

«TODOS LOS MONSTRUOS SON HUMANOS»: EL IMAGINARIO CULTURAL Y LA CREACIÓN DE BESTIARIOS CONTEMPORÁNEOS EN *AMERICAN HORROR STORY*

PATRICIA TRAPERO LLOBERA
Universitat de les Illes Balears
apatricia.trapero@gmail.com

Recibido: 23-05-2015
Aceptado: 11-11-2015



RESUMEN

El 7 de noviembre de 2011 inicia su andadura televisiva *American Horror Story* (FX, 2011-presente). A pesar de que sus cuatro temporadas desarrollan argumentos independientes que rompen la idea de serialidad de la ficción televisiva contemporánea, el conjunto creado por Ryan Murphy y Brad Falchuck puede ser considerado como un conjunto conceptualmente unitario y estéticamente híbrido. El presente artículo analiza las dos concepciones del monstruo subyacentes en las cuatro entregas de *AHS* desde su adscripción al *new horror* televisivo o al llamado «horror postmoderno» en el que se recurre sistemáticamente al imaginario cultural fetichista del terror y lo fantástico para construir bestiarios y mitologías contemporáneas.

PALABRAS CLAVE: Alteridad, bricolaje cultural, gótico, horror, mitologías contemporáneas, monstruosidad, Ryan Murphy, televisión.

ABSTRACT

On November 7, 2011, FX aired *American Horror Story* (2011 to present). Instead of viewing each season as developing independent plots by breaking the seriality of current television fiction, the show can be considered as a unitary whole, as an aesthetically hybrid cultural product. This paper analyses the concept of Monstrosity in *American Horror Story*, whose underlying idea is extremely related to contemporary new horror as well as to postmodern horror. Thus, the show makes recourse to the cultural and collective imaginary of terror and fantasy in order to build a constellation of characters dealing with the depiction of a contemporary bestiary.

KEYWORDS: Otherness, Cultural Pastiche, Gothic, Horror, Contemporary Mythologies, Monstrosity, Ryan Murphy, Television.



EL *NEW HORROR* TELEVISIVO, A MODO DE INTRODUCCIÓN

El género del horror ha tenido y sigue teniendo una especial incidencia en la cultura popular. Frente a la enorme cantidad de producciones cinematográficas en las que el terror en sus múltiples variantes constituye el eje argumental central (Marriott y Newman, 2013), no va a ser hasta la década de los años cincuenta del pasado siglo cuando el terror se introduce en los hogares a través de la pequeña pantalla gracias a programas misceláneos en los que la idea de lo fantástico vertebrará series episódicas o sitcoms.

A títulos emblemáticos como *The Twilight Zone* (CBS, 1959-1964), *Hitchcock presents* (Revue Studios/Unniversal, 1955-1962), *Quatermass and the Pit* (BBC, 1958) o *The Munsters* (CBS, 1964-1966) siguieron, en décadas posteriores, productos seriales o procedimentales de gran complejidad narrativa en los que lo sobrenatural pero realista y lo maravilloso será sustituido por lo monstruoso y misterioso. Esta premisa esencial planteada por Todorov (1970) al delimitar las características de lo fantástico, va a ser desarrollada por series calificadas como de culto como *Twin Peaks* (Lynch/Frost, 1990-1991), *The X-Files* (Ten Thirteen/20th Century Fox, 1993-2002), *Buffy The Vampire Slayer* (Mutant Enemy/Kuzui Enterprises, 1997-2003) o su spin off de emisión simultánea *Angel* (1999-2004) producida por las mismas compañías, entre otras. Todas ellas van a insistir en la concepción del monstruo como cuerpo cultural purgativo a través del cual se evidencian los miedos y ansiedades de la sociedad que los enmarcan. Un aspecto, este último, que va a relacionarse con la idea de lo fantástico como construcción cultural en pugna con lo real (Roas, 2011) y, por tanto, con la idea de que la estructura binaria posible-imposible es una categoría discursiva contextualizada por una parte; y también con la teorización contemporánea sobre la significación del monstruo y la monstruosidad.

Tal como señalaran Cohen (1996) e Ingebretsen (2001), el monstruo será un reflejo de los entornos individuales o sociales del momento de recepción y creación de los productos culturales pero también el monstruo servirá para

reflexionar acerca de la cara oscura de la sociedad, de la moral y la ideología que operan culturalmente. Justamente este último aspecto va a constituir la esencia de los argumentos del género del terror del siglo XXI, el llamado *new horror*, derivado en buena medida de los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 al World Trade Center (Hantke, 2010; Briefel y Miller, 2011; Wetmore, 2012) en los que los textos audiovisuales, a partir de la mitología monstruosa clásica o creando mitologías contemporáneas, van a proponer una nueva comprensión del horror.

Así, la extrema violencia gráfica, la fisicidad de las imágenes se dirigirán directamente a los sentidos del espectador. El *horror sensorium* tal como es definido por Ndalians (2012) será amplificado en las producciones televisivas más recientes como *Carnivàle* (HBO, 2003-2005), *Dead Set* (Zeppotron, 2008), *Black Mirror* (Zeppotron, 2011-presente), *True Blood* (HBO, 2008-2014), *The Walking Dead* (AMC, 2010-presente), *Penny Dreadful* (SHO, 2014-presente) o *The Strain* (FX, 2014-presente). Todas ellas enfatizarán, a través de argumentos y estéticas muy diferenciadas, las acciones violentas como metáfora de la deshumanización de la sociedad, el retorno de lo gótico y, de manera especial, la caracterización de los monstruos como seres muy cercanos a los humanos con los que pueden llegar a confundirse (Platts, 2014). O, si se prefiere, construirán una concepción postmoderna del horror.

Una concepción compartida plenamente por *American Horror Story* (AHS) que inicia su andadura televisiva el 7 de noviembre de 2011. Producida por FOX y creada por Ryan Murphy, la serie está concebida como una antología en la que cada una de las cuatro entregas emitidas hasta el momento (*Murder House*, 2011; *Asylum*, 2012; *Coven*, 2013 y *Freak Show*, 2014) y una quinta en emisión en el momento de redactar estas páginas (*Hotel*), desarrolla argumentos independientes que rompen, por una parte, la idea de serialidad de la mayoría de ficciones televisivas contemporáneas pero, por otra, construyen una narración conceptualmente unitaria y estéticamente híbrida. Calificada como «a terrifying series that breaks all the TV rules, reventing itself each season with a new cast and storyline» (The Writers's Room, 1.6), AHS va a unir postmodernidad y neobarroquismo para ofrecer al espectador una estrategia de corporeización de la maldad y el horror estableciendo mitologías y bestiarios contemporáneos recurriendo al imaginario cultural fetichista del terror y lo fantástico.

