

# Cine de fantasía y cine fantástico. El destinador como fundamento de la dicotomía entre géneros

JUAN JOSÉ BURGUERA

Centro Universitario de Tecnología y Arte Digital.  
Universidad Camilo José Cela.

---

**Fantasy cinema and fantastic cinema. The assigner as the basis of genre dicotomy**

---

## **Abstract**

The narrative structure of the fantastic films manifests itself as a kind of sinister inversion of the structure of the symbolic story, characteristic of the fantasy cinema and the mythical stories. This inversion becomes clear in either the perversion or absence of the assigner's functions, key actant in the narrative configuration of the symbolic story. The article offers a review of the theoretical works in which this conclusion is based on. It also shows the results of the analysis of a heterogeneous group of fantastic films, in which it has been specifically studied the weakening or sinister inversion of the assigner.

---

**Key words:** Fantasy. Fantastic. Cinema. Genre. Analysis. Story. Narrative. Assigner. Donator. Donation.

## **Resumen**

La estructura narrativa de las películas fantásticas se manifiesta como una suerte inversión siniestra de la estructura del relato simbólico propia del cine de fantasía y los relatos míticos en general. Esta inversión se demuestra en la pervisión o ausencia de las funciones propias del destinador, actante angular en la configuración narrativa del relato simbólico. El artículo ofrece un repaso de los trabajos teóricos de los que se fundamenta esta conclusión y los resultados del análisis de un grupo heterogéneo de largometrajes fantásticos, en los que se ha estudiado, específicamente, el debilitamiento o inversión siniestra del destinador.

---

**Palabras clave:** Fantasía. Fantástico. Cine. Género. Análisis. Relato. Narrativa. Destinador. Donante. Donación.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 135-152

---

*The presentation of impossibility is not by itself  
a radical activity: texts subvert only if the reader  
is disturbed by their dislocated narrative form.<sup>1</sup>*

A lo largo de las últimas cuatro décadas se han desarrollado una gran cantidad de trabajos teóricos sobre los géneros de lo imposible<sup>2</sup> en los que investigadores de diferentes disciplinas han estudiado las particularidades de cada género, tanto la fantasía, como lo fantástico y lo extraño. Pero, a pesar de todos estos estudios, aún estamos lejos de alcanzar un consenso en la defini-

1 JACKSON, Rosemary, *Fantasy: The literature of subversion*, Taylor & Francis e-Library, 2001, (edición kindle), p. 23.

2 Hacemos nuestra la denominación de "lo imposible" del mismo modo que David Roas para referirnos a los géneros que no

podrían funcionar sin la presencia de lo sobrenatural: fantasía y fantástico. Ver a este respecto ROAS, David (ed.) *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001 y ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de espuma, Madrid 2011.

3 SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, *Fantasia de aventuras: claves creativas en novela y cine*, Ariel, Barcelona 2009, p. 23.

ción de cada uno de ellos. De hecho, con bastante frecuencia y, dependiendo de los elementos considerados por cada teórico, los límites de todos estos géneros se desdibujan, como bien expresa Antonio Sánchez-Escalonilla:

Existe una confusión generalizada a la hora de utilizar los términos fantasía y fantástico. En parte se debe al abuso de que han sido objeto durante la historia de las clasificaciones genéricas en cine y en literatura, pero también debido a las diferentes acepciones que han recibido por parte de los filósofos, críticos e investigadores<sup>3</sup>.

### Fantasia y fantástico

En nuestro trabajo acerca de la donación en el cine de fantasía y el cine fantástico<sup>4</sup> repasábamos diferentes aportaciones en referencia al nacimiento del género fantástico<sup>5</sup> como síntoma de las pulsiones humanas no canalizadas, suscitando una dialéctica con los relatos simbólicos que hasta ese momento se habían ocupado de canalizar dichas pulsiones: los textos mitológicos y religiosos, pero también los cuentos maravillosos, la fantasía.

4 BURGUERA ROZADO, Juan José, *Donación simbólica, donación siniestra: aportaciones sobre el cine de fantasía y el cine fantástico*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2015. <http://eprints.ucm.es/34412/>

5 *Ibid.*, p.111 y siguientes.

Según esta dialéctica tendríamos que, por un lado, el relato maravilloso (fantasía) ofrece una reparación, un sentido organizador que sutura la angustia desatada ante un mundo hostil, de un modo similar al de los textos míticos cuando éstos ofrecen un orden y una explicación para los sucesos imposibles:

6 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Castilla Ediciones, Valladolid, 2007 (2ª Edición)

7 ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de espuma, Madrid 2011, p. 51.

8 BARRENECHEA, Ana María, "Ensayo de una Tipología de la literatura fantástica" en *Revista Iberoamericana* vol. XXXVIII Num. 80, julio-septiembre, 1972.

