

M ATERNIDADES SINIESTRAS EN LOS MIND-GAME FILMS (1990-2020)¹

TERESA SOROLLA-ROMERO

Universitat Jaume I
tsorolla@uji.es

Resumen: En este artículo pretendemos atender a la representación de la figura de la madre en los denominados por la academia como *mind-game* o *puzzle films*. Sin que ni el espectador ni, frecuentemente, las propias protagonistas lo sepan, las películas que estudiaremos sostienen su relato sobre subjetividades delirantes, sobre puntos de vista engañosos. La enunciación fílmica, cómplice del autoengaño, amnesia o trauma de los personajes, traslada su percepción alterada de la realidad al espectador. Aquí proponemos que una parte importante de este heterogéneo corpus plantea relatos en los que la causa del delirio es la pérdida dolorosa, y no aceptada, de un niño. A lo largo del texto procuraremos analizar la representación de la figura de la madre en estos relatos, asociada a la estética de lo siniestro y, frecuentemente, a un sentimiento íntimo de culpa relacionado con la muerte infantil.

Palabras clave: Cine postclásico / *mind-game films* / *puzzle films* / análisis fílmico / maternidad / siniestro.

SINISTER MOTHERHOODS IN MIND-GAME FILMS (1990-2020)

Abstract: In this article we aim to examine the representation of the figure of the mother in what some scholars label as *mind-game* or *puzzle films*. Without the spectators or, frequently, the protagonists themselves being aware of it, the films we study sustain their narrative on delirious subjectivities and deceitful points of view. The filmic narration, complicit in the characters' self-deception, amnesia or trauma, transfers their altered perception of reality to the spectators. Here we propose that an important part of this heterogeneous corpus of films depicts stories in which the cause of delirium is the painful and unaccepted loss of a child. Throughout the text we will attempt to analyse the representation of the mother figure in these stories, associated with the aesthetics of the sinister and, frequently, with an intimate feeling of guilt related to the death of the child.

Key words: Postclassical Cinema / *mind-game films* / *puzzle films* / film studies / maternity / sinister.

1. Desconfiar del relato: introducción a los *mind-game films*

El filme *Goodnight Mommy* arranca con un fragmento extradiegético² de *La familia Trapp* (1956) con la institutriz Maria (Ruth Leuwerik) junto con los hijos del barón Von Trapp cantando la conocida canción de cuna de Johannes Brahms. Pero la idea de una madre protectora y cándida, así como

la de los niños como seres angelicales, se invierte prácticamente desde el inicio del largometraje. Las "buenas noches" de la madre adoptiva de los Von Trapp adquieren un tinte siniestro que es desarrollado, como veremos, a lo largo del inquietante filme austríaco. Y es que el cuestionamiento visual y narrativo de la figura de la madre de su bondad, de su cordura es uno de los vínculos que anudan las

* Fecha de recepción: 15 de febrero de 2021 / Fecha de aceptación: 23 de junio de 2021

¹ El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación "Análisis de identidades discursivas en la era de la posverdad. Generación de contenidos audiovisuales para una Educomunicación crítica (AIDEP)" (código 181390.01/1), financiado por la Universitat Jaume I a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI, para el periodo 2019-2021, y dirigido por Javier Marzal Felici.

² Siendo la "diégesis" el universo ficticio representado en el filme, un elemento "extradiegético" es aquél que no proviene de tal universo. Contrariamente, lo "diegético" es todo aquello proveniente del mundo relativo a la obra.

distintas obras que atenderemos en este texto, además del cumplimiento de determinadas características fundamentales que seguidamente definimos.

En las siguientes páginas proponemos una aproximación a cuentos góticos que subvierten la figura del fantasma, thrillers psicológicos que desautorizan a los protagonistas que ostentan un rol investigador, y relatos *pesadillescos* que retuercen el tiempo narrativo y la memoria de sus personajes. Las películas que abordamos forman parte de un heterogéneo espectro del cine contemporáneo que abarca filmes estrenados, fundamentalmente, entre la década de 1990 y las dos primeras del siglo XXI, que obliga al espectador a desconfiar del propio relato. Sus dos características fundamentales la inestabilidad narrativa y la no linealidad temporal lo dotan de cohesión a pesar de su disparidad genérica, estética y geográfica. A continuación definimos brevemente sus rasgos narrativos, con el fin de acotar y justificar nuestro corpus, para centrarnos más adelante en su análisis.

Este cine, exhibido en circuitos de distribución comerciales y galardonado con premios tanto de la Academia norteamericana como de prestigiosos festivales europeos³ (Cannes, Berlín, Venecia), propone un desfile de narradores amnésicos, durmientes, enfermos o mentirosos que exigen al espectador, por lo menos aparentemente, un inusual esfuerzo de interpretación. De no ser porque buena parte de estas obras, etiquetadas académicamente como *puzzle films*⁴ o *mind-game films*,⁵ se proponen como un juego, pareciera que le roban al espectador un saber que éste asume, habitualmente, poseer por derecho. Sus historias se ofrecen de forma deliberadamente confusa, comprometiendo las habi-

tuales expectativas del espectador mediante rasgos como:⁶ fragmentación de la realidad espacio-temporal, bucles temporales, diferentes (y confusos) niveles de realidad, personajes inestables con identidades múltiples o pérdida de memoria, tramas laberínticas, narradores poco fiables y contradicciones irresolubles.⁷

Entender estos filmes implica entender que una intención enunciativa late bajo su semblante. La búsqueda de desconcertar al espectador no concierne únicamente argumento, sino también a cómo se despliega ese argumento, es decir, a cómo se cuenta la historia. Esto sucede de forma inusual y descaradamente explícita, y en ese acento radica su verdadera particularidad. Aun cuando su principal reclamo es el desafío de las reglas del *Modo de Representación Institucional*,⁸ que configuran el modo convencional de hacer cine narrativo de ficción, estas cintas no llegan a romperlas del todo. Con el fin de analizar los recursos visuales y narrativos que ponen en marcha estos filmes acudimos, metodológicamente, al análisis fílmico de raíz semiótica, que se sirve de algunos conceptos que procuramos sintetizar. Ya en literatura, Wayne Booth⁹ diferencia al *autor empírico* de la novela (su autor/a real) del *autor implícito* a través del cual éste opera en el interior del texto. Así, el autor real delega en este narrador abstracto, que asume la principal función enunciativa y traslada una determinada visión del mundo representado. Pero el cine, a diferencia de la literatura y las artes escénicas, cuenta con el poder de la cámara para dirigir la mirada del espectador. Esas indicaciones que la cámara traslada al espectador son atribuidas a la enunciación, y permiten estudiar el filme atendiendo a su

³ ELSAESSER, Thomas, 2009 y 2013. La tendencia hacia las narrativas complejas (SIMONS, Jan, 2014) va más allá de la industria norteamericana: incluye producciones realizadas en Alemania, Dinamarca, Inglaterra, España, Corea del Sur, Hong Kong y Japón (ELSAESSER, Thomas, 2009, p. 15), que iremos mencionando, como la emblemática *Oldboy* (2003), adaptada en su décimo aniversario por Spike Lee (2013). El omnívoro Hollywood ha integrado, sin embargo, muchos de sus rasgos en superproducciones como *La llegada* (2016), *Al filo del mañana* (2014), *Origen* (2010), *Shutter Island* (2010), *Cisne negro* (2010) o *Código fuente* (2011), las cuales, dado el impacto de su distribución, terminan siendo referente de este tipo de complejidad narrativa para el espectador.

⁴ BUCKLAND, Warren, 2009 y 2014.

⁵ Otros autores proponen denominaciones como *forking-path narratives* (BORDWELL, David, 2002), *modular narratives* (CAMERON, Allan, 2008), *multiple-draft-films* (BRANIGAN, Edward, 2002), *database narratives* (KINDER, Marsha, 2002), *counterfactual plot lines* (SCHMERHEIM, Phillip, 2008) o *mind-tricking narratives* (KLECKER, Cornelia, 2013).

⁶ Para abundar en las características y análisis de filmes pertenecientes a esta tendencia, véanse las referencias de las notas 2 a 4, así como: HVEN, Stefen, 2017; CUEVAS, Efrén, 2014; POULAKI, Maria, 2014; MCGOWAN, Todd, 2011 y 2007; AZCONA, María del Mar, 2010; BORT GUAL, Iván; GARCÍA CATALÁN, Shaila, 2013; PALAO ERRANDO, José Antonio, 2012; SOROLLA-ROMERO, Teresa; GARCÍA CATALÁN, Shaila, 2013; SOROLLA-ROMERO, Teresa, 2018; PALAO-ERRANDO, José Antonio, LORIGUILLO-LÓPEZ, Antonio; SOROLLA-ROMERO, Teresa, 2018; THANOULI, Eleftheria, 2009.

⁷ BUCKLAND, Warren, 2014, p. 5.

⁸ BURCH, Noël, 1989.