AMERICAN HORROR STORY, LA MONSTRUOSIDAD POSTMODERNA
Y EL BRICOLAJE CULTURAL

En el episodio piloto de la segunda entrega de *AHS, Asylum*, asistimos a la llegada de la periodista Lana Winters a Briarcliff, un hospital mental en el que está a punto de ingresar un asesino en serie. Acompañada por la banda sonora de la mítica película *Carrie* (Brian de Palma, 1976), la periodista es recibida por alguno de los internos de entre los que destaca Pepper, una cándida joven deforme; una candidez desmentida por Sister Jude, directora de la institución quién comentará que «todos los monstruos son humanos» (2.1). La elección del fragmento que acabamos de describir no es, en ningún modo, gratuito ya que delimita las coordenadas estéticas y argumentales de todas y cada una de las entregas de la serie: por una parte, la utilización y reelaboración de productos culturales previos perfectamente identificables que son usados, de manera general, como indicadores del tono de la entrega o la definición de ciertas características de los personajes; y, por otra parte, la construcción de una aparente estructura disipadora o laberíntica tal como es definida por Calabrese (1987) plagada de tipologías narrativas diferenciadas para cada una de las entregas y aparentemente independientes entre sí pero que contribuyen al sentido final del conjunto.

Las historias desarrolladas en cada una de las temporadas tendrán como punto de partida la reelaboración de materiales previos en un proceso equiparable al comentado por Jameson (1991) para los productos culturales contemporáneos, cuyo resultado no será otro que la identificación de *AHS* como un pastiche plagado de referencias culturales, citas auto referenciales y un compendio de clichés del género del terror que, bien subvirtiéndolos bien potenciándolos, siguen un proceso de hipercodificación enciclopédico, un saber común organizado que el espectador o reconoce o intuye. La transferibilidad de contenidos con fórmulas del bricolaje cultural reconocido como tal por el propio Ryan Murphy (*The Writer's Room*, 1.6) pondrá en evidencia la significación, interrelación y complejidad de los productos culturales contemporáneos en general y de los televisivos en particular tal como señalará acertadamente, entre otros autores, David Walton (2007: 3) al referirse a la cultura no solo como un fenómeno multidisciplinar sino, en el caso que nos ocupa cómo esta multidisciplinariedad dará lugar a nuevas formas narrativas.

En este sentido, las afirmaciones realizadas por Giuliana Bruno (2002: 103 y 144) refiriéndose a la experiencia del espectador de cine, son aplicables a *AHS* que presentará una *geophysics architexture* en la que las audiencias ini-

cion un viaje que los conducirá a lugares ficticios habitados por personajes con los que se relacionará emocionalmente. Un aspecto este, el de la combinación de textos de distintita procedencia, que se convertirá en una característica esencial de todas y cada una de las entregas en las que los materiales previos o coetáneos del género del horror, tanto cinematográficos como literarios o transmediáticos, sufrirán un constante trabajo de reelaboración hipertextual e hipotextual (Genette, 1982)¹ íntimamente relacionado con el concepto de bricolaje cultural señalado anteriormente.

Los argumentos cada vez más enfermizos planteados en cada una de las temporadas, los personajes de moralidad sesgada con *backstories* extremas y acciones imprevisibles servirán de marco esencial para la premisa básica de la serie que no es otra que la exploración de las condiciones por las cuales una persona se convierte en monstruo o es considerada como tal. O, en palabras de sus propios creadores, el desarrollo del horror que se encuentra tras la máscara o la etiqueta de la monstruosidad. El espacio físico y emocional de «gente normal con diferentes capas» (*The Writer's Room*, 1.6) en el que se mueven los personajes va a ser, en este sentido, esencial, como también lo será la intervención de actores recurrentes en cada una de las temporadas encarnando, y a veces repitiendo, las distintas facetas de una misma personalidad de manera que, tal como veremos posteriormente, personajes y contenidos pueden ser considerados como variantes sobre un mismo tema.

Todos los argumentos de *AHS* reflejan microsociedades con estructuras de poder y jerarquías altamente establecidas. Estas *intentional communities* (Sargent, 1994) aparentemente utópicas van a ser colectividades² que deben ser protegidas de una sociedad exterior definida como fuerza corrosiva que amenaza una comunidad cerrada en sí misma, un universo aislado cuya estabilidad se halla en riesgo permanente (Zizek, 2007). La existencia de dos espacios narrativos y vivenciales contrapuestos implica, indefectiblemente, el desarrollo argumental en conceptos binarios: los recién llegados Harmon –los vivos– van a romper la aparente armonía de los fantasmas –los muertos– en *Murder House*; los acontecimientos protagonizados por los internos de Briarcliff –la aparente locura– contrastarán con las acciones llevadas a cabo por los

1 El trabajo de análisis de las distintas manipulaciones y técnicas de bricolaje utilizadas por Ryan Murphy en esta serie –y en todas sus producciones– excede el motivo de estas páginas y requiere una investigación independiente. Aún así, se señalan algunas características y usos a lo largo de estas páginas.

2 Las microsociedades están presentes en otras producciones de Ryan Murphy. El círculo de la medicina y la consulta de los cirujanos plásticos Sean McNamara y Christian Troy se desarrollará en *Nip/Tuck* (FX, 2003-2010) y *Glee* (FX, 2009-2014) narrará las peripecias de los integrantes del «glee club» de la William McKinley High School. También parece estar presente en la nueva serie de Murphy *Scream Queens*, en preparación en el momento de redacción este trabajo.

personajes venidos del mundo exterior –el mal en estado puro– en *Asylum*; los cazadores de brujas corporativos –el patriarcado– intentarán aniquilar a las jóvenes herederas de Salem –la sororidad– en *Coven*; y los seres deformes –anormalidad física– van a ser perseguidos y aniquilados por los prejuicios –anormalidad moral– y las acciones psicopáticas de una sociedad enferma –anormalidad mental– en *Freak Show*. En definitiva, cada una de las temporadas van a seguir los paradigmas y bestiarios convencionales del género del terror como género fantástico al tiempo que convertirán estos paradigmas en la escenificación de las «pesadillas por otro» siguiendo la propuesta de Daniel Ferreras (2000), o, si se prefiere, el concepto de alteridad.

