

EL PARPADEO DEL MIEDO: *HAY ALGUIEN AHÍ*

PAUL PATRICK QUINN
Universidad de Alcalá
paul.quinn@uah.es

Recibido: 17-07-2013
Aceptado: 24-10-2013



RESUMEN

El objetivo de este artículo consiste en analizar la presencia de lo fantástico en la serie de televisión española *Hay alguien ahí* (Cuatro, 2009-2010). Dentro de tres marcos conceptuales –la teoría literaria, el cine y la televisión– examinamos cómo el texto audiovisual en cuestión construye un mundo de ficción, reflejo de la realidad extra-textual del espectador, para resquebrajarlo a continuación mediante el despliegue de un conjunto de motivos y temas relacionados con lo fantástico.

PALABRAS CLAVE: Lo fantástico, teoría literaria, cine, televisión.

ABSTRACT

This article seeks to analyse the presence of the fantastic in the Spanish television series *Hay alguien ahí* (Cuatro, 2009-2010) (*There's Somebody Out There*). Within three contextual frameworks –literary theory, cinema and television–, we examine how this audiovisual text constructs a fictional world, as a reflection of the viewer's extra-textual reality, and then splits this world apart through the use of motifs and themes related to the fantastic.

KEYWORDS: The fantastic, literary theory, cinema, television.



1. INTRODUCCIÓN

Transgresión, escándalo de la razón, incertidumbre epistemológica y en última instancia, hemorragia ontológica, lo fantástico ha vuelto a cobrar enorme vigencia en los últimos años al irrumpir en diversos medios artísticos –la novela, el cuento, el teatro, el cine y la televisión–. De ahí que dentro de este conjunto de reflexiones sobre este fenómeno cultural, masivo, masificado y globalizado, nos permitamos adentrarnos en el terreno audiovisual al analizar los impulsos y mecanismos de lo fantástico que se movilizan en la serie televisiva *Hay alguien ahí* (Cuatro, 2009-2010).¹

2. ENTRE LA TEORÍA LITERARIA Y LA ALTA DEFINICIÓN «FANTATERRORÍFICA»

Para analizar la presencia de lo fantástico en la serie de televisión *Hay alguien ahí*, hemos incorporado tres marcos conceptuales: la teoría literaria, el cine y la televisión. Respecto al *marco literario*, al aproximarnos a lo fantástico, resulta inevitable partir de los dos estudios canónicos de la materia de Louis Vax (1965) y Tzvetan Todorov (2001). Vax, en un texto que abarca tanto el arte como la literatura, es decir, un estudio basado en la interdisciplinariedad que nosotros, por nuestra parte, compartimos plenamente, describe el territorio de lo fantástico en los siguientes términos: «En sentido estricto, lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón» (1965: 10). A su vez, Todorov pone el énfasis sobre la recepción del texto fantástico, sobre el efecto que este ejerce sobre el receptor. Conocido es su famoso concepto de la *vacilación* o *incertidumbre*. Para Todorov, en un mundo ficcional verosímil regido por las mismas leyes que rigen nuestro mundo –«sin diablos, sálides, ni vampiros»–, cuando se produce un suceso que desafía dichas leyes podemos optar por una de las dos soluciones posibles: «[...] o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento sucedió realmente, es parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos» (2001: 48).

Lo fantástico surge precisamente de la vacilación que siente el lector y con frecuencia un personaje ante estas dos opciones, «la vacilación expe-

1 «Los misterios sobrenaturales a los que se enfrenta una familia y sus consecuencias son los ingredientes principales de esta [...] serie. “Hay alguien ahí” está ambientada en una enigmática casa a la que se traslada a vivir una familia que pronto verá alterada su nueva vida por una serie de fenómenos inexplicables» (<http://www.vertele.com/noticias/cuatro-en-espana-faltaba-una-serie-de-miedo-hecha-aqui/>).

rimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural» (2001: 48). Si al final del relato, el receptor opta por la primera explicación –la solución racional– nos alejamos de lo fantástico para entrar en el terreno de «lo extraño». En cambio, si admite la segunda explicación –la sobrenatural– penetramos en el género de «lo maravilloso» (2001: 66).²

Aunque, como tendremos la oportunidad de apreciar a continuación, las premisas básicas de la teoría de Todorov en torno a lo fantástico siguen constituyendo herramientas hermenéuticas de gran utilidad, son muchos los que han cuestionado la rigidez de las mismas. De ahí que Ana María Barrenechea de un lado niegue la necesidad del mantenimiento final y total de la vacilación y en su lugar haga hincapié en la problematización de la convivencia entre hechos normales y anormales y, de otro, llegue a afirmar que, en contra de lo que dice Todorov, lo fantástico no niega la alegoría (1972). En este sentido, podemos observar la manera en que en el texto audiovisual que nos ocupa las grietas que crepitan en el seno de las estructuras familiares y sociales acaban metamorfoseándose en las fisuras de lo real. Por su parte, en varios estudios, David Roas ha puesto en tela de juicio la rigidez del esquema de Todorov (2001, 2011), para llegar a definir el fenómeno artístico que nos ocupa como la «irrupción de lo imposible en ese marco familiar» que a su vez «supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual» (2011b: 31).³ Roas, en *Tras los límites de lo real* (2011), aloja el impulso de lo fantástico actual en el seno de la posmodernidad, y esta es precisamente el contexto en el que Brian McHale se aproxima a las aportaciones de Todorov. En su libro *Postmodernist Fiction* (1987), McHale desplaza el enfoque epistemológico todoroviano hacia una poética ontológica, en la cual el lector –o espectador– sigue vacilando, parpadeando, ante la confrontación de lo posible y lo imposible⁴ (1987: 74-76).