⁹ BOOTH, Wayne, 1978.

materialidad:¹⁰ la iluminación, la escala de los planos, los movimientos de cámara, etc. El término teórico *meganarrador*¹¹ alude a esa enunciación, al “responsable último” de los recursos expresivos y narrativos del filme. El lenguaje cinematográfico usa los vocablos *ocularización* y *auricularización* para referirse a “quién ve” y “quién escucha”. Es decir, para determinar con qué mirada y qué escucha se corresponden los encuadres y banda sonora que el filme ofrece al espectador. Ambas categorías pueden ser omniscientes o, en caso de mostrar lo que ve o escucha un personaje, internas. Por último, cuando hablamos de “focalización”, nos referimos al saber y la experiencia de los personajes a los que el relato acompaña.¹²

El concepto de *mind-game film* no se corresponde con un género cinematográfico concreto. Sin embargo, adoptarlo como herramienta de análisis permite abordar cómo se manifiestan sus gestos narrativos en el desarrollo de un tema argumental concreto, cuando se dispone de un corpus representativo del mismo. El magma del cine contemporáneo con narrativas que están sostenidas por personajes secretamente delirantes abarca del thriller¹³ al melodrama;¹⁴ del cine de terror¹⁵ al cruce entre acción y ciencia-ficción,¹⁶ sin dejar de lado obras de corte más autoral de cineastas como Alejandro Amenábar, Michel Gondry, François Ozon, Charlie Kauffman o Pedro Almodóvar.¹⁷ No obstante, pese a su disparidad genérica, geográfica e incluso autoral, en numerosos *mind-game films* aquello que subyace a la complejidad del punto de vista es un trauma no superado por parte del protagonista, en quien está focalizada la narración. Un suceso violento ocurrido en el pasado que, no habiendo sido asimilado por completo, regresa a su mente en forma de pesadillas, visiones, personajes amenazantes o fantasmas. Los *mind-game films* concretan ese hecho violento de diversas formas, entre las que se encuentran: accidentes laborales, traumas de guerra, suicidios, asesinatos de la pareja, manipulaciones fallidas de la memoria, etc. De entre este creciente

corpus de análisis, hemos seleccionado como objeto de estudio únicamente aquellas películas en las que, en el centro de la distorsión narrativa, se halla la relación problemática de una madre y sus hijos. Nos centramos en *Los otros*, *Triangle*, *Spider*, *Hierro* y *Goodnight Mommy*, puesto que representan de forma decidida rasgos de los *mind-game films* vinculados con la amnesia pero, a la vez, insisten en una particularidad que las une. El trauma, en la mayoría de ellas, se corresponde con el sentimiento de culpa por la muerte de un hijo, o la no asimilación de su pérdida. También se da el caso a la inversa, siendo un hijo quien es corroído, inconscientemente, por la culpa de la muerte de la madre. La representación acentuadamente siniestra de la madre y los gemelos de *Goodnight Mommy*, junto con su narración engañosa, nos mueve a incluirla como parte del corpus aunque el duelo irresuelto del niño es el de su hermano. Recordar el suceso reprimido es el requisito que permite a los y las protagonistas comprender los hechos o visiones contradictorios y situaciones extrañas que les han estado acechando; paralelamente, el espectador encuentra un motivo para la distorsión narrativa o lo enrarecido de las tramas que hace encajar sus piezas.

2. Desconfiar de la madre: herederos de *Psicosis*

La década de 1960 vio proliferar –camino a Mayo del 68– a madres que desplazaban su rol de incansables y sufridas cuidadoras para ensombrecer a sus hijos desde diferentes lugares. Madres de las que sospechar. Algunas de ellas anteponían su deseo a la moral familiar –*El graduado* (1967)–. Otras, priorizaban sus intereses políticos manipulando sin escrúpulos a sus hijos –*El mensajero del miedo* (1962)–. Las había que se empeñaban en defender su argumentación sin dejarse manipular por familiares interesados –*El rapto de Bunny Lake* (1965)–. Incluso, alguna, víctima de sombrías maquinaciones, terminaba dando a luz al supuesto fruto de una unión con el demonio *La semilla del diablo* (1968).

¹⁰ Para profundizar en esta metodología de análisis fílmico, véanse (entre otros): AUMONT, Jacques, 1985; CHION, Michel, 1993; MARZAL FELICI, José Javier; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, 2007; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier; MARZAL FELICI, José Javier, 2015.

¹¹ GAUDREAU, André, 1988; GAUDREAU, André; JOST, François, 1995, p. 34.

¹² GAUDREAU, André; JOST, François, 1995.

¹³ *Trance* (2013), *Memento* (2000), *El club de la lucha* (1999), *Identity* (2005), *El maquinista* (2004), *Oldboy* (2003).

¹⁴ *Las horas* (2002), *Expiación* (2007), *Blue Valentine* (2010), *Alabama Monroe* (2012).

¹⁵ *El sexto sentido* (1999), *Los otros* (2001), *El escondite* (2005), *Oculus* (2013), *Goodnight Mommy*.

¹⁶ *Origen* (2010), *Interstellar* (2016), *Tenet* (2020).

¹⁷ *Abre los ojos* (1996), *Los otros* (2001), *Regresión* (2015) de Amenábar; *¡Olvidate de mí!* (2004), *La ciencia del sueño* (2006) de Gondry; *Swimming Pool* (2003), *En la casa* (2012), *El amante doble* (2017) de Ozon; *Sinécdoque, Nueva York* (2008), *Adaptation* (2002) de Kauffman; o *La mala educación* (2004), *La piel que habito* (2010) de Almodóvar.

La pionera de todas ellas, ausente, se instalaba como personalidad secundaria de su perturbado hijo aun siendo un cadáver encerrado en el sótano –*Psicosis* (1960).

Pero es *Plan siniestro* (1964) el filme que más resuena en los que abordaremos a continuación, pues su protagonista, enajenada por el nacimiento de un hijo muerto, está convencida de mantener contacto con él. Ello le lleva a secuestrar a la hija de una adinerada familia londinense para, fingiendo usar sus supuestas capacidades de médium, dar las pistas necesarias que les lleven a encontrarla y ganar prestigio como profesional del espiritismo. Myra Savage (Kim Stanley), como casi todas las madres que recorreremos a continuación, no recuerda –o no quiere recordar– la pérdida de su hijo.

Sin embargo, a diferencia de Grace (Nicole Kidman), protagonista de *Los otros* –en cuyo aspecto resuena Myra, la mujer de *Plan siniestro* no es culpable del fallecimiento de su criatura.¹⁸ Ambos filmes, como la mayoría de los que analizaremos aquí, encajan con lo que Elsaesser describe como *paranoia films*, protagonizados por mujeres que atraviesan un duelo por un hijo o son perseguidas por la pérdida de sus niños. Se trata de madres biológicas (la narración no indica lo contrario) que conviven con sus hijos, cuyos padres son, mayoritariamente, figuras elididas. En estas cintas, a menudo “no está claro si estos niños estuvieron alguna vez allí, o si los maridos, terapeutas o médicos están simplemente tratando de persuadirlos de que nunca existieron [...] las mujeres temen por su cordura debido a los mensajes contradictorios que reciben del mundo que las rodea, o se vuelven locas por maridos en los que no creen que puedan confiar más”.¹⁹

2.1. La huella victoriana

Elsaesser considera los *paranoia mind-game films* un revival de cierta tendencia del inagotable relato gó-

tico victoriano y, posteriormente, neovictoriano,²⁰ en el que una mujer se siente amenazada por un hombre cercano, misterioso, cuyo ademán sospechoso suele ser confirmado o desmentido al final del relato. Ejemplos de ello son Rochester (*Jane Eyre*) o Maxim de Winter (*Rebecca*). La estabilidad psicológica de las protagonistas de *Cumbres borrascosas*, *Jane Eyre*, *Otra vuelta de tuerca* o *El papel amarillo* es puesta en tela de juicio por parte de otros personajes y de ellas mismas,²¹ puente que Elsaesser identifica para vincular sus relatos con este cine contemporáneo. La historiografía y los estudios literarios y de género se ocupan crecientemente, desde las últimas décadas, de recuperar y reivindicar la vida y obra de mujeres victorianas interpretándolas en su contexto decimonónico, plagado de tensiones, contradicciones, reivindicaciones políticas y sociales y revoluciones tecnológicas.²² Idealmente destinada al espacio doméstico y sus labores, la mujer victoriana es generalmente tutelada por padres, esposos y hermanos y considerada jurídicamente “entre los locos y los menores”.²³ A la condición femenina se le achaca una suerte de invalidez permanente e inestabilidad emocional²⁴ relacionada con sus ciclos biológicos, y tal argumento, entre otros, se usa para limitar el acceso a la educación superior, el ejercicio de la mayoría de profesiones, o para militar en contra del sufragio femenino. Gilbert y Gubar²⁵ han rastreado la ansiedad que provoca ostentar una autoría femenina a escritoras como Emily y Charlotte Brontë, George Eliot o Emily Dickinson. Ésta emerge en sus personajes en forma de trastornos y enfermedades, desde la claustrofobia hasta la anorexia, pasando por la mencionada duda sobre la propia cordura. Un contexto que “en el que se valoraba la autonegación como la principal evidencia del “valor moral” de la mujer”²⁶ lleva a una retroalimentación insana en la que “encorsetarse, ayunar, beber vinagre y otros excesos cosméticos y alimen-

¹⁸ *Amenaza en la sombra* (1973) da un paso más representando a un matrimonio quebrado por la muerte de su hija, asociada a la fantasmática aparición de una pequeña figura con impermeable rojo.

¹⁹ ELSAESSER, Thomas, 2009, p. 25.

²⁰ Para profundizar en la ficción neovictoriana, véanse KAPLAN, Cora, 2007; PRIMORAC, Antonija, 2018.

²¹ Por ejemplo, Nelly Dean duda de la cordura de Cathy Earnshaw, y Jane Eyre o las narradoras sin nombre de *Otra vuelta de tuerca* y *El papel amarillo* de la suya propia.

²² Remitimos a la bibliografía especializada para profundizar en el tema y su vínculo con la literatura: VICINIUS, Martha, 1972; BRANCA, Patricia, 1975; PERKIN, Joan, 1989; CROSBY, Christina, 1991; SHIRES, Linda M., 1992; DUBY, George; PERROT, Michelle, 1993; ROSE, Sonia O., 1992; THOMPSON, Nicola Diane, 1999; AYRES, Brenda, 2003; COOK, Hera 2005; DELAMONT, Sarah; DUFFIN, Lorna, 2012; FOSTER, Shirley, 2012; TUCHMAN, Gaye; FORTIN, Nina E., 2012; RICHARDSON, Sarah, 2013; LYNN, Abrams, 2016.

²³ ARNAUD-DUC, Nicole, 1993, p. 108.

²⁴ DIKJSTRA, Bram, 1994.

²⁵ GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan, 1998.

