

EL SENTIDO DE LO ABISAL EN *INSIDIOUS*: JAMES WAN Y JOSEPH BISHARA. SINTAXIS Y SÍNTESIS DEL HORROR

JULIO ÁNGEL OLIVARES MERINO

Universidad de Jaén

jaolivar@ujaen.es

Recibido: 11-04-2018

Aceptado: 01-11-2018



RESUMEN

Planificando su discurso a partir de las máximas del suspense y las modulaciones del terror clásico, James Wan logra dar en *Insidious* (2010) una vuelta de tuerca a dichos parámetros seminales a fin de actualizar, de forma efectiva e innovadora, su operatividad. El realizador compone una secuencia narrativa en la que los motivos de la fantasmagoría y el horror cósmico pivotan en torno a la desemantización y la aporía, defor- midad o indefinición formal y temática que conllevan una recurrente ruptura de la lógica y la inversión o plasmación infecta de lo doméstico y familiar. Esencial entre los estilemas del filme es el rédito de la atonalidad y deflagración características de la banda sonora de Joseph Bishara. Las texturas atmosféricas y la sintaxis subversiva de este compositor se erigen en epítome de la desfamiliarización y fragmentación tematizada, lo espasmódico, la perplejidad, el silencio o la agresión sensorial, ilustración ci- mera del concepto de fractura y abismo en el texto.

PALABRAS CLAVE: *Insidious*, James Wan, Joseph Bishara, cine, terror, sintaxis, banda sonora, abismo, fragmentación.

THE SENSE OF THE ABYSS IN *INSIDIOUS*. JAMES WAN AND JOSEPH BISHARA.
SYNTAX AND SYNTHESIS OF HORROR

ABSTRACT

Following the maxims of suspense and the foundational hallmarks of classic horror, James Wan manages to go a step beyond in *Insidious*, adequately updating and refresh-

ing these seminal parameters and their effect. The director composes a narrative sequence in which the motifs of phantasmagoria and cosmic horror pivot around desemantization and aporia, formal and content deformity or uncertainty both leading to a constant breakdown of logic and the inverted or anomalous rendition of the domestic and familiar. For this purpose, the essence of Joseph Bishara's atonal and blasting modes crucially and significantly stand out in the text. His atmospheric layers and disrupting syntax epitomize defamiliarization and fragmentation as dramatically related to the convulsive image, perplexity, silence and sensitive aggression, all of them illustrating the sense of fissure and the abyss in the film.

KEY WORDS: *Insidious*, James Wan, Joseph Bishara, film, horror, syntax, score, abyss, fragmentation.



Abrió la puerta. Al otro lado había un largo pasillo de techo bajo con una hilera de pequeños faroles que se apagaban y encendían al unísono a lo largo de ambas paredes. Se quedó quieto y observó. Y es que tuvo la impresión de que algo brotaba en el pasillo durante los intervalos de oscuridad, un enjambre de oscuras formas que apenas se dispersaban de forma imperfecta cuando volvía la luz, retorcidos espectros que de alguna manera pertenecían a las propias paredes y se extendían con deformes miembros.

THOMAS LIGOTTI, «La voz en los huesos»

1. PRIMEROS PLANOS, PRIMEROS ACORDES

Es asunción más que fundamentada hoy en día que el discurso fílmico —en fondo y forma— representa un constructo multidimensional basado en la interacción y sinergia —análoga o contrastiva— entre diferentes elementales que constituyen su textura audiovisual y condicionan su incidencia receptiva. Superada ya la idea de primacía de la acción representada en plano sobre aspectos tradicionalmente subordinados a ella, los estudios en el campo de la narratología fílmica constatan la importancia de aspectos tales como la música o la iluminación en la narración audiovisual, no sólo como valores añadidos, mero subrayado puntual o emersión intermitente complementaria, sino como índices de significación autosuficiente (Clover, 1992: 204; Lerner, 2010: viii).

La música, en particular, cobra especial trascendencia en el género de terror, por cuanto la ambientación, la gradación del suspense, la gestión de los tiempos de tensión y distensión, la puntuación del sobresalto y, en definitiva, la interpellación lúdica y morbosa —e incluso la agresión— al espectador obedecen, en gran medida, a la sincronía o asincronía entre la imagen y la banda sonora, sin obviar su potencial expresivo. En la filmación del terror y lo ominoso, se conjugan significativamente —generando diversos grados de impacto psicológico o abyección—, la explicitud o visibilidad sugerida de los enmarques, la agresión de la estridencia y saturación sonora o la suspensión amenazadora del silencio, como efectos asociados a lo que Philip Brophy denomina «horrorality» (1986: 5), convergencia de índices de violentación característicos del terror contemporáneo.