2 De este esquema se derivan otros sub-géneros: «lo extraño puro» –en el que los acontecimientos pueden explicarse “perfectamente por las leyes de la razón”–, «lo fantástico-extraño» –en el cual la vacilación desaparece al final en virtud de una explicación racional–, «lo fantástico-maravilloso» –en los relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la acepción de lo sobrenatural– y, finalmente, «lo maravilloso puro» –ámbito en el que lo sobrenatural no provoca ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el receptor– (Todorov, 2001: 65-81).

3 En *Tras los límites de lo real*, Roas ahonda en la investigación sobre el relato fantástico desde la perspectiva de cuatro conceptos decisivos: la realidad, lo imposible, el miedo y el lenguaje, conceptos que acompañarán nuestro análisis de *Hay alguien ahí*.

4 En el estudio citado de Roas, el autor parece coincidir con McHale en este punto. Por nuestra parte, desde el punto de vista del “parpadeo” que propone McHale, podemos considerar la vacilación todoroviana como un parpadeo entre una explicación ontológica –el fantasma es un fantasma– y otra epistemológica –el fantasma es producto de nuestra imaginación, alucinación o alteración perceptiva–.

Por último, según Borges los dispositivos básicos de lo fantástico son cuatro: la obra dentro de la obra –*mise en abyme*–, la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje en el tiempo y el doble (1981: 18). Como veremos más adelante, *Hay alguien ahí* se sirve directamente de dichos procedimientos.

En lo que se refiere al *cine*, y en concreto el cine español, aunque, aparentemente, el «género fantástico» haya brillado por su ausencia,⁵ estudios recientes han contribuido a desmentir la existencia de esa especie de «agujero negro» dentro de la producción cinematográfica española. *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)* de Javier Pulido constituye un excelente análisis del llamado «fantaterror», caracterizado por el mimetismo argumental –«el voluntarioso homenaje a los clásicos y el expolio de las modas operantes»–, un formalismo árido y «una desmesurada recurrencia al sexo y la violencia» (2012: 42). El «fantaterror» surgido en los últimos años del franquismo –antes de que se produjera el cambio biológico y político que supuso la muerte del dictador– puede condensarse en términos ideológicos como un hachazo: «Cuando pegabas un hachazo en la cabeza, lo que estabas haciendo era en realidad romper un sistema que te había provocado una gran frustración inconsciente» (Naschy en Pulido, 2012: 43).

Los 80 no son años felices para lo fantástico cinematográfico en España. Los profundos cambios que experimenta la industria junto con la obsesión con un tipo de cine de autor y la fiebre de las adaptaciones literarias de autores silenciados durante el franquismo acaban eclipsando y marginando el cine de género. Habrá que esperar a la siguiente década para que se produzca el renacimiento y florecimiento del cine de terror (De Felipe y Gómez, 2010).

Si durante el tardofranquismo la carga ideológica de lo fantástico cinematográfico español se disfraza arropándose en alegorías góticas, erotismo y estética *gore*, en los años 90, ya en plena «democracia», surge el verdadero «boom» del género. Juan Carlos Martínez Rodríguez atribuye esta explosión fantaterrorífica a dos cambios decisivos: el relevo generacional de los realizadores y la caída de los prejuicios contra el cine fantástico por parte de los jóvenes espectadores (18 a 30 años) (2004: 244). Estamos hablando de una transformación semiótica binaria crucial –que atañe al enunciador y receptor–, y que necesariamente allanará el terreno para la proliferación de *las series televisivas* que manejan, funden y confunden los temas relacionados con el suspense, el

5 Según Juan Carlos Martínez Rodríguez, las causas pueden resumirse en: la falta de presupuesto, razones culturales –«ausencia de una tradición asentada»–, prejuicios de los profesionales, prejuicios del público, prejuicios de la crítica y dificultades para adaptar estos géneros a la realidad del espectador y la sociedad española (2004: 242-243).

miedo, el terror, lo policiaco y lo fantástico. Cabe añadir que el boom de estas series no deja de ser el producto de dos impulsos culturales dialogísticos: uno centrífugo –la influencia y presencia de los patrones estético-temáticos generados por la maquinaria de la industria audiovisual norteamericana–, y otro centrípeto –el acercamiento costumbrista e inevitablemente ideológico a la «realidad» española–.

3. LA (DE)CONSTRUCCIÓN DE «LA REALIDAD»

Para que surja el efecto fantástico este acontecimiento debe producirse dentro de un mundo diegético verosímil que el espectador acepte como “la realidad” de la ficción. Es decir, que se adecue a la visión que el receptor tiene de la realidad extra-textual⁶ (Campra, 2008, Roas, 2011b). Anclado en ese mundo, poco a poco el texto se ve invadido por los elementos de otro orden, de otra dimensión oculta, «imposible».

En *Hay alguien ahí*, se nos presenta un mundo ficcional que incorpora un conjunto de «referencias» a la sociedad española inmersa en los procesos de la globalización posmoderna de principios del siglo XXI: inmigración, burbuja inmobiliaria, redes sociales, Internet, nuevos roles y modelos de familia, las transformaciones relacionadas con la homosexualidad, el surgimiento de sectas de toda índole, la visibilización de la violencia de género, y, frente a estos cambios, el feroz regreso premoderno del fundamentalismo religioso cristiano. Estos elementos sirven para establecer el «contrato narrativo» entre el texto audiovisual y el espectador y preparan el camino para la resquebrajadura de «lo real» televisivo producido por la presencia y violencia de lo fantástico que se manifiestan en la aparición de los fantasmas en la casa encantada, la actividad poltergeist, el juego con la temporalidad, la *mise en abyme*, los exorcismos, la nigromancia, el doble, la posesión, el exorcismo y el zombie.