²⁶ DIKJSTRA, Bram, 1994, p. 28.

tarios similares formaban parte de un régimen físico que ayudaba a las mujeres a fingir una debilidad mórbida o realmente a “decaer” en una enfermedad real”.²⁷

En este sentido, Didi-Huberman estudia como dinámica similar la “invención” de la enfermedad dionisiaca femenina por excelencia: la histeria.²⁸ En “el Versalles del dolor”²⁹ que fuera el hospital femenino la Salpêtrière, el doctor Jean-Martin Charcot, con su voluntariosa puesta en escena e iconografía fotográfica del síntoma histérico, que era escenificado en el anfiteatro clínico con la forzada complicidad de sus pacientes,³⁰ da nombre a la histeria y la aísla de la epilepsia y del resto de enfermedades mentales. Desde el procedimiento de su diagnóstico que sigue una “táctica de diferencia entre sexos” queda asociada a lo femenino “como un *haber de la feminidad*”.³¹

Antes de dedicarse a la escucha y crear el psicoanálisis, Freud asistió al “gran teatro de la histeria” en la Salpêtrière.³² Conviene mencionar que, fuera de los muros del hospital y tratándose de pacientes de clase alta o media-alta de la sociedad europea de fin de siglo, el comportamiento histérico puede tener algo de subversivo, pues “los más allegados complacen a la enferma, que obtiene atenciones gratificantes, e incluso, a veces, un poder discrecional. [...] Niñas y mujeres aúllan, se retuercen, insultan y golpean a sus padres y a sus maridos, beben alcohol, se niegan a trabajar”.³³

2.2. La recuperación cinematográfica

La mencionada tendencia literaria victoriana sobrevive, metamorfoseada, en filmes como *Rebeca* (1940), *Sospecha* (1941), *Luz de gas* (1944), *Secreto tras la puerta* (1947), *Pacto tenebroso* (1948) o *El extraño* (1946). En este cine clásico, todavía la na-

rración sugiere la sobreexcitación de los nervios o la sensibilidad femenina como factor para desconfiar de su percepción de la realidad, y el papel de su salvador es atribuido a un hombre, ya sea el marido redimido u otro que aparece como alternativa erótica y protectora.

En los filmes más recientes, la poca fiabilidad de la enunciación crece adoptando el semblante de la amnesia y la cordura de diversas madres protagonistas se pone en tela de juicio. Aunque –a diferencia de otros filmes no lineales como *Tenemos que hablar de Kevin* (2011), *El aviso* (2018) o *Tully* (2018)– el ejercicio de la maternidad no es el centro argumental de nuestro corpus, la madre deviene en un ser complejo, alejado de la pretendida simpleza del ángel del hogar.³⁴ El relato hurga en su pasado y en su inquietud. Buena parte de *Goodnight Mommy* o *Spider* y el clímax de *Los otros* reivindican que el monstruo no sólo puede que esté oculto *detrás* del ángel, sino que quizás resulte que realmente vive *dentro* (o en la parte inferior) del ángel [...] todo ángel de la casa [...] quizás sea en realidad un monstruo”.³⁵ En la mayoría de *paranoia mind-game films*, la figura del padre desaparece sin necesidad de justificar argumentalmente en exceso la maternidad monoparental, así como el personaje masculino en el que antes recaía la salvación de la protagonista. No hay promesa de restauración familiar *heteropatriarcal* como horizonte. El núcleo del conflicto no atañe a la desestructuración familiar, sino al trauma más íntimo de los protagonistas.

El énfasis en la teoría conspiratoria que denuncian estas madres dolidas hace encajar sus *paranoia films* con relatos como *Plan de vuelo* (2005), donde Kyle Pratt (Jodie Foster) investiga la desaparición de su hija durante un vuelo, a la que, misteriosamente, nadie admite haber visto.³⁶ Debemos

²⁷ GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan, 1998, p. 40. Véase también SILVER, Anna Krugovoy, 2002.

²⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2007.

²⁹ CLARÉTIE, Jules, 1903, p. 180.

³⁰ “Habría hecho falta que cada histérica *hiciese muestra*, y regularmente, de su ortodoxo ‘carácter histérico’ [...] para no ser destinada de nuevo al ‘Ala’, de gran dureza, de las simples denominadas ‘Alienadas’” (DIDI-HUBERMAN, Georges, 2007, p. 228-229).

³¹ Su derivación del vocablo griego *hyster*, “útero”, da cuenta del convencimiento de que la histeria, como otros muchos desórdenes nerviosos, era causada por el sistema reproductor femenino (GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan, 1998, p. 67).

³² DIDI-HUBERMAN, Georges, 2007, p. 111-112.

³³ DUBY, George; PERROT, Michelle, 1993, p. 332.

³⁴ Para profundizar en la representación de la madre en el cine de terror, véanse PARRA, Javier, 2020; HARRINGTON Erin, 2018; HAWKINS, Sunny, 2020, o ARNOLD, Sarah, 2013.

³⁵ GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan, 1998, p. 44.

³⁶ Aunque en otro medio de transporte el tren y con un trasfondo político mucho más marcado, un planteamiento similar se encontraba ya en *Alarma en el expreso* (1938), solamente un año anterior al estallido de la II Guerra Mundial.

mencionar también como precedente *El rapto de Bunny Lake*, atendiendo a la ambigüedad de la enunciación respecto a la posibilidad de que la madre defensora acérrima de la existencia de su hija, o bien desvaríe, o bien esté en lo cierto y exista una conspiración contra ella; también los *mind-game films* juegan a poner sobre la cuerda floja la confianza del espectador en la estabilidad mental de estas mujeres. Por otro lado, *Madre!* (2017) desliza rasgos de *mind-game film* cruzando a lo fantástico. La asfixiante angustia de la casa llena de desconocidos de la que no se puede escapar bebe más, probablemente, de *El ángel exterminador* (1962) y *La semilla del diablo* que del cine postmoderno que nos ocupa. En cualquier caso, la joven madre (Jennifer Lawrence) que intenta proteger a su bebé de la turba que ocupa y destroza su casa en creciente actitud ritual, observa finalmente su terrorífico asesinato: la criatura es llevada en volandas por la multitud hasta que un espeluznante crujido connota su muerte. Ella misma, finalmente, es asesinada. Con su muerte se regenera una suerte de ciclo: otra mujer físicamente parecida ocupa su lugar como esposa de su marido (Javier Bardem). Como en *El rapto de Bunny Lake*, *Plan de vuelo* o *La semilla del diablo*, el temor de la joven madre por la vida de su bebé estaba fundamentado.

3. Encuentros con lo siniestro

Los ojos en blanco de una médium anciana, el rostro tumefacto y vendado de una joven madre o la persecución incesante de una silueta encapuchada constituyen motivos de lo siniestro que aparecen en el cine que nos ocupa. Pero los filmes que analizamos van un paso más allá, también, en términos de punto de vista.

Ya Freud, en su seminal texto sobre lo siniestro, recoge que su efecto “se da cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando algo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real”.³⁷ Entonces, la dimensión de la realidad psíquica crece respecto a la realidad material. Invariablemente, en el acto perceptivo de nuestros personajes principales fundamentalmente madres, pero también niños, tiene lugar una distorsión que es trasladada al espectador y da lugar a contradicciones aparentemente irreconcilia-

bles. Por ejemplo, otros personajes niegan hechos que la protagonista (y el espectador) ha observado. Su interacción con otros personajes y su “estar en el mundo” son presentados como normales, de forma que el filme juega con la percepción de la realidad de la audiencia, obligada a escoger entre hechos diegéticos aparentemente válidos pero incompatibles entre ellos.³⁸ Estas contradicciones se desarrollan hasta que, en determinado momento, la enunciación revela que el personaje en cuestión era víctima de un desdoble de personalidad, un trastorno amnésico o un trauma que se le sigue representando.

Los *mind-game films* nos obligan a afrontar los encuentros con lo siniestro de sus personajes situándonos en su punto de vista. Para ellos, el catalizador de lo siniestro es la presencia de un elemento familiar (*Heimlich*) que aparece enrarecido (*Unheimlich*): el rostro irreconocible de una madre, el comportamiento sedicioso de un niño, la repetición cíclica de una escena del pasado o la súbita aparición de un *doppelgänger*. Para el espectador, el efecto siniestro no solamente reside en la amenaza de lo ominoso, tan cara al cine de terror, sino que a su vez experimenta otro extrañamiento: acostumbrado a confiar en la enunciación fílmica, a dejarse llevar por ella en el viaje inmóvil que definía Burch, se encuentra con que la narración se le rebela, pues rompe un cierto pacto implícito cuando le traslada las confusiones experimentadas por los personajes. En adelante, la propia forma de la narración es un ente del que desconfiar. Ya Polanski ensayaba en *Repulsión* (1965) esta ambigüedad engañosa, representando la angustia alucinatoria que lleva a Carol (Catherine Deneuve) a revolverse entre paredes que se estrechan, techos que se achatán, atacantes nocturnos imaginarios y terroríficas manos que la alcanzan repentinamente desde las paredes. La *represión* de Carol deviene en la *repulsión* del título. Sin embargo, Polanski desvelaba relativamente pronto la enajenación psicológica de Carol. En los *mind-game films*, la revelación de ese trastorno se corresponde con el giro final.³⁹

4. Olvidar la culpa

El tiempo de los *mind-game films* se rige según la lógica de la memoria individual. La falta que atra-

³⁷ FREUD, Sigmund, 2004, p. 79.

³⁸ ELSAESSER, Thomas, 2009, p. 14.

³⁹ RYAN, Marie-Laurie, 2009, p. 57-58 denomina “giros de guion brillantes” a los que dan lugar a una suerte de anagnórisis aristotélica, de reconocimiento de una verdad desconocida que cambia el destino del héroe. Además, “en el argumento de la anagnórisis, el pretexto de un misterio suprime y retrasa una revelación importante que implica la cordura, la identidad o la esencia ontológica de la protagonista. Invariablemente en el argumento de la anagnórisis, la psicología anormal del protagonista se desencadena por una traumática pérdida personal” (BETTINSON, Gary, 2014, p. 289).

viesa al sujeto protagonista se materializa en la narración mediante grandes vacíos de saber su identidad, su pasado, si ha cometido o no un crimen, si es víctima de una conspiración que van cubriéndose poco a poco. La memoria domina el tiempo del relato y garantiza la presencia de la subjetividad, particularmente en este tipo de cine donde el pasado reaparece mediante sueños, visiones, recuerdos, etc.