En el presente estudio, nos centraremos, precisamente, en uno de los más singulares maridajes entre enunciación visual y plasmación sonora dentro del cine de terror actual, el imaginario de lo abisal y lo sublime en *Insidious* (2010) como propuesta inmersiva y afectiva para el espectador a partir de la simbiosis entre los estilemas clásicos del director James Wan y la idiosincrasia subversiva o experimental del compositor Joseph Bishara. En aras de contextualizar el valor y significado de la puntuación y tematización sonora en esta película, desglosaremos los índices y pilares genéricos que definen la propuesta de Wan en pantalla —deudora, en gran medida, de los planteamientos del guionista Leigh Whannell— y de qué forma influyen en la concepción del citado filme, uno de los más ínclitos referentes del terror de principios del siglo xxi.

2. EL CINE DE JAMES WAN: LA TEXTURA DEL MIEDO

A pesar de que con *Saw* (2004), Wan inaugura el «torture porn», como plasmación del «voyeurismo» amenazador e intrusivo, la proclividad sadiana y las constantes de una sociedad carente de valores, desafectada y destructiva, su propuesta en este filme va más allá de la simple evisceración y mutilación explícita en pantalla. Siendo epicéntricos el símbolo de la sierra —el título es una declaración de intenciones— y la violentación física, el realizador trabaja, especialmente, las estrategias clásicas del suspense, siendo básicos el enclaustramiento, la ambientación en perímetros detríticos, el enfrentamiento cervical entre seres humanos, la cuenta atrás o referentes semióticos varios de una mascarada de purga y castigo con tintes existencialistas y distópicos.

En su anhelo de minar la aparente vida acomodaticia de la sociedad americana, trasladando imágenes del horror que proliferan como miedos obsessivos tras los atentados del 11-S, Wan incide en un imaginario del cataclismo, la alienación, la consunción o involución gradual, el grito y la mueca como deformación de lo familiar.¹ Su incursión en el «torture-porn» desvela también una perversa proclividad a la estilización formalista rayana en la espectacularización lúdica del acto cruento, algo que nos recuerda a la formulación casi operística de la violencia («sequenza lunga») por parte del realizador italiano Dario Argento² y, en puridad, define el potencial creativo del director como reactivador de los fundamentos de la literatura y el cine de terror de corte más clásico. De hecho, tras el éxito de *Saw* y lejos de sacar rédito de la fórmula, el realizador decidió apartarse de tal concepción extrema para fundamentar su evolución en las bases del terror psicológico y la narración más artesanal, con la sagaz impostación de golpes de efecto y montaje, pero sin artificios, abundando en la atmósfera malsana y los personajes grotescos con cierto toque circense. En películas como *Silencio desde el mal* (*Dead Silence*, 2007), *Expediente Warren* (*The Conjuring*, 2013) o la propia *Insidious*, Wan logra, a través de una reescritura de motivos referente dentro de la mitología del terror³ y la aportación innovadora de técnicas de filmación tales como la cámara al hombro o la original vertebración de la banda sonora, combinar la poética sugerente y escalofriante de la fantasmagoría propia de la «ghost story» victoriana con el frenesí contorsionado de la posesión demoníaca o íconos de leyenda como la bruja. *Insidious*, en particular, evidencia guiños a obras tan señeras como *¡Suspense!* (*The Innocents*, Jack Clayton, 1961), *La casa encantada* (*The Haunting*, Robert Wise, 1963), *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), *Poltergeist: fenómenos extraños* (Tobe Hooper, 1982) o *Pesadilla en Elm Street* (*A Nightmare On Elm Street*, Wes Craven, 1984) por lo que es de sentido que David Christopher defina el filme como un palimpsesto que mira al pasado con nostalgia (2015: 55).

