

# Tendencias en los tráilers del cine de terror (2014-2019)



Grado en Comunicación Audiovisual  
TRABAJO FIN DE GRADO

Autor/a: **María Colorado Porras**  
DNI: 48744380C

Tutor/a: **Shaila García Catalán**

Julio, 2020



*Tendencias*

*en los tráiler del cine de*

**TERROR**



# ÍNDICE

<b>1. Resumen</b>	<b>2</b>
<b>2. Introducción y justificación:</b>	<b>3</b>
el primer sorbo	3
<b>3. Pregunta de investigación y objetivos</b>	<b>5</b>
<b>4. Marco teórico</b>	<b>7</b>
4.1. Breve definición del tráiler cinematográfico	7
4.2. El montaje y el tráiler. Del cine soviético al emotional tone	8
4.3. Claves genéricas del terror	11
4.4. Lo siniestro. Das Unheimliche	13
4.5. Construyendo lo siniestro. Imagen-efecto e imagen-afecto	17
<b>5. Análisis aplicado</b>	<b>22</b>
5.1. Tendencias estructurales y narrativas	22
5.1.1. El narrador	22
5.1.2. Estructura modelo	26
5.1.3. El falso final	28
5.2. Tendencias en el montaje y el ritmo	30
5.2.1. Ritmo. Alternancia entre tensión y calma	30
5.2.2. Tendencias en estrategias de montaje	31
5.3. Títulos de crédito	32
5.4. Tendencias en la construcción del siniestro	33
5.4.1. Tráilers de prevalencia trama-narrativa. Déjame Salir	34
5.4.2. Tráilers de prevalencia atmósfera-género. Hagazussa	40
<b>Conclusiones</b>	<b>49</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>52</b>

# 1. Resumen

La presente investigación pretende identificar las principales tendencias en torno al tráiler de terror en el contexto de las nuevas tendencias publicitarias y comunicativas. Para ello, en primer lugar, hemos realizado un marco teórico. Después, hemos conducido un análisis textual, estructural y estético de los tráilers de terror más relevantes estrenados entre 2014 y 2019.

Para comprender el contexto actual, hemos investigado acerca de la naturaleza del tráiler y su relevancia comercial y narrativa. Asimismo, hemos indagado sobre las características del montaje del tráiler y qué estrategias retóricas propias se utilizan para construir este discurso comercial. Además, hemos estudiado brevemente el género de terror, inseparable del concepto de lo siniestro. Así pues, hemos extraído dos estrategias principales para el desarrollo de lo siniestro en el cine y, a partir de su comprensión, las hemos trasladado al discurso del tráiler de terror.

A continuación, hemos realizado un análisis detallado de los dos tráilers más representativos del *corpus* para ejemplificar y apuntar cómo se desarrollan dichas estrategias retóricas durante el discurso.

Finalmente, hemos establecido conclusiones sobre los resultados del análisis, clasificando las diferentes propuestas en una y otra categoría. También hemos sentado las similitudes y diferencias entre los tráilers de terror mainstream y los tráilers de terror comercial en relación a la estrategia retórica empleada y su forma de construir lo siniestro.

Palabras clave: tráiler, publicidad cinematográfica, cine de terror, terror *mainstream*, lo siniestro

Key words: trailer, cinematographic advertising, horror cinema, *mainstream* horror, the uncanny.

## 2. Introducción y justificación: el primer sorbo

El tráiler cinematográfico es el formato hegemónico publicitario desde el origen del cine y este hecho es incuestionable. Sus medios principales de distribución, por tanto, han sido la sala de cine y la televisión y ahora en YouTube. Sin embargo, los cambios en el consumo cinematográfico del presente nos llevan a preguntarnos cuál es su papel actualmente. Cómo se enfrentará a los retos del ecosistema audiovisual actual cuando; según las tendencias, las distribuidoras de contenido parecen dispuestas a establecer nuevos mecanismos de comunicación publicitaria con sus públicos objetivo. Por ejemplo, a través de redes sociales o estrategias de contenido.

No obstante, el reinado del tráiler aún no ha llegado a su fin. Los tráilers de grandes *blockbusters* como *Skyfall* (Sam Mendes, 2012) o las cintas de *Los Vengadores* (Joss Whedon, Joe Russo, Anthony Russo, 2012-2019) tienen cientos de millones de visualizaciones en YouTube y son aguardados por los fans desde mucho antes de su emisión. Por tanto, el tráiler no va a desaparecer. Por el contrario, aún forma parte del ecosistema audiovisual del presente y, por el momento, del futuro. Por esto, resulta una pieza muy interesante para analizar debido a que es el formato publicitario cinematográfico por excelencia.

Por otro lado, el tráiler tiene un destacado atractivo mostrativo y espectacular. En primer lugar, por su naturaleza dual publicitaria-cinematográfica, que los convierte en un híbrido entre anuncio y película. Su particularidad es que, habitualmente, se montan a partir de fragmentos de la película que promocionan. Por tanto, se produce una reinterpretación de las imágenes y los sonidos que culmina a través del montaje en una pieza de sentido propio. Este ejercicio resulta seductor a ojos del analista y provoca el interés de la academia puesto que, de alguna manera, demuestra la función de sutura y generación de sentido que permite la puesta en serie. También ejemplifica la capacidad del montaje para articular discursos retóricos y argumentativos.

No podemos olvidar el interés que también suscita en el público, objetivo final de la producción del tráiler. El usuario disfruta a partir de este de un primer sorbo del filme, permitiéndole conocer aspectos esenciales de la película. En primer lugar, el

tráiler da a conocer ciertos códigos comunes propios del género de la película, que conectan la experiencia pasada del usuario con el nuevo filme. De esta forma, se produce un juego de expectativas entre lo que el usuario espera de la cinta y lo que esta promete al usuario.

Sin embargo, la promesa sobre el futuro contenido no se establece solamente en torno a esto último, sino que la película se compromete a ofrecer una vivencia emocional. Así pues, es el tráiler del cine de terror el que arrastra la responsabilidad y, al mismo tiempo, cuenta con la oportunidad de transmitir este sentido y atraer al espectador hacia la sala de cine.

El género del cine de terror es uno de los más populares entre el público. En los últimos años ha experimentado un enorme crecimiento tanto en número de producciones como en cantidades recaudadas y propuestas llevadas a término. Las cifras parecen concluir que a los espectadores le atrapan estas películas. Sin embargo, la evolución del género a lo largo de los años ha sido formidable. Desde las primeras películas de la tradición alemana expresionista muy influidas por el romanticismo, hasta la aparición o popularización de otros subgéneros como el zombie, *slasher* o *gore*, entre otros.

Esta situación hace que el estudio del tráiler de terror sea de gran interés académico y comercial. Una revisión de las tendencias en este campo pueden adelantarnos cómo serán estos sujetos audiovisuales en un futuro. De esta forma, nos permitirá conocer y comprender mejor el entorno de la publicidad cinematográfica y del propio cine de terror, ya que se refleja en las diferentes propuestas de tráiler. Los elementos narrativos y artísticos, así como la reinterpretación por montaje que se hace de las imágenes, nos demuestra la estrategia retórica que se utiliza para alcanzar al consumidor. Y, en el área del cine de terror, manifiesta cómo se traslada el horror de la película al tráiler.

## 3. Pregunta de investigación y objetivos

### Pregunta de investigación

La evolución del género a lo largo de la historia ha conllevado incluso la proliferación de múltiples subgéneros. Y su medio principal para publicitarse es, indudablemente, el tráiler cinematográfico. Por tanto, son dos piezas audiovisuales que están estrechamente relacionadas hasta tal punto que no existen de forma independiente.

Así pues, la pregunta y subpregunta de investigación que anima este trabajo de investigación son: ¿Cómo son las estrategias discursivas hegemónicas del tráiler de terror contemporáneo? ¿Y cómo son aquellas que optan por la construcción de lo siniestro?

### Objetivos

El objetivo de este trabajo es analizar las tendencias estructurales y mostrativas del tráiler de terror contemporáneo. Nuestros objetivos específicos son:

1. Discernir elementos comunes/distintivos entre los tráilers de películas *mainstream* y películas independientes.
2. Apuntar y analizar las tendencias en torno a la generación de lo siniestro en el tráiler de terror en ambas categorías (mainstream e independientes).

### Corpus

En el *corpus* de estudio hemos seleccionado cincuenta tráiler cinematográficos de películas de terror estrenados entre 2014-2019 y que resultan claves en el terror contemporáneo. Incluiremos filmes comerciales y de autor, señalando ejemplos de distintas nacionalidades (cinematografía europea y estadounidense) para tratar de ofrecer una visión general sobre las tendencias.

Películas de terror (2015-2019)

	Título	Director/a	Año	País
1	Babadook	Jennifer Kent	2014	Australia
2	Está detrás de ti	David Robert Mitchell	2014	EE.UU
3	Musarañas	Juanfer Andrés, Esteban Roel	2014	España
4	Expediente Warren	James Wan	2014	EE.UU
5	Insidious	James Wan, Adam Robitel, Leigh Whannell	2015	EE.UU
6	La Invitación	Karyn Kiyoko Kusama	2015	EE.UU
7	El Extraño	Na Hong-jin	2015	Corea del Sur
8	Poseídas	Sandro Ventura	2015	Perú
9	La cumbre escarlata	Guillermo del Toro	2015	EE.UU/Reino Unido
10	Paranormal activity: Dimensión fantasma	Gregory Plotkin	2015	EE.UU
11	Los inocentes	Mauricio Brunetti	2015	Argentina
12	La Bruja	Robert Eggers	2015	EE.UU
13	Poltergeist	Gil Kenan	2015	EE.UU
14	Expediente Warren: El caso Enfield	James Wan	2016	EE.UU
15	Crudo	Julia Ducournau	2016	Francia/Bélgica
16	Los ojos de mi madre	Nicolas Pesce	2016	EE.UU
17	La autopsia de Jane Doe	André Øvredal	2016	Canadá
18	Los Parecidos	Isaac Ezban	2016	México
19	La región salvaje	Amat Escalante	2016	México
20	La cura del bienestar	Gore Verbinski	2017	EE.UU
21	Déjame salir	Jordan Peele	2017	EE.UU
22	Verónica	Paco Plaza	2017	España
23	Lake Bodom	Taneli Mustonen	2017	Finlandia
24	It	Andrés Muschietti	2017	EE.UU
25	Happy End	Michael Haneke	2017	Austria
26	Hagazussa	Lukas Feigelfeld	2017	Alemania
27	El sacrificio de un ciervo sagrado	Yorgos Lanthimos	2017	Reino Unido/Irlanda
28	November	Rainer Sarnet	2017	Estonia
29	Alien: Covenant	Ridley Scott	2017	EE.UU
30	Hereditary	Ari Aster	2018	EE.UU
31	Insidious: La última llave	Adam Robitel	2018	EE.UU
32	Suspiria	Luca Guadagnino	2018	Italia
33	El Infinito	Justin Benson, Aaron Moorhead	2018	EE.UU
34	Gonjiman: Hospital maldito	Jung Bum-shik	2018	Corea del Sur
35	La Casa de Jack	Lars Von Trier	2018	Dinamarca
36	Mandy	Panos Cosmatos	2018	EE.UU/ Canadá
37	Un lugar tranquilo	John Krasinski	2018	EE.UU
38	Nosotros	Jordan Peele	2019	EE.UU
39	Midsommar	Ari Aster	2019	EE.UU/Suecia
40	It: Capítulo 2	Andrés Muschietti	2019	EE.UU
41	Doctor Sueño	Mike Flanagan	2019	EE.UU
42	Plano secuencia de los muertos	Shinichirō Ueda	2019	Japón
43	Anabelle vuelve a casa	Gary Dauberman	2019	EE.UU
44	El Faro	Robert Eggers	2019	EE.UU
45	En la hierba alta	Vincenzo Natali	2019	EE.UU
46	Historias de miedo para contar en la oscuridad	André Øvredal	2019	EE.UU
47	Eli	Ciarán Foy	2019	EE.UU
48	Vuelven	Issa López	2019	México
49	Zombieland: Mata y remata	Ruben Fleishcher	2019	EE.UU
50	Muñeco diabólico (Child's Play)	Lars Klevberg	2019	EE.UU

Figura 1. Tabla con las películas que forman parte del cuerpo de estudio. Elaboración propia.

## 4. Marco teórico

### 4.1. Breve definición del tráiler cinematográfico

El trailer cinematográfico es un texto audiovisual con intenciones comerciales. Su objetivo es dar a conocer y publicitar una película o pieza cinematográfica. De esta forma, atrapar al espectador con las primeras pinceladas de la película para atraerlo a la sala de cine. Por tanto, tiene grandes paralelismos estructurales y discursivos con el spot publicitario. De hecho, Dornaletche (2007) se aproxima a su naturaleza desde el punto de vista del marketing y la publicidad, considerando que un tráiler es esencialmente un spot publicitario que, en lugar de vender un producto, debe promocionar una historia : “Los trailers son discursos audiovisuales utilizados para vender historias narradas por otros discursos audiovisuales para y por los cuales existen.” (p.103).

Sin embargo, la entidad del tráiler es más compleja que la de el spot publicitario. Su doble naturaleza publicitaria y narrativa, convierte al tráiler en prácticamente en un género de entretenimiento propio (Dornaletche, 2007). Esta complejidad, que lo convierte en un discurso ubicado mucho más allá de la mera comercialización, suscita interés en la comunidad académica. Su estructura y lo esmerado del discurso motiva que Guarinos & Lozano (2012) lo califiquen de *minificción* asegurando que comparte muchas características con el relato corto escrito.

Su valor narratológico ha propiciado la fundación de una categoría de premios específica para los tráiler. Destacan los *Golden Trailer Awards* y *Key Art Awards*, que ofrecen sus galardones a los proyectos más creativos e interesantes de esta categoría audiovisual (Gil Pons, 2012). Estos certámenes, además, legitiman el tráiler cinematográfico como discurso audiovisual de interés.