En las películas que analizamos, bajo la amnesia se halla la no aceptación de una pérdida, accidente o trauma del pasado. Kilbourn⁴⁰ relaciona esta confusión con la redención a través del recuerdo: la vuelta a la escena que el protagonista culpable ha olvidado le da la oportunidad de responsabilizarse y redimirse a través del recuerdo. Pero el acceso a la verdad implica descubrirse culpable de algo inesperado. En su indagación detectivesca, "el culpable que se busca por la acción más detestable es uno mismo".⁴¹ El dolor es el precio a pagar por el vencimiento de la amnesia, el castigo por querer saber. No se trata de la mera pérdida de inocencia que arranca de la comodidad de la ignorancia e instala en un lugar más cercano a la melancolía. La indagación profunda es castigada con el horror de enfrentarse al trauma más íntimo. Los conflictos giran en torno a la negación consciente o no de experiencias o recuerdos dolorosos relacionados con la muerte, llegando a reprimir, en ocasiones, el recuerdo del propio fallecimiento.

4.1. *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001)

El primer plano de *Los otros* ya sugiere la deformación oculta de su punto de vista: un primerísimo primer plano de un rostro femenino que lanza un grito desgarrador abre el relato. La cámara gira sobre su propio eje y lentamente se retira del rostro, que ocupaba todo el encuadre, para desvelar que la mujer no está de pie, sino acostada. Ella, visiblemente alterada, se recompone. La trampa de

Los otros pasa por asimilar los códigos del cine de terror y hacer creer al espectador que está viendo un cuento de fantasmas canónico. La enunciación oculta que, aunque se trata de ese tipo de historia, estamos situados al otro lado del espejo, junto con unos espectros que no son conscientes de serlo.⁴² Dirigida, como *Abre los ojos*,⁴³ por el cineasta español Alejandro Amenábar, *Los otros* adquiriría el rango de una producción de más alcance que la anterior. Hoy continúa siendo, junto con *El sexto sentido*, uno de los más ilustrativos ejemplos de *mind-game film*.⁴⁴

Ubicada en 1945, en la Isla de Jersey, su estética neogótica se adivina desde los títulos de crédito iniciales, inscritos sobre ilustraciones entintadas que anticipan posteriores planos diegéticos. La arquitectura de su localización, el palacio cantábrico de Los Hornillos, diseñado a finales del siglo XIX por R.S. Wornum, se inscribe en la recuperación romántica del medievalismo rústico británico. Las referencias al imaginario visual victoriano son constantes: los largos faldones de los sirvientes, su cabello recogido, la silueta encorsetada de las mujeres, la ausencia de electricidad, el oscilar de pequeñas lámparas de gas o un álbum de fotografías post-mortem. La niebla que envuelve el caserón termina de otorgar a la fotografía la impresión de envolver un cuento gótico decimonónico.

En la casa habitada por Grace Stewart (Nicole Kidman) y sus hijos Anne (Alakina Mann) y Nicholas (James Bentley) suceden fenómenos sin explicación razonable: la desaparición de los sirvientes, puertas que se cierran súbitamente, llantos que se escuchan, el piano sonando sin que nadie lo toque o la desaparición de todas las cortinas de la casa. La excusa diegética para mantener la mansión en un estado perpetuo de tinieblas es una supuesta alergia a la luz que padecen los niños. La niña, Anne, atribuye todos los hechos a otra familia con cuyo hijo asegura haber hablado.⁴⁵ Sin em-

⁴⁰ KILBOURN, Russell, 2010.

⁴¹ BALLÓ, Jordi; PÉREZ, Xavier, 1997, p. 249.

⁴² El cine clásico había presentado sin ambages a sus fantasmas protagonistas, como en *Dos en el cielo* (1943), *Un espíritu burlesco* (1945), *El fantasma y la señora Muir* (1947) e incluso *Jennie* (1948).

⁴³ La cual ya suscitó interés internacional y fue adaptada en Hollywood como *Vanilla Sky* (2001).

⁴⁴ "Alejandro Amenábar rompió algunas barreras con *Los otros*. Primero la del presupuesto, superior a 21 millones de euros, la más cara de la historia del cine español hasta esa fecha. Luego la del estreno, antes en Estados Unidos que en España. Posteriormente, la de la recaudación en taquilla. Y finalmente, la de ser la única película multipremiada en los Goya que no contiene ni una sola frase en castellano" (LÓPEZ GARCÍA, José Luis, 2005, p. 227).

⁴⁵ *El escondite* (2005) revierte este planteamiento. David Callaway (Robert De Niro) se lleva a una solitaria mansión a su hija Emily (Dakota Fanning) tras el suicidio de su esposa. Allí, la niña establece contacto con un amigo imaginario al que le atribuye siniestras acciones. Finalmente, recogiendo el testigo de *El sexto sentido*, *Los otros*, y muy en concordancia con su contemporánea *Identity*, el padre resulta ser el amigo imaginario de su hija, en un violento desdoble de personalidad llamado Charlie, bajo cuya preponderancia mató a su esposa.



Fig. 1. La planificación y el montaje de *Los otros* establecen rimas visuales entre los planos de Grace y su hija.

bargo, el punto de vista que predomina es el de Grace; ella no es capaz de ver a tales "intrusos" y desconoce, por tanto, la existencia efectiva de otra familia (viva, real) que habita la mansión. La enunciación tramposa, adhiriéndose a su ocularización, hace creer tanto a ella como al espectador que tales presencias son invenciones de su hija o posteriormente fantasmas.

Desde el arranque, Anne, casi un desdoble infantil de su madre pálida, de incisiva mirada azul y media melena rubia, la desafía. La puesta en escena las enfrenta constantemente, mediante el montaje y la composición. Más perspicaz que su hermano pequeño, Anne parece la única dispuesta a re-

cordar. Desliza ante el ama de llaves⁴⁶ comentarios sobre un supuesto enloquecimiento de su madre. Tenuemente iluminada por la débil luz de quinqués (pues las habitaciones por donde los niños pasan deben estar siempre a oscuras), la niña no teme al "otro" niño, Victor (Alexander Vince), y busca el saber del que su hermano y su madre reniegan (Fig. 1).

Una cierta rebeldía preadolescente la mueve a cuestionar las órdenes, decisiones y doctrina católica maternas. Pero, al margen de ello, en la niña habita un cierto rencor, una ira incierta hacia su madre que responde al trauma del que ella, a diferencia del resto, sí que recuerda retazos.

En la sesión de espiritismo –similar a la de *Plan siniestro*– conviven en plano los vivos con los muertos. Grace, alertada por sus sirvientes de que, aunque ellos –ya reconocidos como fantasmas– desaparecieran, "los intrusos" no la dejarían tranquila, por primera vez puede ver a la familia "intrusa" participando en una sesión de espiritismo. Anne habla al oído de la médium (ciega, como Tiresias) que les pregunta por qué siguen en la casa y si la madre les asesinó con una almohada. La ocularización alterna en este punto aquello que los tres pueden ver (a la otra familia) y elide lo que "los otros" no pueden ver,⁴⁷ haciendo desaparecer del campo a Grace y los niños, que gritan "¡no estamos muertos!". Para los vivos, los papeles y la mesa que ella rompe y sacude parecen moverse solos. Así, la balanza del saber queda invertida. Los protagonistas comprenden que ellos son los intrusos, los que se niegan a abandonar la casa. Han recordado por completo la noche en que, en el contexto de la ocupación alemana, su madre les ahogó con una almohada y se suicidó. Un fundido *literaliza* la convivencia del mundo de los vivos y los muertos, de las dos realidades en una misma imagen sin un corte de montaje.

4.2. *Triangle* (Christopher Smith, 2009)

Los acicates de lo siniestro en *Triangle* son el tema del doble y la repetición constante de una misma escena imposible de evitar, atada al "retorno involuntario a un mismo lugar".⁴⁸ Jess (Melissa George),

⁴⁶ La enunciación provoca, mediante detalles, la desconfianza del espectador hacia los sirvientes. Con ello, éste cae en el mismo error que la protagonista: piensa que los empleados la pretenden confundir y tienen algún papel en los hechos inexplicables que suceden en la mansión. Incluso cuando se descubre que éstos son fantasmas, ni Grace ni el espectador sospechan su condición de muerta.

⁴⁷ Ya en *Tras la muerte* (1915) aparecía una experimentación similar con la ocularización del atormentado Andrei (Vitold Polonsky), quien, delirante en la cama, cree ver a la actriz de la que se había enamorado, como una etérea figura de Burne-Jones. Conviven en plano Andrei, su amada muerta, y su desesperada tía. Con todo, no se da el pliegue temporal de *Los otros*, pues la mujer es una proyección imaginaria del joven.

⁴⁸ FREUD, Sigmund, 2004, p. 71.

una joven madre soltera parece sentirse culpable por algo desconocido, incapaz de justificar las fuertes intuiciones que guían su conducta. Acude visiblemente turbada a una excursión en barco con tres amigos. Una vez navegando, su velero naufraga. Cinco de sus ocupantes consiguen subir a un buque enorme que, a modo de aparatoso y frío Holandés errante, parece vacío. A medida que el grupo investiga el barco –y en una aproximación al género *slasher*–, va sufriendo ataques por parte de una silueta encapuchada que termina siendo un *doppelgänger* de Jess, de la que no hay sólo una, sino muchas replicantes que intentan asesinarla.

Jess descubre notas de papel arrugadas que reconoce como propias, en las que se avisa a sí misma de que debe matarlos a todos para conseguir salir del barco y regresar a casa con su hijo, he aquí el bucle temporal característico de numerosos *mind-game films*. Asistimos entonces a uno de los puntos de intersección de la banda de Moebius que dibuja la trama del filme: Jess, habiendo fallado en su intento de salvar a sus compañeros, se convierte en asesina de sus interminables réplicas, que llegan cíclicamente al barco en condiciones idénticas a las del grupo cuando subió a bordo. La sugerencia de que en su memoria quede algún residuo de ese bucle da sentido a su zozobra inicial.