3.1. *La familia Pardo*

Entre los que pueblan ese mundo ficcional, los protagonistas son los cinco miembros de una familia burguesa, los Pardo, cuyos padres, en un intento de resolver su crisis matrimonial, deciden comprar una casa nueva en una urbanización aparentemente idílica que paulatinamente se van convirtiendo en dos círculos dantescos infernales.⁷ Significativamente, los problemas es-

⁶ La realidad extratextual no deja de ser una construcción lingüística (Lodge, 1987), social (Berger y Luckman, 1984) y, en última instancia, ideológica (Sollers, 1975).

⁷ Clara, la madre, es propietaria de una tienda de antigüedades junto con su hermana. A causa del descubrimiento de las infidelidades de su marido, Diego, ha sufrido una depresión nerviosa, patología

tructurales que hallarán en la casa nada más llegar, además de constituir la primera expresión de lo sobrenatural, no dejan de evocar las fisuras familiares, y, en este sentido, *Hay alguien ahí* resulta ser un ejemplo sintomático de la representación de la familia en las series de televisión actuales, y en concreto, de las producciones españolas. La familia forma el eje actancial, narrativo y temático de las series de diversos géneros televisivos en España, a la vez que la evolución y revolución que dicha institución ha experimentado durante las últimas décadas han sido reflejadas constantemente hasta alcanzar el punto de inundar la «pequeña pantalla» (Tous, 2012: 104): «Los cambios sustanciales con los que podemos sintetizar la crisis del modelo familiar son el cambio del rol de la madre y la falta de autoridad del padre, así como un crecimiento arborescente (carente de las ramificaciones propias de la jerarquía tradicional) de la unidad familiar, que se halla en continua y “desordenada” evolución» (Tous, 2012: 107).

Tal vez la transformación más evidente atañe a la figura paterna. En *Hay alguien ahí*, descubrimos analépticamente –a través de los diálogos y las alusiones– que Diego ha tenido una relación extramatrimonial con una compañera de trabajo, la azafata Rebeca, de ahí su intento de solventar la crisis trasladando a la familia a una casa nueva, una vida nueva.⁸ No obstante, como veremos a continuación, los problemas latentes que palpitan en el seno de la familia no sólo no desaparecen, sino que terminan estallándose en el cronotopo del terror. Diego reanuda su relación con Rebeca y cuando intenta volver a cortarla esta intenta matarle dos veces –incluso llega a drogarle mientras está piloteando un avión, hecho que provocará el despido de Diego–, apuñala a su mujer disfrazada de fantasma y acaba suicidándose. Mientras, durante una época Diego abandona la casa familiar y supuestamente va a vivir a la casa de su madre. Pierde su autoridad paternal y se encuentra en un estado permanente de incertidumbre.⁹

que será explotada por este como coartada de todos los sucesos sobrenaturales que se van produciendo en la casa. Nos encontraríamos frente a la explicación racional ante «lo extraño».

Por su parte, Diego es comandante de aviación, seductor y débil.

Iñigo es el hijo mayor, estudiante de Ciencias Empresariales, cuyas amistades en la urbanización desembocarán en el terror y la tragedia.

Irene, la hija menor, estudia 3º de Bellas Artes. Su relación con el médium Jorge Selvas tendrá una influencia decisiva en el desarrollo de los acontecimientos.

Ana, la más pequeña, tiene un «amigo invisible» que resulta ser un fantasma, de modo que la niña sirve de puente entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

8 En la condición paterna observamos casos de flirteo, adulterio, irresponsabilidad e inmadurez (Tous, 2012: 122-123).

9 Tous relaciona la duda como nueva característica de la figura paterna en las series de televisión con la posmodernidad y «la pérdida de fe en las verdades absolutas» (2012: 126-127).

Frente al debilitamiento de la autoridad paterna, la figura de la madre se vuelve poliédrica (Tous, 2012: 120). Clara, junto con su hermana, Velilla, es dueña de un anticuario y parece lograr compaginar la vida laboral con la familiar. De hecho, en los momentos críticos es ella quien toma la iniciativa y lleva el timón. Cuando desaparece su hermana se infiltra en el turbio mundo del sadomasoquismo y en dos momentos claves está a punto de divorciarse y, posteriormente, de vender la casa. Además, a diferencia del escepticismo que muestra su marido ante los hechos sobrenaturales, es capaz de cruzar el umbral entre los vivos y los muertos, y desde ahí percibe que estos últimos están presentes en el mundo de los primeros y, paralelamente, descubre la identidad del autor de un asesinato.¹⁰

Pero Clara tiene sus «claroscuros». Al inicio de la serie todavía se está recuperando de una depresión nerviosa –fruto de la crisis matrimonial provocada por las infidelidades de su marido–, y en muchos momentos la vemos ingiriendo pastillas. Está a punto de morir dos veces y, por último, mantiene una relación adúltera con Salvador, personaje que volverá a interrumpir en su vida como abogado de su marido. Al negarse a capitular ante el chantaje de Salvador, indirectamente contribuye al despido de su marido.

De esta forma, observamos el modo en que mientras que los padres se ven envueltos en unas relaciones adúlteras¹¹ dañinas y peligrosas, son los hijos los que se convierten en los motores del cambio¹² y, tanto en la televisión estadounidense como en la española, esta «inversión jerárquica es un tema recurrente en la relación paternofilial»: «Se normalizan las conductas de los adolescentes y se ridiculizan las actitudes paterna y materna» (Tous, 2012: 107). Iñigo, el hijo mayor de los Pardo, se aloja en el centro de muchas de las tramas horizontales. Para empezar, una de las razones por las que se mudan a la casa es porque Silvia, su novia, y sus amigos viven en la urbanización. El padre de Silvia, Luis, es amigo de Diego, promotor de la urbanización y muy estrechamente vinculado a los sucesos terroríficos que se van produciendo en la casa de los Pardo. Por otra parte, aunque sea de manera indirecta, al organizar la sesión de la ouija Iñigo provoca la muerte de sus amigos Javier y Fausto. Sin embargo, intenta resolver la situación buscando a Amanda y ayudando a Nikoleta a liberar el espíritu de su marido muerto en el pozo de la casa.