El espacio absorberá desde las primeras imágenes de cada una de las temporadas al espectador que se verá, a veces literalmente, engullido por él; pero también será un contenedor de dos conceptos diferenciados de la monstruosidad, ambos relacionadas con la extrema ambigüedad ética de una sociedad inestable y que nos permiten plantear una división de las temporadas emitidas hasta el momento en dos grandes bloques, uno conformado por *Murder House* y *Asylum*, el otro por *Coven* y *Freak Show*.

MURDER HOUSE Y *ASYLUM*: EL MONSTRUO ENTRE LO REAL Y LO POTENCIAL.

Murder House (2011) narra la historia de la llegada a su nuevo hogar en Los Ángeles de la familia formada por el doctor Ben Harmon,³ su esposa Vivien y su hija adolescente Violet. La mansión ha cobijado los más horribles crímenes y es habitada por los fantasmas de las personas que murieron en ella y que interactúan con los nuevos inquilinos. Tras una noche íntima con su esposo, Vivien mantiene relaciones sexuales con un hombre enfundado en un traje de látex quedando embarazada de gemelos de distintos padres; uno de ellos, siguiendo las profecías bíblicas, será el Anticristo. En la segunda entrega, *Asylum* (2012)⁴ que se desarrolla en 1964, el hospital mental de Briarcliff dirigido de manera férrea por Sister Jude y especializado en el tratamiento de comportamientos criminales o desviados va a recibir a dos nuevos pacientes:

3 El reparto de la primera temporada es el siguiente (transcribimos actores recurrentes en otras entregas o personajes a los que hacemos referencia en el texto): Jessica Lange (Constante Langdom), Dylan McDermott (Ben Harmon), Connie Britton (Vivien Harmon), Evan Peters (Tate Langdom), Taissa Farmiga (Violet Harmon), Dennis O'Hare (Larry Harvey), Jamie Brewer (Adelaide Langdom), Frances Conroy (Moirá), Lily Rabe (Nora Montgomery), Zachary Quinto (Chad Warwick)

4 Segunda temporada: Jessica Lange (Sister Jude), Lily Rabe (Sister Mary Eunice), Sarah Paulson (Lana Winters), Evan Peters (Kit Walker), Zachary Quinto (Dr. Oliver Thredson), Joseph Fiennes (Monsignor Timothy Howard), Lizzie Brochère (Grace), James Cromwell (Dr. Arthur Arden), Frances Conroy (Ángel de la Muerte), Dylan McDermott (Johnny Morgan), Naomi Grossman (Pepper)

al asesino en serie Bloody Face y a la periodista Lana Winters que desea a toda costa una entrevista con el criminal.

No cabe duda de que el lector reconocerá en estos argumentos someramente expuestos algunas de las principales bases cinematográficas de la serie, por otra parte mencionadas por el propio Ryan Murphy:⁵ *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968) y *Shock Corridor* (Samuel Fuller, 1963). A estas referencias se añadirán a lo largo de todas las temporadas de la serie no solo una inmensa lista de guiños audiovisuales y culturales al espectador, la mayoría de ellos relacionados con el terror gótico contemporáneo en el que el gusto por lo bizarro y lo extremo nos trasladará a la introspección del lado más oculto de la personalidad (Navarro, 2010) y que serán ampliamente recogidos por el *fandom* de la serie en páginas no oficiales.⁶ Del mismo modo, la serie planteará una gran cantidad de elementos argumentales relacionados con los más elementales cánones del género del terror contemporáneo llevándolos al límite en un mecanismo de reelaboración que convertirán a *AHS*, tal como hemos comentado, en un ejercicio de variables sobre el mismo tema.

Un ejercicio o fórmula, si se prefiere, que comienza a agotarse desde nuestro punto de vista. Y es que «la inserción de un texto YX que marca tal inserción» según la definición de Calabrese (1987: 190) o «la relación entre un texto B y múltiples textos A» propuesta por Genette (1982:10) están presentes desde las primeras escenas de las temporadas aunque serán rápidamente fagocitadas por la serie en un trabajo de construcción de un discurso del horror multidimensional, hipertextual y neobarroco, en un proceso que irá de lo general a lo particular.

El previsible desarrollo de una historia protagonizada por una familia que es representante de los valores psicológicos e ideológicos de la sociedad y de un argumento en el más puro estilo del llamado *Real-State Horror* (Humphries, 2002: 102-108) en el que esa familia intenta ser aniquilada por fantasmas amenazadores colectivos que buscan su desestructuración sin conseguirlo y con un final más o menos positivo para los representantes del mundo de los vivos o buena parte de ellos, se va a ver trastocado desde los primeros capítulos de *Murder House*.

Los Harmon son ya una familia desestructurada: el pasado libertino del padre y su más reciente relación sentimental con la joven Hayden serán

5 Murphy, tal como comenta la actriz Lily Rabe (*The Writer's Room*, 1.6) hizo ver las películas mencionadas como referentes a los integrantes del elenco de la serie.

6 Señalamos, entre otras las siguientes recopilaciones realizadas por seguidores de la serie: http://americanhorrorstory.wikia.com/wiki/American_Horror_Story/Cultural_references

constantemente recordados y encarnados en el personaje de Moira, un personaje desdoblado que señala las debilidades del doctor Harmon y de los hombres en general y que controlará el embarazo sobrenatural de Vivien; ésta se verá arrastrada por las voluntades juguetonas de los fantasmas que, consciente o inconscientemente, ayudarán a su ingreso en un centro psiquiátrico; y Violet sufrirá las consecuencias emocionales de la desestructuración familiar intentando suicidarse reiteradamente y encontrando el amor y la comprensión en un muerto, el joven *outsider* Tate. Solo un final violento conseguirá unirlos en una convivencia pacífica. Los fantasmas que habitan en la mansión no funcionarán como una colectividad, bien al contrario, establecerán alianzas y pugnas entre ellos y tendrán traumas emocionales que trasladarán el centro de interés de la temporada a sus historias personales: la crisis y destrucción del matrimonio formado por el médico abortista Charles Montgomery y su esposa Nora comenzará tras el asesinato, a manos del familiar de una paciente, de su hijo y la creación de un pequeño monstruo para sustituirlo; del mismo modo, los problemas entre la pareja formada por Chad y Patrick se centrarán en sus discrepancias por el deseo de tener un hijo por parte del primero como solución a su, en esos momentos, frágil relación.