La inicial actitud turbada de la muchacha provoca la sensación de inicio *in media res*, y su motivo se comprende cuando el final del relato da lugar a la repetición de la primera escena. Por el camino va sucediendo el hecho traumático que se viene repitiendo en la mayoría de ficciones que traemos aquí: Jess, pretendiendo salvar a sus amigos y a su hijo, termina asesinandolos. Esta repetición involuntaria de una situación provoca la sensación de fatal e ineludible *dejà vu*, y “hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente”.⁴⁹ Tras un número indeterminado de bucles temporales, Jess consigue matar a sus amigos para huir del no-lugar en que se acumulan los cadáveres producto de sus fracasos y salir del barco. Al llegar a su casa se encuentra a sí misma o a una versión suya del pasado tratando con mucha rudeza a su hijo. La joven consigue asesinar a su otro yo y llevarse al niño. En su huida, un accidente de tráfico termina con la vida del niño. Así, además de ser la atacante y asesina de su grupo de amigos lo es, de forma diferente a Grace, de su propio hijo y de ella misma (Fig. 2).

La memoria de Jess se reinicia al término de cada bucle. El cierre del círculo da acceso a una secuencia



Fig. 2. La acumulación de los cadáveres pertenecientes a una misma persona da cuenta de los bucles temporales del relato.

similar a la inicial y el espectador comprende la lógica cíclica del relato. El retorno del asesinato de seres próximos cuyos cuerpos se multiplican en el barco gira en torno a la amnesia de la protagonista. Se trata de una espiral sin inicio ni final: en algún punto incierto entre el accidente de tráfico y la llegada al muelle para hacerse a la mar, pierde la memoria y se convierte en una de las violentas versiones de sí misma que, en el fondo persiguen lo mismo que ella: recuperar a su hijo.

El filme ha sido analizado como ejemplo de narrativas complejas con paradojas temporales,⁵⁰ pero también con el tema del doble. Con todo lo que de postmoderna tiene la cinta, los dobles de *Triangle* como algunos de sus predecesores clásicos no dejan de ser un recordatorio de los actos que, bajo determinadas circunstancias, el original puede acometer.

5. Olvidar la pérdida: *Hierro* (Gabe Ibáñez, 2009)

Diego (Kaiet Rodríguez), el hijo pequeño de María (Elena Anaya), desaparece en un ferri tras quedarse ella dormida durante el viaje. Desolada, la joven denuncia su desaparición y atraviesa algún tormentoso episodio de pesadillas o pequeñas alucinaciones concernientes al niño. Tras recibir una llamada de la policía, regresa a la isla del Hierro para identificar el posible cadáver de su hijo. En la morgue, no reconoce al niño ahogado como Diego y las autoridades, que daban por hecho que se tra-

⁴⁹ TRÍAS, Eugenio, 2001, p. 43; FREUD, Sigmund, 2004, p. 71.

⁵⁰ COËGNARTS, Maarten, *et al.*, 2016.

taría de él, requieren que se quede más días en la isla para llevar a cabo pruebas de ADN. En el lapso de tiempo que pasa en la isla, María conoce a otra madre cuyo hijo desapareció inmediatamente después de que ambos sufrieran un accidente de tráfico y sigue convencida de que alguien se lo llevó. En sus erráticos paseos por la playa le parece ver, momentáneamente, a su hijo. Empieza a sospechar de una mujer que habita en una caravana y, finalmente, entra en ella, encuentra y rescata a Diego (tras herirse mutuamente con la mujer que lo tenía encerrado). Sorteando a la policía y escondiendo al niño, consigue subir de nuevo a un ferri para abandonar la isla. En una suerte de narrativa cíclica, de retorno del horror, María se desvanece en su asiento y Diego no está a su lado al despertar. Aturdida, sangrando, observa de lejos al niño hablando con las azafatas y señalándola. Su rostro no se corresponde, pero, con el de Diego, sino con el de Mateo, el hijo desaparecido de la mujer a la que conoció en Hierro.

El montaje nos traslada a sus recuerdos de los últimos días en la isla, plagados de marcas enunciativas que, ahora sí, denuncian la distorsión de su punto de vista: planos muy cerrados del rostro de María, una intensificación del dramatismo y volumen de la música extradiegética, cámara lenta, efectos de eco en la auricularización interna de la mujer, fundidos y planos subjetivos. El niño que aparece en todos ellos, desde su visión en la playa hasta su encuentro y posterior huida, es ahora Mateo. Además, un plano detalle de la ropa del pequeño ahogado (en la morgue) muestra un broche que Diego se prendió antes de iniciar el viaje. La reacción al plano detalle, elidido en la escena de la identificación del cadáver, cambia: María cierra apesadumbrada los ojos y aparta la mirada, como desoyendo la prueba flagrante de que se encuentra ante su hijo muerto, como renegando inmediatamente de la desgracia que ha llegado a comprender. Más adelante, se nos vuelve a ofrecer su punto de vista cuando, ingresada en el hospital, sigue viendo a su hijo y, consciente ahora de su alucinación, le ignora.

De forma similar a *Los otros* y *Triangle*, la protagonista de *Hierro* no recuerda por completo su experiencia de enfrentamiento con la muerte el hallazgo del cadáver de su niño hasta que ella misma no está próxima a la muerte, medio desangrada, y se ve reflejada en una situación paralela a la suya, como la pérdida de otra madre.

En estos tres filmes la amnesia no provoca lo trágico, sino que supone un mecanismo de represión del reconocimiento traumático de esa muerte. La isla cuya fría representación en la puesta en escena diegética remite de nuevo al concepto del no-lugar del que no se puede salir (como el caserón rodeado de densa niebla o el siniestro barco), donde entra en crisis la identidad, el juicio y la fiabilidad de sus habitantes.

La escena final en que María, en el hospital, sigue viendo a su hijo aun a sabiendas de que ha fallecido y escoge, con un amago de tristesísima sonrisa, asumir que se trata de una alucinación, remite a lo trágico de la tortura que se le viene encima. De forma similar a Prometeo, Sísifo o Tántalo, está condenada a un suplicio eterno que no puede anular por más que se esfuerce en ello: que se le aparezca Diego una y otra vez sabiendo que no es real.

6. Los hijos culpables

En *El hombre de la arena* de Ernst T. A. Hoffmann, tan vinculado a la definición de lo siniestro,⁵¹ “el poeta nos deja en suspenso sobre si nos encontramos ante el primer delirio de un niño poseído por la angustia o ante una narración de hechos que, en el mundo ficticio del cuento, habrían de ser considerados como reales”.⁵² En los filmes siguientes, es el delirio infantil aquello que catapulta la tragedia. Un delirio que ignoran tanto ellos como a mayores, y que se anuda de nuevo con la amnesia y la culpa. Lo no aceptado radica, aquí, en la pérdida de la madre o el hermano, y se convierte en la supervivencia trágica que justifica el extrañamiento del relato: el transitar por el propio pasado o el repentino rechazo de la madre.

Sus narrativas usan las estrategias discursivas de los *mind-game films*, de modo que no exponen abiertamente una reflexión sobre el trauma infantil, sino que lo disimulan. Los niños, como otros muchos protagonistas de *mind-game films*, son tratados como seres secretamente delirantes. Puesto que Spider es ya adulto cuando tiene lugar la trama, la enunciación de *Goodnight Mommy* oculta el delirio de Elias, y sendas madres son representadas desde los parámetros de lo siniestro, las consideramos parte del corpus de análisis.

6.1. *Spider* (David Cronenberg, 2002)

La convulsa, fragmentaria, onírica narración de Cronenberg supera con creces la ambigüedad de la ma-

⁵¹ Para una revisión de lo siniestro en el cine a través de la selección de 50 filmes, véase GARCÍA CATALÁN, Shaila, 2019.

⁵² FREUD, Sigmund, 2004, p. 61.

yoría de ejemplos aquí mencionados. Un enajenado y adulto Spider (Ralph Fiennes), recientemente liberado de una institución mental, entra a vivir en una casa/asilo de reinserción social. Caminando, recorre lugares de Birmingham que se revelan como espacios clave de episodios traumáticos de su infancia. El extraño personaje apunta obsesivamente notas incomprensibles en un pequeño cuaderno que guarda con recelo. Ese registro escrito parece indicar que, a su manera, acumula información para que no se pierda o intenta reconstruir una historia. Sin embargo, su deambular, su murmurar incomprensible o su mirada ida parecen puro impulso, puro gesto sin sujeto, sin amarre a una conciencia clara. Y lo mismo sucede con su acumulación de pertenencias en una raída maleta.

Caminando de noche, el incómodo protagonista se asoma a la ventana de una casa y observa a un niño (Bradley Hall) y su madre (Miranda Richardson) sentados a la mesa, conversando. Poco después sigue al niño por la calle, que parece no advertir su presencia. Más adelante veremos claramente que Spider está asistiendo a su propia infancia. Llamativas roturas de *raccord*, como que el adulto se encuentre ya dentro del pub en el que el niño va a buscar a su padre, o que anticipe las líneas de diálogo ajenas, refuerzan la idea de que no forma parte de la realidad en cuyo espacio se halla (Fig. 3).

Su regreso imaginario al pasado transita un espacio fílmico que indica la borrosidad enunciativa entre recuerdo y realidad. Otro elemento ilustra una de las contradicciones que aparecen con cierta frecuencia en *mind-game films* sostenidos por protagonistas confundidos. Nos referimos a la contradicción imposible que se plantea cuando un mismo personaje aparece interpretado por dos actores –actrices, en este caso– distintos, o cuando un mismo actor representa diferentes personajes. Lo esquizofrénico del relato de Cronenberg lleva al espectador, probablemente, a inclinarse por entender esta contradicción como parte de la algarabía mental del protagonista.