10 Es decir, que Poveda asesinó a Ruth.

11 Según Tous, en las actuales series de televisión norteamericanas, «se produce cierta normalización del adulterio» (2012: 112).

12 Cfr. Tous (2012: 107).

Irene, la hija menor, también cobra protagonismo. Entabla una relación amorosa con Jorge, el médium, y junto con él intenta resolver los problemas de los vivos y de los muertos. Encuentran al antiguo propietario de la casa y se comunican con los fantasmas. Incluso, cuando Jorge no aguanta más la presión y quiere abandonar, es Irene quien lo convence para que les siga ayudando. Finalmente, muere a manos de Costa –como sustituto o reencarnación de Elisa– en una repetición cíclica de los crímenes originales quedando «atrapada» en la casa de la misma forma que Elisa y Raúl.

Por último está la pequeña Ana, verdadero puente o interlocutor entre la familia y los fantasmas. Consideraremos su figura dentro de nuestro análisis de la intertextualidad..

3.2. La urbanización “La Roseta”: el cosmos pervertido

Si la casa de los sueños a donde se traslada la familia Pardo acaba convirtiéndose en el escenario de las pesadillas, otro tanto se podría decir sobre el «mundo» en el que viven: la urbanización «La Roseta». Lo que antes era «un paraíso en la tierra» (2ª Temporada, cap. 7) alberga «algo podrido y oculto» (2ª Temporada, cap. 3) y termina transformado en un «cosmos pervertido» (1ª Temporada, Cap. 8), la «urbanización de los secuestros» (2ª Temporada, cap. 7). Esta última frase alude al hecho de que varias muchachas jóvenes han sido secuestradas y asesinadas dentro de una oscura trama relacionada con una secta. De este modo, la violencia de género se funde y se confunde con una conspiración satánica.

En «La Roseta», junto con los Pardo, viven varias familias acomodadas vinculadas por las amistades de los hijos adolescentes y los intereses económicos de los padres. Entre estas familias se destaca la de Silvia, la novia de Iñigo. Silvia es una muchacha mimada, egoísta y manipuladora. Después de un accidente automovilístico, convence a Iñigo para abandonar la escena y a la víctima moribunda. Engatusa constantemente a su padre para conseguir dinero y es capaz de chantajear a su madre para salvar su pellejo.

La madre, Nieves, intenta seducir a Diego y aprovecha la estancia en su casa de una amiga de Silvia, Amanda, para acostarse con ella y organizar un “trío” junto con su marido. A su vez, Luis, el padre de Silvia, resulta ser uno de los personajes claves dentro de la serie. Promotor de viviendas –es Luis quien vende la casa a los Pardo–, este personaje no deja de ser una siniestra representación ficticia del tiburón de los negocios que triunfa durante la época de la burbuja inmobiliaria. Significativamente, los negocios turbios, amiguismo y corrupción que rodean a Luis Latiegui se traducen en secues-

tros y asesinatos. La cara oscura de la «cultura del pelletazo» y del boom de la construcción en su sentido alegórico se vuelve literal.

En la periferia de este mundo o zona «diegética»¹³ observamos la presencia de otras parcelas de la realidad española. Por una parte, están los albañiles extranjeros, uno de los cuales, el rumano Bela Csaba, es enterrado vivo durante las reformas de la casa de los Pardo. Su viuda, Nikoleta entrará a trabajar como asistente en dicha casa para liberar al espíritu de su marido fallecido. Por otra, están los policías. El comisario Celestino Poveda asesina a sus subalternos –Ruth Berlin y José Pepito Merino– en un intento de tapar su oscuro pasado. Para llevar a cabo estos asesinatos se ayuda de dos cacos, Costa y Fredo, personajes que le vinculan directamente con la muerte violenta de Raúl y Elisa y con el submundo de la delincuencia y los bajos fondos. Finalmente, nos topamos con la Iglesia, lo que inevitablemente nos lleva al terreno de lo sobrenatural.

4. MOTIVOS Y TEMAS DE LO FANTÁSTICO

4.1. *La mise en abyme*

La serie *Hay alguien ahí* arranca con un plano –secuencia de poca duración (33 segundos)– cuya primera imagen es la de una maqueta de la casa donde va a vivir la familia Pardo.¹⁴ En ese momento Diego sella la compra con Luis. Un puente sonoro acompañado por un corte directo nos lleva a la secuencia de la muerte del albañil rumano, Bela Csaba, marido de Nicoleta, que es engullido por una fuerza misteriosa que brota del pozo y, como ya hemos señalado anteriormente, acaba enterrado vivo.

Nos encontramos entonces ante un mecanismo metaficcional denominado *mise en abyme*: un «enclave que guarda relación de similitud con la obra que lo contiene» (Dällenbach, 1991: 16).¹⁵ En concreto, se trata de un reflejo sencillo –bajamos un peldaño narrativo– y metadieгético¹⁶ de la casa de los Pardo, cronotopo del terror y lugar donde confluyen todas las tramas horizontales que se despliegan a lo largo del relato. Este primer plano-secuencia, que incluye de forma irónica un *travelling* de izquierda a derecha,¹⁷ al invocar

13 Sobre las «zonas» ficcionales ver McHale (1987: 43-59).

14 La casa en miniatura también forma parte de la secuencia de apertura de la serie.

15 *La mise en abyme* se divide en tres tipos –el reflejo sencillo, el infinito y el apriorístico–. Paralelamente, puede reflejar el enunciado, la enunciación y el código (Dällenbach, 1991). Cfr. McHale (1987), Slomith Rimmon Kenan (1999), Stonehill, (1988) y Waugh (1984).