1 Son varios los estudios que señalan el ataque terrorista a las Torres Gemelas como punto de inflexión en la evolución del cine de terror. Marc Redfield (2009: 1) asocia la tragedia con un trauma histórico in��leble mientras que Antonio José Navarro subraya dos conceptos básicos en el cine de terror norteamericano post 11-S: la paranoia y el miedo (2016: 21), enfatizando las «propiedades terapéuticas» del género (2016: 23).

2 También el títere grotesco en *Saw* ("Billy") nos recuerda a la siniestra marioneta de *Rojo Oscuro* (*Pro-fondo Rosso*, Argento, 1975). El autómata es motivo recurrente en el imaginario fílmico de Wan.

3 Otros realizadores que plantean una deconstrucción productiva a partir de un sello ciertamente autoral son Neil Marshall (*Dog Soldiers*, 2002), Eduardo Sánchez (*Lovely Molly*, 2011), Pascal Laugier (*Martyrs*, 2008), Drew Goddard (*The Cabin in The Woods*, 2012), David Robert Mitchell (*It Follows*, 2015), Ti West (*The House of the Devil*, 2010), Alexandre Aja (*Horns*, 2013), Mike Flanagan (*Oculus*, 2013), Jennifer Kent (*Babadook*, 2014), H.P. Mendoza (*I am a Ghost*, 2012) o Rob Zombie (*31*, 2016).

Subrayemos, ya de partida, que *Insidious* ha de vincularse al género fantástico, pues en su premisa argumental cobran protagonismo la transgresión de los límites de lo real y lo convencional a partir de la aparición de entidades sobrenaturales, la tematización de tránsitos al más allá o dimensiones alternativas —desplazamientos oníricos o trances inducidos por la hipnosis— y la materialización de lo siniestro, lo extraño y lo insólito. Trazando fisuras en la lógica y certeza de lo cotidiano, el metraje abunda en varios de los motivos que David Roas señala como comunes a esta tipología genérica, a decir, «individuos desdoblados, tiempos y espacios simultáneos, monstruos, ruptura de la causalidad, fusión de sueño y vigilia, disolución de los límites entre la realidad y la ficción» (2011: 14).⁴ Así, Wan nos instala en la inquietud y en ese territorio de lo imposible, lo no mimético, que contradice el orden natural y sobre el que, en palabras de Rosalba Campra, «debemos ejercitar el descreimiento» (2008: 15). De este modo, durante el visionado de *Insidious*, la duda y la verificación llevan al receptor a aceptar, finalmente, lo inverosímil a través de la suspensión de la incredulidad y la consecuente complicidad con el texto. La premisa es «encontrar formas de convalidación de lo que lo fantástico propone como su verdad» (2008: 68), reconociendo un mundo representado que, independientemente de su relación subversiva con respecto la realidad extratextual, se sostiene como real y referencial en relación con sus propios códigos.

Refiriéndonos a la sintaxis filmica en *Insidious*, Wan conjuga con sagacidad el potencial de la sugerencia, la anunciaciación sintomática del desvelo y el golpe de efecto o sobresalto. El realizador parte de la composición metódica del plano y tiene como premisa dinamizar la sucesión narrativa valiéndose de estrategias tales como la acentuación del suspense, generando la invisibilidad de elementos en encuadre, puntos de fuga y expectativa —confirmada o no— de una aparición inminente. La caligrafía del realizador australiano se basa en una semantización gradual y en curso, una progresión «in crescendo» que suele culminar en el «startle effect», normalmente precedido de un falso paréntesis silente, que deviene, así, anticlímax. La inmersión espectatorial en plano, cifrada a «tempo» lento o impelida de forma súbita, suele apoyarse en la inmediatez de la ya referida cámara al hombro,⁵ el punto de vista subjetivo, el itine-

4 En *Danse Macabre*, su estudio sobre el cine y la literatura de terror, Stephen King defiende que el género es, en puridad, conservador, pues, a pesar de ilustrar la desintegración y la perplejidad ante el horror límite, los cuentos crueles no son sino una muestra de que, seas cuales sean nuestras circunstancias más aciagas, hemos de aceptar nuestro «*statu quo*», pues hay pesadillas infinitamente más horribles (1993: 316).