En el núcleo mismo de la estructura del relato mítico tiene lugar sucesos no sólo maravillosos, sino también incomprensibles: sucesos que escapan, por tanto, a toda verosimilitud y a toda previsibilidad –a toda otra previsibilidad que la que el mito garantizaba con su misma existencia. O todavía en otros términos: que quiebran todas las hipótesis previsibles, que no responden a ninguna inferencia razonable distinta de la que el mito mismo funda con su existencia<sup>6</sup>.

Del mismo modo que en los mitos, en los relatos de fantasía (maravillosos) hay un "orden ya codificado"<sup>7</sup> que modela lo sobrenatural y por ello resulta ser "no problemático" según la clasificación de Barrenechea<sup>8</sup>.

Por otro lado, los textos fantásticos también incluyen elementos imposibles, sin embargo, no hay orden codificado que ampare a lo sobrenatural. Este tipo de obras se sumergen en lo ominoso sin dar lugar a una reparación para la angustia, más bien al contrario:

la ausencia de un peligro «real» genera un placer «negativo» que Burke llama «deleite» (delight). Lo infinito impone, en efecto, una sensación sublime porque llena el ánimo de un «horror delicioso»: el deleite se acrecienta, por tanto, cuanto más «pánico» es suscitado en el intelecto, actuando también de modo directo sobre la sensibilidad. Se culmina así una suerte de «fenomenología» de lo negativo y lo oscuro<sup>9</sup>.

Gracias a esa sensación de “horror delicioso” autores y espectadores se sienten atraídos por el abismo de lo oscuro y lo siniestro. David Roas escoge estas palabras de Bioy Casares para resumir la cuestión:

Al borde de las cosas que no comprendemos del todo, inventamos relatos fantásticos para aventurar hipótesis o para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> FRANZINI, Elio, *La estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 2000, p. 121-122. Citado en ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Op. cit., p. 18.

<sup>10</sup> BIOY CASARES, Adolfo, *Memoria sobre la pampa y los gauchos*, Buenos Aires, Sur, 1970, p. 62. Citado en ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Op. cit. p. 31.

En lo fantástico no hay solución para la angustia porque lo que este tipo de obras pretenden es, precisamente, reflejar los vértigos incontenidos del hombre ante lo real.

Se suscita así una posible relación antagónica entre ambos géneros. Frente a la angustia del hombre moderno, acosado tanto por la muerte, los impulsos y los instintos a los que aludía Ceserani y por el mundo hostil y desconocido de Roas, lo maravilloso ofrece un sentido reparador mientras que lo fantástico propone un reflejo de dicha condición.

### Realidad y causalidad

Según este enfoque, la diferencia entre los mundos de uno y otro género no estribaría tanto en su relación con el mundo extratextual del espectador, como en la capacidad de resistencia del “modelo de realidad” presentado en el relato ante la presencia de lo sobrenatural.

En los textos maravillosos a pesar de contar con elementos imposibles, la existencia de una realidad simbólica los emparenta con los textos míticos, aquellos que:

Más netamente se apartan de toda configuración cognitiva de suspense [...], ninguna incertidumbre se abre para el espectador; todo lo contrario: es la certidumbre lo que, en su lugar, se impone<sup>11</sup>.

11 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 528.

12 ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Op. cit. p. 36.

13 *Ibid.* p. 42.

14 SÁNCHEZ, Sergi "Pánico en la escena. Miedo real y miedo representado", en Vicente DOMÍNGUEZ (ed), *Los dominios del miedo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 306, citado en ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, op. cit. p. 34.

En lo siniestro, en cambio, no hay causalidad completa ni finalidad alguna, se impone la incertidumbre. Si la realidad intratextual únicamente se sustenta como "visión convencional, arbitraria y compartida de lo real"<sup>12</sup> como "una lógica"<sup>13</sup> de "certidumbres preconstruidas"<sup>14</sup>, en cuanto lo imposible hace su presencia y quiebra el modelo de realidad intratextual, todo suceso es posible.

Si aceptamos la presencia (o no) de una realidad intratextual sustentada simbólicamente como la clave para que lo imposible se sitúe en lo maravilloso o derive hacia lo fantástico, estamos aceptando también la presencia (o no) de una estructura causal férrea como rasgo distintivo de ambos subgéneros.

### Donación simbólica, donación siniestra

En su *Morfología del cuento* Propp demuestra que los cuentos maravillosos presentan una estructura temporal de funciones invariable para todos los cuentos. La única salvedad que Propp encontró es que no siempre están presentes todas las funciones que identificó, pero las que aparecen siempre lo hacen en un orden temporal concreto. Por ello, podemos decir que los cuentos de hadas presentan una férrea estructura causal.

