it is substantially defined as an imitation. In fact, Marta Alesso explains the following: <<In order to qualify a speech as a parody, it must be easily recognizable a previous text (or originator text), which may be consisted of several works of an author, a particular work or several works of various authors>> (1996: 11). However, it does not mean that all texts submitted allusions to other texts can be considered parodic. According to Genette, parody presents *hypertextuality*, which Genette defines as <<all relationship that binds a B text (which I will call *hypertext*) to an earlier A text (which I will call *hypotext*) which is grafted in a way that is not a comment>> (1989: 14). Thus *hypertextuality* is understood in the widest sense as a notion of a text derived from another so that *hypertext* could not exist without the *hypotext*. In the words of Sasa Markus, <<parody arises from, at least, two authorships: one prepares the parodied text and another creates the parody>> (2011: 41).

In order to establish the boundaries between the different transformations and imitations that can occur from a *hypotext*, Genette proposes the following classification:

- Parody → deviation from a text by a minimum of transformation with a playful function.
- Travesty → stylistic transformation with degrading function.
- Pastiche → Imitation of a satirical style without satirical function.
- Satirical Imitation → satirical pastiche (1989: 37-38).

Futhermore, notice that a very important element of parody is the irony. Marta Alesso point out that the parodic relationship between hypertext and hypotext <<is always expressed in an ironic distance>> (Alesso, 1996: 11). On the other hand, parody is characterized by being always aware of his own discursive status.

3.2. Parodic Fictions

On the one hand, in literary terms, *Don Quixote* (*Don Quijote de la Mancha*, 1605) by Miguel de Cervantes is a clear example of a parodic work. In this novel the author uses irony and distance to parody the main topics of knightly books which had a lot of success in those days.

On the other hand, in the film industry, the parody has been a very fruitful genre, leading to great classics. For example, Mel Brooks films are mainly known for being parodies. Among his films, the best known are *Young Frankenstein* (1974), a hilarious film which horror movies are parodied in, especially film adaptations of the novel *Frankenstein* by Mary Shelley; and *Spaceballs* (1987), a film in which the most representative elements of the original trilogy of Star Wars saga (George Lucas, 1977) are parodied.

As parodies of catastrophic genre, we find *The Big Bus* (James Frowley, 1976) and *Airplane!* (Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, 1987), with Leslie Nielsen, who became the parody actor par excellence. Along the same lines, *Top Secret!* (Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, 1987) is a parody of spy films set in the Cold War and the World War II. In the film *Mars Attacks!* (Tim Burton, 1996) it is parodied science fiction B movies from the fifties, including elements of black comedy and political satire.

Regarding more recent movies, it is well known saga of *Scary Movie* (Keenen Ivory Wanyans, 2000) composed by five films which the horror genre is parodied in an exaggerated manner in. In the same vein, following the success of *Scary Movie*, in recent years there have been films such as *Date Movie* (Aaron Seltzer, Jason Friedberg, 2006), *Epic Movie* (Aaron Seltzer, Jason Friedberg, 2007), *Disaster Movie* (Aaron Seltzer Jason Friedberg, 2008). In all these films, there are references to many different films in an exaggerated and surreal manner.

Finally, it is noteworthy that the parody also has its place in the world of TV Shows. For example, the current television series *Scream Queens* (Ryan Murphy, Brad Falchuk, Ian Brennan, FOX, 2015), from the same creators as *American Horror Story*, is characterized by being a burlesque parody of horror films. In the case of *The Simpsons* (Matt Groenning, FOX: 1989-), it is performed a satirical imitation of American society.

In addition, many series that are not substantially parodic have some specific episodes devoted to parody. Ivan Bort argues that normally these episodes are:

Independent and self-conclusive [...], whose significant maturity and self-consciousness of itself over time [...] derives the creation of a special episode which his formal patterns and/or narrative characteristic are transfigured, distorted or, ultimately, transgressed (2013: 256-257).

Capítulo 4. Halloween: Genuinamente americano

Finalmente, en este cuarto y último capítulo del marco teórico vamos a profundizar en la tradición más característica del folklore estadounidense: *Halloween*. Para ello, comenzaremos contextualizando el origen de dicha festividad, para seguir con su implantación en el acervo cultural de los Estados Unidos y terminar abordando su inclusión en la ficción norteamericana, tanto en el cine como en las series de televisión.

4.1. Origen de *Samhain*

El origen de la fiesta de *Halloween* se remonta a la antigua cultura celta, en la que se realizaba una celebración de carácter religioso denominada *Samhain*, cuyo nombre significa “*fin del verano*”. El calendario celta únicamente contaba con las estaciones de verano e invierno, y se celebraba una gran fiesta en el cambio de cada una de esas estaciones. Así pues, la noche del 31 de octubre al 1 de noviembre se festejaba el fin del verano y el inicio del invierno, siendo también el día de Año Nuevo de los celtas. Incluso se llevaban a cabo sacrificios de animales por parte de los druidas en los orígenes de esta celebración, tal como explica Lesley Pratt Bannatyne (1990) en su libro acerca de la tradición de *Halloween*.

Ya desde sus inicios, dicha celebración ha estado vinculada a la espiritualidad, la superstición y el misticismo, haciendo siempre referencia a la delgada línea que separa el mundo de los vivos del de los muertos. Con la llegada del cristianismo, se tomó esta fiesta pagana y se adaptó a la idiosincrasia de la religión cristiana, rebautizándola con el nombre de Todos los Santos.

4.2. *Halloween* en la cultura estadounidense

Cuando en el siglo XIX hubo una gran migración de gente irlandesa a los Estados Unidos de América, éstos llevaron consigo sus antiguas tradiciones

referentes a esta festividad, que se mezclaron con rituales practicados por diferentes culturas que habitaban allí, como pueden ser los negros, los alemanes y los escoceses. Con ello, se generó la iconografía vinculada a *Halloween* tan conocida en nuestros días, como es el caso de los faroles de calabaza que tan representativos son de dicha celebración.

Sin embargo, no fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando se establecieron todas las costumbres que hoy en día todos conocemos como propias de *Halloween*, como por ejemplo el ritual de que todos los niños vayan disfrazados llamando a las puertas de las casas pidiendo caramelos y diciendo <<truco o trato>>. Tal como explica Bannatyne, fue en la época de la posguerra cuando se produjo la homogeneización cultural de Estados Unidos a partir de la implantación de un único modelo cultural norteamericano. Para ello, el Estado instauró un único ciclo festivo, que ocasionó la creación artificial de una tradición cultural propia. De este modo, se lograba adquirir una uniformidad en aquella sociedad estadounidense en la que convivía gente de muy diversas procedencias y culturas.

Así pues, el ciclo festivo quedó constituido por fiestas tradicionales mundialmente, básicamente de carácter cristiano, como puede ser la Pascua, y fiestas creadas por ellos mismos y exclusivas de la tradición norteamericana, como el Día de la Independencia, Acción de Gracias y *Halloween*.

En un principio, al tener un origen pagano, la implantación generalizada de *Halloween* en los Estados Unidos no fue bienvenida por las comunidades cristianas del país, pues la tradición cristiana es Todos los Santos. No obstante, con el apoyo de las instituciones norteamericanas, *Halloween* ha acabado convirtiéndose en la fiesta más típica estadounidense. Para promover su implantación, los estamentos institucionales se han dedicado a promover la celebración de *Halloween* desde los colegios como una de las fiestas más señaladas, enseñando a los niños desde el temario sus símbolos y desarrollo.

Al respecto, Lesley Pratt Bannatyne dice lo siguiente acerca de esta festividad estadounidense:

Aunque *Halloween* nunca haya recibido el estatus legal oficial de Acción de Gracias o el 4 de julio, es sin embargo una atracción en nuestros calendarios y una fecha esperada con gran entusiasmo y preparación. [...] *Halloween* proporciona algo que es único: una celebración hecha y derecha de fantasía. [...] Es una fiesta de magia y misterio, y una, aun siendo una mezcla peculiar de cultura y costumbre, que es únicamente estadounidense (1990: 158).

Además, también cabe mencionar que uno de los motivos más importantes por los que se ha decidido promover la celebración de *Halloween* ha sido el gran negocio que ello supone y las ventas millonarias que se producen con todo lo que gira alrededor de esta festividad, pues ante todo es una fiesta muy comercial de la que han sacado provecho muchas industrias y comercios.

4.3. *Halloween* en la ficción norteamericana

Una de las industrias norteamericanas más productivas a lo largo del siglo XX ha sido la cinematográfica, y con sus productos también se ha contribuido al asentamiento de la celebración de *Halloween*, no sólo en los Estados Unidos sino también en el resto del mundo debido a la gran influencia que ejerce el cine estadounidense.

En especial el cine de terror ha encontrado siempre en *Halloween* un escenario propicio y fecundo para sus puestas en escena. En torno a esta temática, suelen aparecer toda clase de monstruos, seres deformes, vampiros, fantasmas e incluso asesinos en serie. Como máximo exponente de la utilización de la tradición de *Halloween*, encontramos el clásico *La noche de Halloween* (*Halloween*, John Carpenter, 1978), con sus nueve secuelas, con el que se da inicio al subgénero de terror conocido como *slasher*, con la figura de un asesino suelto que va matando a todos los protagonistas uno a uno, que suelen ser adolescentes.

Sin embargo, no sólo se emplean los elementos propios de *Halloween* en el cine de terror, pues también se deja paso a otros géneros como pueden ser la comedia y el cine infantil de animación, como sucede en la película de Disney conocida como *La leyenda de Sleepy Hollow* (*The Legend of Sleepy Hollow*, Clyde Geronimi, Jack Kinney, 1949), basada en el relato homónimo de Washington Irving, en el que se cuenta la leyenda de un jinete sin cabeza que decapita a las personas. Posteriormente, se han hecho otras adaptaciones de esta historia, como es *Sleepy Hollow* (Tim Burton, 1999).

Por lo que respecta al mundo de la televisión, *Halloween* ha cobrado mucha importancia dentro de la industria, puesto que, al igual que es tradición realizar episodios especiales de Navidad, las series norteamericanas tampoco faltan a la cita para realizar sus propios especiales de *Halloween*. En ellos, muchas series aprovechan este evento para autoparodiarse de forma puntual en un gesto de autoconsciencia, sacando a los personajes de sus tramas habituales y así “*refrescarse*” en cierto modo.

Dentro del género de la comedia, encontramos episodios especiales de Halloween en gran cantidad de series, como pueden ser *Glee* (Ryan Murphy, Brad Falchuk, Ian Brennan, FOX: 2009-2015), *Modern Family* (Christopher Lloyd, Steven Levitan, ABC: 2009-), *Como conocí a vuestra madre* (*How I Met Your Mother*, Carter Bays, Craig Thomas, CBS: 2005-2014) y *Big Bang* (*The Big Bang Theory*, Chuck Lorre, Bill Prady, CBS: 2007).

En cuanto a las series televisivas de animación, son muy conocidos los capítulos especiales de *Halloween* que realizan *Los Simpson* (*The Simpsons*, Matt Groenning, FOX: 1989-) y *Padre de familia* (*Family Guy*, Seth MacFarlane, FOX: 1999-). En ambas series, esos capítulos especiales ocurren fuera de la continuidad de la trama, y en ellos, con un tono paródico, los protagonistas se ven envueltos en historias de terror y ciencia ficción.

Chapter 4. Halloween: Genuinely American

Finally, in this fourth and final chapter of the theoretical framework I will deepen the most characteristic tradition of American folklore: Halloween. Firstly, the origin of this celebration will be contextualized. Secondly, I will continue with its implementation in the cultural heritage of the United States and lastly the inclusion in American fiction in both film and television series will be addressed.