5 Es indudable la influencia de Bryan Bertino y su filmación de inmediatez intrusiva en *Los extraños* (*The Strangers*, 2008), con cámara que rota en torno a espacios de enclaustramiento, zoom ralentizado y primeros planos, además de avance de óptica a través de laberintos domésticos.

ratio de territorialización y contextualización envolvente de los planos secuencia o la reduplicación de enmarques de profundidad, que multiplican la sensación abisal y generan espacios de incertidumbre y ominosidad, en especial, cuando el «travelling» de avance sustancia un movimiento de exploración en la dimensión no cifrada. Estos espacios —que imantan la mirada— revelan el potencial invasivo de lo reprimido hasta el punto de eclipsar los ámbitos de normalidad. Como apoyatura, los índices de fragmentación y saturación de la banda sonora de Bishara, a través del ruido blanco y negro, las interferencias o la falta de lógica melódica, tendrán la misma función en el discurso: ilustrar la descomposición y el abismo, además de anticipar la eclosión del espanto dentro del ámbito doméstico, somatizando su esencia a partir de emersiones acusmáticas o no diegéticas que explotan la expresividad de la incertidumbre y la indeterminación (Heimerdinger, 2012: 13, y Hills, 2005).⁶

Por lo general, se contraponen dos modos harto expresivos en el cine de James Wan: por una parte, el estatismo y la recreación contemplativa —escenarios o elementales amenazadores en suspensión y ocultos en plano (la ominosidad latente)— y, por otra, la ya reseñada experiencia vicaria del movimiento a través del espacio escénico. En este sentido, resulta seminal el desplazamiento limítrofe al ámbito de lo fantástico, una vez la realidad se desafamiliariza y se estiliza la dimensión aernal. Marko Lukic y Tijana Parezanovic (2016) se refieren a las representaciones de la «heterotopía desviada» de Foucault en el filme de Wan como ideación tematizada de lo disfuncional, lugares de la transgresión y el caos, la falta de asentamiento y estabilidad familiar, que también se manifiestan en el ya tópico desplazamiento de la familia burguesa en busca de un nuevo hogar (la privación del «locus amoenus» es multiplicada: familia que sufre la «ausencia» de su hijo, sumido en el coma; el propio vaciado del niño, como signo de la abyeción o cosificación, como elemento marcado e inefable —Balanzategui (2014: 181)— o esa suerte de regresión de Josh a partir de la que pretende exorcizar el trauma de la feminidad enlutada).⁷ El espacio primordial de la heterotopía en *Insidious* es, sin

6 Como indica Michael Chion: «a veces, la música complementa lo que se muestra y sugiere el espacio que la imagen no puede o no quiere representar» (1997: 224).

7 Las tensiones manifiestas entre Josh y Renai en *Insidious*, además del trauma de la madre oscura que regresa como índice de lo ominoso reprimido (Creed, 1986) y con la que Josh se reencontrará a la poste en la fase del espejo (Metz, 1982: 4), sin obviar el demonio que se manifiesta en el dormitorio de Dalton y pretende arrebatarlo a sus padres, presentan la realidad quebradiza de una familia amenazada desde dentro. Si a mediados de los ochenta, al referirse a las constantes del cine de terror, Robin Wood asocia-ba el núcleo familiar con la protección y la normalidad (1985: 201), la visión de la crítica no tardaría en cambiar radicalmente para poner en cuestión la unidad de la familia burguesa, anidar en sus miedos más cervales (Williams, 1996: 168), el comportamiento negligente y deficitario de sus progenitores y, en definitiva, la desintegración de sus valores y lazos emocionales (Sobchack, 1996: 144).

lugar a dudas, «The Further», esa dimensión irreal donde todo significado es inestable, como vórtice de suspensión del sentido, allá donde todo es desorientación y sucesión inconexa de «tableaux vivants»,⁸ en afinidad con los espacios sin especificidad o identidad, sin paso del tiempo, a los que se refiere Gilles Deleuze (2005). Tales enmarques son espejos invertidos de lo cotidiano que se superponen a la normalidad para problematizarla a partir de fugas de otredad y alienación, sublimando y corporeizando los traumas y la ruptura de la armonía en el ámbito doméstico. En esencia, se trata de una geografía entre la vigilia y lo real, territorios inclausurados y abisales propios de la «ficción de lo extraño», según Thomas Ligotti (2016: 21), en los que se evoca «la apropiada reacción morbosa» (2016: 27) y el «asombro» (2016: 28) del receptor ante lo siniestro.