15 Para ver el detalle de recorrido teórico de Propp hasta González Requena, ver el capítulo 4 de la primera parte de nuestra tesis BÚRGUERA ROZADO, Juan José, *Donación simbólica, donación siniestra: aportaciones sobre el cine de fantasía y el cine fantástico*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2015, op. cit.

Si completamos este razonamiento tomando en consideración la teoría del relato que González Requena deduce a partir de Propp y Greimas<sup>15</sup> según la cual es la presencia del eje de la donación atravesando el eje de la carencia la que configura el relato como simbólico, estaríamos en condiciones de señalar que en los textos maravillosos la presencia del eje de la donación es clave para establecer ese orden simbólico de causalidad férrea

que sustenta a la realidad intratextual frente a la aparición de lo imposible.



La pregunta que surge a continuación parece evidente: ¿hay un eje de la donación en los textos siniestros? Y en el caso de estar presente, ¿cómo varía frente al eje de la donación localizado en los relatos maravillosos?

A priori, cabría pensar que dicho eje, simplemente, no existe en el género de lo siniestro, quedando sólo un relato básico articulado sobre el eje de la carencia. Sin embargo, en nuestro trabajo de análisis hemos encontrado que en varias películas fantásticas aparece una estructura similar a la del eje de la donación que, sin embargo, no fragua como simbólica. Sin adelantarnos al análisis, sí queremos ahondar un poco más en la teoría del relato de González Requena considerando una posible relación entre donación fallida y lo fantástico.

En su obra *Clásico, manierista, postclásico*, el teórico español señala cómo se configura el eje de la donación en el cine postclásico de Hollywood:

Todos los elementos de la estructura del relato simbólico se hallan presentes, a la vez que son objeto de su deconstrucción sistemática, en la que desempeña un papel esencial la inversión negra, propiamente siniestra, de la figura del Destinador<sup>16</sup>.

El teórico cita como ejemplos: *El silencio de los corderos*, *Blue Velvet*, *Carretera Perdida*, *Hellraiser*, *Seven*, *Alien*, *El corazón del ángel*, *Carrie*, *Taxi driver* y algunos más. En todos ellos hay un destinador presente, pero un destinador que no se puede identificar con una figura paterna o heroica, más bien al contrario, en estos films el destinador es el psicópata, el demonio, un robot...

<sup>16</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, op. cit. p. 582.

De manera que sus intensos dispositivos de suspense, lejos de conducir, como sucediera en el relato clásico, a una catarsis en la que los valores que fundamentan el relato alcanzan su plena manifestación emocional cuando son encarnados en el acto del héroe, se focalizan ahora en torno a un trayecto, por lo general indagatorio, que conduce al espectador a la experiencia del desmoronamiento mismo del sentido. Una y otra vez, la sospecha se confirma: caen una y otra vez los últimos velos, una y otra vez se descubre que tras la mascarada no late otra verdad que la del horror<sup>17</sup>.

González Requena identifica en el cine postclásico de Hollywood una inversión del relato simbólico, fruto de la cual, la catarsis reparadora de éste se convierte en pesadilla y horror.

En realidad, a lo largo de la propia formulación de su teoría del relato, González Requena va identificando las claves que finalmente se consolidan en su acercamiento al cine postclásico. Así, cuando el teórico introduce el psicoanálisis en la teoría del relato, ya nos advierte que frente al símbolo "como formación simbólica correcta"<sup>18</sup> que hace posible la normalidad psíquica freudiana, emerge el síntoma "como formación simbólica deficitaria"<sup>19</sup> asociado a las patologías mentales. Y añade un poco más adelante:

Mientras que los síntomas neuróticos se manifiestan como una suerte de símbolos idiolectales cuyo sentido sólo es accesible para el sujeto que los genera [...], los símbolos, los mitos y las grandes obras artísticas son accesibles, emocional y simbólicamente eficaces para la gran mayoría de individuos<sup>20</sup>.

Símbolo y síntoma aparecen como dos caras de la misma moneda separados únicamente por la fragua del relato simbólico o su fracaso –en cuyo caso no sería simbólico, únicamente relato. Y además, parece que el fracaso del proceso de simbolización no deviene en una disolución inane, al contrario, el fracaso ocasiona una suerte de reverso pernicioso, dañino.

Por otro lado, un poco más avanzada su exposición, una vez definidas las dos estructuras-relato, González Requena reflexiona:

Podemos establecer dos tipos de acto diferenciados en función de su tipo de motivación. El acto motivado sólo en el eje de la carencia y el acto motivado en la articulación del eje de la carencia y del eje de la donación. Y es esta una diferencia del todo pertinente en el ámbito del cuento maravilloso, ya que de ella depende, finalmente, la diferenciación entre las figuras del Héroe y del Agresor [...] la diferencia entre ambos es propiamente estructural<sup>21</sup>.