El montaje sigue al niño y a Spider adulto y muestra diversos sucesos trágicos vinculados a la amnesia, en los que se van acumulando recuerdos infantiles dolorosos: el apego del niño a la madre maltratada, el desdén del padre al hijo y, finalmente, la muerte de la madre. Ese primer acto de parricidio es cometido cuando su padre, Bill Cleg (Gabriel Byrne) asesina de un frío y contundente palazo en la cabeza a su esposa. Tras ello, su padre la reemplaza en la casa por Yvonne, su amante alcohólica, la cual le ha ayudado a enterrarla en la huerta –ante



Fig. 3. Por montaje sintético, Spider observa a sus padres y a sí mismo de niño.

la imposible mirada dolida del Spider adulto, que lo anota y murmura triste-. El niño –y el espectador– ve la figura materna –sacrificada, cariñosa– sustituida por la de la prostituta –representación del goce sexual que el niño ignoraba en la madre. Para vengar a su madre (que, no en balde, usa con el niño el siniestro mote *Spider*, “araña”), el niño tiende con hilo por toda la casa una suerte de tela de araña, provocando un escape de gas que mata a Yvonne. Finalmente, pero, el cuerpo de mujer que es tendido en la acera es el de la madre, y no el de Yvonne. Aunque caracterizadas de forma distinta, ambas mujeres son interpretadas por Miranda Richardson. De este modo se consuma un segundo parricidio de ecos claramente edípicos, pues la tragedia que se pretende evitar es precisamente aquella que se precipita: Spider, queriendo vengar a su madre, la asesina.

El esquizofrénico recorrido por la maltrecha y turbia memoria de Spider supone una radical intromisión en su subjetividad. La actitud del niño, su rabia, su impotencia, su tristeza y su pequeñez ante el padre contribuyen al engaño perpetrado por la

enunciación, que delega en la focalización de esa mente inestable y permite el acceso a su vivencia de la historia, con la confusión que conlleva y el final reconocimiento de su error fatal.

6.2. *Goodnight Mommy* (Severin Franz, Veronika Fiala, 2014)

El agua como elemento dominante de la puesta en escena aparece en diversos *mind-game films* con madres dolientes: el lago de la mansión en *Los otros*, el mar en *Hierro* y *Triangle*. Algo de su profundidad oscura, insondable, parece atraer hacia lo abismal; como si fuera metáfora de lo oculto en la psique de los personajes. Lo mismo sucede con la simbólica y densa niebla (*Los otros*, *Haunter*) o lluvia (*Identity*) que obliga a fantasmas y *doppel-gängers* a permanecer en un lugar concreto.

También *Goodnight Mommy* representa mediante el reflejo en el agua al ausente, dibujando una perfecta simetría formal que dominará la puesta en escena del filme. Dos niños gemelos juegan al escondite, persiguiéndose sobre un agrietado y tembloroso barro que anuncia lo inestable de la narración, hasta que se adentran en una boscosa cueva. La imagen funde a negro y, desde ese momento, será constante el motivo de Elias (Elias Schwarz) llamando a su hermano: "¿Lukas?". El primer ejemplo aparece en los siguientes planos, que muestran ya solamente a Elias tumbado sobre un lago. Metafóricamente, el agua le devuelve su reflejo mientras Lukas (Lukas Schwartz) no aparece en campo. El doble se desprende de su propia imagen, como se desprenderá de su propia mente según sabremos al final del filme⁵³ (Fig. 4).

La respuesta a la llamada de Elias es un burbujeo en la superficie del lago. Desconocemos si una elipsis media entre esta escena y la siguiente, en que la madre regresa a casa y ambos niños se reencuentran con ella. El tenebrismo propio de la dirección de fotografía oculta a Lukas tras Elias, gesto recurrente en la composición.

El relato, llevando a cabo una gran trampa con el punto de vista, esconde la muerte de uno de los ge-

melos. La siniestra imagen de la madre, con el rostro vendado tras un misterioso accidente, supone el principal motivo de angustia tanto para los niños (cohibidos e incómodos) como para el espectador. Su figura delgada y esquiva, sin rostro durante buena parte de metraje, despierta en sus hijos la sospecha de que aquella mujer no es su madre, sino una impostora.

Su nombre se calla, pero sabemos que es actriz televisiva –por tanto, finge profesionalmente ser otras–. Su silueta reflejada de forma inquietante en espejos y cristales, la proyección de su sombra y la insistencia con la que se mira ante el espejo mueven al espectador a recelar de ella. A ello se suma su aparente desdén hacia uno de los niños que, en realidad, no es sino una proyección de la mente de Elias (Fig. 5).

El tema del doble está presente desde el primer momento con los gemelos. Constantemente, los dos pronuncian las mismas palabras, lo cual sirve para enmascarar que, realmente, la madre solamente escucha a Elias. La trama explota mucho más lo siniestro del rostro materno desfigurado, que "fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito",⁵⁴ que a los niños como *doppelgänger*. En cualquier caso, retuerce el tema haciendo que ni el niño ni, lógicamente, el espectador, adviertan que el hermano que insta a destruir a la madre procede de un desdoble de personalidad.⁵⁵

Aunque dudamos hasta el último momento de la identidad e intenciones de la fría madre, Lukas se convierte en el instigador de la desconfianza y los planes para debilitarla físicamente. La tensión crece hasta que, finalmente, la secuestran y torturan para que confiese si es una impostora. La tortura se vuelve cada vez más cruda hasta que, desesperada y en medio de las llamas que han provocado los niños, la mujer le insiste a Elias en que su hermano murió en un accidente y le ruega que deje de seguir sus destructivas instrucciones. A diferencia de las constantes alusiones a un episodio violento de *Los otros* o *Haunter* (2013),⁵⁶ *Goodnight Mommy* calla su trauma hasta el final (Fig. 6).

⁵³ *El amante doble* da otro giro al tema del *doppelgänger*, pues no es el doble de la protagonista el ser siniestro al que ella cree ver, sino el de su pareja.

⁵⁴ TRÍAS, Eugenio, 2001, p. 42.

⁵⁵ Más allá de los relatos con conflictos materno-filiales que aquí estudiamos, son constantes en los *mind-game films* los dobles de personalidad que aparecen como personajes normales en la narración, pero no existen fuera de la mente de los protagonistas. Ejemplos de ello son *Cosmética del enemigo* (2020), *Tully* (2018), *Basada en hechos reales* (2018), *Cisne negro*, *La ventana secreta* (2004), *Una mente maravillosa* (2001) o *El club de la lucha*.

⁵⁶ A medio camino entre *Los otros* y *The Lovely Bones* (2009) *Haunter* plantea un bucle temporal que solamente advierte la hija mayor de la familia. Ésta descubre progresivamente que toda la familia está muerta, sin ser consciente de ello.

La puesta en escena está plagada de siluetas siniestras que, colgadas como decoración del hogar, reduplican las formas humanas. En la escena final, desde detrás de Elias aparece Lukas, demasiado bien recortado por la silueta del primero. El niño aparece con una máscara que anteriormente habían utilizado en sus juegos y que llevaba cuando ató a su madre a la cama. Tras él cuelga uno de los inquietantes lienzos repartidos por el hogar. La espiral paranoica del niño, que no ha aceptado la muerte de su hermano y tampoco reconoce a su madre, culmina con el incendio de la casa, con ambos dentro.

7. El pasado nos alcanza: asimilar la pérdida para cerrar el relato

Fedora (1978) encarna el antagonismo de nuestras madres sufrientes. Billy Wilder ofrecía con su penúltima película el broche definitivo a esas madres crueles que citábamos en otro epígrafe, cerrando la elegía del Hollywood clásico que comenzara con *El crepúsculo de los dioses* (1950). *Fedora*, contada ya mediante flashbacks y secuestrando información clave para el giro final, desplegaba el deseo de una gran actriz de cine clásico de vencer a la decrepitud y la muerte, no embalsamando una gloria imaginaria, como Norma Desmond (Gloria Swanson), sino mediante la apropiación del cuerpo de su hija como doble. Pero la actriz carga con las consecuencias de sus actos: su hija se suicida como Anna Karenina, último papel ofrecido a Fedora lanzándose a las vías del tren, y ella misma muere poco después.

Tanto las madres amnésicas como los hijos culpables se ven obligados a afrontar las experiencias relacionadas con la muerte para alcanzar algo similar a un estado de paz. Si el duelo, como proceso psicológico, implica la adaptación emocional a una pérdida importante, al arranque de la narración los personajes se encuentran atascados en la negación de dicha pérdida. La persistencia de esa negación, manifestada en forma de alucinaciones, convierte el proceso en patológico. Para que sus obsesiones y pesadillas cesen, deben asumir el pasado que reprimen. El borrado total de una muerte dolorosa –incluso la propia– o la omisión de la culpa es aquello que enrarece su día a día o provoca incongruencias que les hacen sospechar de su propio juicio. Toda la travesía narrativa va destinada a que descubran aquello que han estado ocultando inconscientemente a ellos mismos y, en ocasiones, también al resto de personajes. Una vez recordado el trauma, éste puede ser asimilado, aprehendido, relativizado y tal vez olvidado.



Fig. 4. Los reflejos en el agua anuncian el tema del doble desde el arranque del relato.



Fig. 5. La puesta en escena proyecta desde espejos y cuadros siluetas alargadas y sombrías que parecen duplicar a la madre.