El hecho de que el tráiler hegemónico por excelencia o *theoretical trailer* se construya a partir de pedazos de un film habitualmente reinterpretados, es lo que lo diferencia considerablemente del *spot* publicitario. Salvando ciertas excepciones, los planos, secuencias, sonidos y diálogos que se nos muestran en el tráiler, también los vamos a poder ver durante la película. Así pues, los diferentes elementos narrativos suponen indicios, referencias y signos del filme (Dornaletche, 2007).



Todos estos, al ser reconfigurados, toman un nuevo sentido. Para ello, se seleccionan fragmentos de un texto visual que consta de su sentido propio y se edita una nueva pieza audiovisual con particular concepción mostrativa o narrativa. Para completar esta operación de recorte y llevar a cabo nuevo ensamblaje se requiere de la acción del montaje.

#### **4.2. El montaje y el tráiler. Del cine soviético al emotional tone**

El montaje es la herramienta clave mediante la que se erige el tráiler. Sin embargo, la aplicación del montaje en el cine y el tráiler es muy diferente entre sí. En este caso, nos centraremos únicamente en la estrategia de montaje hegemónico propia del tráiler. En el montaje tradicional de las películas, si bien es cierto que se utiliza la fragmentación y el corte para generar elipsis en la narración; se hace con el propósito de eliminar la huella del corte. Para asegurar dicha continuidad, es necesario el *raccord*.

El *raccord* se define como la coordinación entre planos o la ausencia de descoordinación entre los mismos. Afecta a todos los niveles de la narración, considerándose así el *raccord* de mirada, de luz, dirección... Algunos profesionales y teóricos señalan que lo ideal es producir un filme en el que se suceda un *smooth cut* o corte suave/imperceptible (Sánchez-Biosca, 1991).

Sin embargo, el tráiler cinematográfico se ubica en el entorno de la discontinuidad, donde el corte es perceptible y evidente. Las leyes del *raccord* se ignoran en el montaje, de manera que el engaño de la continuidad no es posible. Y tampoco es el objetivo del tráiler generar esta ilusión. No hay detrás de esta clase de montaje la intención de naturalizar sino de construir. Podemos advertir que no solo no hay intención de borrar las huellas de la enunciación sino que, por el contrario, se busca remarcarlas (Montero, 2015). El sujeto de la enunciación del tráiler tiene intención comercial, por lo que su finalidad es referenciar y remitir directamente a otro producto audiovisual. Se trata de un montaje que tiene una mayor capacidad para expresar conceptos abstractos como las emociones, relación imprescindible que apuntaremos más adelante. En definitiva, la fragmentación y reordenación de las piezas del nuevo relato tiene un sentido retórico: convencer al espectador de que consuma la película en una sala de cine (Gil Pons, 2012).

Por otro lado, en los *theoretical trailers* populares podemos encontrar una gran abundancia de los *collages* o secuencias de montaje. Son sucesiones de planos rapidísimas y de corta duración que abarcan una porción mucho más grande de la historia. En el caso del tráiler, quizá ha de representarse el curso de una vida proyectada sobre la pantalla durante noventa minutos en tan solo treinta segundos. “No es precisamente a un sintagma de mayor duración a quien él viene a sustituir, sino a una ausencia total de sintagma, a una elipsis [...] el *collage* no hace más que sustituir una elipsis por una sucesión de retazos de la vida o trayectoria de un personaje, articulados, a su vez, por sucesivas elipsis” (Montero, 2015, p.144). Por tanto, podemos apreciar una vez más como la discontinuidad, articulada por la elipsis, es necesaria para la narración del tráiler.

Dornaletche y Dreyer, entre otros autores, conectan la estrategia de montaje del tráiler cinematográfico con el montaje soviético. Esta corriente de cine ruso nace con un objetivo claro: impulsar la revolución a través del cine. Desde un primer momento, su desarrollo se adscribió al gobierno y se relacionó estrechamente con la propaganda (Prósper, 2013). Por tanto, existía una motivación de persuasión detrás de la obra de los autores, del mismo modo que existe detrás del tráiler (Jensen, 2014). De hecho, como iremos desarrollando, el montaje del tráiler es, en parte, heredero de la tradición fílmica soviética.

Los cineastas rusos investigaron y teorizaron profusamente acerca de la técnica del montaje estudiando los filmes hasta entonces producidos. La intención detrás del interés por este recurso cinematográfico era poder provocar una emoción a voluntad y, a partir de esta, una respuesta en el espectador (Prósper, 2013). Es decir, buscaban transmitir un mensaje específico a través de las imágenes y provocar una respuesta/reacción concreta ante su visionado (Prigorian, 2008).

Estableciendo una comparativa entre el montaje soviético y el tráiler cinematográfico contemporáneo podemos encontrar principalmente dos puntos comunes. En primer lugar, no puede negarse que, aunque el tráiler se constituye como género propio, no puede renunciar a su doble naturaleza comercial y narrativa. En resumen, existe una intención persuasiva en su discurso. Es decir, esta pieza audiovisual se construye, al menos en parte, con la intención de vender un producto: el film. Por tanto, supone una promesa y al mismo tiempo un anticipo de la película (Dornaletche, 2007).

El segundo punto en el que confluyen estas dos estrategias audiovisuales de montaje es en el interés por provocar un resultado emocional en el espectador. En el caso concreto del tráiler, podemos asumir que se promete al espectador un filme que cumpla con unas características concretas, es decir, que se articule en torno a un código específico. Aunque el concepto de género cinematográfico es muy amplio y cada película es diferente, Altman explica que siempre se filma teniendo en cuenta el género al que se va a adscribir el film, asegurándose de que la estructura básica sea la misma que la de sus predecesoras. En definitiva, antes de visualizar una película, sabemos a qué nos vamos a enfrentar (Altman, 1999). El tráiler promete al espectador vivir una experiencia emocional similar a la del tráiler en el cine. Para ello, se busca relacionar un género cinematográfico con una emoción concreta. Por ejemplo, el cine de terror está directamente vinculado con la emoción del miedo.

Jensen introduce, en relación a esto, el concepto de el *emotional tone*. Concluye que los fragmentos que se muestran en el tráiler no solo pretenden referenciar un género cinematográfico concreto, sino que son aquellos que definen y sostienen una emoción básica y primaria específica (Jensen, 2014). La edificación de esta emoción o emociones permiten instaurar un tono emocional o *emotional tone*. Y este es, en definitiva, el que dialoga con el espectador y le ofrece *padecer* (en el sentido de vivir) la experiencia emocional concreta que mencionábamos anteriormente.

El propio Eisenstein, uno de los máximos exponentes del montaje soviético explica cómo la sucesión de imágenes ordenadas se orientan precisamente a despertar ciertos sentimientos y pensamientos en aquel que las ve:

“Ante la visión interior, ante la percepción del creador, planea cierta imagen, encarnación emocional de su tema. La tarea que se le presenta es transformar esta imagen en unas pocas, básicas representaciones parciales, las cuales, combinadas y yuxtapuestas, evocarán en la conciencia y sentimientos del espectador, lector u oyente, la misma imagen general que entrevió el artista creador.” (1986, p. 14)

En conclusión, entendemos el tráiler de terror como un discurso persuasivo construido a partir de retazos de un film mediante el ejercicio del montaje. Un texto audiovisual con intenciones comerciales que nos propone, además, una experiencia emocional concreta encuadrada dentro de un género cinematográfico específico. En este caso, el género de terror.

### 4.3. Claves genéricas del terror

El cine de terror abarca un amplio abanico de, películas, cortometrajes... de variadísima temática, enfoque y duración. La concepción de lo que resulta o no terrorífico y su traslación a la pantalla ha evolucionado considerablemente, dando lugar a una pregunta: ¿Qué define exactamente al género de terror?

Con una abundante filmografía de películas y variedad de subgéneros, resulta complicado acotar o definir los aspectos que caracterizan al género de terror en concreto, pero sí es cierto que existen algunos elementos comunes. De hecho, tal y como establece Dreyer (2018): “las películas de terror son un reflejo, una definición de aquello que se considera bueno o malvado, que es monstruoso y que se considera normal, qué debe verse (y qué no debe dejarse ver)” (p.6). Por tanto, resalta que aquello que conecta a todas las películas de esta categoría es que reflexionan sobre lo socialmente aceptado y lo que no lo es, tachando de monstruoso todo aquello que se considera anormal.

Pérez Ochando (2013), se aproxima al cine de terror con un enfoque similar, asegurando que: “la agresión al orden es el verdadero *sine qua non* del género del horror [...] El monstruo no es sino el producto de todo aquello que ha excluido y reprimido por la esfera del orden y que, en cierto momento, retorna bajo una forma monstruosa” (p. 86).

Este autor describe el término represión y un brazo ejecutor que la lleva a cabo: el orden. El orden establecido sin duda es un concepto abstracto que abarca toda estructura de organización existente en la sociedad. Desde la legalidad estricta, a la convención social y la cultura de una región. Además, especifica que todos los aspectos que reprime la sociedad permanecen ocultos pero presentes. Las pulsiones más prohibidas retornan como forma de agresión a la sociedad y sus imposiciones.

Sin embargo, la expresión de *aquello que no debe dejarse ver*, la forma del *monstruo*, varía enormemente de una propuesta cinematográfica a otra. Pérez Ochando (2013) hace un análisis del género del horror desde su popularización como parte del movimiento artístico romántico. En primer lugar, los monstruos calificados como repugnantes por su aspecto físico como el tradicional monstruo de Frankenstein de Mary Shelley. Incluso, el monstruo del terror realista, donde no intervienen criaturas fantásticas ni seres sobrenaturales, sino que se indaga en la maldad humana. Por ejemplo, con la presencia de retorcidos asesinos en serie como el antagonista de la película *Seven* (Fincher, 1995). Estas solo son algunas aproximaciones de entre las decenas de expresiones que tiene *lo monstruoso* en el cine.

En relación con estas ideas nos gustaría introducir el concepto de *lo siniestro*, que relaciona psicología, filosofía y estética para definir aquellos elementos que, “habiendo de permanecer ocultos, se han revelado” (Freud, 1992).

#### 4.4. Lo siniestro. *Das Unheimliche*

Sigmund Freud desarrolló su ensayo *Das Unheimliche*, traducido como *Lo Siniestro* en 1919, en el que se aproximó al concepto desde el punto de vista filosófico, psicológico (basándose en *Zur Psychologie des Unheimlichen* de Ernst Jentsch), y estético. Este último aspecto resulta interesante porque, para demostrarlo, analizó una antigua obra literaria, *El Hombre de la Arena* (1817), sentando cierto precedente en el análisis de la estética de lo siniestro en los discursos. (Santamaría, 2013).

Para comenzar, puntualizaremos que la definición del concepto *lo siniestro* se instauró a partir del término alemán *Heimlich* que significa *lo familiar, lo cercano*. De esta manera, su antónimo *Unheimlich* designa aquello contrario a lo familiar. Freud (1992) afirma lo siguiente: “es siniestro aquello, *heimlich* o *unheimlich*, que habiendo de permanecer secreto, se ha revelado”. Se trata, pues, de algo que fue familiar se ha convertido extraño e inhóspito. Según el propio Freud (1992), lo siniestro se presenta cuando intervienen uno o varios de los siguientes elementos:

- Lo familiar y cercano (*das heimlich*) que siendo originalmente agradable se ha vuelto desagradable y ha sido reprimido volviéndose secreto y oculto (*unheimlich*).
- La apariencia animada de un objeto inerte, un autómatas, objetos que se mueven y parecen tener vida propia.
- La mutilación asociada a la castración y al trauma por el “complejo de castración”.
- El “doble” (*doppelgänger* o gemelo perverso), materializado en reflejos en el espejo, la sombra u otras formas de duplicación.
- La omnipotencia del pensamiento y el animismo. La idea de la omnipotencia del pensamiento, es decir, un pensamiento que se convierte en realidad frecuentemente asociado a una desgracia.

- Una persona siniestra. Una persona es considerada siniestra cuando se le atribuyen intenciones malévolas, aunque no por sí misma, sino con la ayuda de fuerzas particulares, donde entra en juego el animismo, como los demonios. (Quirós, 2017).
- Resurrección de los muertos. Freud menciona en su texto el siniestro que provoca la alteración del orden natural de la vida hasta el punto que los muertos vuelven a estar vivos.

Son cientos los ejemplos en el cine de terror contemporáneo en los que aparecen estos elementos. Por citar algunos, el cine de posesiones y muñecos diabólicos, en el que objetos inanimados realizan acciones violentas contra los protagonistas como *Anabelle* (James Wan, 2014), *Chucky el muñeco diabólico* (Tom Holland 1988). Los autómatas, robots y criaturas monstruosas a las que se les dota de vida presentes en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *La novia de Frankenstein* (James Whale, 1935).

También encontramos gran presencia de los dobles o gemelos malvados en el cine de terror. Por ejemplo, en *El Resplandor* (The Shining, Kubrick, 1980), *Cisne Negro* (Black Swan, Darren Aronofsky 2010) o *Nosotros* (Us, Jordan Peele, 2019). En este último trabajo de Jordan Peele el doppelgänger engloba a una familia completa que se ve acechada por sus propios dobles.

Por otra parte, el cine *gore* o sangriento hace uso de mutilaciones y violencia visceral y explícita. Entre otros títulos destaca la saga *Saw* (2004-2020), donde una serie de extraños deben automutilarse o mutilar a otros para sobrevivir a un peligroso juego o *La matanza de Texas* (Texas chainshaw massacre, Tom Hooper, 1974), en la que una familia de caníbales trata de asesinar a un grupo de amigos con una motosierra.

Por tanto, los elementos descritos como siniestros por Freud están muy presentes en el cine de terror contemporáneo. Es nuestro objetivo comprender y estudiar la construcción y gestión de lo siniestro en el tráiler de terror contemporáneo, por lo que el análisis de lo siniestro desde el punto de vista de la estética nos resulta de gran interés para nuestro texto. Y nos permite introducir la siguiente idea: *Lo siniestro* es indispensable en el análisis estético (Trías, 2006).



Trías (2006) propone que, de hecho, lo siniestro cifra la obra de arte, de manera que está presente en ella y es “requisito sin el que no puede existir lo bello” (p.22). No obstante, lo siniestro debe permanecer oculto, velado, para que lo bello pueda existir. Y esta teoría del autor se desarrolla a partir de la idea de *lo sublime* propuesta por Kant.