17 *Ibíd.*

18 *Ibíd.*, p. 541.

19 *Ibíd.*

20 *Ibíd.*

21 *Ibíd.*

La diferencia entre Héroe y Agresor estriba en la presencia de un eje de la donación para sus acciones, la presencia de una ley, de un deber. Ambos puján por un objeto de deseo –con frecuencia, común– pero sólo la ley modela el deseo del héroe y gracias ello obtiene su especial dignidad. Enfrente, en cambio:

Se descubre entonces cómo el Agresor, posea o no una caracterización humana, roza siempre lo monstruoso –es decir: lo inhumano– sus actos, por estar limitados a un deseo que se inscribe tan sólo en el eje de la carencia, poseen siempre un sentido rebajado, meramente pulsional<sup>22</sup>.

22 *Ibíd.*

Nuevamente, la falla o ausencia del eje de la donación no deja únicamente un vacío, sino un reverso del acto que resulta pulsional, monstruoso.

### La ausencia del donante como eje de lo fantástico

Tanto en los relatos de fantasía como en los fantásticos el protagonista parte de una carencia (identificada por Propp) o situación de angustia a la que sigue, o acompaña, la aparición de lo imposible que tensiona terriblemente el modelo de realidad intratextual.

A partir de ahí hay un punto en el que cada película se decanta hacia uno u otro género y, a pesar del suspense en el desenlace, ese momento crucial no se produce al final de cada largometraje, *parece producirse mucho antes, en el instante el que se constata (o no) la acción (explicitada o no) de un donante que ofrece una donación.*



Esta es la hipótesis de trabajo que proponíamos en nuestro trabajo anterior y sobre la que hemos querido indagar en el nuevo trabajo de análisis recogido en este artículo, esto es, el análisis de un grupo de largometrajes pertenecientes al fantástico tratando de demostrar la ausencia de un destinatador válido en los relatos del género, haciendo imposible la construcción de un eje de la donación.

Dada la imposibilidad de realizar un estudio exhaustivo de lo fantástico en el cine, nos hemos conformado con un grupo de películas que consideramos significativo para nuestros propósitos tanto en términos de volumen (más de treinta títulos) como de temporalidad (abarcan desde 1931 hasta la actualidad), temática y ambientación (terror, distopías futuras, satanismo, fantasmas, viajes en el tiempo...) o repercusión.

Una vez definido el grupo hemos llevado a cabo un análisis de la estructura narrativa de cada film, centrado en el estudio del actante destinatador y el desempeño de sus funciones.

Anticipándonos en parte a las conclusiones, ofrecemos los resultados de nuestro análisis agrupado según las variaciones temáticas en torno al destinatador y la donación que hemos encontrado.

### **La desaparición del destinatador**

En la adaptación cinematográfica de la novela de Mary Shelley que realiza James Whale en 1931 (*Frankenstein*, James Whale, 1931), el protagonista Henry Frankenstein cuenta con dos figuras que, potencialmente, podrían llegar a desempeñar las funciones del destinatador. Por un lado, su profesor y tutor universitario el Doctor Waldman y, por otro, su padre el Barón Frankenstein. Ambos son, todavía, figuras de presencia y mando –más adelante veremos cómo los potenciales destinatadores terminan por ser muy débiles o caricaturescos en el cine fantástico– y parecen ejercer cierta guía para el protagonista, sin embargo, no son capaces de instaurar la ley simbólica en el momento decisivo y no logran prohibir la creación del monstruo.



A la incapacidad de ejercer su función de mandato, hemos de sumar una conversión del Doctor Waldman, que terminará por convertirse en icónica en el cine posmoderno, el destinador siniestro. En un principio se posiciona en contra de los experimentos de Henry Frankenstein, pero luego queda fascinado por la propia creación de su discípulo y acaba participando en el trabajo, ayudando e instruyendo a la génesis del monstruo. Sin embargo, es débil como doctor siniestro, limitado y termina falleciendo a manos del engendro.

Como decimos, se aparece una cierta disolución de la estructura simbólica del relato, pero aún quedan rasgos de donación que establecen los límites de la ley simbólica. Por un lado, Henry Frankenstein terminará por darse cuenta de lo abominable de su creación, llegando a luchar por su destrucción y, por otro lado, su padre consigue otorgar la sanción consiguiendo que su hijo mantenga relación con su amada y llegue al matrimonio<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Consumado más por el monstruo que por el propio Henry.

Unos años más tarde, en 1935, James Whale realizó una suerte de continuación de su Frankenstein en *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935). El largometraje comienza con un prólogo en el que Lord Byron y el matrimonio Shelley justifican esta continuación y Mary Shelley comienza a narrar el relato posterior.