Los muertos no se diferenciarán de los vivos, también serán familias desestructuradas y todos ellos tendrán como punto de conexión el tema de la maternidad. A la constante búsqueda del hijo perdido por parte de Nora Montgomery, el rechazo al monstruo creado por su esposo y la relación filial establecida con Tate, se unirán, entre otras historias, las tensiones entre Vivien y Violet que mantendrán puntos de vista totalmente diferentes respecto al comportamiento de la figura masculina de la familia. Pero quien, sin duda, encarnará la figura de la madre en *Murder House* es el personaje de Constance Langdom.

El personaje encarnado por Jessica Lange será dual y contradictorio pivotando entre la necesidad de afecto por parte de hombres mucho más jóvenes que ella y la búsqueda de la redención a través de sus hijos cuyas deficiencias físicas y comportamientos antisociales considera consecuencia de sus fracasos sentimentales; en definitiva, de sus pecados. El monstruoso Beauregard y la adorable Adelaide, una joven con síndrome de Down, serán ultraprotegidos del mundo exterior sin demasiada fortuna; Tate morirá a manos de la policía tras provocar una masacre en su instituto en un remedo de la masacre de Columbine acontecida en 1999 y culpará a su madre por ello. Paradójicamente, Constance, puente entre el mundo de los vivos y de los muertos, encontrará un sentido a su vida y una expiación de sus culpas encargándose del cuidado

del recién nacido Anticristo, su nieto, quien, lejos de ser un monstruo de ojos brillantes como en *Rosemary's Baby*, va a tener una apariencia angelical.

De este modo, tal como comentara Humphries (2002: 85) refiriéndose al nuevo cine de horror estadounidense, Murphy y Falchuck situarán el género en el más inmediato presente, en la vida cotidiana, al tiempo que sugerirán uno de los elementos esenciales de la ficción gótica y de la postmodernidad: la aprehensión y filtración por parte del espectador de las experiencias y conceptos del imaginario colectivo del terror que fluctúan entre lo real y lo irreal, entre lo físico y lo sublime (Beville, 2009: 42-43). Un elemento este último también desarrollado en *Asylum* y en la historia que tiene lugar en Briarcliff al que llega Lana Winters para entrevistar al presunto asesino en serie Bloody Face-Kit Walker: la periodista será ingresada por Sister Jude como paciente siguiendo la estela de *Shock Corridor* a la que nos hemos referido anteriormente.

Tanto *Murder House* como *Asylum* insistirán en el cambio sustancial de los modelos esenciales del terror clásico de manera que la afirmación de que el monstruo nunca es humano o, si lo fue en algún momento, ha sufrido algún tipo de mutación o manipulación genética se sustituirá por una nueva mitología de la monstruosidad y del mal cuyo origen es, en buena medida, social, interpersonal o ambiental. Mientras la primera presentará a la familia como argumento del horror, la segunda explorará el origen del mal como monstruosidad ligando dos conceptos esenciales desarrollados por el horror contemporáneo: la sexualidad que conduce a la muerte y la religión.

Para ello, la presumible descripción de las aberraciones cometidas en las instituciones mentales por sus gestores como cliché de los géneros carcelarios y de la investigación-descubrimiento de la auténtica personalidad del asesino en serie como cliché del thriller va a verse modificada por la inclusión en el argumento de líneas temáticas de la ciencia ficción, por la aparición de personajes asimilados al horror clásico, y por la construcción de un imaginario contemporáneo del mal.

Frente a la linealidad argumental de *Murder House*, *Asylum* va a desplegar narrativas paralelas que incidirán en el sentido final de la temporada. La abducción de la esposa de Kit Walker, producida simultáneamente a un nuevo crimen del asesino serial Bloody Face, conducirá al joven a la institución mental dirigida por Sister Jude, un sanatorio regentado por la iglesia bajo los auspicios del ambicioso Monsignor Timothy Howard quien utilizará su carisma personal para conseguir la fidelidad absoluta de la directora del centro. De nuevo el personaje interpretado por Jessica Lange buscará la redención a su vida, esta vez a través de la religión y trabajando en una institución religiosa

castradora que utiliza el castigo físico –que ella aplica a los internos– y la represión sexual –prohibiciones y tratamientos victorianos en los internos y autorepresión de su atracción hacia Monsignor– como mecanismos de expiación tanto social como individual. Una redención que no le ofrecerá ni la iglesia ni la institución que regentaba, sino la convivencia en sus últimos años con Kit Walker y su familia.

La llegada a Briarcliff de un joven poseído para ser exorcizado desencadenará la entrada del diablo al recinto a través de la cándida Sister Mary Eunice. Frente a la imagen del endemoniado cubierto de pústulas por cuya boca habla un demonio de voz profunda y desagradable utilizando ademanes escatológicos y expresiones de fuerte contenido sexual, Mary Eunice asimilará las cualidades omniscientes del maligno para evidenciar la cara más oculta de los personajes y, especialmente, de la institución: cuestionará la autoridad de Sister Jude recordándole su pasado de cantante de cabaret y su huida ante el atropello de una joven a la que dio por muerta al tiempo que evidenciará su deseo por Monsignor; animará a una joven psicópata llegada a Briarcliff a que siga sus instintos; mantendrá un juego de dominación emocional y sexual con el doctor Arthur Arden quien, como consecuencia de la transformación de Mary Eunice, hará añicos la omnipresente figura de la Virgen que preside la entrada del recinto ; fomentará la salida de un paciente recluso en la institución cuyos instintos asesinos se desencadenan bajo el traje de Papa Noel y que crucificará literalmente a Monsignor; y, de manera especial, se enfrentará a un Dios represor a quien dedicará la canción «You don't owe me» de Leslie Gore (1964) en la habitación de Sister Jude y con su ropa interior roja. Toda una declaración de principios tanto del personaje como de la temporada. De esta manera, Sister Mary Eunice será la nueva cara del mal, en este caso demoníaco e intangible, ya anunciado por Leah, amiga de Violet Harmon en *Murder House* (1.6) quien comentará que el diablo es real y que no es un hombrecillo con cuernos y cola sino que puede ser hermoso porque es el ángel caído, el favorito de Dios.