Hasta el momento, la tradición estética clásica, cultivaba una obsesión por lo bello en la que aquello feo o grotesco se consideraba un error y se obviaba como parte de la expresión artística de los autores del momento. Pese a esto, no cabe duda de que lo siniestro, aunque ignorado, formaba parte de las obras (García-Catalán, 2019).

Trías (2006) propone que, con la llegada de la percepción romántica del mundo se produce un cambio en la concepción del arte y la estética. Se empieza a comprender la importancia de lo siniestro en el arte. Orientada por la reflexión kantiana, *lo sublime* se constituye en torno a la ambigüedad entre placer y dolor. El hombre se enfrenta a lo desconocido, caótico y terrorífico de la naturaleza incontrolable y percibe su amenaza. Entonces, este, consciente de su insignificancia frente a esta fuerza, se sobrepone al sentimiento del dolor, transformándolo en placer.

Numerosos son los ejemplos del catálogo artístico del romanticismo que ilustran este concepto. El reputado *Caminante sobre un mar de nubes* de Friedrich (Der Wanderer über dem Nebelmeer, Friedrich, 1818) nos presenta a un viajero de espaldas, frente al mar bravo y salvaje. Este enfrentamiento puede entenderse como la lucha de lo terrenal (representado por el hombre) contra lo divino expresado como la fuerza de la naturaleza (que se desprende del mar infinito). La contemplación de este cuadro conmueve al espectador, aunque lo siniestro de la divinidad se hace presente (Trías, 2006). Esta noción es tan poderosa, que está presente incluso en en la publicidad cinematográfica contemporánea. Un gran número de pósters cinematográficos nos remiten a la reflexión de Friedrich. Esta imagen de *Dunkirk* (Christopher Nolan, 2019), con una construcción casi paralela al original, sacude al observador del mismo modo que lo hace el cuadro.



Figuras 2 y 3. *Caminante sobre un mar de nubes* (Der Wanderer über dem Nebelmeer, Friedrich, 1818) y el póster de la película *Dunkirk* (Christopher Nolan, 2019) nos muestran a dos viajeros que contemplan la fuerza incontrolable que los acecha.

Esta relación entre *lo bello* y *lo siniestro* que plantea Trías (2006) nos sugiere que la construcción lo siniestro va mucho más allá de la simple mostración: “Lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico), destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo” (p. 41). Es decir, la obra revela pero al mismo tiempo oculta el siniestro mediante la elaboración de un discurso metafórico. De hecho, la exhibición de lo siniestro sin este ejercicio deshace lo estético.

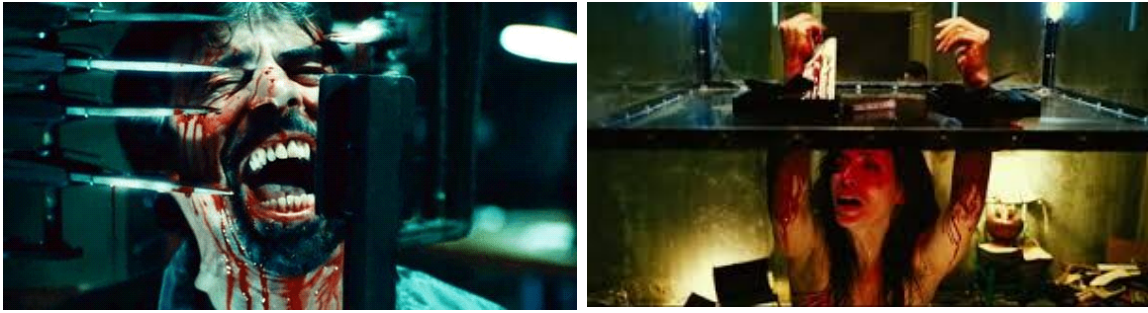
La presencia de lo siniestro en el cine ha ocupado diferentes estadios hasta hoy, donde lo encontramos una fijación por hacerlo visible, presente. Esta reflexión de García Catalán (2019) lo explica así: “Nuestra pasión por pasarlo todo por el espacio público rechaza el ejercicio de la mirada y transluce una tentativa de extraer lo que amenaza en la intimidad: sobreexponer la opacidad que hay en mi...a ver si la luz (re)vela...lo que en mi cuerpo se rebela” (p.23).

#### 4.5. Construyendo lo siniestro. *Imagen-efecto* e *imagen-afecto*

Precisamente conectando con la última idea de la autora, podemos aventurarnos a introducir el siguiente concepto: la *imagen-efecto* propuesto por Ramírez (2018). Este forma un duo junto a la *imagen-afecto* y son opuestos en su significado, de manera que cuando una de ellas está presente, la otra no puede estarlo. En el tráiler del cine de terror contemporáneo discerniremos entre dos estrategias retóricas principales para la construcción del sentido-siniestro. La primera orientada en torno a la retórica de trama-narrativa y construida a partir de la *imagen-efecto*. La segunda, asentada sobre la retórica de atmósfera-género y desarrollada sobre la *imagen-afecto*.

Ramírez explica, en primer lugar, el concepto de *imagen-efecto*. Las imágenes que componen estas secuencias están enfocadas a producir en el espectador una emoción o un sobresalto inmediato ya que, nuestro análisis, se ubica en el entorno del terror. Como hemos podido constatar en el apartado de tendencias de estructura y montaje de los tráilers, es muy habitual colocar una imagen visualmente impactante, con *efecto*, entre planos de menor impacto visual (Ramírez, 2018).

Sin embargo, en multitud de ejemplos de tráilers y películas prácticamente toda fuerza del horror recae en puras *imágenes-efecto* sanguinarias, centradas en la tortura y la vejación. Incluso, Lowenstein afirma que existe una tendencia en el cine hacia el *torture porn*. También se refiere a esto como “espectáculo del horror”. De hecho, existen subgéneros propios del cine de terror como el *slasher* y cintas como *Saw* (James Wan, 2014) o *El centípedo humano* (Human Centipede, Tom Six, 2009) cuya línea argumental se articula entorno a la idea de infligir sufrimiento físico. Este dolor está conducido por una figura siniestra (habitualmente influida por la locura) que lleva las torturas al extremo debido a una obsesión macabra (Lowenstein, 2011).



Figuras 4 y 5. Extractos de la saga SAW (James Wan, 2014-2017). El género *slasher* se construye prácticamente sobre primeros planos de dolor y sufrimiento.

En estas películas, abunda la violencia física, la sangre y el desgarramiento del cuerpo humano. Por ello, el encuadre se afana en mostrar muy clara y explícitamente los detalles de esta violencia. Abundan los primeros planos que exaltan el sufrimiento de los protagonistas y los planos detalle que se centran en la sangre y las torturas (Ramírez, 2018).

Lowenstein compara este tipo de estrategia discursiva sanguinaria con el clásico cine de atracciones de los primeros tiempos, en el que el objetivo de la cinta era entretener al espectador captando su atención mediante imágenes espectaculares (Lowenstein, 2011). Algunas de ellas con una gran carga violenta como la *Electrocución del Elefante* (Thomas Edison, 1903).

Sin embargo, este autor apunta que existe un enfoque totalmente distinto presente en el cine de horror: la *imagen-afecto*. Estas películas no se afanan en mostrar una y otra vez la crueldad sobre el rostro y cuerpo humano, sino que se libera a los protagonistas o acciones de sus significados tradicionales y se dotan de unos nuevos gracias a la puesta en escena (Ramírez, 2018). Es decir, la secuencia jamás se centra en la acción de la tortura sino en la potencia que implica. Por ejemplo, la amenaza, el miedo o la muerte.

En relación a la *imagen-afecto*, cabe mencionar la tradición alemana expresionista heredera de la literatura gótica, en la que lo sobrenatural quiere desprender estas potencias a través de los monstruos. Dichos monstruos representan todos aquellos miedos de una sociedad o cultura. Entre los tráilers analizados encontramos la película de *Babadook* (Jennifer Kent, 2014), una perfecta representación de la proyección de la imagen del monstruo a modo de *imagen-afecto*. La clave reside en el que la aparición de la figura del monstruo durante la

película es mínima. Sin embargo, se percibe su presencia. Lo siniestro se desarrolla a través de un estudiado trabajo de cámara y montaje. Así, aunque el *Babadook* no pueda verse, se *siente*, se percibe, se desprende. En definitiva, el filme se sostiene sobre la atmósfera mucho más de lo que lo hace sobre el *efecto* (Ramírez, 2018).

En conclusión, encontramos dos clases de estrategias principales en cuanto a la forma de representar el horror en el cine de terror. Primero, aquella sustentada sobre el espectáculo del horror, la *imagen-efecto* y lo explícito. Después, los filmes que se apoyan en la *imagen-afecto*, la construcción mediante la puesta en escena, el montaje, la atmósfera y; podríamos decir, la sutileza.

Además de esto, Spadoni (2014) introduce una idea interesante en torno a la atmósfera y la narrativa que queremos conectar con los conceptos de *imagen-efecto* e *imagen-afecto* y la retórica del tráiler. A continuación, estableceremos una conexión entre estas ideas.

Tradicionalmente, la dimensión mostrativa se consideraba como el aspecto principal a tener en cuenta en un filme, mientras que la atmósfera/estética quedaba relegada al puesto de simple (aunque relevante) compañera. Sin embargo, el análisis del autor concluye que ambas tienen una relación inversamente proporcional en la que una siempre prevalece sobre otra. El resultado es que, cuando una película se cimienta sobre la mostración, no lo hace sobre la atmósfera y viceversa (Spadoni, 2014).

Spadoni lista algunos de los aspectos esenciales que identifican a la atmósfera-estética. Destacan los planos amplios de situación que encuadran un entorno, un escenario específico bajo una condición atmosférica concreta. También el sonido y música, la iluminación y vestuario...entre otros. Todo ello encauzado principalmente por los equipos de fotografía y el diseño de producción, que establecen un proyecto de estética global para la película (Spadoni, 2014). En definitiva, un filme atmosférico se centra en remarcar estos aspectos por encima de la historia/trama, los efectos especiales o los artistas que participan en ella. Como comentábamos anteriormente, este estilo cinematográfico suele relacionarse estrechamente con el expresionismo, corriente en la que los sentimientos y pensamientos de los personajes se reflejan en la escenografía que los rodea. Por ello, la estética está cuidada al detalle y ocupa un papel muy relevante en la construcción de la atmósfera.

Pese a esto, también hay que tener en cuenta que la carga atmosférica del filme varía, de modo que el inicio suele ser mucho más complejo a nivel visual y musical para introducir la estética del universo en el que se desarrolla la historia. Además, ya que no conocemos los personajes, sus objetivos ni otros datos, la relevancia informativa de la película recae sobre la estética (Spadoni, 2014). Esto ocurre de un modo similar en el tráiler, donde suele haber una introducción atmosférica seguida de un desarrollo progresivo de la trama. Sin embargo, como veremos a continuación, existen tráilers de prevalencia narrativa y tráilers de prevalencia atmosférica.

Es nuestra intención relacionar la prevalencia narrativa/atmosférica con la retórica del tráiler. Lisa Kernan explica que la retórica del tráiler se esmera en hacer prevalecer ciertos aspectos del texto por encima de los demás, de manera que de un filme pueda destacarse su espectacularidad visual y, en otro, la calidad humana de sus personajes. En relación a esto, Kernan (2020) clasifica las posibles retóricas del tráiler en tres categorías: *story*, *genre* y *stardom* (p.200). Nos referiremos a estas como trama, género y estrellato. En el contexto del tráiler de terror y en los ejemplos analizados nos encontramos con dos orientaciones principales: la trama y el género. El tercer enfoque, el estrellato, no es habitual en el cine de terror. En todo caso, se hace una mención al equipo de dirección o producción durante el tráiler como una forma más de argumentación (Kernan, 2020).

Según Kernan (2020) la retórica de la trama se centra en “explicar el arco argumental de la película dejando ciertos huecos que puedan generar intriga o deseo de conocer más” (p.200). Por tanto, es una clase de enfoque centrado en *vender* la trama o historia. Algunos tráilers llegan incluso a desentrañar por completo las claves que dan sentido al filme o que anticipan el final del mismo. Estos tráilers son conocidos popularmente como tráiler *destripa-películas*.

Es cierto que la operación de recorte que se hace sobre la película y el posterior montaje elimina cierta información. Sin embargo, los núcleos narrativos de la película están presentes, cubriendo la totalidad del film; usualmente, en orden. A partir de nuestro estudio, hemos constatado que este tipo de tráiler hacer prevalecer la historia/narrativa por encima del género/atmósfera como ejemplificaremos mediante el análisis de un ejemplo específico a continuación.

La construcción del terror que se lleva a cabo en los tráilers de prevalencia narrativa se hace presente a partir de la mostración evidente e insistente de los elementos siniestros. Para ello, utiliza recursos de montaje, puesta en cuadro y escena muy concretos que se corresponden mayormente con el concepto de *imagen-efecto*. Desglosaremos esta estrategia discursiva a partir de un ejemplo representativo de este tipo de retórica: el tráiler de la película *Déjame salir* (Get Out, Jordan Peele, 2017) .

Por otro lado, el enfoque del género se basa en replicar las convenciones del mismo e insiste en los aspectos que lo hacen único. El espectador puede reconocer este cifrado específico y saber exactamente a qué se enfrenta (Kernan, 2020). Da especial relevancia a la construcción del universo en el que se desarrolla la historia. Por lo tanto, a los decorados, localizaciones, vestuario, fotografía y diseño de producción e, incluso, a la música. En definitiva, describe y presenta un ambiente (en este caso, siniestro) cuyo peso informativo dentro del texto es mucho mayor que el de la trama de la película.

Por esto, es nuestra intención relacionar los tráilers que fundan su retórica sobre el género cinematográfico con la construcción de lo siniestro a partir de la atmósfera. Es decir, en este tipo de tráilers prevalece la atmósfera sobre la narrativa como forma de anunciar un género. Las herramientas discursivas para conseguirlo están en consonancia con el concepto de *imagen-afecto* propuesto por Ramírez.