En este relato, se realiza un gran esfuerzo para encajar la narración como continuación literal de los acontecimientos descritos en el primer largometraje. Mary Shelley inicia su historia justo en el momento que finalizó la anterior, entre las ruinas del molino quemado para justificar cómo sobrevivió y escapó el monstruo entre los restos.

Se establece, así, una continuidad explícita entre ambos films y, sin embargo, cuando la película vuelve a mostrar el hogar de los Frankenstein, el padre, el Barón Frankenstein, ha desaparecido por completo del relato. La única figura que ejerció de destinador en el primer largometraje, es omitida en este segundo sin ningún tipo de justificación argumental. Dada la manifiesta intención de los creadores de justificar muy bien la continuidad entre ambos largometrajes resulta llamativo que consideraran necesario suprimir la figura paterna-destinadora para dar la forma

adecuada al argumento fantástico. En general, en *La novia de Frankenstein* no encontramos ninguna figura que ejerza como actante destinador para el doctor Frankenstein.

Por otro lado, tanto Henry como el otro protagonista del film, el propio monstruo, cuentan con un destinador –ahora sí– netamente siniestro, el doctor Pretorious. Desde su aparición hasta el desenlace, el doctor Pretorious tratará de llevar más allá la creación monstruosa para, en un trisunto simétrico de la sanción, terminar entregando la mano de una novia siniestra para el engendro, mostrando una clara donación siniestra. Ocasión tendremos de hablar de los destinadores siniestros en los siguientes apartados.

Para terminar, recordemos que *La novia de Frankenstein* no contiene un angustioso final tan propio del género. En el desenlace el monstruo se sacrifica para salvar a su creador y terminar con la amenaza que los engendros como él suponen. Al igual que en el primer largometraje, es factible que las presiones de la productora en los años posteriores a la gran crisis, obligaran a un final satisfactorio. En cualquier caso, recordemos que, aunque débil, si hay un donante para el monstruo, un ciego ermitaño que le alimenta y le enseña que el amor y la amistad son posibles para él también, sólo así se justifica el desenlace satisfactorio del largometraje.

### **Destinador siniestro (*La caída de la casa Usher, Seconds, Dark City*)**

Un segundo grupo de películas fantásticas presentan una figura que parecería configurarse como destinador y, sin embargo, siguen la estela del doctor Pretorious de *La novia de Frankenstein* erigiéndose como destinadores siniestros.

Este grupo de relatos fantásticos representa un ejemplo indudable del desmoronamiento del eje de la donación sin renunciar a su tematización o presencia. En estas películas se muestra un destinador siniestro, es decir, una suerte de donación ejercida por un destinador que, aunque sí ofrece su sabiduría y, en ocasiones, objeto mágico, mandato y sanción al protagonista –tres de las cuatro funciones del destinador–, nunca estable-

cerá una prohibición, es decir no configura una ley simbólica para el protagonista, haciendo que cualquier acto sea meramente pulsional, siniestro. Un destinador así no ofrece un sentido reparador para el protagonista, desencadenando los desenlaces inconclusos o angustiosos tan propios del género.

En *La caída de la casa Usher* (*House of Usher*, Roger Corman, 1960) Roderick, como hermano mayor de Madeleine, ejerce su tutela cuidando a su hermana y sobreprotegiendo su delicada salud, perpetuando la maldición de su casa. Roderick trata de ofrecer una atención y cuidados sinceros a su hermana y a su prometido Philip Winthrop. A diferencia de un antagonista clásico, no pretende realizar actos malvados, pero en una suerte de locura realiza acciones para proteger a su hermana que le llevan a enterrarla viva.

Otros ejemplos de destinador siniestro los podemos encontrar en *Plan Diabólico* (*Seconds*, John Frankenheimer, 1966) o *Dark city* (*Dark City*, Alex Proyas, 1998). En la primera el protagonista, Arthur Hamilton, recibe el asesoramiento de Mr. Ruby, quien le convence que debe dejar atrás su vida hastiada y emprender una nueva vida con otra identidad donde conseguirá la plena realización. Cuando Hamilton tampoco encuentre sentido a su nueva existencia, Mr. Ruby le ofrece un nuevo camino que no es otro que su asesinato para ofrecer su identidad a un nuevo candidato. En *Dark City*, el protagonista también recibe una nueva identidad –en esta ocasión sin su consentimiento– de manos de unos seres ocultos y su ayudante un doctor que ha renegado de la humanidad para servir a una causa mayor.

Ambos ejemplos muestran a destinadores que ofrecen un recorrido, un sentido a la existencia del protagonista, pero de naturaleza netamente siniestra, negando una donación simbólica que dote de sentido a la vida de los personajes.