4.1. Origin of Samhain

The origin of Halloween dates back to the ancient Celtic culture in which it was celebrated a religious festivity called Samhain and whose name means "end of summer". The Celtic calendar only had seasons of summer and winter. In addition, it was celebrated a big party in the change of each of those seasons. During the night of October 31st, the end of summer and the beginning of Winter was celebrated, being also the New Year's Day in the Celtic culture. There were animal sacrifices by the Druids in the origins of this celebration, as Lesley Pratt Bannatyne (1990) explained in his book about the Halloween tradition.

Since its inception, the celebration has been linked to spirituality, superstition and mysticism, always referring to the thin line that separates the world of the living to the dead. This pagan festival was taken and adapted to the idiosyncrasies of the Christian religion, renaming it All Saints Day.

4.2. Halloween in American Culture

When there was a great migration of Irish people to the United States of America in the nineteenth century, they brought their ancient traditions concerning this festivity, which were mixed with other traditions practiced by different cultures that were living there, such as African American, German and Scottish. Then, it was emerged the iconography linked to Halloween so well-

known nowadays. For instance, Jack O'Lanterns (pumpkin lanterns) are very representative of Halloween.

However, all customs that nowadays all know as typical of Halloween were adopted after World War II. For example, all children wear fancy dresses and knock on the doors of the houses asking for sweets and saying <<*trick-or-treat*>>. According to Bannatyne, it was in the post-war era when there was the cultural homogenization of the United States from the introduction of a single American cultural model. The State established a unique festive cycle that caused the artificial creation of a cultural tradition. Thus it was acquired a uniformity in that American society which people lived in very diverse cultures in.

Therefore, the festive cycle was composed of traditional festivals with a Christian character, such as Easter, and other festivals created for themselves, such as Independence Day, Thanksgiving and Halloween.

At first, having a pagan origin, the widespread deployment of Halloween in United States was not welcomed by the Christian communities in the country, due to the fact that the Christian tradition is All Saints Day. However, with the support of American institutions, Halloween has ended up becoming the most typical American tradition. In order to promote their implementation, institutional estates have been dedicated to promoting the celebration of Halloween in schools as one of the most important days, teaching children all about this festivity (symbols and development).

In this regard, Lesley Pratt Bannatyne says the following about this American holiday:

Although *Halloween* has never received the official status of Thanksgiving or the Fourth of July, it is nevertheless a feature of our calendars and a date anticipated with great excitement and preparation. [...] *Halloween* provides something that is unique: a full-fledged celebration of fantasy. [...] It is a holiday of magic and

mystery, and one, though a peculiar blending of culture and custom, that is uniquely American (1990:158).

In addition, one of the most important reasons why it has decided to promote the celebration of Halloween has been the big business that this festivity entails and the big sales that. Halloween is a very commercial party which many industries and businesses have benefited from.

4.3. Halloween in American Fiction

One of the most productive industries in the twentieth century has been the cinema industry which also has contributed to the settlement of the celebration of Halloween, not only in the US but also in the rest of the world due to the great influence of American cinema.

Especially horror movies have always found a suitable and fruitful stage in Halloween. All sorts of monsters, deformed creatures, vampires, ghosts and even serial murderers usually appear. As the prime example of the use of the Halloween tradition, we find the classic film *Halloween* (John Carpenter, 1978), with its nine sequels. This film is the beginning of the subgenre in horror films known as *slasher*. In this subgenre, there is always a murderer who kills the characters one by one, and they are usually teenagers.

However, the elements of Halloween are also used in other genres such as comedy and animated children film, such as the Disney movie known as *The Legend of Sleepy Hollow* (Clyde Geronimi, Jack Kinney, 1949), based on the eponymous story of Washington Irving. In this story it is told the legend of a headless horseman who beheads people. Afterwards, there have been other adaptations of this story, such as *Sleepy Hollow* (Tim Burton, 1999).

Regarding the world of television, Halloween has become increasingly important in the industry, this is supported by the fact that most American

television series have their own special Halloween episodes in the same way as Christmas ones. In this special episodes many television series take advantage of this event to parody themselves in a timely manner and in a gesture of self-consciousness. Thus, the characters get out their usual frames bringing with it a breath of fresh air.

In a lot of television series whose genre is comedy it is very common to produce special episodes by Halloween, such as *Glee* (Ryan Murphy, Brad Falchuk, Ian Brennan, FOX: 2009-2015), *Modern Family* (Christopher Lloyd, Steven Levitan, ABC: 2009-), *How I Met your mother* (Carter Bays, Craig Thomas, CBS: 2005-2014) and *The Big Bang Theory* (Chuck Lorre, Bill Prady, CBS: 2007).

Regarding television animation television shows, the special chapters of Halloween are well known, for example *The Simpsons* (Matt Groenning, FOX: 1989-) and *Family Guy* (Seth MacFarlane, FOX: 1999-). In both series, those special chapters are self-conclusive (out of the continuity of the plot), and in them the main characters are involved in stories of horror and science fiction in a parodic tone.

ANÁLISIS APLICADO

Capítulo 5: El club de los cinco muertos

La primera temporada de *American Horror Story*, titulada *Murder House* (#1, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2011), se centra en la historia de la familia Harmon, que está compuesta por el matrimonio de Ben (Dylan McDermott) y Vivien (Connie Britton) y su hija adolescente Violet (Taissa Farmiga). La acción comienza cuando los Harmon, para resolver sus problemas familiares, deciden cambiar de aires y se mudan a vivir a una mansión restaurada de Los Ángeles. Tan pronto como se instalan, empiezan a percibir sucesos paranormales, pues en esa misteriosa casa, conocida como “*la casa del crimen*” por la gente de la zona, se encuentran los fantasmas de todas las personas que han muerto en su interior. A lo largo de la temporada, mediante el uso de *flashbacks*, también se muestran las historias de los diferentes habitantes de la casa desde su construcción en el año 1922.

Esta temporada contiene, como especial de *Halloween*, un doble episodio titulado *Halloween* (#1x04/05, David Semel, FX: 2011), que sigue la continuidad del arco argumental de la temporada. En la primera parte del capítulo, en una escena en la que Travis (Michael Graziadei) y Addie (Jamie Brewer) miran un libro que habla acerca del origen de *Halloween*, se establecen las bases de lo que sucederá a lo largo del episodio. A modo introductorio, mientras Travis hojea el libro, dice lo siguiente:

Halloween deriva de la festividad celta de Samhain. Conmemoraba el final del festival de la cosecha. Lo celebraban para protegerse de sus miedos. Los celtas creían que el 31 de octubre el límite entre el reino de los vivos y el de los muertos desaparecía y los muertos podían caminar entre los vivos. Por eso la gente se disfraza, para ahuyentar a los fantasmas.



Fotograma de la conversación que mantienen Travis y Addie acerca de *Halloween*.

Mientras Travis habla, ya se va propiciando la creación de la atmósfera asfixiante que presentará el capítulo con una música extradiegética atónica de piano con notas sueltas y acentuadas, aunque con una ejecución suave, que transmiten misterio y expectativa acerca de lo que nos deparará el episodio.

A lo largo de la temporada, podemos ver que todas las personas que han fallecido en “*la casa del crimen*” se quedan ahí dentro atrapadas como fantasmas. Por mucho que lo intenten, no pueden salir de la parcela en la que se encuentra la casa, apreciándose con ello un intertexto a lo que sucedía en *Los otros* (*The Others*, Alejandro Amenábar, 2001). Sin embargo, este capítulo especial de *Halloween* presenta una excepción al resto de la temporada, debido a que, como se dice que esa noche desaparece el límite entre el mundo de los vivos y los muertos, todos los fantasmas de la casa pueden salir y deambular



Fotograma del final del capítulo en el que, al amanecer, los fantasmas regresan a la casa mientras se lamentan de su desdichado destino.

tranquilamente por la ciudad por una sola noche, hasta que amanece al final del capítulo y, muy a su pesar, deben volver todos a la casa en la que se encuentran atrapados para toda la eternidad.

Ahora vamos a analizar la línea argumental del encuentro de Tate (Evan Peters) y Violet con cinco fantasmas adolescentes, que se desarrolla en cuatro secuencias distribuidas a lo largo de la segunda parte del capítulo especial de *Halloween* (#1x05, David Semel, FX: 2011).

A lo largo de la primera temporada, Tate y Violet viven un romance adolescente bastante atípico. Aunque Violet lo desconoce, Tate es uno de los fantasmas que se encuentran atrapados en “*la casa del crimen*”, ya que casi dos décadas atrás vivía ahí y murió siendo un adolescente dentro de esa casa tiroteado por la policía. Al no poder salir Tate de la casa, Tate y Violet siempre se ven en el sótano, pero en la primera parte del capítulo *Halloween* (#1x04, David Semel, FX: 2011), que sucede el día anterior a *Halloween*, Violet le pide a Tate que tengan una cita fuera de la casa. Entonces Tate, al percatarse de que al día siguiente es *Halloween* y puede salir sin ningún problema, le promete que tendrán una cita la noche siguiente. Así pues, cuando llega la noche de *Halloween*, Tate y Violet salen de la casa y van juntos a la playa.

La primera escena a analizar de esta trama comienza cuando Tate y Violet están sentados en la playa al lado de una hoguera. Tate le confiesa a Violet que odia el instituto y dice: <<*Sólo es un obstáculo en el camino. No te estanques en él.*>> Justo en el momento en que hablan de estancarse en el instituto, aparecen cinco adolescentes con muy malas pintas, con sangre, mutilados y alguno incluso con los sesos al descubierto. Violet, al pensar inocentemente que son personas disfrazadas, dice lo siguiente: <<*Bonitos disfraces. ¿Qué sois... el club de los cinco muertos?*>>. En la versión original se refiere a ellos como “*the Dead Breakfast Club*”.

Al decir Violet esa frase, podemos apreciar la intertextualidad que se produce con el gran clásico del cine adolescente *El club de los cinco* (*The Breakfast Club*, John Hughes, 1985). Entonces, al ver a los cinco adolescentes, el espectador los asocia inmediatamente con los cinco personajes que protagonizaban dicha película, los cuales conforman el *hipotexto*, según la

terminología establecida por Gerard Genette (1989). Como podemos ver, la transformación que se ha producido al crear el *hipertexto* ha sido que en este caso los miembros del “*club de los cinco*” han sido brutalmente asesinados y ahora vagan por las calles como fantasmas en busca de venganza.



Aquí podemos apreciar las similitudes entre “*the Dead Breakfast Club*” y “*the Breakfast Club*”.

En la primera escena, que transcurre en la playa, los cinco adolescentes fantasmas se dirigen a Tate diciéndole que llevaban muchos años deseando verlo y lo amenazan entre todos. Violet lo defiende, pero ella en todo momento cree que son un grupo de gente disfrazada que bromea. Finalmente, Tate y Violet se marchan a casa.

En la segunda escena, Tate y Violet conversan en la habitación de ella. Violet no entiende qué quiere aquel grupo de adolescentes de Tate, y a él se le percibe asustado. De repente, se oyen ruidos procedentes de fuera de la casa y, cuando se asoman a la ventana, en un plano contrapicado visto desde el interior del dormitorio, ven acercarse a los fantasmas en cuestión, aumentando con ello el volumen de la música extradiegética de tensión.



Plano contrapicado del club de los cinco muertos acercándose a la casa donde están Tate y Violet.

La tercera escena a analizar perteneciente a esta trama, comienza con un plano que vemos enmarcado en la parte de arriba por el arco del porche de la casa. De la parte central superior sale una cadena que cuelga del techo a la que está cogida la mano de uno de los cinco fantasmas que se llama Kyle (Brando Eaton). La cadena divide el plano en dos mitades iguales, de modo que se consigue una composición simétrica. Con una panorámica descendente, vemos a Chloe (Ashley Rickards) y a Kyle esperando a que salga Tate de casa, con una mirada muy siniestra que contrasta mucho con los que fueron los protagonistas adolescentes de *El club de los cinco*.