La investigación que lleva a Lana Winters a Briarcliff se verá trastocada, como hemos comentado, por la intervención de Sister Jude. El miedo a que difunda públicamente los métodos de la institución así como la homosexualidad de Lana convierten a la periodista en candidata idónea para ser recluida. En su estancia en el centro, Lana será testigo y protagonista de las terapias rehabilitadoras llevadas a cabo por el doctor Oliver Thredson para «sanar» las conductas sexuales desviadas, pero también reconocerá en él al auténtico Bloody Face, un asesino en serie de acuerdo con los cánones de buena parte

del subgénero de la ficción criminal (Schmid, 2005). La figura del asesino serial con un yo dividido, con un pasado emocional distorsionado por el abandono de la madre o por la existencia de una madre absorbente servirá para actualizar el tema de la maternidad, esta vez relacionado con la idea de una hipotética predestinación genética hacia el mal como concepto emocionalmente subsanable.

Lana Winters será secuestrada y repetidamente violada por Bloody Face quien verá en ella la figura maternal perdida y añorada. La relación con *Rosemary's Baby* volverá a ser evidente no solo argumentalmente sino a través de la puesta en escena: Lana alumbró a Johnny, el hijo del mal, al que abandonará en el hospital convirtiéndole en una réplica exacta de su padre, un psicópata que asesinará a sus terapeutas y a las prostitutas que contrata para amantarlo. En un encuentro final entre madre e hijo, Lana matará al nuevo Bloody Face cuya aparición supone para ella una grave interferencia en su trayectoria como periodista famosa y un peligro para desenmascarar su auténtica personalidad. La madre se convierte, pues, en monstruo.

Una idea del mal consciente y voluntario que delimitará al personaje de Lana Winters quien, a lo largo de toda la serie mostrará un arribismo personal y una falta de escrúpulos que la hacen capaz de traicionar a sus compañeros en la institución mental, falsear los acontecimientos sucedidos en Briarcliff e incluso a matar en aras de un reconocimiento social. El magnífico final de la temporada no puede ser más explícito en este sentido al conocer el espectador las palabras que, en voz baja, dijera Sister Jude a Lana a su llegada a Briarcliff (2.1) : «if you look in the face of evil, evil's gonna look back at you».

Así, la ubicación del horror en la realidad y la actualización de los miedos y fantasmas más enraizados en el subconsciente colectivo hace que, efectivamente, todos los monstruos sean humanos.

COVEN Y FREAK SHOW: LA REIVINDICACIÓN DE LA ALTERIDAD Y LA MITOLOGÍA POSTMODERNA.

Coven (2013)⁷ nos trasladará al New Orleans contemporáneo donde conviven la magia negra controlada por Marie Laveau y la magia blanca representada por la escuela de jóvenes brujas dirigida por Cordelia Foxx; la

7 Tercera temporada: Jessica Lange (Fiona Goode), Sarah Paulson (Cordelia Foxx), Angela Basset (Marie Laveau), Kathy Bates (Dephine Lalaurie), Evan Peters (Kyle Spencer), Frances Conroy (Myrtle Snow), Lily Rabe (Misty Day), Jamie Brewer (Nan), Gaborney Sidibe (Queenie), Taissa Farmiga (Zoe Benson), Emma Roberts (Madison Montgomery), Dennis O'Hare (Spalding)

llegada de Fiona Goode tras años de ausencia supondrá la ruptura de la paz del lugar, la coalición de fuerzas contra la incorporación de cazadores de brujas y la lucha encarnizada por el poder. Finalmente, *Freak Show* (2014)⁸ situado temporalmente en 1952 narrará la llegada a Júpiter en Florida de un circo de deformes dirigido por la alemana Elsa Mars quien protege a sus monstruos del rechazo de los habitantes del pueblo; las ansias de fama de la alemana juntamente con las acciones agresoras de un psicópata de la alta sociedad y un cazador de monstruos que vende sus trofeos a un museo, conducirán a la aniquilación de los integrantes del *freak show*. La hipotética relación con la saga de *Harry Potter* con la que, sin duda, el espectador relacionará la temporada de manera inconsciente desde las primeras imágenes de la serie será desmentida y satirizada en el primer episodio de la tercera temporada, mientras la cuarta entrega compartirá planos, personajes y estética con la película de culto *Freaks* (Tod Browning, 1932).

Coven iniciará la inmersión de la serie en argumentos en que los personajes aparentemente monstruosos se asimilarán a figuras consideradas socialmente como desestabilizadoras. La pugna entre la normalidad social y la anormalidad individual o entre el cuerpo monstruoso y el creador que se enfrenta intelectual y emocionalmente a su creación no son más que actualizaciones del debate sobre la alteridad y la personificación de la diferencia; un concepto que, tal como propone Margrit Shildrick (2002: 3), es variable a lo largo de la historia afectando no solo a la corporeidad sino, de manera especial, a todas aquellas formas de represión instauradas culturalmente y que conducen a reivindicaciones identitarias que rompen las centralidad de la «normalidad social» bien sincrónica bien diacrónicamente. Brujas y deformes reivindicarán, pues, su identidad diferencial.

Las jóvenes descendientes de las brujas de Salem –un nuevo cliché del género– que acuden a la institución regentada por Cordelia Foxx van a ser recluidas por tener cada una de ellas poderes que las diferencian del resto de adolescentes y van a ser adiestradas en el fomento de una diferencia que las está convirtiendo en *outsiders*. Todos los personajes de la serie serán mujeres. La reconstrucción de los juicios de Salem; la lucha shakespeariana por la supremacía del *coven* que lleva a cabo Fiona Goode a lo largo de la temporada y