### **El destinador Débil**

En la práctica totalidad de las películas analizadas, si hay un personaje que parece ejercer la labor de un destinador “benigno” su naturaleza

como personaje es extremadamente débil, es decir, es incapaz de cumplir su labor como sabio, mentor o donante del protagonista. En muchos de los casos sí tienen una cierta intención de llevar a cabo las funciones que determinan el eje de la donación, pero apenas consiguen aportar ayuda y/o sustento real al protagonista.

Como decimos esta es una característica de una gran parte de las películas escogidas, pero además, en un subgrupo de los largometrajes analizados, la debilidad del destinador se tematiza como uno de los núcleos dramáticos del argumento.

Tomemos, por ejemplo, *Poltergeist* (*Poltergeist*, Tobe Hooper, 1982). En ella, ambos padres son caracterizados como personajes de cierta laxitud en su labor paternal como tutores y vigías de sus hijos y, en esa misma medida, responsables de la abducción de su hija. Ya en la primera escena asistimos a la aparición de una serie de fenómenos paranormales en el televisor con los que la niña Carol Ann dialoga, mientras su padre se encuentra sentado justo a su lado totalmente dormido.

En una noche posterior, ambos padres fuman marihuana en su dormitorio y terminan compartiendo lecho con sus hijos. Se quedan dormidos con la televisión encendida y, de nuevo, siguen dormidos cuando su hija se enfrenta a las apariciones fantasmales del televisor. Unas secuencias después apenas conseguirán rescatar a su hijo mediano a la vez que su hija pequeña es “secuestrada” por los entes fantasmales.

En el desenlace –en el primer clímax– será necesaria la participación y la muestra de valor de ambos padres para ser capaces de traer de vuelta a su hija. A pesar de que participan varios videntes, deberán ser los padres en primera persona quienes deben rescatar a su hija.

En el segundo y definitivo clímax, esta vez sí, los padres serán capaces de rescatar –y sujetar– a sus hijos y conseguir que la familia huya de su casa hasta un motel.

Con sus particularidades se plantean situaciones similares en películas como *La semilla del Diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968), donde ambos padres acaban sucumbiendo a sus pulsiones sacrificando a su hijo,

o *La niebla* (*The Mist*, Frank Darabont, 2007), donde el padre, después de luchar denodadamente contra los monstruos todo el film, termina accediendo a matar a su hijo antes de agotar las posibilidades de esperanza.

En un largometraje bastante más reciente *El extraño* (*Goksung*, Hong-jinNa, 2016) el padre y protagonista Jong-goo es además uno de los agentes de la policía local. A lo largo de toda la película, Jong-goo trata de hacer frente a una serie de asesinatos y sucesos paranormales que afectan dramáticamente a su propia hija. Casi en cada escena, se pone de manifiesto la falta de valor del protagonista, así como su incapacidad para enfrentarse a los diferentes antagonistas. En el final, habrá fracasado en todos los sentidos, con su familia asesinada por su propia hija y sus últimas palabras delirando mientras fallece las dirige hacia su hija, diciéndole que no se preocupe, que papá la protegerá.

En *Tideland* (*Tideland*, Terry Gilliam, 2005) en la que los padres de Jeliza-Rose, drogadictos y bulímicos, fallecen y es la propia niña quien embalsama a su padre para que muerto siga ejerciendo su labor como progenitor en los delirios de su hija.

Los ejemplos son innumerables, desde *Pesadilla en Elm Street* (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven 1982) hasta *Al final de la escalera* (*The Changeling*, Peter Medar, 1980) pasando por *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) o *El Resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980)

### **El padre como monstruo**

El padre de Jeliza-Rose embalsamado y grotesco nos sirve como puente para el siguiente grupo de películas, en las que los posibles destinatarios paternos no sólo son destinatarios débiles, sino que, en última instancia, terminan por comparecer como la última representación de cada antagonista demoníaco.

Tomemos como ejemplo *It Follows* (*It Follows*, David Robert Mitchell, 2014). En el prólogo una adolescente huye aterrorizada de un ente que no podemos ver y su padre aparece preguntando qué le ocurre, pero ni puede ver al ente ni hace nada por seguir a su hija hasta la playa donde

muere grotescamente asesinada. En el argumento principal, Jay, otra joven adolescente, comienza a ser perseguida por el mismo ente, que va tomando el aspecto de diferentes personas. Todo el largometraje desarrolla el intento de supervivencia de la muchacha, quien sólo será ayudada por sus amigos y vecinos, nunca por sus progenitores. El padre sólo es mostrado en fotografías sin ninguna mención a su ausencia. La madre está presente en la casa en varias escenas en las que se debate cómo enfrentar al ser maligno, pero nunca interviene en ayuda de sus hijos adolescentes y tampoco aparece en las escenas de ataque a la casa. En el desenlace, los muchachos planean una estrategia para destruir al ente en una piscina abandonada. A lo largo de este encuentro, el ser adoptará numerosas formas para, en el culmen de la acción, mostrarse con el aspecto del padre de la protagonista que intenta asesinar a “su hija”.