Fotogramas del plano con panorámica descendente que da inicio a la escena del porche, con los fantasmas a la espera de que salga Tate.

Sale Violet de la casa con unas tijeras en la mano y les amenaza con llamar a la policía. Ella sigue creyendo que llevan maquillaje. Algunos fantasmas empiezan a contarle sus sueños rotos, diciéndole qué podría haber sido de ellos

si Tate no les hubiera hecho aquello, pero Violet no entiende a qué se refieren con lo que les hizo Tate. Al darse cuenta de que Violet no tiene ni idea de nada, los fantasmas le preguntan si alguna vez había oído hablar del famoso caso del instituto *Westfield High*, pero ella lo desconoce por completo. Finalmente, sale Tate de casa para defender a Violet y la obliga a dejarlos a solas, pero ella se niega. Entonces, Tate termina por decir a los fantasmas: <<¿Queréis hablar conmigo? A ver lo rápido que corréis>>. Tras decir esto, se va corriendo y ellos también arrancar a correr persiguiéndolo por las calles, alternando primeros planos de los personajes de corta duración y trémulo movimiento.



Plano general de Tate corriendo por la calle con los fantasmas a sus espaldas.

En cuanto al nivel técnico de esta tercera secuencia, que sucede en el porche, destaca el pervertimiento de una regla tan básica para el cine como es el eje de acción. En los momentos más tensos de la discusión entre Violet y los cinco fantasmas, podemos ver cómo continuamente se producen saltos de eje. Esto, sumado a un montaje muy rápido con planos de muy corta duración y cambio constante de apertura de plano, contribuye a transmitir una sensación de locura y surrealismo que se está viviendo en ese encuentro. Un ejemplo de esto lo encontramos cuando, tras mandar a casa Violet a los fantasmas, se le acerca Chloe y le dice muy enfadada: <<¿A casa? ¿Qué casa? Soy hija única. Tras lo que pasó, mis padres se separaron, vendieron la casa y se marcharon sin más. Así que no tengo casa>>.



Sucesión de seis planos en los que Chloe le dice a Violet que no tiene ninguna casa adonde ir. Como podemos ver, entre el segundo y el tercer plano hay un salto de eje al realizarse un cambio de 225°.

Finalmente, la cuarta y última secuencia de esta trama comienza con un plano general de la playa en el que vemos que llega Tate corriendo y se detiene para respirar. De repente, llegan los fantasmas y, entre los cinco, agreden a Tate y le piden explicaciones acerca de lo que les hizo, pero Tate insiste a lo largo de toda la secuencia diciendo que no recuerda nada. Al final, ven cómo empieza a amanecer un nuevo día y se van porque, al terminarse la noche de *Halloween*, finaliza su concesión de poder vagar por el mundo. En un momento de la secuencia, Stephanie (Alessandra Torresani) y Tate mantienen la siguiente conversación:

STEPHANIE

¿Crees en Dios?

TATE

¿De eso va esto? ¿Sois de la cruzada estudiantil?

STEPHANIE empuja a TATE contra la papelera.

STEPHANIE

Me preguntaste si creía en Dios y me apuntaste a la cabeza. Dije que sí. Ni siquiera era cierto y dije que sí. Y entonces... apretaste el gatillo.

Con ese diálogo entre Stephanie y Tate, queda claro que, al hablar de la matanza que realizó Tate en el instituto *Westfield High*, se hace referencia a un hecho real: la matanza de *Columbine High School* que tuvo lugar en 1999 a manos de dos alumnos. En esa matanza ocurrió exactamente el mismo suceso que narra Stephanie de que el asesino le preguntó a una persona por su creencia en Dios cuando la iba a matar.

Al narrar estos fantasmas adolescentes sus correspondientes historias, queda patente en ellos la representación de los típicos estereotipos de la ficción norteamericana juvenil. Esto se debe a que, al basarse en los personajes de *El club de los cinco*, en dicho clásico del cine juvenil se reflejaban en sus protagonistas los estereotipos más típicos de adolescentes de instituto.



Kevin (Jordan David), al igual que John Blender (Judd Nelson) de *El club de los cinco*, representa el estereotipo del delincuente.



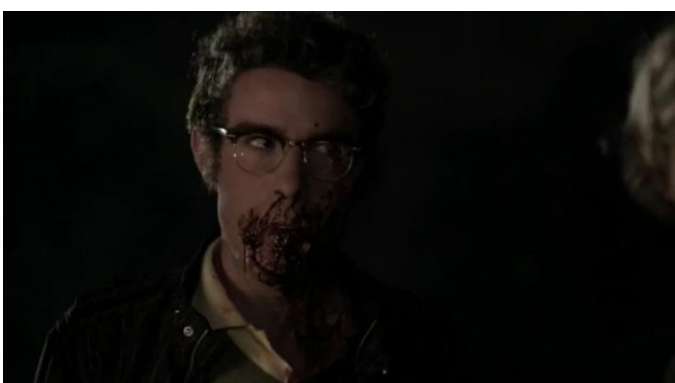
Tanto Kyle como Andrew Clark (Emilio Estévez) cubren el estereotipo del atleta.



Con Chloe y Claire Standish (Molly Ringwald) de *El club de los cinco*, vemos el estereotipo de la *princesa*, que en *American Horror Story* lo han fusionado con la trilladísima figura de la animadora popular.



Con Stephanie y Allison Reynolds (Ally Sheedy), vemos el ejemplo de una inadaptada social.



Amir (Alexander Nimetz), del mismo modo que Brian Johnson (Anthony Michael Hall) de *El club de los cinco*, representa al *cerebro*.

Mientras todos los fantasmas increpan a Tate por el crimen que cometió y él se reitera en que no recuerda nada, vemos cómo, a medida que se vuelve más intensa la conversación, hay más cambios de planos porque se reduce la

duración de éstos. Como marca enunciativa, comienza a desenfocarse la imagen a modo de ocularización de Tate, que cada vez está más nervioso y empiezan a atormentarle los recuerdos en forma de diferentes *flashbacks* momentáneos, con imágenes que apenas duran unos segundos, en las que vemos a Tate en un plano medio corto caminando por los pasillos del instituto, entrar en una clase y disparar a la gente con una pistola. En estos flashes, Tate aparece con el rostro maquillado como si fuera una calavera. Evidentemente, ese maquillaje está directamente inspirado en los tatuajes de Rick Genest, un artista y modelo canadiense conocido como *Zombie Boy*, que participó en el videoclip de la canción “*Born this way*” de Lady Gaga.



Comparación del maquillaje de Tate en su *flashback* y los tatuajes de Rick Genest.

Por último, un elemento muy destacable de esta última escena es la melodía extradiegética que suena como un silbido inquietante. Ese mismo silbido aparece en las películas *Nervios rotos* (*Twisted nerve*, Roy Boulting, 1968) y *Kill Bill: Volumen 1* (*Kill Bill: Volume 1*, Quentin Tarantino, 2003). Por un lado, *Nervios rotos* es una película británica basada en un desequilibrado mental, de modo que, al emplear en la secuencia que analizamos el silbido que realizaba el protagonista de *Nervios rotos*, se hace referencia a la condición mental de Tate. Por otro lado, en *Kill Bill: Volumen 1*, una asesina también silba esa melodía mientras camina a lo largo del pasillo de un hospital para matar al personaje interpretado por Uma Thurman, de un modo muy similar al *flashback* de Tate andando por el pasillo del instituto.



Fotogramas de *Nervios rotos* y *Kill Bill: Volumen 1* en los que esos personajes caminan silbando esa inquietante melodía.

Capítulo 6: El exorcismo de Briarcliff

Asylum (#2, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2012-2013), nombre que recibe la segunda temporada de *American Horror Story*, centra su acción en torno a lo que ocurre en un centro psiquiátrico católico de los años sesenta llamado Briarcliff. Dicha institución está regentada por la estricta hermana Jude (Jessica Lange), y además, como empleados, también encontramos al terrorífico doctor Arthur Arden (James Cromwell), de quien se descubre que había sido un oficial nazi, y a la dulce hermana Mary Eunice (Lily Rabe), que desde que la posee el demonio en el segundo capítulo se convierte en antagonista. Por otro lado, como pacientes de dicho manicomio, encontramos a Kit Walker (Evan Peters), acusado injustamente de ser un asesino en serie que despelleja a mujeres conocido como “*Cara Sangrienta*”, y Lana Winters (Sarah Paulson), una periodista lesbiana que pretendía explorar el maltrato producido a los reclusos y que fue encerrada mediante engaño por la hermana Jude para *curarle* la homosexualidad. En esta temporada se alternan dos líneas temporales: la principal, en la que vemos lo que sucede en el psiquiátrico en los años sesenta; y otra en el presente, en la que el manicomio se encuentra en ruinas desde hace décadas.

El episodio de esta temporada emitido en *Halloween*, a diferencia del resto de temporadas de la serie, no hace ninguna mención a la fiesta de *Halloween* dentro de la diégesis. Sin embargo, el nombre del capítulo sí hace referencia a esta fecha, pues se llama *Trucos y tratos* (#2x02, *Tricks and Treats*, Bradley Buecker, FX: 2012), y el segundo es *Tormenta en el noroeste* (#2x03, *Nor’easter*, Michael Uppedahl, FX: 2012).

En este capítulo, hay muchas líneas argumentales paralelas, como el intento de escapar del psiquiátrico de Lana Winters, Kit Walter y Grace Bertrand (Lizzie Brocheré) o la cita del doctor Arthur Arden con una prostituta. Sin embargo, la trama más destacable de este episodio versa sobre un exorcismo que tiene lugar en el sanatorio de Briarcliff, haciendo un claro homenaje a la

historia del clásico del cine de terror *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973). Así pues, del especial de *Halloween* de la segunda temporada nos centraremos en las secuencias relacionadas con dicho exorcismo.



Fotograma de la conversación entre el matrimonio Potter, la hermana Jude y Oliver Thredson.

La trama del exorcismo se introduce cuando llega un matrimonio de granjeros al psiquiátrico para pedir ayuda por el caso de su hijo Jed. Van al despacho de la hermana Jude, donde también está el psiquiatra Oliver Thredson (Zachary Quinto), y cuentan la historia de qué le sucede a su hijo. Al relatarlo, se muestran *flashbacks* de lo ocurrido, quedando su voz en *off*. Por lo tanto, los padres de Jed se convierten en narradores homodiegéticos de primer nivel. La conversación que mantienen, con el *flashback* incrustado, es la siguiente:

MADRE

Jed era un buen chico. Siempre escuchaba. Nunca contestaba mal. El problema empezó hace un mes. [...] Jed tiene diecisiete años y este último mes está apático, de mal humor. A veces se pasa varios días en la cama y de repente es como si conectaran su cuerpo a la corriente.

OLIVER

La adolescencia es una etapa de conflicto y de rebelión.