Al contrario de lo que sucede en los tráilers de prevalencia narrativa, no se apuesta por las imágenes explícitas y un montaje rápido, sino que la generación de lo siniestro recae sobre el encadenado de diferentes elementos y planos. Todos relacionados entre sí por la puesta en escena, cuadro o serie. Para ejemplificar esta construcción vamos a llevar a cabo un análisis profundo sobre el tráiler de la película *Hagazussa* (Lukas Feigelfeld, 2017), ya que se trata de un tráiler atmosférico y de *retórica-género* cuyo desarrollo de lo siniestro encaja con lo que hemos introducido en este párrafo.



## 5. Análisis aplicado

A continuación, presentaremos las tendencias principales analizadas en los tráiler de terror contemporáneos. Para hacer más comprensible su lectura las hemos separado en tendencias estructurales y narrativas, de montaje, de títulos de crédito y de generación de lo siniestro.

### 5.1. Tendencias estructurales y narrativas

#### 5.1.1. El narrador

##### ***La nueva narración: El hilo conductor.***

El *theoretical trailer* es el modelo hegemónico de publicidad cinematográfica audiovisual. Se concibe como una selección de fragmentos del film que, mediante el montaje y otros recursos expresivos adquiere un nuevo sentido. Es el modelo de tráiler en el que más información se revela acerca de los entresijos internos del film. (Donaleteche, 2007).

Sin embargo, existen otros tipos de tráiler para los que no se utiliza ningún material propio de la película. Algunos cineastas elaboran sus piezas promocionales a partir de contenidos grabados exclusivamente para estas (*creative trailers*), como es el reconocido caso de Hitchcock (Montero, 2014). Otros autores introducen su película al mundo mediante una secuencia completa del film sin efectuar cambio o recorte alguno sobre la misma (*clip tráiler*). En definitiva, hay una gran variedad de tráilers en el universo visual internacional, pero centraremos nuestra atención en uno solo en este apartado: el *theoretical trailer*, puesto que la gran mayoría de tráilers distribuidos en la actualidad encajan en esta definición.

Las tendencias actuales, como analizaremos en próximos apartados, nos enfrentan a tráilers que lo revelan todo de la película. En los *theoretical trailers destripa-películas* se expone mucha información, y es el deseo de sus creadores que se comprenda perfectamente. Por ello, es crucial una figura del narrador que guíe y oriente al espectador para poder mantener el nivel de espectacularidad y significación que permite la fragmentación, pero también hacer llegar el mensaje deseado.

En las piezas analizadas existe un hilo conductor que apoya al montaje en la generación de sentido: la voz del narrador. Esta *voice over* se forma a partir de las aportaciones sonoras de los personajes en el film. Pequeños fragmentos de los diálogos se extraen de la película original. Mediante montaje, se les dota de un nuevo lugar y sentido en la narración.

En muchos de los ejemplos estudiados, esta voz no pertenece a la escena que estamos contemplando. Por el tono, el contenido o el personaje que la pronuncia, el espectador puede distinguir perfectamente que imagen y sonido no están conectadas y que el resultado de su conjunción es un obvio fallo de *raccord*. En ocasiones, se escoge un fragmento de diálogo completo, en el que varios personajes mantienen una conversación. Esta fórmula de narración constituye, por tanto, una ruptura total de la continuidad.

En los *theoretical trailers* tradicionales cuenta con un enorme peso del discurso, puesto que presenta a los personajes a partir de sus aportaciones, establece la relación entre los mismos y aporta información concisa y específica sobre el tema y la trama del filme.

Por tanto, este es un narrador extradiegético que guía el relato del tráiler, una solución muy común en los tráilers de películas comerciales (Dornaletche, 2007). Por el contrario, las películas de autor analizadas no cuentan con narrador que oriente al espectador, sino que deja más espacio para la interpretación a partir de la imagen.

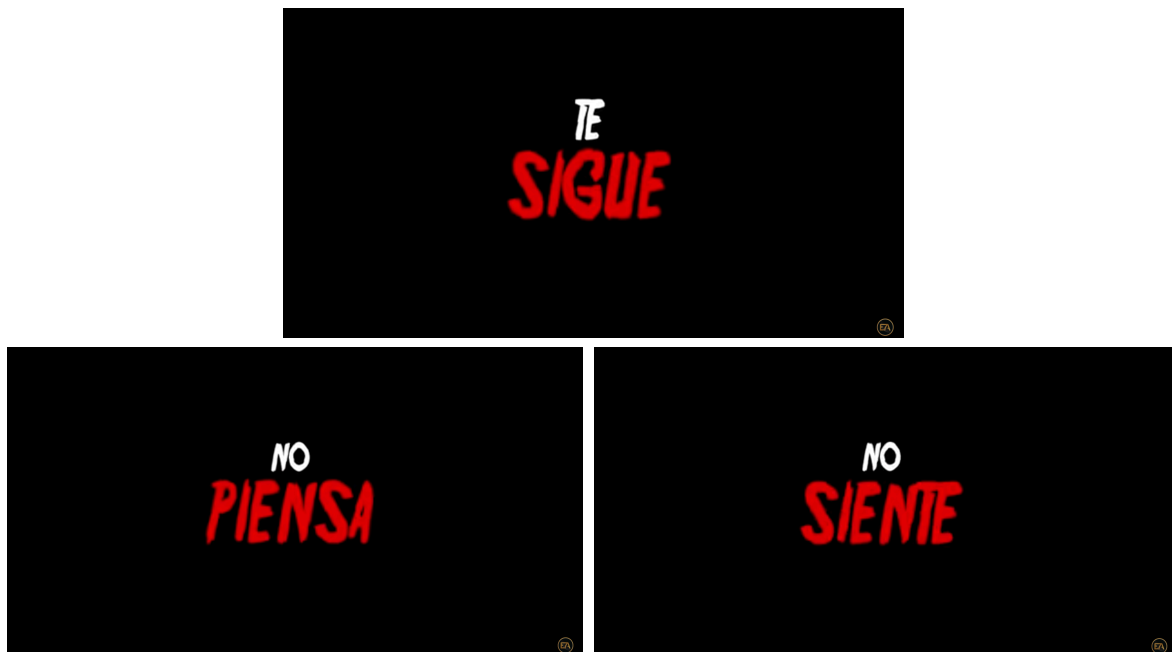
### **¿Digresión reflexiva?, la voz secundaria del narrador.**

Apoyándonos en la teoría de Genette, definimos la digresión reflexiva como un comentario que pertenece al entorno del marco del relato y que está estrechamente relacionado con él. En los tráilers se encuentra en forma de textos valorativos que argumentan a favor de la película que se promociona (Gil Pons, 2012).

Dornaletche y Gil Pons, entre otros autores que investigan el tráiler, consideran todos los textos que se inscriben en la pieza audiovisual como comentarios argumentativos. Sin embargo, habiendo analizado los tráilers en este análisis, hemos observado que en algunos casos estos textos no son valorativos, sino que relatan y narran, complementando la información que nos revela la imagen

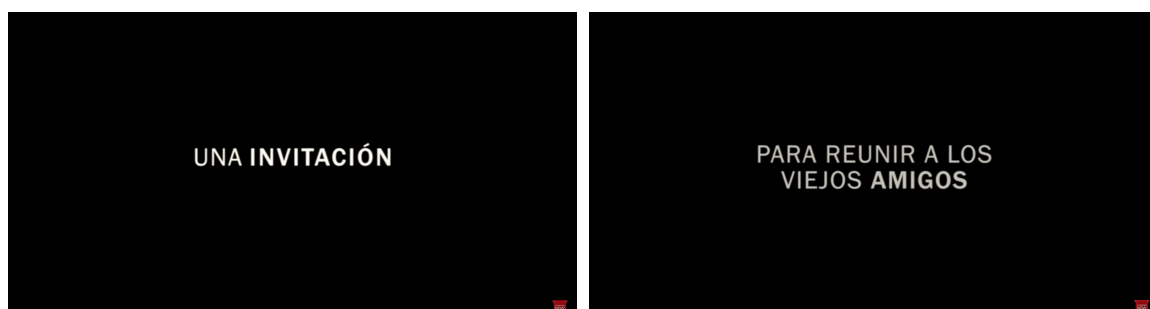
del mismo modo en que lo haría un narrador. Por tanto, se trata de un comentario extradiégetico que nos descubre a los personajes, guía el discurso y nos otorga un punto de vista de la trama.

En ocasiones, se alterna con la voz del narrador tradicional del tráiler. Perfila o agrega detalles con respecto a los contenidos que ofrece el primero. Así, ocupa un papel secundario aunque importante en el discurso. Consideramos que esta es una voz del narrador omnipotente, es decir, que conoce las dinámicas de la película mucho mejor que los propios personajes, llegando a hacer afirmaciones como: “No piensa. No siente. Te sigue” durante el tráiler de *It Follows: Te sigue* (It follows, David Robert Mitchell, 2014). Nos desvela que conoce perfectamente a la presencia que sigue a la protagonista y cómo se comporta.



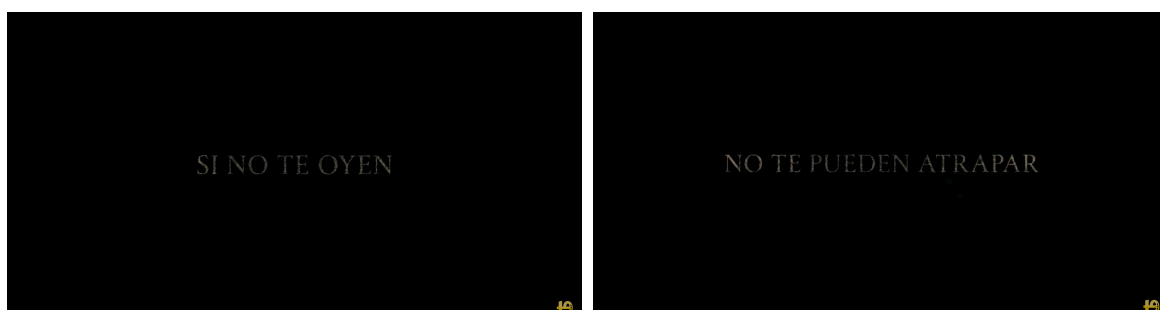
*Figuras 6, 7 y 8* . “No piensa. No siente. Te sigue.” El diseño tipográfico señala los verbos de acción que caracterizan a la presencia que sigue a la protagonista en esta película.

Aunque existe una narración mediante *voice over* que calificamos de principal, hay ejemplos en los que el texto escrito resulta más importante en cuanto al peso informativo como en *La Invitación* (The Invitation, Kusama, 2015):



*Figuras 9 y 10.* Esta línea introduce la relevancia de el pasado y lo que provocó en los protagonistas para que se pueda desarrollar esta historia en el presente. Condición para que podamos interpretar las imágenes como recuerdos traumáticos.

El texto inscrito es la clave interpretativa para entender qué está sucediendo en el tráiler, que de algún otro modo no se descifraría. Del mismo modo, en el tráiler de la película *Un lugar tranquilo* (A quiet place, John Krasinski, 2018) solo cuenta con este tipo de narración mediante texto. Por medio de la inserción de líneas cortas, se va desvelando toda la información necesaria para guiar al espectador. Debido a esta estrategia discursiva, un gran peso narrativo recae sobre la imagen del tráiler y propicia una mayor libertad interpretativa. En el caso de este filme, la decisión de no incluir la narración sonora y escoger en su lugar el texto para orientar el discurso, resulta una forma llamativa de captar la atención y provocar empatía en el espectador. Se le induce la misma experiencia emocional que viven los personajes (Jensen, 2014), ya que durante la película los protagonistas no pueden hacer ninguna clase de ruido (especialmente hablar) para no ser detectados por una especie invasora cuyo único sentido es el del oído.



*Figuras 11 y 12.* Si no te oyen, no te pueden atrapar. Esta advertencia casi imperceptible en este *frame* negro descifra la codificación muda del tráiler. Ubica al espectador en el lugar de los personajes para revelarles así el motivo del silencio.

En conclusión, podemos afirmar que se trata de una voz secundaria del narrador que se manifiesta en el tráiler de forma textual, inscrita la imagen. Resulta arriesgado considerar estos escritos como elementos de la narración en lugar de un ejemplo más de texto valorativo, teniendo especialmente en cuenta la presencia de un narrador principal mediante *voice over* que encontramos en la mayoría de los tráilers de terror analizados, pero cumple las funciones que se esperan del mismo. Como hemos visto en el ejemplo de Krasinski, es la única presencia del narrador.

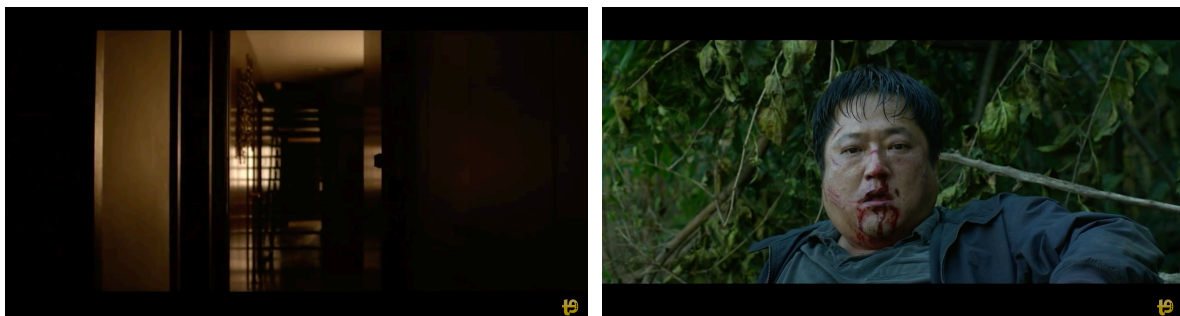
### 5.1.2. Estructura modelo

El montaje del trailer de terror de los últimos años perpetúa una estructura base que se repite en muchos de los ejemplos analizados. Tomaremos como referencia la propuesta por Dreyer en su artículo *Crafting Fear: The Horror Film Trailer* publicado en 2018. Debemos excluir de este esquema las películas de autor, puesto que no se estructuran según estas reglas. En general, se trata de propuestas más innovadoras y creativas en cuanto a su forma y contenido. En cuanto al resto, podemos advertir una serie de secciones claramente diferenciadas.