16 En lo que se refiere a los enunciados metadieгéticos que interrumpen la diégesis, toman la forma de los relatos traspasados al estilo indirecto, los sueños y las representaciones visuales o auditivas (Dällenbach, 1991: 66).

17 Según las leyes de la composición, leemos la pantalla como si fuera una página, de izquierda a

la «fenomenología de la similitud» o «metafísica miniaturizante» (Bachelard, 1998: 185 y 197) abre las puertas al abismo de lo fantástico.

Otro ejemplo de la *mise en abyme* lo encontramos en el cuadro del bar de la urbanización, «la Rosseta». En dicho cuadro aparece una doncella muerta dentro de una barquita. Cuando encuentran el cuerpo de Amanda, amiga de Iñigo raptada por Luis/Iván dentro de la trama paralela de los secuestros y asesinatos de muchachas llevados a cabo en la urbanización, se halla en una barcaza con un aspecto idéntico al de la joven del cuadro: la misma cara, la misma ropa y la misma postura. La pintura se revela como una *mise en abyme* prospectiva metadieética que anticipa y enmarca la muerte de la muchacha.

Tal vez el empleo de la *mise en abyme* alcance su apogeo¹⁸ como «cortocircuito ontológico» (McHale, 1987) o metalepsis audiovisual, en el capítulo 11 de la primera temporada, en el que, mediante un montaje alternado, se combinan planos del bosque de la urbanización y de Amanda amordazada en el laberinto con los de Ana leyendo un cuento a su padre. El medio televisivo visualiza el metarrelato de forma que la voz en off de la narración de Ana acompaña a las imágenes «reales» que aparecen ante el espectador en un nivel diegético superior:

ANA: «Érase una vez en un reino no muy lejano, donde al caer la noche el bosque se convertía en un lugar peligroso. Allí vivía un monstruo tan malvado que muchos temían por la vida de la princesa a la que hacía días que no se veía a ella por su palacio. A menudo, se escuchaba desde las profundidades del bosque un escalofriante grito de terror. Aunque nadie lo había visto nunca, todos sabían que aquella horrible criatura era capaz de cualquier cosa y no tenía piedad de sus prisioneros. Y el final te lo cuento otro día, ¿vale?»

DIEGO: Claro que sí, princesa.

4.2. La casa como cronotopo del terror

La casa que habitamos, «gran cuna», es «nuestro rincón del mundo» (Bachelard, 1998: 34 y 27). No obstante, cuando irrumpe lo siniestro en este lugar provoca un parpadeo epistemológico y ontológico entre lo que Freud denomina *heimlich* (lo familiar o lo oculto) y *unheimlich* (lo espeluznante, lo que ha salido a la luz, cuando tenía que haberse mantenido oculto) (Freud,

derecha. Por tanto, el borde izquierdo sirve como un muro, mientras el borde derecho dirige nuestra mirada hacia fuera de la pantalla, espacio de la libertad.

18 En la posmodernidad, surge otro fenómeno socio-cultural como vehículo de la *mise en abyme*: la «pantallización» (Gubern, 2003: 124) –televisores, ordenadores, monitores... que pueblan la serie televisiva que nos ocupa–.

1972: 2499). En suma, el parpadeo del miedo. De ahí el estatus canónico del cronotopo de la casa encantada en el arte fantástico que va desde la morada de don Illán en «Lo que sucedió a un deán de Santiago con don Illán, el mago de Toledo» de Don Juan Manuel (*Libro de los ejemplos del conde Lucanor y de Patronio*, 1330-1335) hasta «La caída de la casa de Usher» (E. A. Poe, 1839) y la «Casa tomada» cortazariana (1946). Lo que en principio va a ser «la casa de tus sueños» –frase cursi que emplea tanto Diego en el primer capítulo de la serie cuando llegan a su nuevo hogar como el padre de la familia que va a ocupar la casa de los Pardo bajo la atenta mirada de Irene, en la ventana, muerta, en plano contrapicado, durante la última secuencia del último capítulo– se convierte en el escenario de las pesadillas.

Nicoleta, la húngara involucrada en misas negras, galvanismo –realiza el viaje de idea y vuelta ontológico que va de la vida a la muerte– e incluso asesinato, cuyo marido fue enterrado vivo en el pozo maldito de la casa, llega a afirmar: «Esa casa, el odio, el dolor y el miedo. Todo se mezcla» (1ª Temporada, cap. 13). Efectivamente, los vivos –la familia Pardo– conviven con los muertos –Elisa y Raúl–. Estos últimos habitan otra dimensión, otro mundo, pero no deja de ser la misma casa, «pero es más vieja y más triste» (ANA, 2ª Temporada, cap.2). El umbral entre los dos mundos lo constituye el armario de la habitación de Ana, portal de lo fantástico que une el pasado con el presente, los vivos con los muertos: «El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta [...] el espacio interior del armario es un *espacio de intimidad*, un espacio que no se abre a cualquiera» (Bachelard, 1998: 111-112).

4.3. *Los fantasmas salen del armario*

Otro elemento clásico, canónico del arte fantástico es el fantasma, habitante de «una borrosa dimensión concomitante con la nuestra» (Muñoz Rengel, 2010: 9). En *Hay alguien ahí*, esta transición de lo inanimado a lo animado (Campra, 2008: 40) se debe a la muerte violenta de Raúl y Elisa a manos del inspector Poveda y sus secuaces Fredo y Costa. El cuarto responsable de los crímenes es Iván, amante de Elisa que la abandonó a su suerte a última hora y que resulta ser Luis, el oscuro hombre de negocios turbios. Estos sucesos se produjeron treinta años atrás, pero los fantasmas siguen habitando la casa en busca de venganza y reposo. No se irán de ahí hasta el último capítulo cuando las cuentas están saldadas e Irene ocupa su lugar.