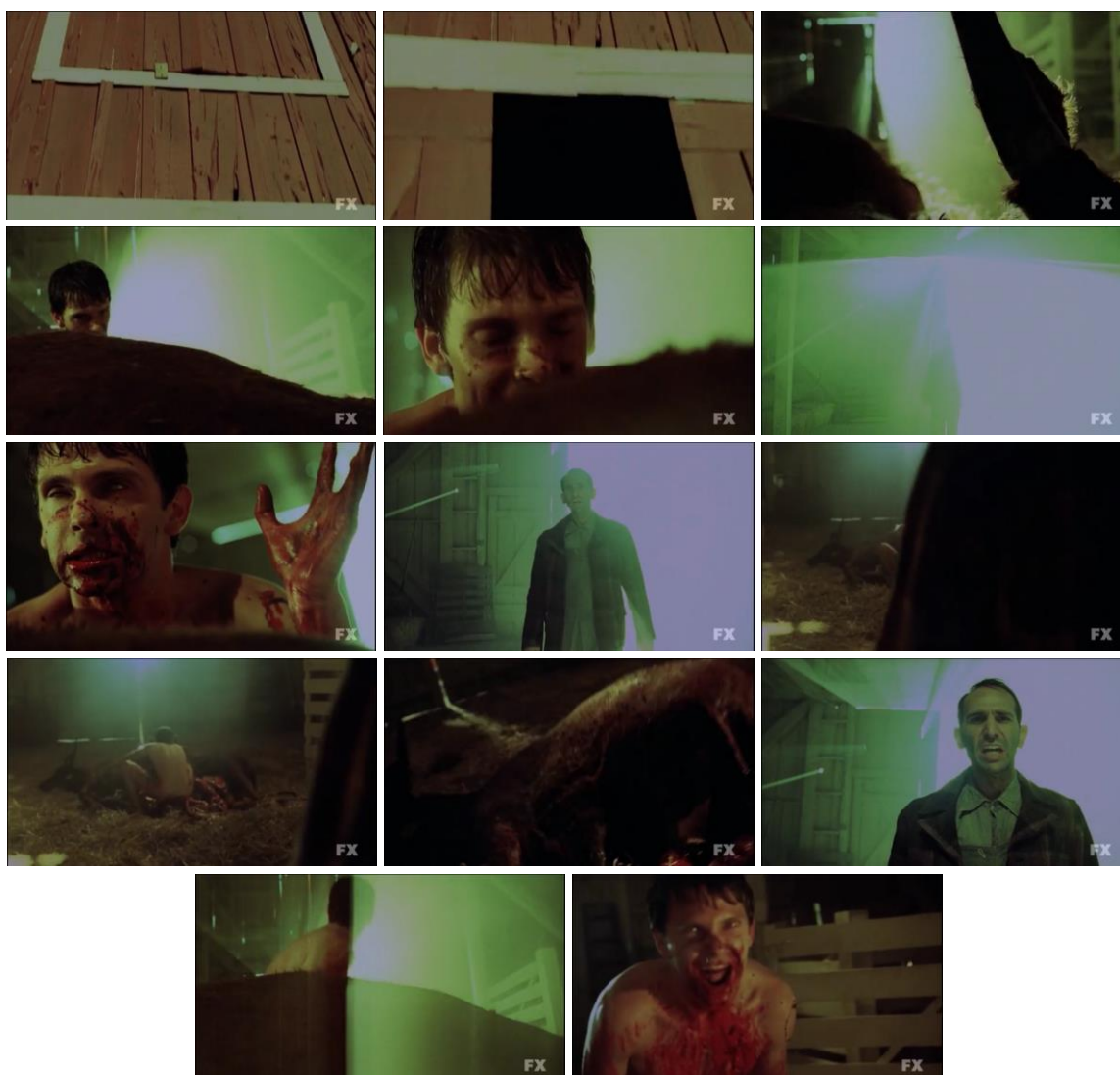
MADRE

No, doctor. Jed ve cosas, oye voces que no existen.

PADRE

Tememos que nos haga daño. Ayer oímos gritos desgarradores en el granero. Cuando llegué, encontré a Jed cubierto de sangre y hablando en un idioma desconocido. Entonces, vi lo que había hecho. Había abierto nuestra mejor vaca en canal. Se comió su corazón. Fue algo perverso. Era como si algo hubiera poseído el cuerpo de mi hijo y le hubiese arrebatado el alma.

El *flashback* comienza con un plano picado de la fachada del granero de la familia Potter. Por medio de una panorámica vertical descendente, se nos muestra la puerta de entrada. A continuación, con un montaje basado en rápidos movimientos de cámara y planos muy cortos se muestra a Jed ensangrentado y



Sucesión de planos del *flashback* que muestra cómo el señor Potter se encuentra a su hijo en el granero tras haber abierto una vaca en canal y haber devorado sus vísceras.

a su padre encontrándose por sorpresa en ese deplorable estado. Además del montaje, destaca mucho la iluminación de este *flashback*, pues es muy saturada, y se ve a contraluz.



En estos fotogramas comparativos, podemos apreciar la intertextualidad que se produce con *El exorcista* cuando la niña realiza gestos obscenos.

Tras esto, en una secuencia de *Tormenta en el noroeste*, que comienza con un plano general de un pasillo del psiquiátrico, la hermana Jude sale de una puerta situada a la derecha del plano y se dirige apresuradamente a otra habitación desapareciendo también por la derecha. A través de un *zoom in*, va cerrándose el plano hasta llegar al fondo del pasillo, que se encuentra en penumbra, sólo iluminado por la lámpara que hay colgada en la pared a la mitad derecha del plano y algún destello procedente de la tormenta que se oye que tiene lugar fuera. Finalmente, aparece entre la oscuridad el rostro de la hermana



La hermana Mary Eunice observando desde la distancia a la hermana Jude.

Mary Eunice en la mitad izquierda del plano. Se conoce que dicha novicia ha sido poseída por el demonio, por lo que nada más aparece en escena suena un efecto de sonido de un violín estridente que nos advierte de un peligro inminente.

En el siguiente plano, con un movimiento firme hacia adelante que sigue el mismo ritmo del *zoom in* del plano anterior, vemos un plano general del

despacho de la hermana Jude. Al fondo, frente a la doble ventana que se halla en el centro del plano, está la hermana Jude de espaldas rezando a susurros una oración con una voz que denota nerviosismo. La iluminación de este plano está igual orientada que en el anterior, con un flexo en la parte superior derecha del plano, con un gran contraste de luces y sombras en la parte inferior izquierda. De repente, un fuerte relámpago ilumina toda la habitación. Tras esto, se da paso a un plano medio del perfil derecho de la hermana Jude, que se sobresalta al oír el trueno, y al terminar el destello vuelve a la penumbra, sólo quedando su rostro iluminado.



A la izquierda, plano general del despacho de la hermana Jude. A la derecha, plano medio de la hermana Jude tras su sobresalto.

Acto seguido, se oye sonar un teléfono y se cambia a un plano detalle del teléfono que hay en el escritorio. Con unos planos muy oscuros, que contribuyen a dar misterio y suspense sobre quién debe estar realizando la llamada, la hermana Jude va al escritorio y contesta al teléfono diciendo <<centro Briarcliff>>. Al no recibir contestación, insiste diciendo <<¿diga?>>. Ahora vemos a la hermana Jude desde un plano general contrapicado y ligeramente inclinado, lo que podríamos considerar un plano aberrante, que con el desnivel provoca



Planos de Jude dirigiéndose al teléfono que suena.

tensión visual. A continuación, otro relámpago vuelve a iluminar la habitación, lo que contribuye a transmitir sensación de ansiedad.



Planos aberrantes de la hermana Jude hablando por teléfono.

<<Hola, ¿quién es?>>, dice la hermana Jude al pasar del plano general a un plano medio aberrante. De repente, una voz de niña contesta a través del teléfono: <<Me dejaste allí. No te dignaste ni a salir del coche>>. Nada más oírse la voz de la niña, vuelve a sonar el mismo efecto de sonoro del violín de cuando se ha visto a Mary Eunice, cosa que nos indica que es ella quien produce esa alucinación. Acto seguido, se produce un *flashback* que apenas dura unos segundos, para ver la imagen de una niña atropellada y Jude mirando desde dentro del coche. Por lo tanto, con esas dos imágenes se intuye que un tiempo atrás atropelló por accidente a una niña y se dio a la fuga. Las imágenes del *flashback* contrastan con la escena que se produce en el presente por sus colores cálidos, que hacen referencia al cuerpo todavía caliente de la niña accidentada.



Aquí vemos los dos planos de los que consta el *flashback* del atropello de la niña.

La hermana Jude, al comprender que esa voz supuestamente se corresponde a la niña que atropelló, rompe a llorar del remordimiento que siente y, muy dolida, dice: “*Lo siento. Lo siento mucho.*” Se corta la llamada y Jude cuelga el teléfono. Acto seguido, ve encima de la mesa unas gafas rotas iguales a la que llevaba la niña en cuestión el día del accidente. Las coge y empieza a gritar mientras aumenta su ansiedad, para acabar llorando desconsoladamente mientras se ve cómo se intensifica la tormenta que acontece fuera. De un primer plano de la hermana Jude, se pasa directamente a un plano general picado con ella de espaldas en el que se puede ver como tiene al alcance de su mano una botella de alguna bebida alcohólica y una copa vacía.



Planos que muestran el desconsuelo de la hermana Jude al ver las gafas rotas de la niña.

En un plano medio, la hermana Jude agacha la cabeza, con una botella a la derecha del plano. Vuelve a oírse el violín estridente, cosa que señala que todo había sido una artimaña de la poseída hermana Mary Eunice para conseguir que Jude retome su antiguo vicio de beber, que ya hacía tiempo que había superado. Finalmente, en el último plano de secuencia, que cuenta con dos niveles de profundidad, vemos en primera instancia, a la derecha, la botella

desenfocada, y más atrás, a la izquierda, las manos de la hermana Jude, que se extienden hasta llegar a la botella, que acaba siendo enfocada.



Planos en los que la hermana Jude toma la decisión de volver a su antiguo vicio.

En esta secuencia, hemos podido ver cómo se humaniza el personaje de la hermana Jude, que hasta entonces había salido como alguien muy rígido y distante. Sin embargo, aquí se nos muestra su mayor trauma del pasado.

Capítulo 7: Invasión zombi en el aquelarre

La historia de *Coven* (#3, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2013-2014), la tercera temporada de la serie que tratamos, transcurre en una academia especial de Nueva Orleans en la que brujas jóvenes aprenden a controlar sus poderes. A cargo de dicha academia se encuentra Cordelia Foxx (Sarah Paulson), quien siempre ha vivido a la sombra de su madre Fiona Goode (Jessica Lanch), que es la “*Suprema*” de las brujas. Tal como se explica en la temporada, en cada generación nace una bruja que reúne todos los poderes y se convierte en la “*Suprema*”, pero, como Fiona se va haciendo mayor, empieza a presenciar la decadencia de sus poderes y teme que la suceda pronto una de las discípulas de la academia. Además, en la escuela también aparece el personaje de Delphine LaLaure (Kathy Bates), una torturadora y asesina en serie del siglo que XIX que se volvió inmortal a causa de una maldición. Por otro lado, en la misma ciudad hay otro grupo de brujas dirigidas por Marie Laveau (Angela Bassett), que se caracterizan por ser afroamericanas y practicantes de vudú. Como ya es habitual en esta serie, hay diferentes *flashbacks* que nos narran hechos acaecidos en los años 1830, 1920 y 1970.

Al igual que en *Murder House*, el capítulo especial de *Halloween* de esta temporada consta de dos partes: *Habrá juegos siniestros* (#3x04, *Fearful pranks ensue*, Michael Uppendahl, FX: 2013) y *¡Arde, bruja, arde!* (#3x05, *Burn, witch, burn!*, Jeremy Podeswa, FX: 2013).

En la primera parte del episodio dedicado a *Halloween*, se anticipa al espectador lo que sucederá por medio de una irónica conversación en la que contrasta mucho la visión del mundo de Fiona (una mujer del siglo XXI) y Delphine LaLaure, que vivió en el siglo XIX y había estado enterrada viva hasta nuestros días, sin presenciar los múltiples progresos que se han producido desde entonces. Dicho diálogo contextualizador es el siguiente:

FIONA

¿Sabes por qué hoy es mi día favorito del año? Porque es Halloween.