Esta misma propuesta argumental, destinadores paternos débiles que terminan por aparecer como poseídos por el ser/antagonista siniestro la encontramos en largometrajes como *El Resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980), *Cabeza Borradora* (*Eraserhead*, David Lynch, 1977) o *Hellraiser: Los que traen el infierno* (*Hellraiser*, Clive Barker, 1987).

### El destinador delirado

La ausencia del destinador como propuesta temática se manifiesta en algunos de los largometrajes de una forma curiosa: el protagonista, falto de sentido en una realidad intratextual inconexa, termina por delirar un destinador para sí mismo. Estos personajes parten de una situación angustiosa, de un ambiente asfixiante, e intentan recrear una estructura de la donación para encontrar ese sentido que les falta, para poder explicar aquello que en lo real les acontece (sea sobrenatural o no). Por ello, en este tipo de largometrajes, es generalizado el intento de los protagonistas por buscar un relato y un donante para recibirlo y si no lo encuentran lo inventan o, mejor, lo deliran. Como no puede ser de otro modo, en un desarrollo temático así, el supuesto destinador deviene en siniestro –una construcción delirante no puede ofrecer ayuda alguna–, el protagonista termina invadido por la angustia y es destruido como individuo.

En *El maquinista* (*The Machinist*, Brad Anderson, 2004) Trevor asolado por una angustia de origen desconocido hasta el desenlace delira a un supuesto compañero de trabajo que le amenaza y le hace indicaciones de cómo actuar. Donnie en *Donnie Darko* (*Donnie Darko*, Richard Kelly, 2001) delira un ser maligno a quien, sin embargo, hace caso en las tareas y acciones que le encomienda como si de un verdadero ayudante se tratara. Ana, la joven protagonista de *El espíritu de la colmena* (*El espíritu de la colmena*, Víctor Erice, 1973), a falta de guía y consejo de unos padres presentes pero inanes, delira un encuentro con el propio Frankenstein, el personaje de Whale, que conoce en una proyección al comienzo del film. En un ejemplo más reciente, particularmente emblemático, Riggan, el protagonista de *Birdman* o *–La inesperada virtud de la ignorancia–*, (*Birdman or –The Unexpected Virtue of Ignorance–*, Alejandro González Iñárritu, 2014), delira a un ayudante *–destinador–* que le aconseja y critica obsesivamente en la forma de Birdman, un superhéroe que él mismo interpretó en su juventud.

### El delirio de uno mismo

La misma propuesta temática la podemos encontrar algunos largometrajes donde, el delirio del destinador por parte del protagonista, adquiere un sesgo aún más desasosegante cuando el destinador delirado involucra a la propia identidad del protagonista. En *El club de la lucha* (*Fight Club*, David Fincher, 1999), el narrador delira un relato con un destinador, Tyler Durden, pero ni siquiera es un delirio “externo”, dado que en realidad es un desdoble de su propia personalidad.

Ciertas similitudes sobre esta propuesta *–aunque no equiparables en todos sus términos–* los hemos podido encontrar en films como *Looper* (*Looper*, Rian Johnson, 2012) o *Enemy* (*Enemy*, Denis Villeneuve, 2013).

### Destinación ausente

Por último, hemos encontrado con otro tipo de películas fantásticas en las que, desde luego no hay eje de la donación, pero tampoco hemos sido capaces de advertir un reverso siniestro del mismo ni, tan siquiera, elementos temáticos que aludan a un destinador de ningún tipo.

Curiosamente estos largometrajes parecen compartir ciertas premisas argumentales, en los casos encontrados el protagonismo se reparte en un grupo numeroso de personas que está aislado y se ve sometido a circunstancias sobrenaturales. Las películas a las que hacemos referencia son *El ángel Exterminador* (*El ángel exterminador*, Luis Buñuel, 1962) y *Coherence* (*Coherence*, James Ward Byrkit, 2013). En estos casos, ante la falta de cualquier tarea e indicación actúan por sí mismos, sin orden ni sentido, y sin resolución satisfactoria.

Son, precisamente, los largometrajes de este último grupo los que nos impiden corroborar por completo nuestros supuestos de partida, veamos cómo.