Como en gran parte de *mind-game films*, la confusión narrativa de los relatos analizados entre recuerdo y realidad, presente y pasado, vida y muerte oculta la supervivencia de cierto sentir trágico. Sánchez-Biosca explica que el relato postmoderno y "su



Fig. 6. El desdoble literal del niño en uno de los últimos planos confirma que Lukas es una proyección imaginaria de Elías.

estallido en pedazos en algunas de las últimas expresiones audiovisuales contribuirá a esclarecer nuestra relación con ciertos estratos ocultos de la vida y la muerte que siempre han sido transmitidos bajo la forma de historias".⁵⁷ Aquello que sobrevive en el malestar íntimo de nuestros personajes es "lo más rechazado, lo más oscuro, lo más lejano y lo más tenaz de dicha cultura. Lo más muerto, en un cierto sentido, en cuanto que lo más enterrado y fantasmático; pero también lo más vivo en cuanto que lo más móvil, lo más próximo, lo más pulsional".⁵⁸ En nuestro corpus, la inestabilidad narrativa velaba infanticidios y matricidios; otros temas como el incesto o el parricidio, recurrentes en el mito clásico,⁵⁹ reaparecen metamorfoseados en este cine contemporáneo.⁶⁰ Tales malestares "en-

cuentran la forma de regresar y dejan, de este modo, sus huellas o incluso ordenan el comportamiento y el discurso del sujeto, pues represión y retorno de lo reprimido son inseparables [...] lo reprimido regresa bajo formas pactadas, de compromiso" (1995, p. 184). Y el compromiso de este cine para con su espectador es respetado: aunque le engaña, termina garantizando su comprensión,⁶¹ no sin antes hacerle atravesar una cierta angustia, pues "lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro".⁶² Feudo de misterios que, debiendo permanecer ocultos, decía Schelling, producen en nosotros, al revelarse, el *sentimiento* de lo siniestro. Velo a través de cuya forma, llevando al límite a Novalis, debía resplandecer el caos; pero tras el cual moran imágenes que no se pueden soportar.⁶³

Bibliografía

- ABRAMS, Lynne. *The making of modern woman: Europe 1789-1918*. London: Taylor & Francis, 2016.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Alianza, 2004.
- ARNAUD-DUC, Nicole. "Las contradicciones del derecho". En: DUBY, G.; PERROT, M. (eds.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1993, p. 91-134.
- ARNOLD, Sarah. *Maternal horror film: melodrama and motherhood*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- AUMONT, Jacques. *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1985.
- AYRES, Brenda. *Silent Voices: Forgotten Novels by Victorian Women Writers*. Westport: ABC-CLIO, 2003.
- AZCONA, María del Mar. *The Multi-Protagonist Film*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.
- BALLÓ, Jordi; PÉREZ, Xavier. *La Semilla inmortal: los arquetipos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- BETTINSON, Gary. "Knowledge and narrativity in Premonition and The Lake House". En: BUCKLAND, W. (ed.). *Hollywood puzzle films*. Londres: Routledge, 2014, p. 279-296.
- BOOTH, Wayne. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978.
- BORDWELL, David. "Film Futures". *SubStance*, 2002, vol. 31, no. 1, p. 88-104. DOI 10.1353/sub.2002.0004.
- BORT GUAL, Iván; GARCÍA CATALÁN, Shaila (coord.). "Mind-game films. El trauma en la trama. L'Atalante". *Revista de estudios cinematográficos*, no. 15. 2013.

⁵⁷ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, 1995, p. 12.

⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2009, p. 136-138.

⁵⁹ Algo de lo trágico aristotélico emerge la muerte bajo la inseguridad narrativa, pues el filósofo griego cita como los padecimientos que desencadenan la catarsis trágica "cuando los padecimientos atañen a personas unidas por lazos de parentesco tal como si un hermano mata o va a matar, o hace algo parecido, a otro hermano o un hijo a su padre, o una madre al hijo, o un hijo a su madre, éstos son los padecimientos que deben buscarse" (ARISTÓTELES, 2004, p. 68).

⁶⁰ *La mujer del puerto* (1991), *Oldboy* (2003, 2013), *Shutter Island* (2010) o *Haunter* (2013) son ejemplos de ello.

⁶¹ DZIALO, Chris, 2009, p. 109, lo resume así: "solo queremos jugar con la flecha, no destruirla; después de todo, si no hay flecha, no hay futuro, y por lo tanto, no hay posibilidad para el placer".

⁶² FREUD, Sigmund, 2004, p. 75.

⁶³ TRÍAS, Eugenio, 2001, p. 39-51.

- BRANCA, Patricia. *Silent Sisterhood. Middle class women in Victorian home*. London: Routledge, 1975.
- BRANIGAN, Edward. "Nearly True: Plots, Forking Forking Interpretations". *SubStance*, 2002, vol. 31, no. 97, p. 105-114.
- BUCKLAND, Warren. *Hollywood Puzzle Films*. New York; London: Routledge, 2014.
- BUCKLAND, Warren. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.
- BURCH, Noël. *El Tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 1987.
- CAMERON, Allan. *Modular narratives in contemporary cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- CHION, Michel. *La Audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós. Paidós comunicación, 1993.
- CLARÉTIE, Jules. "Charcot le consolateur". *Annales politiques et littéraires*, 1903, vol. 21, no. 1056, p. 79-80.
- COËGNARTS, Maarten, et al. "Seeing Yourself in the Past: The Role of Situational (Dis)continuity and Conceptual Metaphor in the Understanding of Complex Cases of Character Perception". *Projections*, 2016, vol. 10, no. 1, p. 114-138. DOI 10.3167/proj.2016.100 110.
- COOK, Hera. *The long sexual revolution: English women, sex, and contraception, 1800-1975*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- CROSBY, Christina. *The Ends of History*. London: Routledge. Routledge library editions. Women's history, 1991.
- CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén. "La memoria del cine o el cine que recuerda". En: CATALÀ, J.M. (ed.), *El cine de pensamiento: Formas de la imaginación techno-estética*. Bellaterra: Aldea Global, 2014, p. 189-203.
- DELAMONT, Sara; DUFFIN, Lorna. *The Nineteenth-century Woman*. London: Routledge, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad: La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1994.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres en Occidente*. Madrid: Taurus, 1993.
- DZIALO, Chris. "'Frustrated Time" Narration: The Screenplays of Charlie Kaufman". En: BUCKLAND, W. (ed.), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Chichester, West Sussex, U.K: Wiley-Blackwell, 2009, p. 107-128.
- ELSAESSER, Thomas. "The Mind-Game Film". En: BUCKLAND, W. (ed.), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Chichester, West Sussex, U.K: Wiley-Blackwell, 2009, p. 13-41.
- ELSAESSER, Thomas. "Los actos tienen consecuencias. Lógicas del mind-game film en la trilogía de Los Ángeles de David Lynch". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 2013, no. 15, p. 7-18.
- FOSTER, Shirley. *Victorian women's fiction: marriage, freedom and the individual*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2012.
- HOFFMANN, Ernst T.A.; FREUD, Sigmund. *El hombre de la arena. Lo siniestro*. Buenos Aires: JCE ediciones, 2004.
- GARCÍA CATALÁN, Shaila. *La Luz lo ha revelado: 50 películas siniestras*. Barcelona: Editorial UOC, 2019.
- GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Presses de l'Université Laval, 1988.
- GAUDREAU, André; JOST, François. *El Relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier; MARZAL FELICI, José Javier (eds.). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales: herramientas para el análisis fílmico*. Madrid: Cátedra, 2015.
- HARRINGTON, Erin J. *Women, monstrosity and horror film: gynae horror*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2018.
- HAWKINS, Sunny. *Deleuze and the Gynesis of Horror: From Monstrous Births to the Birth of the Monster*. New York: Bloomsbury Academic, 2020.
- HVEN, Steffen. *Cinema and narrative complexity: embodying the fabula*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.
- KAPLAN, Cora. *Victoriana: histories, fictions, criticism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- KILBOURN, Russell J.A. *Cinema, memory, modernity: the representation of memory from the art film to transnational cinema*. London: Routledge, 2010.
- KINDER, Marsha. "Hot Spots, Avatars, and Narrative Fields Forever: Buñuel's Legacy for New Digital Media and Interactive Database Narrative". *Film Quarterly*, 2002, vol. 55, no. 4, p. 2-15.
- KLECKER, Cornelia. "Mind-Tricking Narratives: Between Classical and Art-Cinema Narration". *Poetics Today*, 2013, vol. 34, no. 1-2, p. 119-146. DOI 10.1215/033353 72-1894469.
- LÓPEZ GARCÍA, José Luis. *De Almodovar a Amenabar: el nuevo cine español*. Madrid: Notorious Ediciones, 2005.
- MARZAL FELICI, José Javier; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo, 2007.
- MCGOWAN, Todd. *Out of Time: Desire in Atemporal Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- MCGOWAN, Todd. *The Impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press, 2007.
- PALAO ERRANDO, José Antonio. "Hiperencuadre/Hiperrelato: Apuntes para una narratología del film postclásico". *Revista Comunicación*, 2012, no. 10, p. 224-245.
- PALAO-ERRANDO, José Antonio; LORIGUILLO-LÓPEZ, Antonio; SOROLLA-ROMERO, Teresa. "Beyond the Screen, Beyond the Story: The Rhetorical Battery of Post-Classical Films". *Quarterly Review of Film and Video*, 2018, vol. 35, no. 3, p. 1-22. DOI 10.1080/1050 9208.2017.1409097.
- PARRA, Javier. *La Madre terrible en el cine de terror*. Barcelona: Hermenauta, 2020.
- PERKIN, Joan. *Women and marriage in nineteenth-century England*. Chicago: Lyceum Books, 1989.
- POULAKI, Maria. "Puzzled hollywood and the return of complex films". En: BUCKLAND, W. (ed.). *Hollywood puzzle films*. Londres: Routledge, 2014, p. 35-54.
- PRIMORAC, Antonija. *Neo-Victorianism on Screen. Postfeminism and Contemporary Adaptations of Victorian Women*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.
- RICHARDSON, Sarah. *The Political Worlds of Women*. book. London: Routledge, 2013.
- ROSE, Sonya O. *Limited Livelihoods*. London: Routledge, 1992.
- RYAN Marie Laure. "Cheap plot tricks, plot holes, and narrative design". *Narrative*, 2009, vol. 17, no. 1, p. 56-75. DOI 10.1353/nar.0.0016.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Filmoteca, Generalitat Valenciana, 1995.