DELPHINE

¿Ya ha llegado el final de la cosecha? ¡Recórcholis! Supongo que querrás que encienda hogueras y saque comida para mantener a raya a los demonios. Los malos espíritus regresan a la tierra. Los muertos resucitarán y habrá juegos siniestros. No podremos protegernos.

FIONA

Oh, Dios... [...] En cuanto a supersticiones absurdas, estás muy anticuada. En vez de hogueras, ahora hay faroles de calabaza. Y como ofrenda, se dan... chucherías.

DELPHINE

¿Y sirven igual?

FIONA

Ya lo verás. Esta noche voy a dejar que entre todo el mundo para que puedan verme bien. (Se pone el sombrero de bruja mirándose en el espejo) ¿Quién es la bruja más mala de la ciudad?



Fotograma de la conversación que mantienen Fiona y Delphine acerca de las costumbres de *Halloween*.

Irónicamente, a lo largo del especial de *Halloween*, la que acaba teniendo razón es Delphine LaLaure, pues, al tratarse de una serie fantástica, lo que se esperaría que sucediera en el mundo real no tiene cabida. Entonces, por medio

de los rituales de vudú que realiza Marie Laveau, los muertos salen de sus tumbas y se dirigen a la academia para atacarlas.

En la primera parte del capítulo especial de *Halloween*, cuando Marie Laveau está en su peluquería, recibe una caja de cartón y en su interior se encuentra con la cabeza de su amado Bastian, que fue un esclavo negro de Marie Delphine en el siglo XIX que, mediante torturas, acabó convertido en un minotauro, pues Delphine le incrustó una cabeza de toro. En esta escena, podemos ver cómo se mezclan elementos de las películas *Seven* (David Fincher, 1995) y *El padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972). En *Seven*, el detective David Mills (Brad Pitt) recibe una caja con la cabeza de su esposa en su interior, y en *El Padrino*, el productor de cine Jack Woltz (John Marley) se despierta una mañana en su cama con una cabeza de caballo como amenaza. Así pues, tomando elementos del *hipotexto* de ambas películas, *American Horror Story* genera su *hipertexto* de un modo más bizarro, puesto que, al ser inmortal el minotauro, sigue pestañeando en el interior de la caja.



Aquí podemos ver cómo, tomando el elemento de la caja de *Seven* (arriba a la izquierda) y el plano de la cabeza del animal muerto de *El padrino* (arriba a la derecha), se genera el plano de *American Horror Story* (abajo).

A raíz de este hecho, comienza la trama de los zombis, debido a que Marie Laveau, al suponer que ese regalo viene de parte de las brujas del aquelarre, decide vengarse. Con su magia vudú, Marie Laveau logra sacar de sus tumbas a los muertos. Entra en una especie de trance y, como si de marionetas se tratara, los dirige a su voluntad. Así pues, podemos ver cómo en esta serie se



Plano general cenital de Marie Laveau realizando el ritual de invocación de los zombis, al ritmo de timbales africanos.

trata la concepción tradicional del zombi proveniente de Haití, íntimamente ligada a la magia vudú y la esclavitud negra, pues un siglo atrás la inmortal Marie Laveau fue esclava.

A continuación, vamos a analizar la línea argumental del ataque zombi a la academia de las brujas, que se desarrolla en diferentes secuencias distribuidas a lo largo de la primera y segunda parte del capítulo especial de *Halloween*.

En primer lugar, tras el ritual vudú practicado por Marie Laveau, en la primera escena a analizar, que sucede al final del capítulo *Habrà juegos siniestros*, un grupo de cuatro niños disfrazados llaman a la puerta de la academia y, al abrirles la puerta Delphine, dicen <<truco o trato>>, empezando de este modo la escena con una situación cotidiana. Tras dar caramelos a los niños, éstos se van y entra Luke (Alexander Dreymon), el vecino de las brujas. Se quedan en el vestíbulo Delphine, Luke y dos de las brujas adolescentes: Zoe (Taissa Farmiga) y Nan (Jamie Brewer).

De repente, vuelven a llamar a la puerta. Delphine abre y se encuentra con tres chicas zombis juntas, las cuales aparecen en un plano medio conjunto inclinado, que se conoce como plano holandés o aberrante, y era muy utilizado

en el cine expresionista alemán. Esta técnica contribuye a generar en el espectador una sensación psicológica de inestabilidad que da más intensidad a un acontecimiento inquietante.

Además del plano aberrante, encontramos en esta escena una marca enunciativa muy pronunciada. Con un plano subjetivo de Delphine mirando a esas tres visitantes, la imagen va cerrándose con un caché hasta mostrar la cara enmarcada de la zombi del centro, con la finalidad de centrar la vista del espectador en esa mujer y también de conocer en quién se está fijando en ese momento Delphine. A continuación, tras unos momentos en los que el montaje se basa en el plano y contraplano de Delphine y las zombis, se produce un *flashback* momentáneo al yuxtaponer por corte neto del montaje la imagen de la cara de Borquita, la hija de Delphine que llevaba más de un siglo muerta. Así pues, mediante la focalización de los pensamientos de Delphine, se consigue mostrar al espectador que en ellas ha reconocido a sus difuntas hijas.



Sucesión de ocho planos en las que, sin necesidad de ningún diálogo, se muestra, mediante ocularización y focalización al cerrar el plano de las zombis y yuxtaponer la imagen de Borquita, cómo Delphine reconoce a su hija.

También destaca la composición del plano de las chicas zombis, pues del modo en que están las tres colocadas con un plano aberrante, parecen una versión siniestra de la típica representación de las “*Tres Marías*” que asistieron a Jesucristo en su fallecimiento.



Comparación de las tres chicas zombis que llaman a la puerta del aquelarre y la representación de las “*Tres Marías*” de Nicolaus Haberschrack (1470).

A continuación, de un modo muy rocambolesco, vemos cómo los muertos salen de sus tumbas y se dirigen a la academia, con el ambiente envuelto en una especie de neblina que difumina un poco la imagen. Con planos de los zombis sacando sus manos de las tumbas y luego dirigiéndose lenta pero inexorablemente al aquelarre, todo ello acompañado de una música rítmica de percusión de platillos de batería, es inevitable pensar en el famoso videoclip de Michael Jackson de la canción *Thriller* (John Landis, 1983) por el carácter rítmico de la escena. Al relacionar a los zombis con los bailarines del videoclip de



A la izquierda, fotograma de *American Horror Story* en el que un cadáver sale de su tumba, visto desde un plano con una inclinación de casi 90°. A la derecha, fotograma de *Thriller* de un zombi también saliendo de su tumba.

Michael Jackson, se contribuye a que el espectador no se tome en serio lo que ve en pantalla.

El montaje de la escena en la que se ve cómo se acercan los zombis a la mansión se caracteriza por su rima visual, pues comienza y acaba del mismo modo. La escena comienza con un plano general picado de la academia, de composición simétrica y enmarcado por las dos columnas de la entrada en los dos lados. Con una lente de gran angular, presenta un movimiento de *travelling* vertical descendente. Y el último plano, también simétrico y con una lente de gran angular, presenta una angulación contrapicada y un movimiento de *travelling* vertical ascendente. Por otro lado, destaca que los siete planos restantes, en los que salen los diferentes zombis, presentan una inclinación



Sucesión de nueve planos en los que se ve cómo se acercan los zombis a la academia. En el plano número 3, incluso se puede ver una referencia intertextual a *La novia cadáver* (*Corpse Bride*, Tim Burton, 2005).

aberrante, alternándose la dirección de la inclinación, y también encontramos una constante alternancia de picados y contrapicados.

Tras ver cómo se acercan los zombis, dentro de la casa las jóvenes brujas están muy asustadas y se aseguran de cerrar todas las ventanas para que no les pueda entrar ningún muerto viviente, pero Luke no está nada preocupado porque cree que son personas disfrazadas para la ocasión y va fuera a echarlos. Cuando sale, están todos los zombis de pie frente a la academia sin mover un músculo, puesto que Marie Laveau todavía no les ha dado la orden de atacar. Como contrapunto, de entre medio de la legión de muertos vivientes, aparecen dos chicos disfrazados de zombis que se quedan muy sorprendidos al ver el realismo de los zombis verdaderos, pensando inocentemente que es todo maquillaje.

De repente, se da un salto a un plano cenital de Marie Laveau levitando en la habitación donde realiza sus rituales. Al pasar a un primer plano, vemos cómo Marie Laveau se encuentra en estado de trance con los ojos en blanco y, dirigiéndose a los zombis que manipula, exclama: <<¡Empezad!>>. Entonces, los muertos vivientes acatan la orden de su señora y se disponen a atacar. En esta escena, se presenta un montaje paralelo que alterna dos espacios: la academia de las brujas con el ataque zombi y Marie Laveau desde su sala de rituales dirigiéndolos.



Sucesión de dos planos de Marie Laveau manejando a los zombis que hay en la academia de brujas.

Durante el ataque zombi, cuando las jóvenes brujas luchan por salvar su vida, destaca la violencia del discurso con el abuso constante de planos aberrantes con mucha inclinación, angulaciones extremas, el montaje analítico rápido con un continuo cambio de planos, los desenfoques y los movimientos bruscos de cámara que propician la velocidad y la espectacularidad de la escena de acción que se está representando.



Ejemplos de planos aberrantes que aparecen en la escena de la lucha contra los zombis.

Por lo que respecta a la intertextualidad, en este capítulo se aprecian referencias a *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the living dead*, George A. Romero, 1968) cuando Luke y Nan se refugian en un coche para huir de los zombis que intentan atacarlos, igual que sucedía en dicho film; y también, cuando finalmente Zoe coge una motosierra y comienza a despedazar a todos los muertos vivientes que se encuentra por delante, se desarrolla de forma muy parecida a las escenas de *[Rec] 3: Génesis* (Paco Plaza, 2012) cuando el



Fotogramas de *American Horror Story* y *La noche de los muertos vivientes*, en los que un chico y una chica suben al coche para evitar ser atacados por una legión de zombis.

El episodio de *Halloween* como excusa paródica en *American Horror Story*

personaje interpretado por Leticia Dolera, vestida de novia, se deshace de los zombis con la ayuda de una motosierra.



Comparación del fotograma de Zoe partiéndole a un zombi la cabeza por la mitad y el fotograma de *[Rec]: 3*, con Leticia Dolera serrando a un zombi.

Capítulo 8: El hombre de los dos rostros

Freak Show (#4, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2014-2015), nombre que recibe la cuarta temporada de *American Horror Story*, centra su acción en torno a lo que ocurre en los años cincuenta en un circo ambulante de *freaks* que llega a un pequeño pueblo de Florida. Dicho circo está dirigido por Elsa Mars (Jessica Lange), y en él se encuentran toda clase de anomalías de la naturaleza: la mujer barbuda, dos hermanas siamesas, una mujer que mide más de dos metros, un chico con sindactilia y una mujer con tres senos, entre otros. Mientras tanto, por la localidad siembra el pánico un payaso asesino llamado Twisty (John Carroll Lynch), quien, además de matar despiadadamente al que se encuentra por delante, secuestra a niños para hacerles sus trucos. Otro personaje relevante que aparece a lo largo de esta temporada es Dandy (Finn Wittrock), un joven rico malcriado y despiadado que vive en una mansión con su madre Gloria Mott (Frances Conroy).

El episodio especial de *Halloween* emitido en esta cuarta temporada, al igual que en *Murder House* y *Coven*, consta de dos partes: *Edward Mordrake: parte 1* (#4x03, *Edward Mordrake: part 1*, Michael Uppendahl, FX: 2014) y *Edward Mordrake: parte 2* (#4x04, *Edward Mordrake: part 2*, Howard Deutch, FX: 2014).