Raúl es un fantasma benévolo, amigo invisible e íntimo de la pequeña Ana. No solamente juega con ella, sino que incluso ayuda a la familia en los

momentos críticos como el apuñalamiento de Clara, la madre. En cambio, Elisa, su hermana mayor, está llena de odio, odio que se traduce en violencia y usurpación de la personalidad. Ambos poseen poderes sobrenaturales que les permite desplazar objetos, cerrar puertas y apagar luces. En definitiva, como manifestación «antropológica» de lo fantástico, Raúl y Elisa salen del armario para irrumpir en la «realidad» de los vivos.¹⁹

A partir de estas apariciones fantasmagóricas –ciertamente hay alguien ahí– surge otro subtema estrechamente vinculado con lo fantástico: el de la percepción. Inicialmente sólo Ana ve a los muertos. Los demás miembros de la familia creen que la niña tiene un amigo invisible, imaginario. Constantemente buscan explicaciones lógicas frente a la manifestación de lo sobrenatural. Dicha manifestación comienza con los ruidos aterradoros que surgen del pozo ubicado en el sótano –«locura enterrada, drama emparedado» (Bachelard, 1998: 51). Como señala Mirjam Schaub «el oído es el órgano del miedo» (Elsaesser y Hagen, 2010: 131). El sonido puede servir para ubicarnos en el espacio, pero cuando desconocemos la fuente del ruido –situación típica del cine de terror– nos sentimos desorientados y amenazados. En el caso de la zozobra provocada por estos ruidos la explicación racional atañe a problemas de fontanería. Pero, poco a poco, las señales de otra presencia se multiplican en forma de actividad poltergeist: la sangre que sale de la ducha –posible guiño a *Carrie* (1976, Brian de Palma)– y los objetos que se desplazan.

Al ser un medio audio-visual, la serie televisiva explota esta doble capacidad expresiva a la hora de captar y transmitir la presencia de lo sobrenatural. Junto con el fuera de campo acústico²⁰ que hemos comentado, se instaura una vacilación con la perspectiva o punto de vista. Cuando, mediante los planos subjetivos, observamos la «realidad» a través de los ojos de Ana o de Jorge (el médium), percibimos nítidamente a los fantasmas. Los vemos en pantalla. Están ahí ante nuestros ojos. Sin embargo, cuando la cámara reproduce un punto de vista «objetivo» o el de otro personaje, aparece un campo vacío desconcertante. El montaje del miedo. Por otra parte, gracias a la intervención de Jorge y debido en gran manera a la dinámica argumental –los sucesos paranormales se acumulan y se precipitan– cada vez son más los personajes que presencian la aparición de Raúl y Elisa.

19 Los otros fantasmas que se materializan en la serie –la inspectora Ruth, Luis/Iván y Justo– vuelven a la vida con la misma sed de venganza y justicia.

20 Lo que se ve en el espacio se dice que está en *campo*, porque queda dentro de la visión de la cámara, mientras que a lo que queda fuera se le ha llamado genéricamente *fuera de campo* o *espacio off* (Fernandez Diez, y Martínez Abadía, 1999: 39).

4.4. *El juego con la temporalidad*

Aunque *Hay alguien ahí* se aloja en el género fantástico, no deja de compartir muchos de los rasgos que caracterizan las series de ciencia ficción –en cuanto a su estructura narrativa y temporalidad. En su estudio, «Las claves de la apuesta española por la ciencia ficción»,²¹ Ana Isabel Iñigo Jurado, Macarena Gómez Mantenga y Marina Recio Delgado analizan dichos rasgos. En primer lugar, destacan la utilización de la llamada «multitrama» o encadenamiento de varios hilos narrativos –cuatro o cinco tramas pueblan cada capítulo– que en el texto audiovisual que nos ocupa acaba convirtiéndose en una especie de pandeterminismo argumental. Como afirma Jorge en el capítulo 9 de la segunda temporada: «Todo está conectado». Además, la extensa duración de los capítulos –alrededor de 75 minutos– favorece precisamente la incorporación de una multitud de tramas y subtramas.²²

En segundo lugar, los inicios y finales de cada capítulo influyen de un modo decisivo en la temporalidad: «[...] cada capítulo comienza con un amplio resumen de los capítulos anteriores, y terminan con un avance de lo que veremos la siguiente semana» (2012: 67). La analepsis inicial sirve para recordar al espectador los sucesos más importantes con el objetivo de facilitar la comprensión del capítulo que se emite a continuación. A su vez, la prolepsis final desempeña la función de incrementar tanto el interés de la audiencia por la historia como su fidelización. Pero el juego de la temporalidad –la distancia que mide entre la historia y el discurso– no termina allí. Dentro de cada capítulo, podemos encontrar *flashbacks* y *flashforwards*.

Los *flashbacks* provocados por las visiones de Jorge y los viajes en el tiempo de Ana se convierten en «[...] la forma más sencilla de desvelar información esencial para la comprensión de y resolución de las incógnitas que plantean los argumentos, normalmente a través del pasado de los personajes y de las anteriores relaciones entre ellos» (Iñigo Jurado, Gómez Mantenga y Recio Delgado, 2012: 71). De este modo, descubrimos paulatinamente cómo murieron Raúl y Elisa y quiénes fueron los culpables de su muerte. En lo que se refiere a los *flashforwards*: «[...] nos anticipan ya sea a través de sueños o visiones, futuros posibles o advertencias, lo que puede suceder con el desa-

21 En Puebla Martínez, Carrillo Pascual y Iñigo Jurado (eds.) 2012: 55-75.

22 Entre las tramas horizontales –es decir las que continúan a lo largo de varios capítulos–, podemos hacer hincapié en: la muerte de Raúl y Elisa; la muerte del marido de Nicoleta; la investigación policial; la historia de Marta, las actividades sadomasoquistas de la hermana de Clara; las relaciones entre Diego y Rebeca; el encuentro amoroso entre Clara y Salvador; la historia de Jorge y la Iglesia; el accidente de coche de Iñigo y Silvia; la madre de Diego y el padre Palacios; el secuestro y asesinato de muchachas jóvenes.

rollo de las tramas y los personajes» (Iñigo Jurado, Gómez Mantenga y Recio Delgado, 2012: 71). En *Hay alguien ahí*, Jorge es el receptor y emisor de estas visiones que no dejan de ser una especie de maldición o condena. De ahí que en el último capítulo cuando se niega a revelar a Irene «lo que ha visto» –la muerte inminente de ella– la joven se desespera. Es decir, una de las tramas relacionadas con lo paranormal se funde y confunde con una de las tramas sentimentales.