- SCHMERHEIM, Phillip. "Paradigmatic Forking-Path Films: Intersections between Mind-Game Films and Multiple-Draft Narratives". En: GÄCHTER, Y. et al. (ed.) *Storytelling. Reflections in the Age of Digitalization*. Innsbruck: Innsbruck University Press, 2008, p. 256-270.
- SHIRES, Linda M. *Rewriting the Victorians*. London: Routledge, 1992.
- SIMONS, Jan. "Complex narratives". En: BUCKLAND, W. (ed.). *Hollywood puzzle films*. Londres: Routledge, 2014, p. 17-34.
- SOROLLA-ROMERO, Teresa; GARCÍA CATALÁN, Shaila. "El Mac Guffin es el film: destinos carnavalescos de las narrativas complejas hoy". *Archivos de la Filmoteca*, 2013, no. 72, p. 105-117.
- SOROLLA-ROMERO, Teresa. "El relato tiembla. Narrativas fracturadas contemporáneas en el cine de Alejandro Amenábar and Pedro Almodóvar". *Cuadernos.info*, 2018, no. 43, p. 31-44. DOI:10.7764/cdi. 43.1466.
- THANOULI, E. *Post-classical cinema: an international poetics of film narration*. New York: Wallflower Press, 2009.
- THOMPSON, Nicola Diane. *Victorian Woman Writers and the Woman Question*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 2001.
- TUCHMAN, Gaye; FORTIN, Nina E. *Edging women out*. book. London: Routledge, 2012.
- VICINUS, Martha. *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*. Florence: Routledge, 1972.
- DALDRY, Stephen (dir.). *Las horas (The Hours, 2002)*. Estados Unidos – Reino Unido – Francia – Canadá – Alemania.
- FIALA, Severin; FRANZ, Veronika (dir.). *Goodnight Mommy (Ich seh, Ich seh, 2014)*. Austria.
- FLANAGAN, Mike (dir.). *Oculus: el espejo del mal (Oculus, 2013)*. Estados Unidos.
- FLEMING, Victor (dir.). *Dos en el cielo (A Guy Named Joe, 1943)*. Estados Unidos.
- FORBES, Bryan (dir.). *Plan siniestro (Seance on a Wet Afternoon, 1964)*. Reino Unidos.
- FRANKENHEIMER, John (dir.). *El mensajero del miedo (The Manchurian Candidate, 1962)*. Estados Unidos.
- GONDRY, Michel (dir.). *¡Olvidate de mí! (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004)*. Estados Unidos.
- GONDRY, Michel (dir.). *La ciencia del sueño (The Science of Sleep, 2006)*. Francia – Italia – Estados Unidos.
- GONZÁLEZ IÑÁRRITU, Alejandro (dir.). *Amores perros (2000)*. México.
- GONZÁLEZ IÑÁRRITU, Alejandro (dir.). *21 Gramos (21 Grams, 2003)*. Estados Unidos.
- GONZÁLEZ IÑÁRRITU, Alejandro (dir.). *Babel (2006)*. Estados Unidos – México – Francia – Marruecos – Japón.
- HITCHCOCK, Alfred (dir.). *Alarma en el expreso (The Lady Vanishes, 1938)*. Reino Unido – Alemania – Francia – Italia.
- HITCHCOCK, Alfred (dir.). *Rebeca (Rebecca, 1940)*. Estados Unidos.
- HITCHCOCK, Alfred (dir.). *Sospecha (Suspicion, 1941)*. Estados Unidos.
- HITCHCOCK, Alfred (dir.). *Psicosis (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960)*. Estados Unidos.
- HOWARD, Ron (dir.). *Una mente maravillosa (A beautiful mind, 2001)*. Estados Unidos.
- IBÁÑEZ, Gabe (dir.). *Hierro (2009)*. España.
- JACKSON, Peter (dir.). *The Lovely Bones (2009)*. Estados Unidos – Reino Unido – Nueva Zelanda.
- JONES, Duncan (dir.). *Código fuente (Source code, 2011)*. Estados Unidos – Canadá – Francia – Alemania.
- JONZE, Spike (dir.). *Adaptation. El ladrón de orquídeas (Adaptation, 2002)*. Estados Unidos.
- KAUFFMAN, Charlie (dir.). *Sinécdoque, Nueva York (Synecdoche, New York, 2008)*. Estados Unidos.
- KOEPP, David (dir.). *La ventana secreta (Secret Window, 2004)*. Estados Unidos.
- LANG, Fritz (dir.). *Secreto tras la puerta (Secret Beyond the Door, 1947)*. Estados Unidos.
- LAUGHTON, Charles (dir.). *La noche del cazador (The Night of the Hunter, 1955)*. Estados Unidos.
- LEAN, David (dir.). *Un espíritu burlón (Blithe Spirit, 1945)*. Reino Unido.
- LIEBENEINER, Wolfgang (dir.). *La familia Trapp (Die Trapp-Familie, 1956)*. Alemania occidental.
- LIMAN, Doug (dir.). *Al filo del mañana (2014)*. Estados Unidos – Canadá.
- MAÍLLO, Kike (dir.). *Cosmética del enemigo (A Perfect Enemy, 2020)*. España – Francia – Alemania.
- MANGOLD, James (dir.). *Identity (2003)*. Estados Unidos.
- MANKIEWICZ, Joseph L. (dir.). *El fantasma y la señora Muir (The Ghost and Mrs. Muir, 1947)*. Estados Unidos.
- NATALI, Vincenzo (dir.). *Haunter (2013)*. Canadá – Francia.
- NICHOLS, Mike (dir.). *El graduado (The Graduate, 1967)*. Estados Unidos.
- NOLAN, Christopher (dir.). *Memento (2000)*. Estados Unidos.
- NOLAN, Christopher (dir.). *Origen (Inception, 2010)*. Estados Unidos – Reino Unido.

Filmografía

- ALMODÓVAR, Pedro (dir.). *La mala educación (2004)*. España.
- ALMODÓVAR, Pedro (dir.). *La piel que habito (2011)*. España.
- AMENÁBAR, Alejandro (dir.). *Abre los ojos (1997)*. España.
- AMENÁBAR, Alejandro (dir.). *Los Otros (The Others, 2001)*. España – Estados Unidos – Francia – Italia – Reino Unido.
- AMENÁBAR, Alejandro (dir.). *Regresión (Regression, 2015)*. España – Canadá – Estados Unidos.
- ANDERSON, Brad (dir.). *El maquinista (The Machinist, 2004)*. España – Francia – Reino Unido – Estados Unidos.
- ARONOFSKY, Darren (dir.). *Cisne negro (Black Swan, 2010)*. Estados Unidos.
- ARONOFSKY, Darren (dir.). *Madre! (Mother!, 2017)*. Estados Unidos.
- BAUER, Yvgeni (dir.). *Tras la muerte (Posle Smerti, 1915)*. Rusia.
- BOYLE, Danny (dir.). *Trance (2013)*. Reino Unido – Estados Unidos – Francia.
- BUÑUEL, Luis (dir.). *El ángel exterminador (1962)*. México.
- CALPARSORO, Daniel (dir.). *El aviso (2018)*. España.
- CIANFRANCE, Derek (dir.). *Blue Valentine (2010)*. Estados Unidos.
- CHAN-WOOK Park (dir.). *Oldboy (Oldeuboi, 2003)*. Corea del Sur.
- CRONENBERG, David (dir.). *Spider (2002)*. Canadá – Reino Unido – Francia.
- CROWE, Cameron (dir.). *Vanilla Sky (2001)*. Estados Unidos – España.
- CUKOR, George (dir.). *Luz de gas (Gaslight, 1944)*. Estados Unidos.

- NOLAN, Christopher (dir.). *Interstellar* (2014). Estados Unidos – Reino Unido - Canadá.
- NOLAN, Christopher (dir.). *Tenet* (2020). Estados Unidos – Reino Unido.
- OZON, François (dir.). *Swimming Pool* (2003). Francia – Reino Unido.
- OZON, François (dir.). *En la casa (Dans la maison)*, 2012). Francia.
- OZON, François (dir.). *El amante doble (L'amant double)*, 2017). Francia – Bélgica.
- POLANSKI, Roman (dir.). *Repulsión (Repulsion)*, 1965). Reino Unido.
- POLANSKI, Roman (dir.). *La semilla del diablo (Rosemary's Baby)*, 1968). Estados Unidos.
- POLANSKI, Roman (dir.). *Basada en hechos reales (D'après une histoire vraie)*, 2017). Francia – Polonia - Bélgica.
- POLSON, John (dir.). *El escondite (Hide and Seek)*, 2005). Alemania – Estados Unidos.
- PREMINGER, Otto (dir.). *El rapto de Bunny Lake (Bunny Lake is Missing)*, 1965). Reino Unido.
- RIPSTEIN, Arturo (dir.). *La mujer del puerto* (1991). México.
- ROEG, Nicholas (dir.). *Amenaza en la sombra (Don't Look Now)*, 1973). Reino Unido – Italia.
- SCHWENTKE, Robert (dir.). *Plan de vuelo: Desaparecida (Flightplan)*, 2005). Estados Unidos.
- SCORSESE, Martin (dir.). *Shutter Island* (2010). Estados Unidos.
- SHYAMALAN, M. Night (dir.). *El sexto sentido (The Sixth Sense)*, 1999). Estados Unidos.
- SIRK, Douglas (dir.). *Pacto tenebroso (Sleep, My Love)*, 1948). Estados Unidos.
- SMITH, Cristopher (dir.). *Triangle* (2009). Reino Unido – Australia.
- RAMSAY, Lynne (dir.). *Tenemos que hablar de Kevin (We Need to Talk About Kevin)*, 2011). Reino Unido.
- REITMAN, Jason (dir.). *Tully* (2018). Estados Unidos.
- VAN GROENINGEN, Felix (dir.). *Alabama Monroe (The Broken Circle Breakdown)*, 2012). Bélgica – Holanda.
- VILLENEUVE, Denis (dir.). *La llegada (Arrival)*, 2016). Estados Unidos – Canadá.
- WELLES, Orson (dir.). *El extraño* (1946). Estados Unidos.
- WILDER, Billy (dir.). *El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard)*, 1950). Estados Unidos.
- WILDER, Billy (dir.). *Fedora* (1978). Francia – Alemania occidental.
- WRIGHT, Joe (dir.). *Expiación, más allá de la pasión (Atonement)*, 2007). Reino Unido – Francia – Estados Unidos.