En la primera parte del capítulo en cuestión, en una secuencia que están en el circo todos los *freaks* juntos, Bette y Dot (Sarah Paulson), las siamesas que se han incorporado recientemente a la *troupe*, proponen hacer un espectáculo esa noche. Sin embargo, todos les contestan que esa noche no pueden actuar porque es *Halloween* y los *freaks* nunca actúan en esa fecha. Las siamesas no entienden a qué se debe esto. De este modo, se le introduce al espectador en qué consistirá el capítulo.

A continuación, Ethel (Kathy Bates), la mujer barbuda, en un diálogo expositivo, procede a contarles la historia de Edward Mordrake (Wes Bentley)

para que puedan entender el motivo por el cual esa noche no deben actuar. Mientras cuenta la historia, a modo de *flashback*, se muestran las imágenes de la vida de Edward Mordrake, convirtiéndose Ethel en una narradora heterodiegética de primer nivel.



Plano con desplazamiento de *travelling* hacia adelante, pasando de general a un plano medio de Ethel de perfil, en el que ella comienza a narrar la historia de Edward Mordrake.

En la secuencia se alternan continuamente imágenes del momento presente con los *flashbacks* de la vida de Edward Mordrake, quedando en este caso el relato de Ethel en voz *off*. Éste es un elemento metadiegético que quiebra la transparencia enunciativa. La conversación expositiva acerca del tema sobre el que versará el capítulo de *Halloween* es la siguiente:

ETHEL

Edward Mordrake era un aristócrata que vivió a mediados del siglo XIX, heredero de un sinfín de títulos. Podría haber sido duque o lord si las cosas hubieran sido distintas, pero son como son. Británico de noble cuna, Edward era un joven refinado y pulido. Era un estudioso, un poeta, un músico de talento excepcional...

DOT

¿Y qué problema tenía?

ETHEL

Poseía otro rostro detrás de su cabeza. Abominable como un demonio. Nadie más podía oírlo, pero le susurraba a Edward cosas tales que sólo se oyen en el infierno. Intentó matarlo muchas veces de muchas formas, pero no moría.

DOT

¿Y qué fue de ese hombre?

ETHEL

Enloqueció. Su familia ordenó su internamiento en el manicomio de Bedlam. A decir verdad, se alegraron de perder de vista al bicho raro de la familia. En el manicomio escribió poesías; compuso una ópera inacabada. Cualquiera cosa con tal de ignorar los susurros del diablo. Pero nunca encontró alivio alguno. Le empujaba a que hiciera cosas; se las ordenaba. Una noche, Edward escapó del centro, y acabó donde acabamos todos: en el circo de engendros. Lo anunciaron como el príncipe de dos rostros. Demostró las habilidades que había aprendido como vástago de una de las grandes familias de Inglaterra y después saludó al público. [...] Pero no era feliz. Una noche de Halloween, Edward estalló. Mató a todos los engendros de la troupe, y después se ahorcó. Cuenta la leyenda que, incluso después de muerto, el rostro diabólico seguía sonriendo.

BETTE

¿Entonces nosotros no actuamos la noche de Halloween por respeto?

PAUL

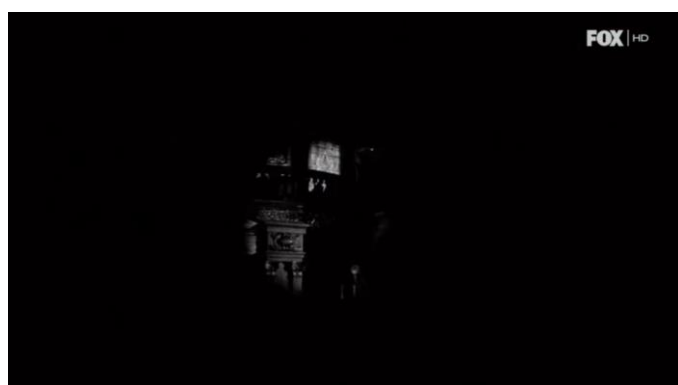
Por miedo, querida. Si algún engendro actúa en Halloween, invoca al espíritu de Edward Mordrake y a su rostro diabólico.

ETHEL

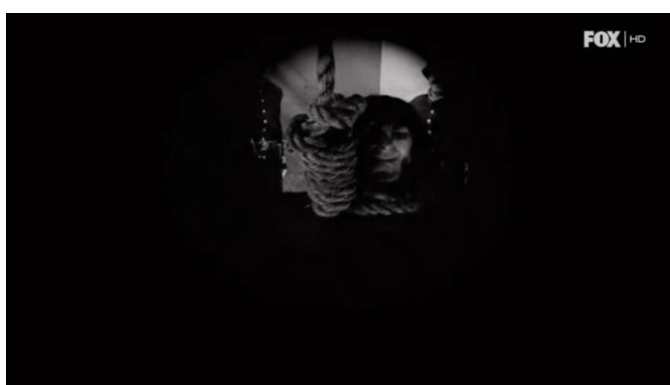
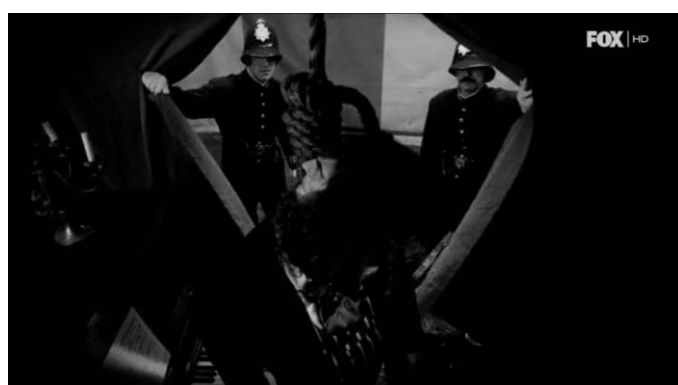
Y si se aparece, nunca se marcha solo. El rostro susurrante elegirá a otro engendro al que llevarse al infierno.

Al mencionar a Edward Mordrake, se hace una referencia directa a la figura de un personaje histórico del siglo XIX famoso por la malformación congénita de poseer dos rostros. Para configurar este relato, se le ha añadido el elemento de que, si algún *freak* actúa en la noche de *Halloween*, éste aparecerá y regresará al infierno con alguno de ellos, tal como acaba sucediendo en el episodio, ya que al final se lleva consigo al payaso asesino Twisty. Con la utilización de personajes reales, en esta serie se resalta la importancia de las leyendas urbanas, para así dar contundencia a la tradición de las historias de terror.

Destaca la composición y la estética del *flashback* de la vida de Edward Mordrake, pues se ve como si de una película de cine mudo de terror se tratara, mientras se oye la voz *off* de Ethel narrando la historia. En blanco y negro, el *flashback* en cuestión comienza con un caché que se abre para dejar ver un plano general de unas escaleras con Edward Mordrake bajando por ellas, y tras mostrar las peripecias de su vida, cuando al final se suicida y lo encuentran ahorcado, concluye el *flashback* cerrándose con el mismo caché que se ha abierto. De este modo, se produce un montaje circular en el que comienza y termina la narración en primer nivel con el mismo efecto visual. Durante el *flashback* aparecen los diferentes planos enmarcados por el caché, que no termina de desaparecer, por lo que se incide en su naturaleza de narración.



Plano general contrapicado de la mansión de Edward Mordrake con el que se abre el *flashback*.



Plano general picado de composición simétrica de Edward Mordrake ahorcado cuando lo encuentra la policía. Se cierra el *flashback* con un caché que acaba mostrando el rostro diabólico sonriendo. El telón que abren los policías es un elemento de la puesta en escena que hace referencia a la teatralidad.

Podríamos decir que en esta secuencia se realiza un homenaje al cine mudo terrorífico. Como rasgos visuales del cine mudo, la imagen se ve entrecortada con el formato de 16 fotogramas por segundo y con un efecto visual de iluminación que genera un parpadeo intermitente. En los diferentes planos, podemos apreciar partes totalmente oscuras y partes muy iluminadas que generan fuertes contrastes de luces y sombras, que contribuyen a darle más dramatismo a la escena. Por ejemplo, en el momento que aparece Edward Mordrake en un espectáculo tocando el piano, la mitad izquierda del plano está sumida en la oscuridad, únicamente con el rostro de Edward Mordrake iluminado; y en la otra mitad aparece su sombra reflejada en la pared con un tamaño muy dilatado, con el foco de iluminación en la parte inferior apuntando hacia arriba. Al poseer una angulación contrapicada, se contribuye a resaltar el temor y la grandeza que debe infundir el personaje. Ese tipo de sombra, entre los clásicos del cine mudo, recuerda a la del vampiro de *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922) subiendo por las escaleras, pero



Arriba, vemos a la izquierda a *El fantasma de la ópera* con su piano, y a la derecha, un fotograma de *Nosferatu* con la sombra del vampiro subiendo las escaleras. Abajo, el plano medio ligeramente picado de Edward Mordrake tocando el piano en un circo de *freaks*.

el encuadre de Edward tocando el piano es muy similar al de *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925).

En cuanto a la música, en todo el *flashback* suena una melodía extradiegética repetitiva de un fagot, con acompañamiento de clarinete en algunos momentos, que por sus tonos desordenados transmite sensación de caos al ver la tenebrosa vida del hombre de las dos caras.

Tras analizar la escena de presentación de la historia de Edward Mordrake, el personaje que protagonizará el doble capítulo especial de *Halloween* que recibe su nombre, procederemos a analizar la escena en que es invocado y aparece en el circo para sembrar el pánico.



Plano medio corto contrapicado de Elsa hablando con sus *freaks*.

En el argumento de esta cuarta temporada, Elsa Mars, la directora del circo ambulante, es una alemana que en su juventud en Berlín trabajaba haciendo prácticas sadomasoquistas a los hombres que la contrataban, pero ella siempre había

deseado ser una artista. Un día, unos hombres la convencieron para participar en una película porno, y ella, viendo que era una gran oportunidad para su carrera aceptó. Sin embargo, la habían engañado, ya que lo grababan era una película *snuff*, caracterizadas por presentar asesinatos y torturas reales. Drogaron a Elsa y le amputaron las piernas. Desde entonces, se vio totalmente frustrado su deseo de ser una estrella, y actualmente lleva prótesis.

La secuencia en cuestión comienza cuando Elsa está en la carpa de espectáculos del circo con sus *freaks* Erika Ervin (Amazon Eve), una mujer que mide más de dos metros, y Paul (Mat Fraser), un hombre con “*brazos de foca*”.

Elsa dice que está decidida a relanzar su carrera artística y quiere ensayar material nuevo, pero a los *freaks* les da miedo ensayar porque es *Halloween* y podría aparecer el hombre de los dos rostros. Sin embargo, Elsa piensa que sólo una absurda superstición, se enfada y les dice: <<¿Qué estáis mirando? ¿Queréis conservar vuestros empleos?>> Los dos *freaks* no responden nada. Elsa le dice a Erika: <<Pues da un par de zancadas y sube al piano.>> Y mirando a Paul, dice: <<Y tú... coge las baquetas y empieza a tocar.>>



Plano americano conjunto de Paul y Erika con Ma Petite (Jyoti Amge) en brazos, mientras Elsa, que está en el contracampo, les ordena que toquen música para que pueda ensayar.