- **Planteamiento.** El comienzo en la literatura y el propio cine, nos introduce los personajes, las localizaciones y el motivo por el cuál comienza la historia se presentan. Se comienza a construir la atmósfera y el *emotional tone*.
- **Nudo.** Aparece *el horror*. En la sección central del tráiler, que ocupa hasta aproximadamente el segundo tercio del mismo, se nos muestran diferentes escenas de la película. El narrador presenta los aspectos principales de la trama y el “problema” con el que se enfrentan los personajes. Precisamente en esta parte es cuando nos adentramos en el horror desde diferentes ángulos. Los sonidos, la música y la imagen confluyen para generar la emoción del miedo.
- **Clímax.** El horror se hace mucho más presente. La velocidad del montaje aumenta. Las transiciones son muy rápidas entre planos. En ocasiones, apenas nos permiten distinguir la imagen durante unos instantes. Aunque no seamos

conscientes de cada uno de los fragmentos, sí los percibimos. Son piezas fundamentales en la generación de la emoción del tráiler.

En esta sección se nos muestran las imágenes más llamativas y crudas, creando una sensación de urgencia. Justo antes de la finalización del clímax, se coloca una escena mucho más lenta en comparación con el ritmo de montaje previo. Se escoge cuidadosamente algún plano de extremo siniestro y con gran poder visual y sonoro. Por ejemplo, el final de el tráiler de *La invitación* (The Invitation, Karyn Kusama, 2015) nos muestra un pasillo vacío que lleva hacia la oscuridad mientras podemos escuchar un grito de pánico. En *Goskung* (Na Hong-jin, 2016), se nos oculta lo que hay fuera de campo, pero sí podemos apreciar el gesto de terror del protagonista, en primer plano, mirando directamente a cámara.



*Figuras 13 y 14.* Estas imágenes finales del tráiler mantienen al espectador en espera. Intuye que se enfrenta a un ente terrorífico, pero no puede verlo ¿Qué nos espera al final del pasillo? ¿Qué se oculta fuera de campo?

Toda pregunta sobre lo que va a suceder a continuación queda sin resolver.

- **El título.** La mayoría de las películas se presentan mediante el logo de su productora y, a continuación, su nombre. Por el contrario, el tráiler tradicional de terror oculta el título de la película que publicita, generando una gran sensación de suspense. El título define un filme, ayuda a construir la estética y genera ciertas expectativas sobre su futuro visionado. Por ejemplo, introduciendo la temática principal con títulos tan explícitos como *La Bruja* (The Witch, Robert Eggers, 2016), *Poltergeist* (Gil Kenan, 2015) o *Alien: Covenant* (Ridley Scott, 2017), que desean caer algunas pistas sobre lo que el espectador puede encontrarse durante el visionado. Además, debemos tener en cuenta que utilizar

el nombre de la película es la forma que tiene el espectador de referirse a la misma. Finalmente, si el título resulta atractivo o sugestivo, impacta al espectador y ayuda a vender la película:

“The titles usually comply with the story, idea, philosophy and style of the film, reflect the content and artistic conception. (...) Besides the nominative (nomination and identification), communicative, informative and aesthetic functions, which are common for all headlines, film titles perform the functions of anticipation and attraction, as well as advertising and pragmatic functions. Film titles become important instrument for film providers, since modern cinema overlaps with commercial discourse: the movie is created not only as a piece of art, but also as a market product”. (Aleksandrova, 2017, p.2).

### **5.1.3. El falso final**

El tráiler cinematográfico hegemónico habitualmente finaliza con unos breves créditos impresos sobre la pantalla. En una gran variedad de las piezas analizadas, estos títulos constituyen un falso final. Debido a la estrategia con la que se trabaja la tensión durante la narración, el espectador se encuentra en el punto clímax justo antes de su aparición. Debido a los códigos interpretativos previos que se ha formado durante años en el cine, el espectador da por terminada la pieza cinematográfica cuando los créditos se inscriben sobre la pantalla. El espectador concluye que el film ha terminado cuando visualiza estos y libera la tensión acumulada durante la sección previa.

Sin embargo, para sorpresa de quién visualiza el tráiler, se establece una dinámica por la que, después de estos créditos, se añade una escena imprevista cuyo objetivo es sobresaltar al espectador. Este pequeño fragmento podría compararse con un epílogo propio de la literatura. Entendido por la tradición literaria y visto desde el punto de vista de la experiencia personal, se concreta habitualmente en un pequeño capítulo que se ubica al finalizar un relato. Normalmente se centra en mostrar la vida de los personajes unos años después de

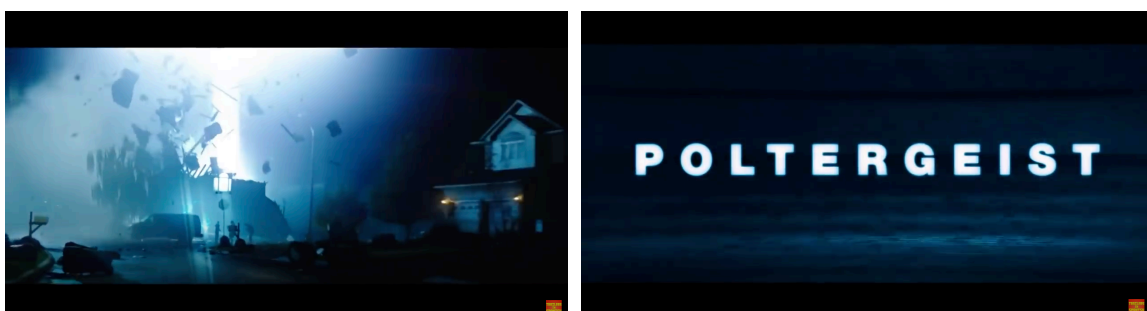


que la narración termine. Supone un ente independiente al discurso pero estrechamente relacionado con el mismo. En el caso del terror, busca el impacto visual.

Prácticamente en todos los objetos de análisis nos encontramos con una sección de créditos finales antes del epílogo. Como hemos podido constatar, su función, desde el punto de vista narrativo, es la de forjar un juego de despiste en el que el espectador es engañado. Indagaremos más adelante sobre la naturaleza e implicaciones de los títulos de crédito en los tráilers.

Aunque no existe una coherencia temporal ni narrativa con la escena previa a los créditos (el falso final), sí que contribuye *al terror*. En definitiva, da el retoque final al *emotional tone* en forma de *jumpscare* o de una escena con alto potencial siniestro. Entre los recursos, destacan la violencia, la proliferación de elementos siniestros o cambios sonoros bruscos como un grito del protagonista o una subida llamativa del volumen de la música.

Encontramos multitud de textos en los que el epílogo es un *jumpscare* protagonizado por una presencia fantasmal que corre “hacia el espectador” o, por el contrario, una escena mucho más lenta donde se nos revela el rostro de un monstruo por primera vez (*Babadook*, Jennifer Kent, 2015). En esta secuencia final de *Poltergeist* (Gil Kenan, 2015), la casa donde sucede toda la película explota entre resplandores azules fantasmales antes de dar paso al título inscrito mediante luz de pantalla.



Figuras 15 y 16. El título deja entrever a través de el contorno de sus letras el *otro lado*, que se manifiesta desde detrás de la pantalla. Se contribuye así al *emotional tone*.

Un instante después, la niña y protagonista de la película grita mientras sale despedida hacia el piso superior de la casa, asida de un tobillo por una fuerza inexplicable. Este plano general dura apenas un segundo, así que apenas nos

permite discernir el grueso de lo que sucede y, por supuesto, nos sobresalta la brusquedad del sonido y el movimiento.



Figuras 17 y 18. El *jumpscare* finaliza el tráiler, estableciendo una promesa con el espectador. Pacto, en el que no solo el film se compromete a ofrecer miedo, sino un tipo específico de miedo: terror paranormal.

## 5.2. Tendencias en el montaje y el ritmo

### 5.2.1. Ritmo. Alternancia entre tensión y calma

Cuando el tráiler alcanza entre la mitad o el último tercio de su extensión, podemos apreciar un aumento sustancial de ritmo. Es decir, la velocidad de las transiciones va aumentando poco a poco desde el inicio, donde las escenas y planos son más largos, hasta prácticamente el final; donde son mucho más cortos.

En el mencionado último tercio del tráiler, la música se acelera y, con ella, aumenta la cantidad de imágenes mostradas, de manera que algunas de ellas apenas ocupan tiempo en pantalla. Aunque no podemos estudiarlas detalladamente, sí que percibimos casi subconscientemente de lo que sucede. El procesamiento de la imagen se lleva a cabo de igual modo, sentando el *emotional tone* de el tráiler.

Durante este periodo de máxima agitación y tensión, la mayoría de los tráilers optan por hacer desaparecer la voz del narrador que encauzaba el discurso del tráiler. De esta forma, el espectador queda abandonado entre la confusión de imágenes y el silencio. Estas cobran un grandísimo protagonismo, ya que ahora el hilo conductor se articula entorno a ellas.

Se produce una pausa justo antes de finalizar la parte clímax de la narración del tráiler, cerca de lo que suponemos es el final. Habitualmente se ralentiza el montaje y se opta por colocar una secuencia completa en lugar de multitud de

fragmentos rápidos y prácticamente imperceptibles. La calma después de la confusión capta la atención. De esta manera, la mirada del espectador se detiene sobre la imagen y profundiza en la escena con más detalle.

En conclusión, el ritmo se construye sobre los contrastes constantes entre calma y aceleración, entre imágenes rápidas apenas perceptibles y otras mucho más pausadas y repletas de detalles. La variación constante mantiene al espectador alerta, contribuyendo a generar espectacularidad y suspense. Además, la atención se mantiene en todo momento por el mismo motivo, logrando que el mensaje persuasivo alcance al usuario de un modo más eficiente.

### 5.2.2. Tendencias en estrategias de montaje

Aunque la estrategia de montaje y las diferentes opciones de transición son muy variadas en el cuerpo de estudio, si que hemos concluido que la mayoría de los tráilers se decantan por el montaje analítico. El discurso se construye mediante planos cortos, que aportan información de manera sucesiva y que guardan escasa conexión entre sí.

Para articular estos planos, hemos discernido un elemento común: el uso de pausas entre las imágenes para mantener la tensión e instaurar el suspense.

Para separar cada plano, se integra un fundido a negro de corta duración. Su propósito es mantener en espera al espectador, ocultarle la información que reside en el siguiente plano por un instante mediante esta barrera a la mirada. De esta forma, surge una ansia de saber qué se nos está ocultando detrás del *frame* negro.

Al mismo tiempo, tradicionalmente, el fundido a negro se asocia con la muerte. Por tanto, en el trailer de terror tiene también esta vertiente de significado, evocando constantemente a la muerte mediante el montaje.

Asimismo, la narración mediante palabras moldea el ritmo de la narración. Inscritas sobre un *frame* negro, hacen que se produzca un énfasis en el texto, acompañado por música que se sincroniza con éstos, generando un ritmo acelerado. Es un mecanismo para el establecimiento de pausas entre las imágenes y, en algunos ejemplos, para otorgar un momento de silencio entre el ruido y la música de el punto álgido de la narración.

En los tráilers hegemónicos es habitual encontrar un ritmo *in crescendo* generado mediante transiciones rapidísimas entre planos. Su duración es tan corta que las imágenes son apenas perceptibles para el ojo humano. Esta sucesión acelerada produce una sobrecarga de información y fuerza a procesar muy rápidamente el discurso. Sumado a las estrategias anteriores, zambulle al espectador en un profundo estado de tensión emocional.

Como introducíamos en la revisión de bibliografía los tráilers cinematográficos de terror se montan a partir de la estrategia del *collage*. Para construir el *collage*, es crucial la elipsis temporal, ya que articula la narración del tráiler. Es una de las piezas clave para gestionar el ritmo del relato y generar el suspense. De hecho, el montaje, en ocasiones, remite más a lo que no muestra que a lo que muestra, haciendo saber que queda mucho más por descubrir. La elipsis se señala, como comentábamos anteriormente, mediante *frames* negros.

Además, el concepto de collage describe una agrupación de imágenes que guardan relación con un tema determinado en mayor o menor medida y que pueden relacionarse con todo el conjunto de manera individual o por grupos. Y esta metáfora representa lo que se desprende de la mayoría de los ejemplos analizados. En general, los frames negros, la pausa entre un plano y otro o la inconexión entre las imágenes son recursos que permiten y causan la fragmentación. En resumen, el montaje está orientado hacia la disrupción con el objetivo de transmitir una idea global. A esta la hemos identificado como tono emocional o *emotional tone*.

### 5.3. Títulos de crédito

**El logo de la productora.** Las películas clásicas de Hollywood daban comienzo a sus filmes con el logo de la productora. El tráiler de terror encabeza su narración de la misma manera. Esta práctica popularizada por las *majors* de Hollywood en la época dorada, tenía como objetivo asociar su marca con el filme que estaba a punto de consumirse. Los objetivos detrás de el deseo de asociarse a unos ciertos films son variados.

En primer lugar, permite construir una línea editorial de la marca. Es decir, establecer un tipo de contenido concreto que podemos encontrar bajo el paraguas de una productora. En segundo lugar, cualquier marca busca aumentar su prestigio

lo más posible, y una excelente forma de hacerlo es asociarse con los filmes que o bien son aclamados por la crítica, o bien por el público. También con películas muy premiadas en certámenes y festivales (PuroMarketing, 2007).

En los tráilers analizados, el logotipo de las empresas productoras del filme siempre aparece en el primer tercio de la duración. En ocasiones, se ubica como la primera imagen del tráiler mientras que en otras circunstancias se coloca detrás de algunas escenas para atrapar primero al espectador a partir del *emotional tone*.

En relación al *emotional tone*, hemos podido apreciar que algunos logos de compañías productoras se adaptan a la estética del tráiler para integrarse de lleno en la narración. En el caso de la película *La cumbre escarlata* (Crimson Peak, Guillermo del Toro, 2015), los dos logotipos están inundados por una luz roja. Establece una clara referencia al título del film y también a un elemento muy relevante durante el transcurso de la película y el propio tráiler: la sangre.