8 Cuarta temporada: Jessica Lange (Elsa Mars), Kathy Bates (Ethel Darling), Evan Peters (Jimmy Darling), Angela Basset (Desirée Dupree), Frances Conroy (Gloria Mott), Sarah Paulson (Bette y Dot Tatler), Dennis O'Hare (Stanley), Emma Roberts (Maggie Esmeralda), Michael Chiklis (Dell Toledo), Finn Wittrock (Dandy Mott), Jamie Brewer (Madeleine), Neil Patrick Harris (Chester), Naomi Grossman (Pepper), John Carroll Lynch (Twisty)

que implica a todas y cada una de las pupilas de la institución; y la pugna entre la magia blanca y la ancestral representada por la Reina del Vudú Marie Laveau como argumentos de buena parte de la temporada van a verse diluidos parcialmente al evidenciarse uno de los elementos esenciales de la misma: la guerra/sororidad entre las brujas contemporáneas y el patriarcado representado por una corporación exclusivamente masculina que combina las actividades económicas con la caza de brujas. Si bien este concepto unitario iniciado en la agresión a Marie Laveau (3.8) pudiera relacionarse conceptualmente con el activismo feminista radical de brujas urbanas aparecido en New York en 1968 bajo las siglas de W.I.T.C.H –Women’s Intenational Terrorist Conspiracy from Hell– con las que comparten el lema de «cuando te enfrentas a una de nosotras, te enfrentas a todas! Pasa la palabra, hermana» (W.I.T.C.H, 2014: 59) que leemos en uno de sus hechizos, el final melifluo de la temporada en la que contemplamos el ascenso al poder de Cordelia Foxx y su llamamiento a todas las brujas del mundo a través de las redes sociales anula totalmente desde nuestro punto de vista la indagación sobre el binomio bruja-mujer como referente histórico y reivindicativo anunciado en los primeros capítulos de la entrega.

Un caso parecido sucederá con *Freak Show*. La incomprensión de los habitantes del pueblo hacia la deformidad de los integrantes del circo que llega al lugar; la reivindicación de normalidad anunciada en la frase-tesis pronunciada por Jimmy Darling en la que sugiere dos tipos de deformidad, la física y la moral, esta última plasmada especialmente por las mujeres de la clase media que no dudan en usar a Jimmy como artefacto sexual la estrechez de miras de los habitantes de Júpiter frente a las relaciones sentimentales entre un integrante del circo y Penny, una de las chicas del pueblo; o la crítica hacia una sociedad voluble e hipócrita que ve en la deformidad un objeto de consumo museístico o servil, van a diluirse estrepitosamente para transformarse en un homenaje a la actriz Jessica Lange, inmortalizada como persona y personaje y reverenciada/adorada en esa Arcadia idílica situada en el más allá en el que los freaks encuentran la felicidad.

Si bien las dos últimas temporadas, y de manera especial en *Freak Show*, se caracterizan por una reiteración en el desarrollo de los personajes, el desaprovechamiento de líneas argumentales interesantes –como es el caso de las relaciones entre el psicópata Dandy y su madre Gloria– o la pérdida total de ellas –la línea argumental del payaso Twisty– y los finales precipitados, no cabe duda de que *Coven* y *Freak Show* suponen un viraje estético radical respecto a las temporadas anteriores. Tanto una como otra combinarán un ma-

yor seguimiento de las convenciones de subgéneros del terror con una potenciación del uso de elementos de la cultura popular y de las técnicas del neobarroquismo contemporáneo. La utilización del fragmento como material creativo va a significar la construcción de una estética desmesurada y un cambio sustancial en los esquemas de la puesta en escena que llevará al límite las posibilidades visuales, pero también va a ayudar a la construcción argumental.⁹ El uso del *cinema verité* o de estéticas cinematográficas anteriores como los fundidos encadenados, el uso del blanco y negro o la simulación de películas tintadas iniciadas en *Coven* y ampliamente desarrolladas en *Freak Show* van a suponer, por una parte, fracturas que afectan a la percepción temporal de la historia implicando una reconstrucción de la lógica del sistema por parte del espectador; y, por otra parte, servirán para mostrar las condiciones existenciales y el entorno que facilita el paso de persona a monstruo como sinónimo de marginación social en el sentido más amplio del término.

Las dos últimas temporadas suponen, también, la creación de mitologías contemporáneas relacionadas con el mundo de lo grotesco, por una parte, y con las referencias colectivas, por otra, de manera que, tal como comenta Barchi Panek (2012: 8-9), el mito en el sentido más amplio del término servirá como mecanismo de conexión entre el espectador individual, el texto y el conocimiento colectivo.

De nuevo la figura de la familia y de la madre van a estar presentes en las dos últimas entregas de la temporada. La existencia de un *sinister supreme being* como catalizador de lo demoníaco y lo divino va a encarnarse en los personajes de Fiona Goode y Elsa Mars, de nuevo interpretados por Jessica Lange. La búsqueda de la inmortalidad y la juventud por medios químicos o sobrenaturales y la lucha por el poder como forma de supervivencia personal enfrentará a Fiona Goode con su hija Cordelia Foxx y las integrantes del aquelarre de jóvenes brujas a las que no dudará en matar o intentar destruir. La personalidad de una madre sofisticada, independiente y ambiciosa contrastará con la de Cordelia, un personaje abandonado por su madre y anulado por ella, dos hechos que la convierten en un ser inseguro de sí mismo y de sus poderes. Casada con Hank, un hijo cuya personalidad también ha sido anula-

⁹ El momento musical en el que Sister Jude, tras haber sufrido un tratamiento de electroshock desmembrado, es ayudada por los internos a recuperar la memoria escenificando la canción «The Name Game» en *Asylum* (2.10); las reconstrucciones de los juicios de Salem (3.1 y 3.8) o el relato de la vida social de Delphine Lalaurie (3.1) en *Coven*; el regreso de un expresionista y a la vez dickensiano Edward Mor-drake como fantasma del Halloween pasado y futuro (4.3, 4.4 y 4.13); la *snuff movie* en la que se narra la amputación de las piernas de Elsa Mars (4.3) o su posterior recuperación gracias a una ortopedia (4.8) en *Freak Show*, son una buena muestra de ello. El estudio de los fragmentos y detalles como técnicas neobarrocas merecen un estudio pormenorizado que excede el motivo de estas páginas.

da por su todopoderoso padre corporativo-puritano-cazador de brujas, Cordelia, que desea ser madre a toda costa, por lo que recurre a la magia negra sin ningún tipo de resultado, se refugiará en su invernadero para crear pócimas y buscará el consejo de la *fashion victim* Myrtle Snow, que sustituye a la figura maternal perdida. Un esquema bastante parecido al que observamos en Elsa Mars cuya ansia de fama y, por tanto, de inmortalidad, conducirá al *freak show* a la aniquilación.