Además, explotando el carácter más «auteur» y trascendiendo la inmediatez del montaje invisible, Wan plantea desplazamientos más figurativos, minando la secuencialidad cronológica de la historia al explotar el recurso de la analepsis.⁹ A esta proclividad quebradiza e incómoda de la lectura ayudan, indudablemente, las agresiones sonoras de Joseph Bishara, ruidos, frecuencias subliminales o estridencias, modos cacofónicos y atonalidades¹⁰ que se complementan con el extrañamiento de sonidos diegéticos —tales como el llanto de un bebé, el tic tac de un reloj o el goteo de un grifo (amplificados sobre planos vacíos del interior de la casa), unos pasos, el crujido de una puerta, el sonido de una alarma o voces desrealizadas en un «escucha bebés», sin obviar los efectos de eco—,¹¹ cuyo sentido e inteligibilidad se desfamiliarizan como emersiones siniestras.¹²

De igual modo, el carácter no lineal y fragmentado, la falta de cohesión y coherencia narrativa de las composiciones de Bishara representan la suspen-

8 Ya en su primera película, *Stygian* (2000), Wan planteaba el confinamiento de una pareja en un espacio llamado, no por casualidad, «el exilio».

9 Igualmente, son recursos de ruptura de la linealidad el inserto de imágenes de pesadilla y la cámara lenta que, en ocasiones, se asocia a éstas.

10 Véase Hutchings (2009: 224).

11 También los sonidos y golpes multiplican la enunciación insidiosa de la voz. Así, en «Voices in the Static», se da una sucesión de sonidos desarticulados, de estridencia insoportable —afín a un picado y contrapicado de vértigo—, cuando la presencia demoníaca se expresa a través del «escucha-bebé». Curiosamente, esta sucesión se produce después de que Renai intente componer —sin éxito— una pieza al piano, representando —figurativamente— la negación de la melodía.

12 Esta desrealización puede interpretarse como la «suspensión de los ruidos reales» a la que se refiere Chion (1997: 216). Bishara también desfamiliariza el sonido de los instrumentos clásicos, multiplicando su potencial expresivo a partir de estrategias tales como el movimiento y la basculación acusados del arco, el «pizzicato», el «glissando», además de la secuencialidad atonal o la cuerda destensada y desafinada (considérese la composición que cierra la banda sonora, «Void Moment Suite»). En «Void Figure 7», la inmersión en lo abisal contempla también el crujido del traste y el mástil de los instrumentos, a modo de desgarro y sustanciación de lo agónico.

sión del criterio de armonía, consecución lógica y, por tanto, del significado a la que se refiere Chion: «Parece que lo que detiene al gran público ante cierta música, hoy en día, ya no son tanto las disonancias y estridencias que oye en ella (las encuentra también en el *jazz* o en el *rock*), sino más bien la ausencia de direccionalidad perceptible y, por tanto, de previsibilidad en el curso de la música. Una música atonal o de modalidad flotante» (1997: 217).

3. *Insidious*: CORPOREIZACIÓN VISUAL Y SONORA DE LA ESPECTRALIDAD

Como ya indicábamos, las aproximaciones al fenómeno fílmico subrayan, hoy en día, la importancia de la textualidad sonora en la operatividad del discurso cinematográfico, integrada —análoga o contrastivamente, por continuidad o disociación— en el tejido audiovisual y, por lo general, dinamizadora de la cooperación significativa entre diferentes medios o textos (Cook, 1998: 92). A diferencia de las bandas sonoras del cine de terror de los años 40 y 50, basadas en la linealidad orquestal, a partir de la década de los sesenta, se da una amalgama de técnicas figurativas más que reconocibles entre las que destacan la disonancia no resuelta (Lerner, 2010: ix),¹³ la atonalidad, la agresión acústica a partir del uso de altas o bajas frecuencias —provoca la «experiencia visceral» (Donnelly 2005: 106) por parte del espectador, pues afecta tanto física como psicológicamente (Heimerdinger, 2012: 5)—,¹⁴ además de ejercicios de experimentación de corte vanguardista que corporeizan al antagonista a través de la sustancia musical,¹⁵ aspecto éste especialmente reseñable y efectivo en una caligrafía más basada en la sugerencia que en la explicitud de la imagen.