Figuras 19 y 20. Logo de Universal incluido en el *emotional tone* y afectado por la estética del tráiler de *La cumbre escarlata* (izquierda) y logo tradicional de Universal (derecha).

#### 5.4. Tendencias en la construcción del siniestro

En la revisión de bibliografía que introduce este texto explicamos brevemente la definición de lo siniestro según Freud, así como los diferentes aspectos que se constituyen como siniestros o propios del género de terror. Sin embargo, estos elementos de por sí no son realmente siniestros. En el entorno de la ficción, concebidos como imaginarios dentro de un mundo en el que estos tienen sentido no los percibiremos como siniestros. Sin embargo, si trasladamos los mismos aspectos a la realidad, de manera que son objetos o sucesos extraños y poco familiares en un mundo concebido como real sí se nos antojarán siniestros (Freud, 1992).

Aunque seamos conscientes de este engaño por parte del autor, ya se ha generado un efecto en nosotros. En palabras de Freud (1992): “Reaccionamos ante sus ficciones como lo haríamos frente a nuestras propias vivencias; una vez que nos damos cuenta de la mixtificación, ya es demasiado tarde, pues el poeta ha logrado su objeto, pero por mi parte afirmo que no ha obtenido un efecto puro.” (p.13).

Pero la reacción ante estos textos puede ser provocada de múltiples formas, pues el desarrollo de cada pieza audiovisual dota a las imágenes de diferentes sentidos únicos . Y, después, gracias al montaje y puesta en serie, de un sentido colectivo. Es aquí donde resulta interesante mencionar el concepto de *imagen-efecto* e *imagen-afecto*. Dos formas completamente diferentes de generar el siniestro en un texto audiovisual (Ramírez , 2018). Hemos definido estos dos planteamientos en la revisión teórica de la bibliografía e indagado sobre su relación con la prevalencia atmosférica/narrativa de los discursos. A continuación, analizaremos la aplicación de la imagen-efecto y la imagen-afecto en dos tráilers de terror representativos de cada una de las estrategias. Además, clasificaremos los diferentes tráilers analizados en una u otra categoría.

#### **5.4.1. Tráilers de prevalencia trama-narrativa. *Déjame Salir***

*Déjame Salir* (Get Out, Jordan Peele, 2017), cinta que inaugura la carrera del director y guionista Jordan Peele, es una película estadounidense de 2017. Su tráiler representa perfectamente la retórica descrita por Kernan como la retórica basada en la trama.

Además, este tráiler se corresponde con los denominados *destripa-películas*, por lo que la prevalencia narrativa es total. En él, se revela todo el arco de la trama, incluyendo sus núcleos narrativos, así que se comprende el sentido total de la película. Incluso, se atisban unos retazos del final. No obstante, deja algunos huecos estratégicamente situados para crear intriga y así empujar al espectador a la sala de cine en busca de respuestas (Kernan, 2020). Por tanto, se corresponde con los tráilers de terror que consideramos de prevalencia narrativa.

La construcción de lo siniestro en este caso se aproxima mucho más a la idea de *imagen-efecto* que hemos explicado anteriormente, en la que se hace uso

de elementos explícitos y reiterados para provocar el terror, así como de un montaje de ritmo rápido y cambiante.

Cabe mencionar que no todo el tráiler mantiene esta estrategia discursiva de montaje. Al principio, en la introducción de la historia, la enunciación no se centra en la violencia y en mostrarla explícitamente, sino que desarrolla el arco de la trama tomando secuencias completas de la película e instaurando las bases de la estética. De hecho, la secuencia inicial del tráiler es exactamente la misma que la de la película (aunque se eliminan algunos *frames*). Esto también ocurre en el tráiler de *IT: Capítulo 2 (It: Chapter 2, Andrés Muschietti, 2019)*, entre otros.

Con el primer acto de violencia explícita se rompe la secuencia inicial y comienza a acelerarse el montaje, mostrando los elementos siniestros de modo mucho más explícito. El primero, el del ciervo que atropellan los protagonistas en la carretera.



*Figura 21.* El ciervo que yace muerto lo hace plácidamente, con una expresión inocente en su rostro.

Cabe mencionar que la referencia a ciervos muertos en el cine de terror es constante. Incluso, de accidentes de coche que implican ciervos, como es el caso de *Hereditary* (Ari Aster, 2016) o *La cura del bienestar (A cure for wellness, Gore Verbinski, 2017)*. Sin olvidar tampoco la relación simbólica entre el título y la trama de *El sacrificio de un ciervo sagrado (The Killing of a sacred deer, Yorgos Lathimos,*

2017). Aunque el sentido del ciervo en todos estos títulos varía ligeramente, el accidente con el ciervo inicia “lo malo”, “lo extraño” y lo “desconocido”.

En la mitología clásica, el ciervo es uno de los símbolos que identifican a la diosa Artemisa. Diosa que se relaciona directamente con la rectitud, la virginidad, y la naturaleza, entre otros. Por tanto, en este texto es un animal que representa la inocencia, la gracilidad y la belleza. Representa todo lo “bueno” antes de ser destruido porque, efectivamente, con su muerte, todo lo que simboliza desaparece. Este símbolo *naif*, al ser asesinado, se transforma en un mal augurio. Su aparición sienta un momento. Indica un cambio. Especifica que, a partir su aparición, ya no existe inocencia ni bondad.

El accidente marca la revelación de *lo siniestro* en cierta forma, pues da pie a una situación que hace presuponer al protagonista que se le está prejuzgando por ser negro. Pronto se comienza a plantear un enfrentamiento entre razas. Se confirma una inferioridad en número de protagonistas negros frente a la multitud de adinerados blancos. Este tráiler refleja una realidad en Estados Unidos: existe un miedo por parte de las personas del colectivo afroamericano a estar rodeados solamente de blancos. Chris expresa su inquietud claramente al hablar con otros personajes durante el tráiler, especificando el conflicto que subyace en toda la película.

En cuanto al montaje, es analítico y rápido. Como es habitual en el tráiler hegemónico comercial, se suceden multitud de planos de corta duración (Dornaletche, 2007). Es importante recalcar también que el ritmo va acelerándose conforme avanza la narración, de manera que es mucho más intenso y asfixiante justo antes de llegar al clímax de la misma y en el tramo final. Este tipo de sutura encaja con el denominado *montaje psicológico* que introducíamos en la revisión de la bibliografía. Se sostiene sobre la premisa de que podemos percibir inconscientemente imágenes que conscientemente no procesamos, afecta directamente a nuestro sistema nervioso. Ayuda a construir el *emotional tone* anteriormente mencionado así como la estética del filme y, en este caso, del tráiler.

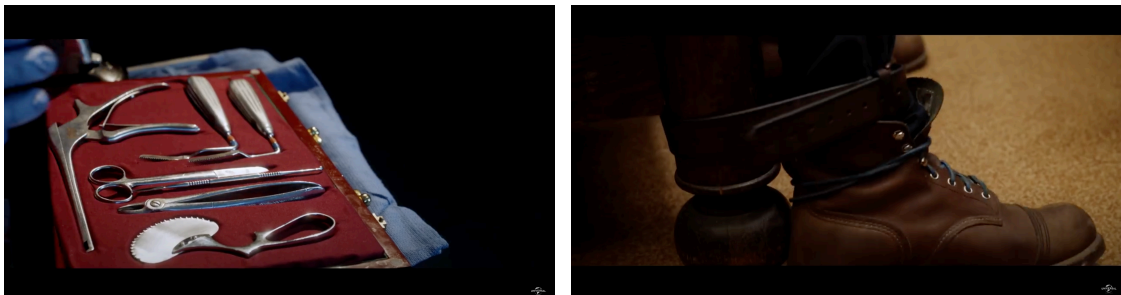
Uno de los primeros recursos relevantes con el que nos encontramos es la referencia clara a la muerte y mutilación, así como violencia muy explícita y remarcada. Es decir, se muestra el terror directamente y sin tapujos, buscando generar una respuesta instantánea de rechazo en el espectador. El tráiler parece



establecer un diálogo con el espectador preguntándole qué es capaz de aguantar. Como introducimos en la revisión de la teoría, la mostración insistente de la violencia y la sangre se relaciona directamente con el género *slasher*. Esta película no forma parte de este subgénero, pero la sección final del tráiler, repleta de agresividad y tortura, parece encajar perfectamente con las convenciones del mismo como apuntaremos a continuación.

En la mencionada sección final del tráiler se nos presentan multitud de planos detalle. Estos nos encuadran herramientas quirúrgicas, ataduras y una silla de tortura. De fondo, una voz en *off* repite una y otra vez: “Desperdiciar una mente es imperdonable”. La conjunción de estas imágenes y sonidos nos especifica, en cierta forma, qué va a ocurrir al protagonista. La interpretación que hacemos de esta sucesión es que desean operar para extraer su mente y darle un nuevo uso.

También la gestión de lo siniestro se aplica en objetos inanimados. Los planos detalle encuadran las herramientas necesarias para causar la violencia explícita. La simple mostración de los instrumentos anuncia la llegada del sufrimiento.



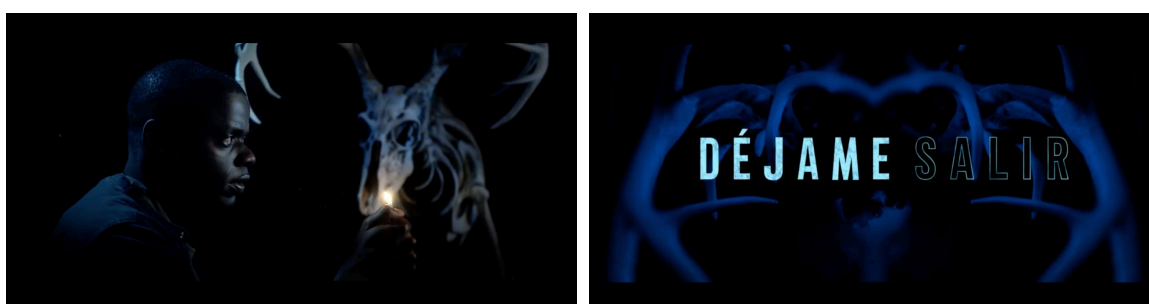
*Figuras 22 y 23.* Los objetos inanimados pueden tener un gran potencial siniestro, puesto que pueden ser preámbulo del dolor, sufrimiento o violencia que va a ejercerse. Su presencia en sí destila agresividad.

Además de esto, no podemos olvidar los primeros planos que encuadran a los personajes y, especialmente, su rostro de dolor y sufrimiento, así como los golpes y muestras de violencia física. Todo el dolor es explícito.



*Figuras 24, 25, y 26.* El rostro de confusión y dolor provoca la empatía en el espectador, que sufre con el protagonista. Los planos medios-cortos son el canal perfecto para transmitir la crudeza de la violencia.

La sección final del tráiler se corresponde con lo que cabe esperar de un tráiler tradicional. Es conjunto de escenas rápidas y violentas, impactantes por su crudeza o significado que se desarrollan a toda velocidad, casi imperceptibles. Entonces, se produce un descenso repentino del ritmo, un detenimiento en la transición acelerada de imágenes. La narración se detiene un segundo para introducir un último plano. Un plano mucho más largo y oscuro que los anteriores revela el cadáver de un ciervo en la oscuridad. El animal acecha a Chris sin que él pueda verlo, pero en su rostro se refleja que es capaz de sentir su presencia. Un cadáver que vuelve a la vida guiado por la venganza supone un colofón siniestro para la narración. El título se inscribe sobre un torso huesudo moldeado a partir de la cornamenta del ciervo. La estructura ósea contiene a la tipografía, atrapándola en su interior. Situación idónea para un título que busca escapar de un encierro mortal.



*Figuras 27 y 28.* La escena final que precede al título es mística y extremadamente oscura. Contrasta enormemente con la estética anterior, desvelando un tono emocional mucho más fantástico hasta entonces velado, llevando a un desenlace siniestro y evocador.

Los diferentes encuadres señalados de este tráiler nos remiten directamente al concepto de *imagen-efecto*. La estrategia discursiva escogida busca provocar un rechazo instantáneo por parte del espectador a partir de la mostración y lo explícito plano tras plano. Incluso, en su plano final, prepara un *pseudo-jumpscare* cuyo objetivo es alterar y *asustar* a quien visiona el filme.

De todos los sujetos analizados, hemos extraído una mayoría de ejemplos de tráiler de prevalencia narrativa, como el que acabamos de comentar en este

apartado. Parece ser el modelo más repetido en los últimos años y el más consolidado por el cine comercial.

Tráilers de prevalencia narrativa				
	Título	Director/a	Año	País
1	Babadook	Jennifer Kent	2014	Australia
2	Está detrás de ti	David Robert Mitchell	2014	EE.UU
3	Musarañas	Juanfer Andrés, Esteban Roel	2014	España
4	Expediente Warren	James Wan	2014	EE.UU
5	Insidious	James Wan, Adam Robitel, Leigh Whannell	2015	EE.UU
6	El Extraño	Na Hong-jin	2015	Corea del Sur
7	La cumbre escarlata	Guillermo del Toro	2015	EE.UU/Reino Unido
8	Paranormal activity: Dimensión fantasma	Gregory Plotkin	2015	EE.UU
9	Poltergeist	Gil Kenan	2015	EE.UU
10	Expediente Warren: El caso Enfield	James Wan	2016	EE.UU
11	Crudo	Julia Durconau	2016	Francia/Bélgica
12	La autopsia de Jane Doe	André Øvredal	2016	Canadá
13	La cura del bienestar	Gore Verbinski	2017	EE.UU
14	Déjame salir	Jordan Peele	2017	EE.UU
15	Verónica	Paco Plaza	2017	España
16	Lake Bodom	Taneli Mustonen	2017	Finlandia
17	It	Andrés Muschietti	2017	EE.UU
18	Happy End	Michael Haneke	2017	Austria
19	El sacrificio de un ciervo sagrado	Yorgos Lanthimos	2017	Reino Unido/Irlanda
20	November	Rainer Sarnet	2017	Estonia
21	Alien: Covenant	Ridley Scott	2017	EE.UU
22	Hereditary	Ari Aster	2018	EE.UU
23	Insidious: La última llave	Adam Robitel	2018	EE.UU
24	Gonjiman: Hospital maldito	Jung Bum-shik	2018	Corea del Sur
25	La Casa de Jack	Lars Von Trier	2018	Dinamarca
26	Mandy	Panos Cosmatos	2018	EE.UU/ Canadá
27	Nosotros	Jordan Peele	2019	EE.UU
28	Midsommar	Ari Aster	2019	EE.UU/Suecia
29	It: Capítulo 2	Andrés Muschietti	2019	EE.UU
30	Doctor Sueño	Mike Flanagan	2019	EE.UU
31	Plano secuencia de los muertos	Shinichirô Ueda	2019	Japón
32	Anabelle vuelve a casa	Gary Dauberman	2019	EE.UU
33	En la hierba alta	Vincenzo Natali	2019	EE.UU
34	Historias de miedo para contar en la oscuridad	André Øvredal	2019	EE.UU
35	Eli	Ciarán Foy	2019	EE.UU
36	Vuelven	Issa López	2019	México
37	Zombieland: Mata y remata	Ruben Fleishcher	2019	EE.UU
38	Muñeco diabólico (Child's Play)	Lars Klevberg	2019	EE.UU

Figura 29. Tabla de los tráilers de prevalencia narrativa. Elaboración propia.