Una versión actualizada de la madre vampírica o de la madre perversa que alcanzará literalmente a Delphine Lalaurie, un personaje real de la alta sociedad dieciochesca de New Orleans que utilizará la sangre de recién nacidos y los órganos vitales de sus esclavos como pócimas cosméticas. Una esclavista *time traveler* que volverá a la vida bajo la presidencia de Barack Obama, se volverá loca por la comida basura y será engañada por un sirviente que le facilitará una caja de antihistamínicos como remedio para matar a la inmortal reina del Vudú a cambio de la compra de una muñeca para su colección secreta.

La necesidad de reconocimiento estamental de Fiona y Elsa contrastará con su soledad, sus constantes fracasos sentimentales y su egoísmo. Tal como sucediera con Constance Langdom y, parcialmente, con Sister Jude, ambas expresarán la necesidad de ser queridas como signo de redención personal: en el primer caso, ante la decrepitud física de un cáncer terminal; en el segundo, ante la decrepitud artística. Mientras Fiona encontrará al *Axeman*, un espíritu maligno atrapado en la mansión-escuela, asesino de quien no gusta del jazz y liberado por las estudiantes como nuevo cliché del género del terror; Elsa recuperará al ortopedista Massimo Dolcefino –su salvador en Alemania–, aunque sin un final feliz para ellos ya que a este le quedan apenas tres meses de vida. Mientras Fiona propondrá la venta de su alma al mágico Papa Legba a cambio de la inmortalidad y será rechazada por este al constatar que la mujer está vacía de sentimientos, la historia personal y el sufrimiento terrenal de Elsa no serán, en una primera instancia, lo suficientemente importantes para merecer que la muerte, personificada por el dickensiano Edward Mor-drake-espíritu-de-Halloween, la libere. Sin embargo, mientras Fiona será condenada a un infierno eterno con su pareja maltratadora, Elsa se enfrentará al inminente deceso de Massimo recurriendo a los ángeles *freaks* de la muerte que la encumbrarán al olimpo de los deformes. Una variante del *postmodern sacred* (McAven, 2012).

La tradicional agrupación de brujas de mediana edad o experimentadas va a ser sustituida en *Coven* por una escuela en la que las jóvenes adoles-

centes –con dones y personalidades muy diversas que van desde el poder de matar al compañero del acto sexual hasta la telequinesia pasando por la lectura de la mente y la personificación de una muñeca vudú– se pelearán entre ellas por cuestiones meramente personales y sentimentales o cuestionarán la autoridad de sus madres-educadoras Fiona, Cordelia y Marie Laveau, representantes del antiguo orden de la brujería. Una nueva generación de brujas que reúnen las características esenciales del *teenage witchcraft*, en este caso en una *high school* consistentes en el maridaje entre la sexualidad adolescente, la atracción por el ocultismo y la preocupación por la ecología como medio mágico que debe ser conservado; pero por encima de todo, por una identidad que prima el empoderamiento y la sororidad frente a la victimización secular (Johnson y Aloï, 2007; Moseley, 2010). Desde este prisma, no cabe duda de que todas las alumnas de la escuela y también la bruja hippie seguidora de Steve Nicks, Misty Day, se ajustan a esta nueva manifestación de la muerte de lo sagrado, como también avanzaría Sister Mary Eunice en *Asylum*. Las referencias a la equiparación de la brujería con la religión van a ser constantes no solo por el poder de la resurrección que va a definir a Misty Day y que intentan emular de manera un tanto tosca las jóvenes Madison y Zoe, sino por la imagería desarrollada a lo largo de la temporada; así, personajes y estética van a contrastar, igualar e incluso proponer la brujería como nueva forma de religión entendida como reivindicación de una colectividad global de mujeres. Desde este punto de vista y contrastando con lo que hemos comentado anteriormente respecto al final melifluo de *Coven*, el llamamiento a la visibilidad de la mujer-bruja a través de las redes sociales adquirirá pleno sentido al tiempo que confirmará la extrema complicación conceptual de la tercera temporada de *AHS*.

En cualquier caso, la manifestación de la identidad deberá ligarse a uno de los elementos esenciales relacionados con la construcción social del monstruo en el sentido más amplio del término: el binomio cuerpo-mente. Frente a la perversión moral de Dandy Mott, el psicópata de la alta sociedad de Jupiter, representante de la idealización del cuerpo heroico-narcisista, se alzarán la sabiduría y fidelidad de Ethel Darling, la mujer barbuda; la extraña simbiosis afectiva entre Ma Petite y Amazon Eve, las mujeres más pequeña y grande del mundo; la reivindicación de normalidad de Paul el hombre-foca y de Jimmy Darling, el chico-langosta; la necesidad de ser madre de Desirée Dupree, la mujer de tres pechos que cree ser hermafrodita y que se ve rechazada constantemente por su marido Dell Toledo, el hombre más fuerte del mundo que oculta su homosexualidad; la irrefrenable necesidad sexual de las

hermanas bicéfalas Bette y Dot Tatler; el trasiego constante de Pepper, rechazada por su familia con la que vuelve tras pasar por el circo de Elsa Mars;¹⁰ y, la necesidad de ubicación del aforme Twisty el payaso, quien, tras ser rechazado por los miembros de un circo, intentará suicidarse sin fortuna transformándose en un asesino camaleónico que intenta adaptarse a un entorno favorable del que siempre es, sin embargo, excluido. El mundo del *Freak Show* histórico (Shildrick, 2002: 23-27) que exhibía a seres monstruosos ante espectadores físicamente perfectos y que suponía una metáfora de la concepción occidental de correspondencia entre corporeidad humanizada como signo de integridad y de la deformidad como amenaza a esos ideales de perfección, será recogido y desmentido en la última entrega de *AHS* tal como grita el personaje de Jimmy Darling (4.2): «Don't call me freak/If they just go to know us, they would see that we're just like them». El espectador se acercara, pues, a los conflictos personales de unos seres extraordinariamente cercanos con los que empatiza desde el primer momento. Los monstruos volverán, pues, a ser humanos.

IN THE LAND OF GODS AND MONSTERS, A MODO DE CONCLUSIÓN

Tal como hemos ido exponiendo a lo largo de estas páginas, *American Horror Story* conforma un conjunto conceptual que presenta, de forma desigual, una reflexión acerca de los tópicos del terror desde un imaginario cultural colectivo. Las temáticas reiteradas en cada una de las temporadas como la familia y la figura de la madre como entidad dual, y la monstruosidad como concepto que pivota entre lo real y lo potencial o como representación de la alteridad, conforman un conjunto conceptual homogéneo que ha sufrido una evolución estética considerable en las últimas entregas. El bricolaje cultural y las fórmulas excéntricas y monumentales de la puesta en escena neobarroca convierten a *AHS* en un texto audiovisual complejo multidimensional que requiere de estudios particularizados, algunos de ellos esbozados a lo largo de este trabajo.