13 Para un estudio sobre el efecto displicente de la disonancia, véase Peretz (2011: 99-126).

14 A partir de los preceptos de Deleuze y Spinoza, Xavier Aldana Reyes (2016) postula una teoría fímenológica del terror fílmico basada en sus modos de agresión al espectador, que experimenta y vive lo mostrado en primera persona, más allá de la mera identificación vicaria. Aldana analiza la forma en la que —sobre todo en escenas de violentación explícita— las películas del género condicionan la respuesta emocional del espectador a través de la música, angulaciones de cámara, filtros o acumulación de efectos e incluso llegan a infiigirle daño físico (2016: 5), no como simulacros sino como plasmaciones reales, tan intensas como masoquistas (Shaviro, 1993: 138-139). En definitiva, y volviendo a la teoría seminal de Lovecraft (1973: 16) sobre la función primordial de la atmósfera en el horror cósmico, Wan y Bishara ratifican el potencial afectivo de la ambientación, lo innombrable y lo irrepresentable en el espectador, generándole el miedo cervical a lo desconocido.

15 Nótense la personificación del mal en forma de leitmotiv musical en *Psicosis* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960), *El resplandor* (The Shining, Stanley Kubrick, 1980), *Halloween* (John Carpenter, 1978) y, sobre todo, en *Tiburón* (Jaws, Steven Spielberg, 1975). Mark Johnson, de hecho, se refiere a la corporeidad performativa de la música (2007: 236). En el caso de Bishara, se da, además, la curiosa circunstancia de que el compositor interpreta también al antagonista en pantalla: el demonio de cara roja que emerge de la pared, por detrás de Josh, en *Insidious*, y la escalofriante bruja Batsheba, en *Expediente Warren*.

Hibridándose como un elemental más en la construcción de una poética formalista de lo macabro y la fantasmagoría, las composiciones de Bishara se erigen en textualidad esencial que aporta semas de indefinición, marca tonal siniestra y melancólica de la inquietud, la otredad y el espacio de lo abisal dentro y fuera de plano. En consonancia con el teatro posdramático (Lehmann, 2013) y su énfasis en el conjunto global de la puesta en escena a través de la combinación heterogénea y expresiva de lenguajes, la experimentación sonora de Bishara trasciende la mera mimesis y plantea un constructo fragmentario que impele a la necesaria participación activa por parte del espectador —y su sometimiento a emociones extremas como la abyeción (Sánchez, 2006: 157-159)—, invitándole a actualizar y cohesionar las incertidumbres del texto, erigiéndose el discurso fílmico en espacio de interacción entre emisor y receptor al compartir ambos un mismo nivel (el de representación), una vez desaparece «la cuarta pared». El del realizador y compositor es, en puridad, un texto de afinidades y disociaciones, de encuentros y desencuentros, que apela —como Artaud (2011) proclamó para el teatro— a los sentidos.

Agresiva o melancólica, directa o elusiva, electrónica o clásica, la música de Joseph Bishara se mueve entre el frenesí sinfónico y progresivo de *Goblin* y la deshumanización del «metal industrial».¹⁶ Maridaje entre melodía, ruido y diálogo, sus composiciones en *Insidious* subliman la necesaria invisibilidad de la otredad, operando como «valor añadido» o «simbolización» del «universo que le es propio» (Chion 1997: 207), sin limitarse a puntuar o redundar, más bien encarnando la esencia dramática y siniestra de la historia para convertirse en herramienta afectiva que agita al espectador y éste somatiza como respuesta.¹⁷

Con el propósito de crear en *Insidious* una sinergia entre su propuesta visual y una banda sonora afín a la raigambre clásica y tétrica de George Crumb o la piscodelia macabra de Carl Zittner, Wan optó por la singular sensibilidad y los modos subversivos de Bishara, cuyo espectro sonoro —a todos los niveles— resulta inclasificable. Comprende, por una parte, piezas de corte experimental no melódicas, basadas en la expresividad minimalista de la interferencia y el golpe de efecto —sagaz uso de la percusión, y, más en concre-

16 El compositor ha colaborado con bandas de este género, caracterizado por la hibridación de la línea melódica con ruidos propios del ambiente de fábrica (radiales, martillos, hierros...), normalmente a modo de percusión o inserto de discontinuidad.