#### 5.4.2. Tráilers de prevalencia atmósfera-género. *Hagazussa*

*Hagazzussa* (Lukas Freigelfeld, 2016) es una película austriaca independiente que representa perfectamente el desarrollo de lo siniestro a partir de la atmósfera. La construcción del sentido recae principalmente sobre la generación de un ambiente concreto y una estética propia del folclore de Europa del norte con una personalidad muy particular.

En esta pieza no existe un narrador. Ni la tradicional *voice over* ni a través de las voces reinterpretadas de los personajes que especificamos en el apartado de análisis del narrador. No existe una trama o hilo conductor que conecte las diferentes imágenes. En definitiva, se nos deja entrever muy poco de la historia de este filme, por lo que su retórica está basada en representar las convenciones del género de terror a partir de la atmósfera.

Este tráiler se inicia con la justificación para el consumo de la película, recae sobre los títulos inscritos en la imagen. En ellos, se compilan diferentes extractos de críticas positivas. En realidad, también podemos completar información sobre el filme a partir de estos textos. Aunque se han concebido como elementos argumentativos para convencer al espectador de su calidad, lo cierto es que nos revelan algo más del carácter del filme. De hecho, se compara esta película con *La Bruja* (Robert Eggers, 2015) o se la describe mediante los atributos de “atmosférica” o “impactante”.



*Figura 30.* El texto valorativo en este tráiler cumple múltiples funciones. Argumenta ejemplificando el comentario de la revista (en perfecta conexión con la imagen de fondo) y, al mismo tiempo, orienta al espectador sobre qué puede esperar de este film.

La música de fondo que acompaña las imágenes es sumamente relevante. Es una música ritual compuesta solamente por voces masculinas. De esta se desprende la personalidad orgánica, medieval y ritual. Los únicos dos sonidos que aparecen durante el tráiler son los cascos de un caballo sobre la nieve y la respiración entrecortada de una anciana. El sonido queda reducido a puras expresiones guturales, pero ninguna palabra. El lenguaje, que es aquello que diferencia a los seres humanos del resto de especies no está presente. Por tanto, el ambiente sonoro que se ha instaurado es puramente animal y orgánico. El vestuario también nos ubica en algún punto de un el pasado indefinido, medieval y tribal. Todo esto demuestra la naturaleza brava de los protagonistas. Es uno de los aspectos principales en la edificación de la atmósfera.

Aunque no conocemos exactamente dónde o por qué se desarrolla esta película, sí que se nos presenta el universo mediante el entorno y escenarios. De estos se percibe la pequeñez de los protagonistas entre la nieve y la montaña. Un entorno salvaje y peligroso que los engulle. La imagen sobrecoge al espectador, ejemplificando el concepto kantiano de *lo sublime* y manifestando *lo siniestro*.

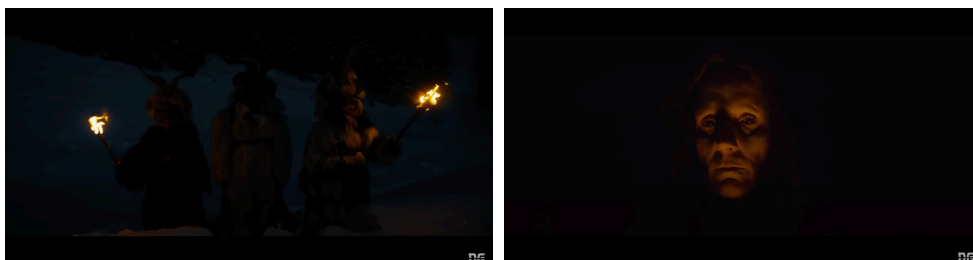
Para construir este ambiente, se utilizan muchos planos generales muy amplios. No se utiliza ningún movimiento de cámara ni efecto perceptible. Por el

contrario, la fuerza visual de este tráiler recae en la composición, personajes y sus coreografía; es decir, tal y como comentábamos, la puesta en escena. Sin olvidar, por supuesto, la acción de sutura del montaje. Todos estos recursos los ejemplificaremos más adelante.



*Figura 31.* Los amplísimos planos generales intensifican la magnitud de las montañas y hacen patente la incapacidad de los humanos frente a la naturaleza.

La generación de sentido a partir de la puesta en escena la podemos señalar en varias secuencias. Las siguientes imágenes exponen el juego de luces y sombras que funciona en todo el tráiler. Oculta o muestra el rostro de los personajes y los enfrenta a la oscuridad que los rodea y los acecha.



*Figuras 32.* La negrura aprisiona a los protagonistas en el centro del plano, protegidos por una luz débil. La oscuridad, lo desconocido, los amenaza con su inmensidad terminante.

También es muy importante la puesta en escena en este tráiler pues, como hemos ido filtrando, sitúa a los protagonistas en una posición de absoluta incapacidad frente a un entorno poderoso y hostil debido a su lugar en el encuadre y el color de su vestuario. Ataviados con ropas oscuras, son apenas una mancha en la nieve. Están rodeados de un blanco etéreo e infinito. Se extiende hasta el horizonte, y su inmensidad no tiene fin.



Figura 33. El viajero camina hacia el horizonte indescifrable, una situación paralela a la del *Caminante sobre un mar de nubes* de Friedrich (Der Wanderer über dem Nebelmeer, Friedrich, 1818).

Tal y como expresa Finol (2014) en relación al filme *2001: Odisea en el espacio* de Kubrick:

“Este enfrentamiento entre la insignificancia de hombre ante la magnitud del universo es una idea recurrente dentro del arte romántico que expresa la sensación de lo sublime y en *2001: Odisea en el espacio* (Kubrick, 1968) se desarrolla teniendo como telón de fondo esa noción de lo atemorizante y desconocido que subyace a lo sublime, la contraparte de este concepto que se sitúa en la frontera de lo siniestro. “ (p. 92).

En el caso de *Hagazussa* (Lukas Feigefeld, 2016), lo salvaje del entorno se ubica de lleno en lo siniestro. En forma de una cordillera indomable, el blanco infinito de la nieve o la nada de la oscuridad, los personajes están siempre acorralados, aplastados por *lo grandioso* que los rodea.

En cuanto al montaje, es lento, pausado, sintético. Características muy poco habituales en los tráilers del cine comercial. Esta estructura, que incide en cada imagen, potencia la relevancia de cada una de las mismas, haciendo que recaiga la atención sobre la puesta en escena y sus elementos. También, permite destacar



ciertas coreografías de los personajes dentro del encuadre como comprobaremos a continuación.

Por ello, podemos apreciar la relevancia del movimiento de los personajes frente a la quietud de la de cámara. En primer lugar, esta mujer introduciéndose en el agua opaca, se en un territorio sucio y desconocido. También este primer plano de una protagonista sobre cuyo cuello se enrosca una mano lentamente.

El movimiento de todos los personajes es pausado permitiendo que los ojos del espectador se posen sobre cada detalle. El movimiento simbólico de los personajes contribuye a la construcción visual de la estrategia de *imagen-afecto*, dotando así de sentido a cada una de las acciones que encontramos en el tráiler.

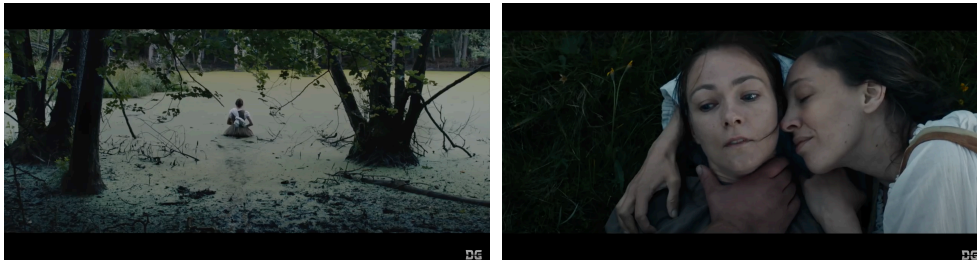


Figura 34 y 35. El movimiento de la puesta en escena desenvuelve y trabaja las potencias de la imagen-afecto. En este caso, desarrolla la amenaza de muerte que se cierne sobre la protagonista.

Así pues, como parte de esta estrategia, destaca el uso de elementos siniestros comunes en la estética del cine de terror contemporáneo. Por ello, que hacen referencia al género. Por ejemplo, la luna como metáfora de lo desconocido *Hagazussa* e, incluso, como referencia al propio cine de terror.

En relación a esto, encontramos referencias a los elementos siniestros que ya señalaba el propio Freud en su escrito *Lo Siniestro*. La aparición de estos elementos se articulan para ser dotados de una función eminentemente simbólica. Finol (2014) conecta lo siniestro con lo simbólico: “Se ha establecido una relación directa entre lo siniestro desde el punto de vista lacaniano y lo visual, afirmando que: “lo siniestro es el lugar de emergencia de lo real en lo simbólico” (p. 92).

Cabe destacar que en este tráiler, para generar la *imagen-afecto*, además del sentido de cada plano individual es muy importante la función de la puesta en serie y la consecuente relación entre los planos para completar el sentido e instaurar el siniestro. Podemos encontrar algunos ejemplos significativos:

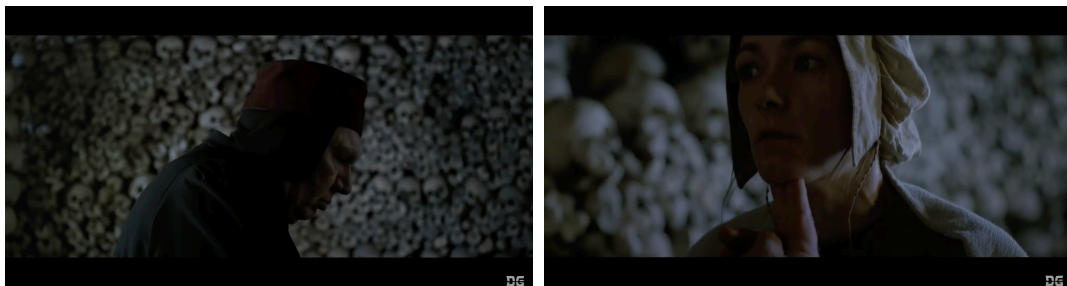


**La calavera.** No podemos ver un fallecimiento en todo el tráiler, pero sí esta clara referencia a la muerte. En este plano-contraplano la protagonista mira a la calavera, rostro de la muerte, cuya amenaza se hace más acuciante en el siguiente *frame*.



*Figura 36 y 37. La protagonista mira a los ojos a la muerte y percibe su amenaza.*

Y a la misma mujer que había recibido la amenaza de muerte se la obliga a mirar hacia arriba, hacia el hombre que se escuda en ella.



*Figura 37 y 38. Una de las protagonistas dialoga con la muerte en dos microsecuencias consecutivas. Podemos concluir que se ve amenazada por ella durante todo el tráiler.*

**Ojos ciegos.** Descubrimos un especial interés por la mutilación de los ojos, bien por la extracción de los mismos o a través de la ceguera. No hay nada más siniestro que el hecho de que nos se nos permita mirar. El propio Freud explica que perder la visión es un trauma propio de la infancia que se mantiene en muchos adultos y que se relaciona directamente con el trauma de la castración y a una figura que provoca dicha castración (Freud, 1919). Se ejemplifica en *Poltergeist* (Gil Kenan, 2015), *Los ojos de mi madre* (My mother's eyes, Nicolas Pesce, 2016) y por supuesto en *Hagazussa*.



*Figura 39. Este personaje, como los que ya ha presentado la narración, se ve incapacitado frente al entorno. Esta vez, debido a la ceguera, una desventaja que proviene de ella misma pero que ha sido articulada por el entorno.*

Para remarcar esta imposibilidad de mirar, los ojos ciegos de esta protagonista se dirigen hacia el fuera de campo. La repulsión al contemplar este plano nos remite directamente a la que Buñuel deseaba provocar en *Un perro andaluz* (Un chien andalou, Luis Buñuel, 1930). La cuchilla rasga el ojo de la protagonista acabando con su capacidad de ver. Al mismo tiempo, hace entender al espectador que la mirada que enfrentaba a las películas previas a este filme ya no le servirá. Que lo que va a ver a continuación rompe con lo preestablecido.



*Figura 40.* A la protagonista de *Un perro andaluz* le arrebatan la capacidad de mirar otro ser humano, mientras que la ceguera de la protagonista de *Hagazussa* está ejecutada por la naturaleza, ya que es el defecto físico con el que nació.

En este tráiler existe una latencia constante. Aunque no nos muestra asesinatos descarnados ni monstruos amenazantes, podemos sentir su presencia. Lo siniestro empapa la obra, extendiéndose desde el entorno. Por tanto, en este tráiler vemos una construcción de lo siniestro a partir de la *imagen-afecto* y la atmósfera. Este texto es un tráiler de género, que incide en elementos representativos del género de terror para formar su retórica para con el espectador.