Tras ordenar Elsa a los *freaks* que toquen para ella, antes de ponerse a ello ya empieza a oírse la música que tocarán, y de repente, con una pequeña elipsis, aparecen todos en el escenario con Elsa en el centro cantando. De este modo, el sonido, en lugar de acompañar a la imagen, se anticipa a ella. Aunque esta temporada esté ambientada en los años cincuenta, la canción que canta Elsa es actual; se trata de una versión de *Gods and Monsters* de Lana del Rey. En este momento, podemos apreciar un gesto de metadiscursividad al hacer una autorreferencia al otro momento musical tan inesperado y gratuito que tuvo en la segunda temporada el personaje de la hermana Jude, interpretado también por Jessica Lange.

Empieza a cantar en un plano general con un ángulo picado, visto desde abajo del escenario. El plano presenta un desplazamiento de cámara hacia la izquierda manteniendo a Elsa arriba en el centro del plano. Al verla desde tan

abajo y con esa luz cegadora que emana de detrás de su cabeza, se nos muestra como la estrella que nunca ha llegado a ser, otorgándole su minuto de gloria. Además, la puesta en escena es muy pertinente para el momento en el que está ambientado, con esos faroles de la calabaza iluminados en el primer nivel de profundidad de campo.



Sucesión de fotogramas de los cinco primeros planos de la actuación de Elsa Mars.

Mientras Elsa Mars interpreta su canción, van alternándose diferentes planos con diferente escalaridad, todos con una composición simétrica. Los planos van sucediéndose al ritmo de la música, con lo que podríamos considerar un montaje rítmico, propio de los videoclips. Debido a que la canción interpretada presenta un ritmo lento, los movimientos de cámara también siguen el mismo ritmo, desplazándose algunos de derecha a izquierda y otros de delante hacia atrás. Con la introducción de Edward Mordrake a modo de cine mudo y ahora habiendo pasado al género musical, en este capítulo presenciamos un cambio constante de estilos, que propicia la espectacularidad.

Tal como se explica al principio del capítulo, al actuar en la noche de *Halloween*, se invoca al espíritu de Edward Mordrake y éste aparece para llevarse consigo a alguien al infierno. Así pues, durante la secuencia de la actuación musical de Elsa, con plano contrapicado que enfoca el suelo, aparece todo lleno de una especie de neblina de color verde y, a continuación, entran en

escena los pies de Edward Mordrake caminando decidido hacia adelante. Alternándolo con planos de Elsa cantando, vuelve a aparecer Edward Mordrake en otro plano que comienza con una vista general del circo con él en el centro caminando hacia donde se halla Elsa. Con una composición perfectamente simétrica, se ve una noria de colores muy vivos detrás de Mordrake, relámpagos en el cielo y la neblina verde que trae consigo el hombre de los dos rostros. Con un *travelling* hacia adelante, la imagen se acerca a él hasta llegar a un plano medio contrapicado, que resalta su grandeza; pero el movimiento sigue y deja atrás a Mordrake para acabar con una imagen de la noria. El color verde nos recuerda a la magia, por ser el típico color de las pócimas que elaboran las brujas.



Sucesión de fotogramas de los dos planos que conforman la llegada de Edward Mordrake al circo ambulante.

Cuando Edward Mordrake aparecía en la escena que se relataban sus vivencias, se le mostraba como alguien tenebroso, con unas imágenes en blanco y negro en las que predominaba la oscuridad. No obstante, cuando finalmente se le invoca y llega al circo, se le ve andando envuelto de una neblina verde con música de fondo, de tal modo que la estética recuerda a los videoclips de los años ochenta. Así pues, con esta aparición se rompe la expectativa que se había creado en torno a su llegada.

Elsa sigue cantando para un escenario vacío cuando llega Edward Mordrake a la carpa. Para anticipar su llegada, volvemos a ver un plano picado del suelo repleto de la neblina verde. Seguidamente, en el siguiente plano, apreciamos como marca enunciativa la ocularización del personaje de Mordrake, puesto que se nos presenta su visión subjetiva de cómo, tras entrar, va acercándose al escenario, con la neblina acompañándolo en la parte inferior del plano, viéndose también una composición simétrica, al igual que en toda la secuencia.



Sucesión de planos en los que entra Edward Mordrake a la carpa donde Elsa está cantando.

Irónicamente, cuando Edward Mordrake ve a Elsa cantar se queda embelesado, y ella lo percibe, por lo que se alegra mucho. Finalmente, la secuencia a analizar concluye cuando Elsa termina de cantar. Muy contenta de ver que por fin alguien aprecia su talento, realiza una reverencia para saludar y, cuando levanta la mirada, el hombre de los dos rostros ha desaparecido, ya que ha ido a visitar a los diferentes *freaks* que habitan ese circo para escoger al más adecuado para llevarse al mismo infierno.



Fotogramas de los últimos tres planos de la secuencia, en los que se ve a Edward Mordrake prendado de la lírica de Elsa, cómo ella saluda y al volver a mirar, el hombre de los dos rostros se ha esfumado.

CONCLUSIONES

Tras la revisión de los conceptos teóricos y el análisis textual de nuestro objeto de estudio, recogeremos las principales conclusiones que hemos extraído a modo de respuestas a nuestra pregunta de investigación:

¿Cómo *American Horror Story*, precisamente una serie que oscila entre el terror y la parodia, logra parodiarse en el episodio especial de *Halloween*?

En primer lugar, una de las características principales que se repiten a lo largo de las cuatro temporadas analizadas de esta serie es la gran cantidad de referencias intertextuales tanto a clásicos del cine de terror como a clásicos del cine de otros géneros transformándolos y otorgándoles siempre una perspectiva más bizarra. Por ejemplo, en el capítulo *Trucos y tratos* (#2x02, *Tricks and Treats*, Bradley Buecker, FX: 2012), *American Horror Story* crea su propia versión de un clásico de terror como es *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973); y en el capítulo titulado *Halloween* (#1x04/05, David Semel, FX: 2011), vemos cómo en una misma trama se mezclan elementos de tan diversas películas como pueden ser *El club de los cinco* (*The Breakfast Club*, John Hughes, 1985), *Nervios rotos* (*Twisted Nerve*, Roy Boulting, 1968) y *Kill Bill: Volumen 1* (*Kill Bill: Volume 1*, Quentin Tarantino, 2003), creando con esto un pastiche en el que la originalidad reside en la forma en que interactúan los diferentes elementos y el modo de contarlo. Con ello, consideramos que esta serie se sirve de la intertextualidad para contribuir a la consolidación de las claves genéricas audiovisuales.

No obstante, como también hemos advertido en el análisis de los diferentes capítulos especiales de *Halloween*, las referencias que encontramos no solamente van dirigidas a otras obras de ficción, sino que un recurso muy utilizado en esta serie es utilizar también casos de la vida real. Por ejemplo, en el episodio de la primera temporada se alude a una verdadera matanza que tuvo

lugar en el instituto *Columbine High School*, y en el capítulo *Edward Mordrake: parte 1* (#4x03, *Edward Mordrake: part 1*, Michael Uppendahl, FX: 2014), se relata la historia de un hombre con dos rostros que existió en el siglo XIX. Con ello, consideramos que en la serie también se contribuye a la reafirmación de las leyendas y la tradición popular.

En segundo lugar, en cuanto a las referencias que aparecen en la serie, hemos encontrado también metadiscursividad en el capítulo especial de *Halloween* de la cuarta temporada. Cuando el personaje interpretado por Jessica Lange se pone a cantar, llevando a cabo su momento musical, se intuye una referencia a la misma serie, recordando el otro momento musical tan inesperado que tuvo la hermana Jude, el personaje interpretado por esta misma actriz en la segunda temporada. Esto lo consideramos uno de los gestos de autoconsciencia que suelen darse en los episodios especiales de muchas series. Con ello, se aprecia que, con el paso del tiempo, *American Horror Story* ha ido adquiriendo un importante grado de madurez que ha propiciado su autorreferencialidad.

A lo largo de las temporadas, hemos podido ver cómo continuamente se pervierte la narratividad del cine clásico, como puede ser la causalidad o la linealidad. Por ejemplo, en algunas secuencias destacan los repetidos saltos de eje que se producen, y también es común abusar de los planos aberrantes para desestabilizar al espectador. Por lo tanto, con esto llegamos a la conclusión de que, a causa del abuso de estos recursos, lo que consideraríamos ruptura se ha convertido en la norma de esta serie, por lo que, con el paso de las temporadas, al espectador ya no le extraña visionar las diferentes rupturas.

En adición, otro factor importante a destacar en *American Horror Story* es la violencia de su discurso, que se caracteriza por ser un gesto posmoderno, que propicia la velocidad, la pulsión escópica y la espectacularidad. Al servicio de la idea de espectacularidad, se renuncia a la transparencia enunciativa, por lo que apreciamos planos con lentes de gran angular que distorsionan la imagen, constantes cambios de angulación de la cámara con perspectivas muy marcadas

de picados y contrapicados, potentes movimientos de cámara con *travellings* y panorámicas y una constante sucesión de planos de muy corta duración. A raíz de estos factores, junto con la dirección de fotografía en ocasiones bastante artificiosa, apreciamos la herencia del videoclip en esta serie.

También concebimos *American Horror Story* como un discurso fragmentado en el que se integran muchos estilos diferentes, como cuando en *Edward Mordrake: parte 1* se nos presenta un relato en el que el discurso cambia para presentar las características del cine mudo y, en otra escena, cuando Elsa Mars se pone a cantar, cambiando al género musical. Con ello, se propicia la espectacularidad tan presente en la serie que nos ocupa. Además, hemos advertido en algunas temporadas un complejo sistema de narradores con historias de primer nivel y unión de diversas líneas temporales, con un montaje que consideramos intelectual.

En definitiva, *American Horror Story* es un pastiche posmoderno que aglutina gran cantidad de recursos y elementos diferentes en aras de la espectacularidad. En especial, en los capítulos especiales de *Halloween* que hemos analizado, consigue parodiarse al reforzar sus características exagerando todavía más su discurso, añadiendo exorcismos o ataques zombis, es decir, introduciendo muchísimas formas del mal hasta la hipérbole; y también se llega a apreciar metadiscursividad, propia de la autoconsciencia.

CONCLUSIONS

After the review of theoretical concepts and the textual analysis of research's study object, I will gather the main conclusions which have been taken out as an answer to the research question:

How *American Horror Story*, just a series which moves between terror and parody, can parody itself in its special Halloween chapters?

First of all, one of the main features that are repeated in the four seasons analysed in this series is the large number of intertextual references both classic horror film as classic films from other genres transforming and giving always a more bizarre perspective. For example, in *Tricks and Treats* (#2x02, Bradley Buecker, FX: 2012), *American Horror Story* creates its own version of a classic horror as *The Exorcist* (William Friedkin, 1973); and in the episode titled *Halloween* (# 1x04 / 05, David Semel, FX: 2011), in the same plot elements of *The Breakfast Club* (John Hughes, 1985), *Twisted Nerve* (Roy Boulting, 1968) and *Kill Bill: Volume 1* (Quentin Tarantino, 2003) are mixed, creating a pastiche in which originality lies in the way they interact different elements and how it is told. I believe this series uses intertextuality to contribute to the consolidation of audiovisual generic keys.

However, as you also noted in the analysis of the different special Halloween episodes, the references found are not only directed to other works of fiction. This series also uses cases of real life. For example, in the episode of the first season they talk about the massacre of *Columbine High School*, and the episode *Edward Mordake: part 1* (#4x03, Michael Uppendahl, FX: 2014), the story of a man with two faces existed in the nineteenth century. Thus I believe that the series also contributes to the reaffirmation of the legends.

Secondly, regarding the references in the series, we have also found metadiscursive in the special episode Halloween of the fourth season. When the character played by Jessica Lange starts singing, performing their musical moment, a reference to the same series intuitively, remembering the other musical moment so unexpected that had Sister Jude, the character played by the same actress in the second season. We consider this one of the gestures of self-consciousness that often occur in the special episodes of many series. Thus it shows that, over time, *American Horror Story* has acquired a significant degree of maturity that has led to its self-referentiality.