17 La sensación trasciende esa respuesta emocional e instintiva del espectador o lector del género de terror ante un simulacro de amenaza en el texto (Carroll, 1990), esa «ilusión consciente» (De Beni, 2012: 71) o identificación y distancia (García Barrientos, 2004) que nos llevan a creer y no creer lo que ocurre en escena. Los espectros de Wan son entidades de ficción que apelan al espectador en este sentido, asumido el pacto ficcional, si bien la sonoridad de Bishara —tanto la diegética (percibida por actantes y receptor) como la no diegética, que sólo percibe el espectador— son un hecho que violenta nuestros sentidos.

to, las técnicas invasivas del «trémolo» y el «vibrato», que sugieren agitación escalofriada—, la violentación marcada y sistemática del «ostinato» o la explotación de la agresividad y la saturación de ruidos, deudoras de la fragmentación pulsional que sublima el sentimiento en el teatro oriental.¹⁸ Así, la germinal «The Insidious Plane» se gesta a partir de un sonido de sobresalto o ruptura, «in medias res», y se va construyendo sobre el silencio, la atonalidad y ciertos efectos de discontinuidad, con corales fantasmáticas de fondo a modo de sonoridad indistinta, hasta liberar los fraseos de «glissando» que anticipan la eclosión distorsionada del título. Destaca, igualmente, «Gas Mask Vision», que ilustra el momento culmen de la sesión de «ouija», con la tensión generada por la música electrónica, la multiplicación de capas atmosféricas y el vórtice de susurros y voces, junto con el sonido de los detectores de presencia paranormal, la oscuridad, el síncope de los flashes y el movimiento agitado de la cámara hasta la súbita aparición de Dalton. El «score» despliega también la sonoridad magmática de lo inefable en composiciones más atmosféricas que narrativas, heredad de las piezas envolventes de sintetizador de John Carpenter,¹⁹ destacando «Into The Further», segmento iniciático y diferencial que marca el paso de Josh a la dimensión allende.

En contraste con el predominio de composiciones oscuras, Bishara inserta contrapuntos de cariz más melódico y melancólico, con explícita linealidad narrativa —por lo general, momentos breves de distensión—, ejecutados por un cuarteto de cuerda y piano. Es el caso de «Insidious», acompañamiento espectral y silente, con variación minimalista de notas de violín, además de las piezas asociadas a Dalton, entre ellas, «Give it time», un breve paréntesis con arpegios ralentizados de piano, «Unawakened (movimiento 2)», inconclusa y suspendida en el silencio, y otros cortes breves como «Bring Him Back», «The Child Awakes»²⁰ o «A New World».²¹

A pesar de su opacidad, la complejidad orquestal en las piezas de Bishara es mínima. Su rarificación se debe, sobre todo, a una adherencia e inte-

18 La discontinuidad y las melodías atonales -plagadas de estridencias sonoras, golpes o voces en lamento- tan características de las bandas sonoras del cine de terror japonés -nótese *El más allá* (Kwaidan, de Masaki Kobayashi, 1964) o la icónica *Ring* (*Ringu*, Hideo Nakata, 1998)- provienen de los modos ceremoniosos, a la vez hieráticos y convulsos, del teatro «kabuki» y «bunraku» (Balman, 2008: 17). Para un estudio más pormenorizado de esta tipología musical, véase Wierzbicki (2009).

19 De hecho, Bishara trabajó como diseñador de sonido del citado director en *Fantasmas de Marte* (*Ghosts of Mars*, 2001)

20 Se sublima la melodía en calma de esta pieza hasta el punto de eclipsar todos los sonidos en plano y recrearse en las imágenes del reencuentro con Dalton, idealizando el instante, distanciando al espectador de la pesadilla y multiplicando, así, el efecto del anticlímax subsiguiente.