De los 50 tráiler analizados, encontramos otros tantos ejemplos en los que prevalece la retórica del tráiler de género y la atmósfera. En general, podemos considerar que pertenecen a películas relativamente independientes en las que la atmósfera juega de por sí un papel fundamental. La importancia atmosférica del film se ha visto reflejada en el tráiler, aunque no siempre sucede así:

Tráilers de prevalencia atmosférica

	Título	Director/a	Año	País
1	La Invitación	Karyn Kiyoko Kusama	2015	EE.UU
2	Poseídas	Sandro Ventura	2015	Perú
3	La Bruja	Robert Eggers	2015	EE.UU
4	Los ojos de mi madre	Nicolas Pesce	2016	EE.UU
5	Los Parecidos	Isaac Ezban	2016	México
6	La región salvaje	Amat Escalante	2016	México
7	Hagazussa	Lukas Feigelfeld	2017	Alemania
8	Suspiria	Luca Guadagnino	2018	Italia
9	El Infinito	Justin Benson, Aaron Moorhead	2018	EE.UU
10	Un lugar tranquilo	John Krasinski	2018	EE.UU
11	El Faro	Robert Eggers	2019	EE.UU

Figura 41. Tabla de los tráilers de prevalencia atmosférica. Elaboración propia.

Los resultados del análisis revelan que los tráilers de prevalencia narrativa se corresponden, en su mayoría, con los filmes que encajan en la categoría de terror comercial o mainstream de nacionalidades variadas, aunque con una fuerte presencia de Hollywood entre sus propuestas. Pese a esto, cabe mencionar que los tráilers de películas de autores reconocidos como Lars von Trier o Lathimos también encajan con este grupo, aunque los filmes que promocionan sean apuestas más bien independientes y novedosas en su forma y contenido.

Por otro lado, la gran mayoría de ejemplos de tráiler cinematográfico cuya construcción de lo siniestro se realiza a partir de la atmósfera, pertenecen a la categoría de cine independiente o relativamente independiente. Estos filmes, prácticamente en su totalidad, también se pueden denominar atmosféricos o de prevalencia atmosférica. Es decir, la estética y la atmósfera es crucial para el desarrollo del discurso.

## Conclusiones

Nuestra pregunta de investigación se centraba en analizar las tendencias discursivas de los tráilers de las películas de terror más relevantes de los últimos cinco años, centrándonos especialmente en las estrategias de construcción de lo siniestro. Para la selección del *corpus* hemos escogido una muestra variada y representativa de películas con diverso perfil comercial y autoral. También se ha incluido variedad de nacionalidades de la producción. A continuación, apuntaremos diferentes tendencias relevantes extraídas del análisis, desarrollando en mayor profundidad aquellas que inciden en cómo el tráiler de terror genera lo siniestro:

- **La voz secundaria del narrador.** En el tráiler de terror contemporáneo los textos inscritos sobre la imagen no cumplen únicamente la tradicional función de digresión reflexiva o texto valorativo orientado a la argumentación, sino que ocupan un gran peso discursivo e informativo en el mismo.

Su desarrollo del nuevo hilo conductor, destinado a guiar al espectador durante la narración, lo convierte también en un narrador secundario. En ocasiones, se alterna con la tradicional aportación del narrador en *voice over* generando una ruptura de la continuidad en el sonido. Así, mantiene la atención del espectador. Incluso, en el caso de *Un lugar tranquilo*, se trata del único narrador presente en el tráiler, encargado de plantear la historia.

- **El falso final.** Se trata de un juego de ritmo y gestión de la tensión por el cual este engaño al espectador funciona perfectamente. Debido a los códigos preexistentes que los usuarios tienen acerca de cómo finalizan las películas, se convence de que el film ha terminado cuando el título o los títulos de créditos aparecen en pantalla. Sin embargo, en el tráiler de terror no sucede así. Después de esta pausa se nos muestra una escena llamativa, de gran violencia o potencial siniestro. Muchas veces en forma de *jumpscare*.

- **El montaje.** En el montaje, el ritmo es crucial para la generación de la tensión y su papel incuestionable para la generación de la tensión, suspense y siniestro. La presencia de fundidos a negro que conectan los diferentes *frames* es

muy común entre los tráilers del cine de terror. La pausa entre una imagen y otra ayuda a aumentar el suspense y a establecer el ritmo y tensión del relato.

- **La estrategia de generación de lo siniestro.** Podemos distinguir dos estrategias retóricas principales en la generación de lo siniestro en el tráiler. Tal y como apuntaba Kernan en su clasificación de los tráilers, existen varias estrategias retóricas empleadas para construir el discurso del tráiler. Centrándonos en las retóricas de *story* y *genre* hemos distinguido diferentes pautas y tácticas discursivas para generar el terror en uno y otro.

El tráiler de retórica *story* o trama y prevalencia narrativa cimienta sobre la *imagen-efecto* para su generación de sentido y siniestro. En este tráiler la mayoría de recursos están orientados hacia lo explícito y el espectáculo del horror. Mediante diferentes recursos expresivos y narrativos nos encuadra la violencia, el sufrimiento y lo siniestro. De todos los tráilers analizados, prácticamente el 80% se ubica en esta tendencia.

Por el contrario, en la retórica de género se emplea la estrategia de *imagen-afecto* para construir lo siniestro. Este trailer es de prevalencia atmosférica, donde el diseño de producción, la dirección de fotografía y la música entre otros juegan un papel crucial en la generación de sentido. Además, las imágenes se liberan los protagonistas o acciones de sus significados y se dotan de unos nuevos gracias a la puesta en escena y al montaje. Es decir, la secuencia jamás se centra en la acción de la tortura sino en la potencia que implica. Por ejemplo, la amenaza, el miedo o la muerte.

En relación a esto, la estrategia de recorte genera unos encuadres se afanan en mostrar elementos simbólicos en los diferentes planos que adquieren un significado propio por la puesta en escena pero que, especialmente, encuentran un sentido siniestro a partir de su relación mediante el montaje. Por tanto, la presencia de este siniestro se desarrolla de un modo más sutil que en la *imagen-efecto*. De los tráiler analizados, apenas un 20% se ubican dentro de esta categoría de generación de sentido.

En resumen, las tendencias en torno a la construcción de lo siniestro en el tráiler de terror se encaminan hacia la mostración explícita, el espectáculo del terror y el *torture porn*. La mayoría de los textos audiovisuales estudiados se afanan por

mostrar y demostrar lo terrorífico de la película una y otra vez para causar en el espectador una sensación de desagrado instantánea. La extrema crueldad de la imagen y el ritmo urgente de la narración parece jugar con el espectador, inquiriéndole si es capaz de soportar lo que está viendo. El éxito de este formato recae sobre esta clarísima y evidente argumentación. Si el propio tráiler logra producir el terror, supondrá una fuente clave de convicción para el posible usuario, que no dudará que la película será, al menos, igual de terrorífica.

En una sociedad que recibe miles de impactos por hora, parece que el mensaje más claro y explícito es aquel que mejor conecta con el posible espectador. Aquel que cumple sus expectativas y comunica los aspectos que identifican un filme concreto de modo más simple y conciso. Así, cualquier interesado puede saber a qué se va a enfrentar exactamente cuando acuda a la sala de cine a consumir la película. Es por esto que el tráiler *destripapelículas* es tan popular en la actualidad, y el tráiler del cine de terror contemporáneo no es una excepción.

No obstante, lo siniestro debe quedar velado para que pueda ser efectivo. Construyendo la obra a partir de la metáfora y la metonimia (Trías, 2006). En las películas y tráilers de terror en las que el sufrimiento es explícito, en el que la imagen demuestra una y otra vez el elemento de sobresalto, regodeándose en el *torture porn* y provocando de modo efectista una reacción en el espectador, el siniestro no atraviesa la obra. La mostración de lo descarnado sin la gestión del afecto es solo un simple impacto. Si un texto audiovisual se formula solo mediante efectos, el potencial siniestro de la misma no es más que un intento.

Nuestra pregunta de investigación queda resuelta mediante este análisis. Sin embargo, cabe cuestionarse si realmente la estrategia retórica más popular es la que mejor puede conectar con el público o no. En un entorno audiovisual invadido por imágenes violentas o explícitas reales, el espectador está insensibilizado ante el exceso de este tipo de contenidos. Quizá el siniestro generado a partir del afecto y la atmósfera y no del efecto pueda dar lugar a tráilers de terror que realmente provoquen y no que evoquen el horror para después ser inmediatamente olvidados perdidos entre la inmensidad de referencias del horror que tiene el espectador. Es posible que una propuesta algo más arriesgada en sus formas resulte mucho más llamativa e intrigante para los fans del género y posibles espectadores, construyendo un terror a fuego lento que perdure en el tiempo.

# Bibliografía

Alexandrova, A. (2017). Original and translated film titles as specific naming units. *Rurn Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*.(4), 1191-1199.

Aiello, G. & Parry, K. (2020). Visual Communications. *Understanding images in media culture*. SAGE. <https://books.google.es/books?id=ToexDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

Altman, R. (1999). Los géneros cinematográficos. Paidós. Recuperado de [https://www.academia.edu/10613993/Robert\\_Altman\\_-\\_Los\\_Generos\\_Cinematograficos](https://www.academia.edu/10613993/Robert_Altman_-_Los_Generos_Cinematograficos)

Carmona, Ramón (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

De Baecque, A. (2005). *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia*. Barcelona: Paidós.

Dornaletche, J. (s. f.). Definición y naturaleza del tráiler cinematográfico. *Pensar la Publicidad*, 1(2), 99-116.

Finol, L. (2014). *Claves de lo siniestro en el cine de Stanley Kubrick* [Complutense de Madrid]. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=100380>

Freud, S. (1992). *Obras completas de Sigmund Freud* (Vol. 17). Amorrortu. Recuperado de <https://www.bibliopsi.org/docs/freud/17%20-%20Tomo%20XVII.pdf>

Gil, E. (2012). La manipulación temporal en los tráileres de cine: Articulación de un nuevo tiempo narrativo. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 18 (Especial de Octubre).



Guillamón, S. (2018). El monstruo femenino. Lo siniestro y la construcción de lo materno en Furtivos. *Fonseca, Journal of Communication*, 17, 173-191.

Gómez Tarín, Francisco Javier (2011). *Elementos de narrativa audiosivual. Expresión y Narración*. Santander: Shangrila.

Jensen, C. (2014). Reduced Narration, intensified Emotion. The Film Trailer. *Projections*, 8(1), 105–125.

Santamaría, L. (2013). ¿Qué me pasa doctor Freud? Una aproximación a lo siniestro en el arte y la cybercultura, y un epílogo gótico contemporáneo. *Herejía y belleza*, 1, 51-70.

Lowestein, A. (2011). Spectacle horror and Hostel: Why ‘torture porn’ does not exist. *Critical Quarterly*, 53(1), 42-60.

Lozano, J. (2015). Aproximación a la definición de hosted trailer a través de la obra de Cecil B. DeMille, Alfred Hitchcock y William Castle. *L’Atalante*, 19, 125-132.

Martínez, L. (2020). *Evolución en el cine de terror y los miedos en la sociedad postmoderna* [Alicante]. Recuperado de [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/100045/107880/1/Evolucion\\_en\\_el\\_cine\\_de\\_terror\\_y\\_miedos\\_en\\_la\\_sociedad\\_Martinez\\_Vazquez\\_Luis.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/100045/107880/1/Evolucion_en_el_cine_de_terror_y_miedos_en_la_sociedad_Martinez_Vazquez_Luis.pdf)

Nowell & contributors. (2014). *Merchants of Menace. The business of horror cinema*. Bloomsbury academic. Recuperado de <https://books.google.es/books?id=y8BAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

Pérez Ochando, L. (2013). *La ideología del miedo: El cine de terror estadounidense. 2001-2011*. [Unversitat de València]. Recuperado de <http://roderic.uv.es/handle/10550/32686>

Pintor, I. (2005). Los desnudos y los muertos: La representación y la construcción del otro en el cine contemporáneo: El caso de M.Night. Shyamalan. *Formats*, 4. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2194346>

Prigorian, N. (2008). Cine Soviético. *Cuadernos Unimetanos*. Recuperado de [https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwiyvtbXn\\_noAhUmzoUKHQV4D8gQFjAAegQIARAB&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F3998389.pdf&usg=AOvVaw3KpWal6qfX0o46HWpRY2At](https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwiyvtbXn_noAhUmzoUKHQV4D8gQFjAAegQIARAB&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F3998389.pdf&usg=AOvVaw3KpWal6qfX0o46HWpRY2At)

Quirós, A. (2017). La estética de lo siniestro en el videoclip: Integración de lo siniestro en el discurso audiovisual. *BAJO PALABRA. Revista de Filosofía II Época*, 14, 125-142.

Prósper, J. (2013). El sistema de continuidad: Montaje y causalidad. *Historia y Comunicación Social*, 18(1), 377-386.

Ramírez, F. (2018). Ciertas estéticas del horror, ciertos horrores de la estética. *Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 6(2), 229-247.

S. A. (2007). Marketing en la gran pantalla. Publicidad y marcas en la industria del cine. *PuroMarketing*. Recuperado de <https://www.puromarketing.com/18/4014/marketing-gran-pantalla-publicidad-marcas-industria-cine.html>

Sánchez-Biosca, V. (1991). *Toería del montaje cinematográfico*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Recuperado de [https://www.academia.edu/1162134/Teor%C3%ADa\\_del\\_montaje\\_cinematogr%C3%A1fico](https://www.academia.edu/1162134/Teor%C3%ADa_del_montaje_cinematogr%C3%A1fico)

Serrano, V. & Castilla, A. (2017). *La filosofía, el terror y lo siniestro*. Plaza y Valdés. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/329540585\\_La\\_filosofia\\_el\\_terror\\_y\\_lo\\_siniestro](https://www.researchgate.net/publication/329540585_La_filosofia_el_terror_y_lo_siniestro)

Vallet, J. (s. f.). *El cine de terror*. Notorious.