Tal vez el apogeo de la manipulación de la temporalidad lo podamos situar en los viajes en el tiempo. De un lado, los fantasmas regresan del pasado para intervenir en el presente. De otro, tanto Ana como Jorge logran volver al pasado –filmado en blanco y negro– a la escena del crimen. Las identidades se invierten. Para el Raúl del año 1988, Ana es un extraño, un fantasma que le inspira pavor. Pero este cuestionamiento de la identidad típica de lo fantástico incluso desemboca en otro de los tropos canónicos del género; el tema del doble. En el capítulo 8 de la segunda temporada, Raúl aparece en el presente cuando todavía está vivo en el pasado. Al bajar al sótano se encuentra con el fantasma del Raúl muerto. El Raúl «vivo» le pregunta al fantasma del Raúl muerto, «Hola. ¿Tú eres yo? Por qué estás aquí?». Acto seguido, el fantasma del Raúl muerto se degüella recreando su asesinato.

4.5. *La posesión y los exorcismos*

La fragmentación de la identidad y la disolución del yo atañen también al fenómeno de la posesión. Elisa, la más violenta de los dos hermanos muertos cuyos espíritus aún residen en la casa, posee a Ana obligándola a intentar asesinar a Marta, la hermana de Clara. En el último momento Raúl consigue salvarle la vida. Más adelante, en el capítulo final de la serie, entra en el cuerpo de Silvia para que esta le arranque el corazón a Luis/Ivan. La explicación racional que baraja la policía es la de la esquizofrenia y Silvia es internada en un manicomio. Sin embargo, cumplida su venganza, Elisa abandona el cuerpo de Silvia y hasta le ayuda a escapar.

Frente a la posesión de un ser vivo por una fuerza extraña y ajena, se erige el procedimiento del exorcismo muy vinculado a la Iglesia católica y la supuesta lucha entre el bien y el mal. De hecho, no podemos sino intuir una crítica de dicha institución y su relación con el pasado franquista de acuerdo con su representación en la serie. Al final del capítulo 5 y al principio del capítulo 6 de la primera temporada, el padre Palacios, confesor de la madre de Diego, «soldado del Señor», intenta exorcizar la casa de los Pardo para que,

en palabras de la abuela, «[...] traiga la paz a esta casa, y que os recuerde los verdaderos valores: la familia, el sacrificio y el poder de la oración» (1ª Temporada, cap. 5). El intento resulta ser un fracaso y el padre Palacios atacado por Elisa y por el perro Blai, poseído, huye de la casa herido y despavorido. Sin embargo el clérigo insiste. En el capítulo 12 de la primera temporada, la práctica del exorcismo hasta cobra una dinámica dañina y maléfica. Justo en el momento en que han apartado a Ana de la casa familiar para alejarla de la influencia maligna que ese lugar ejerce sobre ella, llevándola a la casa de la abuela, la niña, atada a una silla, es sometida a una espeluznante y traumática sesión de exorcismo. Ninguno de los fantasmas le hace pasar tanto miedo. El terror está en la realidad y lleva sotana. Finalmente durante el último intento de «limpiar» la casa (cap. 9 de la segunda temporada), Raúl y Elisa están a punto de acabar con la vida del padre Palazuelos y el exorcista. Sólo logran salvarse gracias a la intervención de Dante, cura y amigo de Jorge y el único de los tres que entiende la raíz de la maldición que planea sobre la casa.

4.6. *El zombie*

Rubén Sánchez Trigos, experto en la temática de los zombies, define ese ser híbrido, monstruoso como «[...] un cuerpo privado de sus procesos mentales conscientes, que mantiene, en mayor o menor medida, sus funciones motoras más o menos intactas y que es controlado por algún tipo de fuerza o influencia, exterior o interior» (2013: 14). El zombie, pues, está de moda al constituir uno de los paradigmas de la posmodernidad postapocalíptica y la serie que es el objeto de nuestro análisis no desaprovecha la oportunidad para incorporar dicho monstruo en los capítulos 9 y 10 de la primera temporada. Javier, que fue arrojado por la ventana durante la sesión de la ouija, despierta de un coma convertido en zombie. Ostentando una fuerza sobrehumana, ataca a su padre y a una mujer que lo atropella con su coche. Es entonces cuando descubrimos que debe cumplir una misión: vengar la muerte de Raúl y Elisa y la traición del misterioso Iván. De ahí que intente matar a Luis (en realidad Iván) antes de fallecer en los brazos de Iñigo.

4.7. *El intertexto del terror*

Al explotar todo un repertorio de temas y motivos relacionados con lo fantástico *Hay alguien ahí* entabla inevitablemente un diálogo con otros textos tanto literarios como audiovisuales. En este sentido, *Otra vuelta de tuerca* (1888) de Henry James, relato que mantiene la vacilación por parte de los personajes

y de los lectores hasta el final, constituye un modelo canónico. Ha sido adaptado al cine en numerosas ocasiones –podemos destacar *The Innocents* (Jack Clayton, 1961)– a la vez que ha influido en títulos tales como *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001) y observamos su presencia en la serie a través de varios elementos: la casa como cronotopo del terror, el protagonismo de los niños, la incertidumbre que sienten tanto los personajes como los espectadores frente a los sucesos sobrenaturales.