In all seasons, we have seen how the narrative continually classic movie perverts, such as causality or linearity. For example, in some sequences include repeated shaft breaks occur, and is also common abuse aberrant planes to destabilize the viewer. Therefore, with this we conclude that, because of the abuse of these resources, which consider breaking has become the norm in this series, so, with the passing of the seasons, the viewer no longer strange you watch the different breaks.

In addition, another important factor to note in *American Horror Story* is the violence of his speech, which is characterized as a postmodern gesture, which favors speed, the scopical drive and spectacle. Serving the idea of showmanship, renounces the declarative transparency, and we appreciate flat with wide angle lenses that distort the image, constant changes in camera angle, powerful camera movements with tracking shots and panoramic and a constant succession of planes of very short duration. Because of these factors, along with the director of photography sometimes quite contrived, we appreciate the heritage of the video in this series.

Also we think *American Horror Story* as a fragmented speech that integrate many different styles, like when *Edward Mordake: Part 1* presents us a story in which the discourse changes to present the characteristics of silent film and in another scene, when Elsa Mars sings, changing the music genre. Thus the

spectacle so present in the series in question is encouraged. In addition, we have noticed in some seasons a complex system of narrators with stories of first level and union of various timelines, with a montage we consider intellectual.

In short, *American Horror Story* is a postmodern pastiche that brings lot of resources and different elements for the sake of showmanship. Especially in the special chapters of Halloween we have analysed, it gets parodied by reinforcing its features overreacting further his speech, adding exorcisms or zombies attacks, introducing many forms of evil to hyperbole; and also you come to appreciate metadiscursive, typical of self-consciousness.

BIBLIOGRAFÍA

- ALESSO, Marta (1996): "Parodia y texto clásico: nuevas perspectivas de análisis". En: *Praesentia. Revista venezolana de Estudios Clásicos*, vol. 1, nº1. Mérida (Venezuela): pp. 11-22.
- ALTMAN, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- ARISTÓTELES (1798): *Poética*, trad. de José Goya y Muniain. Madrid: Imprenta de Don Benito Cano.
- BANNATYNE, Lesley Pratt (1990): *Halloween. An American Holiday, an American History*. New York: Facts on File.
- BAYLESS, Martha (1996): *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- BORT, Iván (2013): "La obra agotada. Autoconsciencia y metadiscursividad en los episodios paródicos de las series de televisión". En: María Álvarez (ed.). *Imágenes conscientes. AutoRepresentacioneS #2*. Binges (Francia): Éditions Orbis Tertius, pp. 253-271.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand (1890): *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, vol. 2. París: Hachette.
- COMPANY, Juan Miguel y MARZAL, José Javier (1999): *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- CUETO, Roberto (2003): "El otro lado del jardín: representaciones de la maldad infantil". En: Vicente Domínguez (coord.). *Imágenes del mal: Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*. Madrid: Valdemar.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1988): "Una vasta paráfrasis de Aristóteles". En: Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, pp. 9-27.

GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

GUBERN, Román y PRAT, Joan (1979): *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets Editores.

HIRSCH, Eric Donald, Jr. (1967): *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University Press.

JAMESON, Richard T. (1994): *They Went Thataway. Redefinig Film Genres a National Society of Film Critics Video Guide*. San Francisco: Mercury House.

KRAUSS, Werner (1982): "Apuntes sobre la teoría de los géneros literarios". En: Eugenio de Bustos Tovar (coord.). *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 1, pp. 79-89. Disponible en: http://asociacioninternacionaldehispanistas.org/actas/AIH_04_1.pdf.
Última consulta: 06/05/2016.

LOVECRAFT, Howard Philips (2002): *El horror sobrenatural en la literatura*. Madrid: Edaf.

MARKUS, Sasa (2011): *La parodia en el cine posmoderno*. Barcelona: UOC.

MARZAL FELICI, Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2007): *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo.

NEALE, Steve (1990): "Questions of Genre". En: *Screen. The Journal of the Society for Education in Film and Television*, vol. 31, nº1, pp. 45-66.

PÉREZ, Alberto Julián (1986): *Poética de la prosa de José Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid: Gredos.

PROPP, Vladimir (1971): *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1995): *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós Ibérica.

SIGMUND, Freud (1920): "Más allá del principio del placer". En: *Obras completas*. Vol. XVIII (edición 1996). Buenos Aires: Amorrortu.

——— (1933): *¿Por qué la guerra?* Vol. XXII (edición 1979). Buenos Aires: Amorrortu.

SKAL, David J. (2008): *Monster Show. Una historia cultural del horror*. Madrid: 2008.

SOBCHACK, Thomas (2003): "Genre Films. A Classical Experience". En: Barry Keith Grant (ed.). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, pp. 103-114.

TODOROV, Tzvetan (1982): *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.

TUDOR, Andrew (1973). *Theories of Film*. New York: Viking Press.

Películas y series referenciadas

28 días después (*28 Days Later*, Danny Boyle, 2002)

28 semanas después (*28 Weeks Later*, Juan Carlos Fresnadillo, 2007)

Alien, el octavo pasajero (*Alien*, Ridley Scott, 1979)

Alfred Hitchcock presenta (*Alfred Hitckcock Presents*, Alfred Hichcock, CBS: 1955–1964, NBC: 1964-1965)

American Horror Story (Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2011-)

Asylum (#2, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2012-2013)

- *Tormenta en el noroeste* (#2x03, *Nor'easter*, Michael Uppedahl, FX: 2012)
- *Trucos y tratos* (#2x02, *Tricks and Treats*, Bradley Buecker, FX: 2012)

Coven (#3, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2013-2014)

- *¡Arde, bruja, arde!* (#3x05, *Burn, Witch, Burn!*, Jeremy Podeswa, FX: 2013)
- *Habrá juegos siniestros* (#3x04, *Fearful Pranks Ensue*, Michael Uppendahl, FX: 2013)

Murder House (#1, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2011)

- *Halloween* (#1x04/05, David Semel, FX: 2011)

Freak show (#4, Ryan Murphy, Brad Falchuk, FX: 2014-2015)

- *Edward Mordrake: parte 1* (#4x03, *Edward Mordrake: part 1*, Michael Uppendahl, FX: 2014)
- *Edward Mordrake: parte 2* (#4x04, *Edward Mordrake: part 2*, Howard Deutch, FX: 2014)

Asesinato por decreto (*Murder by decree*, Bob Clark, 1979)

¡Aterrizza como puedas! (*Airplane!*, Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, 1987)

Atmósfera cero (*Outland*, Peter Hyams, 1981)

Big Bang (*The Big Bang Theory*, Chuck Lorre, Bill Prady, CBS: 2007)

Breaking Bad (Vince Gilligan, AMC: 2008-2013)

Cómo conocí a vuestra madre (*How I Met Your Mother*, Carter Bays, Craig Thomas, CBS: 2005-2014)

Date Movie (Aaron Seltzer, Jason Friedberg, 2006)

Dexter (James Manos, Jr., Showtime: 2006-2013)

Disaster Movie (Aaron Seltzer, Jason Friedberg, 2008)

El autobús atómico (*The Big Bus*, James Frowley, 1976)

El club de los cinco (*The Breakfast Club*, John Hughes, 1985)

El exorcista (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973)

El fantasma de la ópera (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925)

El jovencito Frankenstein (*Young Frankenstein*, Mel Brooks, 1974)

El nuevo Alfred Hitchcock presenta (*The New Alfred Hitchcock Presents*, NBC: 1985-1989)

El padrino (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972)

El silencio de los corderos (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991)

Epic Movie (Aaron Seltzer, Jason Friedberg, 2007)

Fargo (Noah Hawley, FX: 2014-)

Fear the Waking Dead (Robert Kirkman, AMC: 2015-)

Glee (Ryan Murphy, Brad Falchuk, Ian Brennan, FOX: 2009-2015)

Guerra Mundial Z (*World War Z*, Marc Forster, 2013)

Historias para no dormir (Narciso Ibáñez Serrador, La 1: 1966-1982)

Kill Bill: Volumen 1 (*Kill Bill: Volume 1*, Quentin Tarantino, 2003)

La casa encantada (*The Haunting*, Robert Wise, 1963), *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980)

La dimensión desconocida (*The Twilight Zone*, Rod Serling, CBS: 1959-1964)

La guerra de las galaxias (*Star Wars*, George Lucas, 1977)

La legión de los hombres sin alma (*White Zombie*, Victor Halperin, 1932)

La leyenda de Sleepy Hollow (*The Legend of Sleepy Hollow*, Clyde Geronimi, Jack Kinney, 1949)

La loca historia de la guerra de las galaxias (*Spaceballs*, Mel Brooks, 1987)

La mansión de los horrores (*House on Haunted Hill*, William Castle, 1958)

La noche de Halloween (*Halloween*, John Carpenter, 1978)

La noche de los muertos vivientes (*Night of the living dead*, George A. Romero, 1968)

La novia cadáver (*Corpse Bride*, Tim Burton, 2005)

La parada de los monstruos (*Freaks*, Tod Browning, 1932)

La plaga de los zombis (*The Plague of the Zombies*, John Gilling, 1966)

La profecía (*The Omen*, Richard Donner, 1975)

Los otros (*The Others*, Alejandro Amenábar, 2001)

Los Simpson (*The Simpsons*, Matt Groening, FOX: 1989-)

Mars Attacks! (Tim Burton, 1996)

Mis terrores favoritos (Narciso Ibáñez Serrador, La 2: 1981-1995)

Modern Family (Christopher Lloyd, Steven Levitan, ABC: 2009-)

Nervios rotos (*Twisted Nerve*, Roy Boulting, 1968)

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

El episodio de *Halloween* como excusa paródica en *American Horror Story*

Orange is the New Black (Jenji Kohan, Netflix: 2013-)

Padre de familia (*Family Guy*, Seth MacFarlane, FOX: 1999-)

Poltergeist: fenómenos extraños (*Poltergeist*, Tobe Hooper, 1982)

[Rec] 3: Génesis (Paco Plaza, 2012)

Scary Movie (Keenen Ivory Wanyans, 2000)

Scream Queens (Ryan Murphy, Brad Falchuk, Ian Brennan, FOX, 2015-)

Seven (David Fincher, 1995)

Sleepy Hollow (Tim Burton, 1999)

Terror en Amityville (*The Amityville Horror*, Stuart Rosenberg, 1979)

The Walking Dead (Frank Darabont, AMC: 2010-)

Top Secret! (Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, 1987)

Thriller (John Landis, 1983)

ANEXO: CURRÍCULUM VITAE

Formación académica

2011-2016 → Grado en Comunicación Audiovisual. Universitat Jaume I.

2009-2011 → Bachillerato Humanidades y Ciencias Sociales.

Formación complementaria

2012 → Taller de video "*Trastorn visual*". Universitat Jaume I.

Experiencia laboral

2015 → Prácticas como ayudante de producción en Medios Audiovisuales Maestrat S.L.

2014 (junio – septiembre) → Concesión beca de formación de prácticas de la Diputación Provincial de Castellón a realizar en el Ayuntamiento de Vinaròs.

Tareas realizadas:

Realización de tareas de gestión de préstamos, devoluciones, reservas y préstamos interbibliotecarios; búsqueda bibliográfica; mantenimiento y ordenación del fondo bibliográfico y audiovisual; proceso técnico de incorporación del material bibliográfico y audiovisual; atención e información al usuario.

Idiomas

2016 → Nivel Medio de INGLÉS. (B1.1)

2013 → Grau superior de Coneixements de Valencià. (Nivel C2)

2011 → Certificado de superación del Nivel Básico de INGLÉS. (A2)