Nadie puede dudar del revulsivo que ha supuesto *American Horror Story* no solo para la narrativa televisiva contemporánea sino, especialmente para el género del terror. Los grandes tópicos y personajes del género clásico y contemporáneo (fantasmas, brujas, vampiros, deformes, endemo-

10 El personaje de Pepper supone una referencia a la segunda temporada de la serie, *Asylum*. Las conexiones temporales que últimamente se establecen en *AHS* merecen un estudio aparte que excede el objetivo de estas páginas.

niados, zombies, doctores creadores de nuevas vidas, reinas del vudú) van a ser reelaborados creando nuevas mitologías derivadas de la cultura popular y reconocidas por el espectador, sea fanático o no de los textos audiovisuales del terror. La extrema hibridación de cada una de las temporadas alcanzará a otros géneros audiovisuales y transmediáticos utilizados tanto en los argumentos de la serie como, principalmente, en su estética fragmentaria.

Una novedad en la construcción narrativa que también alcanzará a la interpretación. La vertebración de los argumentos independientes entre sí a través de actrices y algunos actores recurrentes como Sarah Paulson, Kathy Bates, Angela Bassett, Evan Peters y Dennis O'Hare, con Jessica Lange como líder indiscutible de *AHS*, supone no solo una constatación de la aparente fractalidad de la serie y de su recepción sino una indagación de las múltiples facetas de la humanización del monstruo. Y decimos aparente ya que, a lo largo de las temporadas, se observa una reiteración de personajes, un agotamiento de las fórmulas y premisas iniciales de la serie, una dispersión casi esquizofrénica de los argumentos de las últimas temporadas y una precipitación de los finales de las mismas, tal como hemos comentado anteriormente. Aspectos todos ellos remarcados por los críticos de televisión que sugieren un cambio de rumbo de la serie.

Así, el anuncio del abandono de la serie por parte de Jessica Lange en 2013 y la incorporación de Lady Gaga a la quinta entrega de la misma iniciaron especulaciones y expectativas en torno al futuro de *American Horror Story* en la llamada primera temporada de la era post-Lange.¹¹ Lo cierto es que, tras ver los primeros episodios de la nueva entrega, *Hotel*, las características que definen la serie como globalidad siguen manteniéndose intactas e incluso superando el grado de sofisticación de las primeras entregas; un planteamiento que, sin duda, deberá ser convenientemente analizado en posteriores investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- BARCHI PANEK, Melissa (2012): *The Postmodern Mythology of Michel Tournier*, Cambridge Scholar Publishing, Tyne.
- BEVILLE, Maria (2009): *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*, Rodopi, Amsterdam y Nueva York.

11 En el momento de la publicación este trabajo se están emitiendo dos producciones nuevas de Murphy y Falchuck, *Scream Queens* y la quinta entrega de *American Horror Story*, al tiempo que se está rodando una nueva serie titulada *American Crime Story*, cuyo estreno está previsto para 2016.

- BRIEFER, Aviva y Sam J. MILLER (2011): *Horror after 9/11. World of Fear, Cinema of Terror*, University of Texas Press, Austin.
- BRUNO, Giuliana (2002): *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, Nueva York.
- CALABRESE, Omar (1987): *L'età neobarocca*, Sagittari Laterza, Roma.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996): *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, Minnesota.
- FERRERAS, Daniel (2000): *Lo fantástico en la literatura y el cine*, Editorial Vosa, Madrid.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, París.
- HANTKE, Steffen (2010): *American Horror Film. The Genre at the turn of the Millennium*, University Press of Mississippi, Jackson.
- HUMPHRIES, Reynold (2002): *The American Horror Film. An introduction*. Edinburgh University Press, Edimburgo.
- INGEBRETSEN, Edward J. (2001): *At Stake. Monsters and the Rhetoric of Fear in Public Culture*, The University of Chicago Press, Londres y Chicago.
- JAMESON, FREDRIC (1991): *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durnham.
- JOHNSON, Hannah y Peg ALOI (2007): *The New Generation Witches: Teenage Witchcraft in Contemporary Culture*. Ashgate, Aldershot.
- MARRIOT, James y Kim NEWMAN (2013): *Horror! Films to scare you to death*, Carlton Books, Londres.
- MCAVAN, EMILY (2012): *The Postmodern Sacred. Popular Culture, Spirituality in the Science Fiction, Fantasy and the Urban Fantasy Genres*, McFarland, Jefferson y Londres.
- MOSELEY, Rachel (2010): «Glamorous witchcraft: Gender and Magic in teen films and television», *Screen*, núm. 43, pp. 403-422.
- NAVARRO, Antonio (2010): *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico*, Editorial Valdemar, Madrid.
- NDALIANIS, Angela (2012): *The Horror Sensorium. Media and the Senses*, McFarland, Jefferson y Londres.
- PLATTS, Todd (2014): «The New Horror Movie» en Brian Cogan y Thom Gencarely (eds.). *Baby Boomers and Popular Culture. An inquiry into America's most powerful generation*, Praeger, California, pp. 147-164.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SARGENT, Lyman Tower (1994): «The Three Faces of Utopianism Revisited», *Utopian Studies*, núm. 5.1, pp. 1-37.
- SCHMID, David (2005): *Natural Born Celebrities. Serial Killers in American Culture*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres.
- SHILDRICK, Margrit (2002): *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*. Sage Publications, Londres, Thousand Oaks y Nueva Delhi.
- THE WRITER'S ROOM (2012), episodio 1.6, *American Horror Story*.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, París.
- W.I.T.C.H (2014): *Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno. Comunicados y hechizos*, Originalmente editada en 2007, La Felguera Editores, Madrid.

- WALTON, David (2007): *Introducing Cultural Studies. Learning Through Practice*, Sage Publications, Londres.
- WETMORE, Kevin (2012): *Post 9/11 Horror in American Cinema*, The Continuum International Publishing Co, Londres y Nueva York.
- ZIZEK, Slavoj (2007): «The Family Myth in Hollywood», *Cinephile*, vol. 3, núm. 1, pp 42-46.