Otro intertexto menos evidente es el de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) con la presencia de la pequeña Ana. En *Hay alguien ahí* el personaje de Ana comparte muchas de las características de la Ana del film de Erice: su relación con la muerte, su apariencia física, hasta su mirada. Pero si en *El espíritu de la colmena* la relación de Ana con el mundo del más allá es sobre todo simbólica y alegórica –el monstruo del Dr. Frankenstein se asocia con el maquis, el padre, y en última instancia con el dictador, Francisco Franco–, en la serie esta relación se vuelve literal.

5. CONCLUSIONES

A lo largo de nuestro análisis de *Hay alguien ahí* hemos visto cómo la serie ofrece una reflexión dramática sobre la realidad de la España actual dentro de un mundo globalizado. Mediante el discurso “espectacularizante” (Aguaded Gómez, 2000: 90) que caracteriza el medio y las estructuras narrativas televisivas, este relato audiovisual examina los problemas y las contradicciones familiares, económicas y sociopolíticas de la actualidad. Para llevar a cabo dicha reflexión, acude al poder simbólico de lo fantástico y a los tropos y mecanismos textuales que dicho género ofrece.

Desde un punto de vista teórico, en la serie se moviliza la alegoría –en contra de la definición del género por parte de Todorov– y la vacilación –elemento que sí figura en dicha definición–. Por otra parte, se vincula a la vertiente posmoderna de lo fantástico –presente tanto en la literatura como en el cine actual– en virtud de la incorporación de estrategias metaficcionales tales como la *mise en abyme* y la llamada «pantallización» de la sociedad, y de la figura del zombie.

El resultado final es el parpadeo epistemológico y ontológico del miedo. ¿Hay alguien ahí?

BIBLIOGRAFÍA

- AGUADED GÓMEZ, José Ignacio (2000): *Televisión y telespectadores*, Grupo Comunicar, Huelva.
- BACHELARD, Gaston (1998): *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- BARRENECHEA, Ana María (1972): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, 80, pp. 391-403.
- BERGER, Peter y Thomas LUCKMANN (1984): *The Social Construction of Reality A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Penguin, Londres.
- BORGES, José Luis (1981): *Labyrinths*, Penguin Books Ltd., Nueva York.
- CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción: lo fantástico*, Ediciones Renacimiento, Sevilla.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2007): *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*, Laertes, Barcelona.
- CASTILLO, José María (2004): *Televisión y lenguaje audiovisual*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid.
- DÄLLENBACH, Lucien, (1991): *El relato especular*, Visor, Madrid.
- DE FELIPE, Fernando e Iván GÓMEZ (2010): «30 años de oscuridad: viajes por el cine fantástico español», *Ínsula*, núm. 765, septiembre, pp. 20-23.
- ELSAESSER, Thomas y Malte HAGENER (2010): *Film Theory. An Introduction Through the Senses*, Routledge, Londres.
- FERNANDEZ DIEZ, Federico y José MARTÍNEZ ABADÍA (1999): *Manual básico del lenguaje y narrativa audiovisual*, Paidós, Papeles de Comunicación 22, Barcelona - Buenos Aires - México.
- FREUD, Sigmund (1972): «Lo siniestro», *Obras completas*, tomo 7, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 2483-2507.
- GÓRRIZ, Joaquín y Daniel Cebrián TORALLAS (2009-2010): *Hay alguien ahí*, España, Cuatro.
- GUBERN, Román (2003): *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Anagrama, Barcelona.
- IÑIGO JURADO, Ana Isabel, Macarena GÓMEZ MANTENGA y Marina Recio DELGADO (2012): «Las claves de la apuesta española por la ciencia ficción», en Belén PUEBLA MARTÍNEZ, Elena CARRILLO PASCUAL y Ana Isabel IÑIGO JURADO (eds.), *Ficcioneando. Series de televisión a la española*, Fragua, Madrid, pp. 55-75.
- LODGE, David (1987): *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*, Ark Paperbacks, Londres.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2004): «El cine fantástico español de los noventa. Aportaciones para la recuperación de un género olvidado», *Imafronte*, núm. 16, pp. 241-253.
- MCHALE, Brian (1987): *Postmodernist Fiction*, Routledge, Londres y Nueva York.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (2010): «La narrativa fantástica en el siglo XXI», *Ínsula*, núm. 765, septiembre, pp. 6-10.
- PULIDO, Javier (2012): *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*, T& B Editores, Madrid.

- ROAS, David (2001): *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (1999): *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, Routledge, Londres.
- SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén (2013): «Muertos, infectados y poseídos: el zombie en el cine español contemporáneo», *Pasavento*, Vol. 1, núm. 1, pp. 11-34.
- SOLLERS, Philippe (1975): «The Novel and the Experience of Limits», en Raymond Federman (ed.), *Surfiction. Fiction Now and Tomorrow*, Swallow Press, Chicago, (1981) pp.59-75.
- STONEHILL, Brian (1988): *The Self-conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia
- TODOROV, Tzvetan (2001): «Definición de lo fantástico», en David Roas, (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 47-65.
- TOUS, Anna (2012): «La representación de los nuevos modelos de familia en las series televisivas estadounidenses» en Iñaki Martínez de Albéniz y Carmelo Moreno del Río (eds.), *De Anatomía de Grey a The Wire. La realidad de la ficción televisiva*, Catarata, Madrid.
- WAUGH, Patricia, (1985): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, Londres.
- VAX, Louis, (1965): *Arte y literaturas fantásticas*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.