### Conclusiones

El análisis llevado a cabo ha demostrado nuestra hipótesis de partida: en ninguno de los largometrajes analizados aparece un destinador que lleve a cabo las cuatro funciones (mandato, prohibición, entrega del objeto mágico y sanción) conformando un eje de la donación<sup>24</sup>. Sin embargo, la investigación también ha puesto de manifiesto que la ausencia de un destinador, siendo una condición necesaria, no parece ser suficiente para una categorización de los films dentro del género. Por el momento, sólo nos atrevemos a afirmar que la ausencia de un destinador válido es una característica del género fantástico que sumar a la presencia de elementos imposibles.

Ahora bien, a la luz de los resultados obtenidos, sí nos atrevemos a afirmar que la disolución del eje de la donación en este tipo de relatos es decisiva en su configuración como largometrajes del género. Esto queda demostrado al constatar que en la práctica totalidad de las películas analizadas –son excepción el último grupo– la ausencia de un destinador válido forma parte de propuestas temáticas explícitas en sus argumentos. Para desarrollar esta conclusión, hemos propuesto una organización según los sesgos temáticos encontrados en cada largometraje, sin embargo, debemos señalar que casi todas las películas reseñadas participan de casi todos ellos.

<sup>24</sup> Para entender la figura del destinador con sus funciones, así como los ejes de la donación y la carencia como estructura del relato simbólico ver GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, op. cit. También es posible consultar un resumen analítico de esta obra en nuestro trabajo ya citado: BURGUERA ROZADO, Juan José, *Donación simbólica, donación siniestra: aportaciones sobre el cine de fantasía y el cine fantástico*.



El cine fantástico parece revelarse como una suerte de reverso del cine de fantasía. Un reverso en el que no sólo está ausente el eje de la donación como tal, sino que, además, parece necesario dejar testimonio de su ausencia y desmoronamiento. Se diría que “para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad”<sup>25</sup> que caracterizan al género, necesitamos levantar acta de lo que se ha perdido en el camino, esa estructura simbólica propia de los relatos míticos que fueron relegados con la llegada de la razón y la ciencia ilustradas momento en el que “el hombre quedó amparado sólo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido”<sup>26</sup>. Y se vio en la necesidad de dar génesis al fantástico.

### Filmografía analizada

*El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931); *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935); *El increíble hombre menguante* (*The Incredible Shrinking Man*, Jack Arnold, 1957); *La caída de la casa Usher* (*House of Usher*, Roger Corman, 1960); *Suspense* (*The Innocents*, Jack Clayton, 1961); *El ángel Exterminador* (*El ángel Exterminador*, Luis Buñuel, 1962); *Plan siniestro* (*Seance on a Wet Afternoon*, Bryan Forbes, 1964); *Lemmy contra Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, Jean-Luc Godard, 1965); *Plan Diabólico* (*Seconds*, John Frankenheimer, 1966); *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968); *El planeta de los simios* (*The Planet Of The Apes*, Franklin Shaffner, 1968); *Solaris* (*Solaris*, Andrei Tarkovsky, 1972); *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973); *Cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973); *Cabeza Borradora* (*Eraserhead*, David Lynch, 1977); *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979); *Al final de la escalera* (*The Changeling*, Peter Medar, 1980); *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980); *La cosa* (*The Thing*, John Carpenter, 1982); *Poltergeist* (*Poltergeist*, Tobe Hooper, 1982); *La mosca* (*The Fly*, David Cronenberg, 1986); *Hellraiser: Los que traen el infierno* (*Hellraiser*, Cliver Barker, 1987); *Dark City* (*Dark City*, Alex Proyas, 1998); *Existenz* (*Existenz*, David Cronenberg, 1999); *El protegido* (*Unbreakable*, M. Night Shyamalan, 2000); *Los otros* (*The Others*, Alejandro Amenábar, 2001); *Donnie Darko* (*Donnie Darko*, Richard Kelly, 2001); *Primer* (*Primer*, Shane Carruth, 2004); *Olvídate de mí* (*Eternal*

<sup>25</sup> BIOY CASARES, Adolfo, *Memoria sobre la pampa y los gauchos*, Buenos Aires, Sur, 1970, p. 62. Citado en ROAS, David, *Trás los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, op. cit. p. 31.

<sup>26</sup> ROAS, David, “La amenaza de lo fantástico” en ROAS, David (ed.) *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, p. 21.

*Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004); *La niebla* (*The Mist*, Frank Darabont, 2007); *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008); *Looper* (*Looper*, Rian Johnson, 2012); *Coherence* (*Coherence*, James Ward Byrkit, 2013); *Enemy* (*Enemy*, Denis Villeneuve, 2013); *It follows* (*It follows*, David Robert Mitchel, 2014); *Múltiple* (*Split*, M. Night Shyamalan, 2016); *El extraño* (*Goksung*, Hong-jin Na, 2016).