21 La deconstrucción de piezas con base melódica es otra de las bazas clave en la fragmentación de la sintaxis sonora.

racción entre capas y texturas varias que soterran los sonidos en fuga, gestados en el seno conceptual del abismo. Muy en la onda de ciertas composiciones de culto de György Ligeti o Krzysztof Penderecki —de este último, especialmente su aernal y abyecta «*Polymorphia*» (1961)—, además de piezas más entroncadas con el «mainstream», con guiños a los modos de Philip Glass, la textualidad musical de Bishara se caracteriza por un eclecticismo y una hibridación genérica esencial, con la explotación y sublimación del estímulo agresivo del ruido como recurso. En este sentido, destaca el valor predictivo y minimalista de notas suspendidas —heredad de la música romántica, con cierta dolencia expresada a partir de frecuencias extremadamente altas o bajas (Donnelly 2005: 105), creando suspense— y el ya referido leitmotiv del «*glissando*», a ritmo y volumen creciente y vertiginoso, sucesiones de notas en descenso, generalmente eslabonadas en repetición cíclica, a modo de estribillo o movimiento pivotal hipnótico y centrípeto —como performatividad de la inmersión en el abismo— que genera angustia y anticipa la aparición del mal,²² erigiéndose en «fuerza impulsiva» de la acción (Chion, 1997: 222). A ello se le suma la sucesión esquizoide y convulsa de notas estridentes, arpegios y armónicos de violín, herederos de la banda sonora compuesta por Joseph LoDuca para *Posesión Infernal* (*Evil Dead*, Sam Raimi, 1981).²³

Más que acompañar, pues, la sonoridad experimental de Bishara «co-irriga» y «co-estructura» (Chion, 1997: 219), en perfecta simbiosis o desfase, la linealidad estudiada y metódica de los planos, además de su espectralidad. Así, es evidente el anclaje audiovisual en diversos pasajes, ilustrándose, por ejemplo, en la explicitación de la tensión a través de la aceleración del «tempo» sonoro y las convulsiones de cámara o «*travelling*» inmersivo, además de la súbita irrupción del cromatismo saturado o las formas en primer plano, junto con el ataque de sonidos de alta frecuencia, la ya consabida imbricación entre la irrupción de lo abyecto y la subida de volumen.²⁴ También crean sinergia audiovisual las imágenes de duermevela con sonidos latentes o emergentes, sin obviar la multiplicación de encuadres en fuga, sugiriendo

22 Para aspectos relacionados con la vinculación entre personajes y motivos sonoros, véase Monelle (1992).

23 La música de Bishara se asemeja al estilo fragmentado del «*zapping*», la estética del «*scratch*», los saltos y el montaje anárquico y vanguardista de los vídeos musicales o el «*collage*» del videoarte.

24 Cambio repentino desde la sonoridad suave al repunte sonoro (Whittington, 2014). Sea como fuere, lo siniestro y el estremecimiento no están ligados sólo y exclusivamente al volumen excesivamente elevado, pues el hervor indistinto del ruido blanco provoca una sensación de desasosiego par. En ambos casos se trata de un valor de otredad añadido con respecto a la norma (Hutchings, 2009: 224) y, como afirma Sonnenschein (2001: 67), un estímulo afectivo, físico y emocional, que trasciende el mero valor acústico.

presencias invisibles, desplazando el sonido a un segundo plano -lateralidad- o focalizándolo en embocadura —frontalidad— para crear una tridimensionalidad sonora que envuelve al receptor.²⁵

La banda sonora de Bishara está formada por piezas disímiles e inco-nexas, fraseos sonoros sin patrón,²⁶ un «pastiche» de emisiones crepusculares, de irregularidad rítmica, extremadamente graves —rayanas en el infrasonido—²⁷ o chirriantes, fondos ambientales o en primer plano. Exceptuando las piezas de corte más convencional, sus composiciones no obedecen a estructura narrativa definida,²⁸ básicamente porque, al ser constructos que tematizan y exploran la sonoridad en su polaridad por defecto —lo subliminal, el ruido negro— o por exceso —matices del ruido blanco y su saturación a partir de la estridencia—, no se rigen por linealidad armónica alguna.²⁹ Sea como fuere, una constante en su concepción de la sintaxis narrativa es la acumulación de sensaciones displicentes desde el silencio amenazador o magmático, dinamizando la sonoridad, acentuando el volumen y multiplicando las capas o texturas del ruido, por lo general también desde el punto de vista rítmico, con la impostación de la repetición, que cala y afecta. En ocasiones, el compositor aborta, de súbito, esta progresiva saturación acústica en escena y nos deja en suspenso, en silencio —pausa y vaciado absoluto momentáneo—para, deflagración explícita mediante, abocarnos definitivamente a la oscuridad.³⁰ En tales pausas sin intervalos o frecuencia

25 Los sonidos enmarcan el plano, acotan la sensación en suspensión, aíslan y, tras hipnotizar, instan al viaje interior. Son piezas ambientales, pero también de agitación sustanciada e inmersión en los escenarios de amenaza. Se da una frontalidad explícita, al experimentar el encuentro con lo desconocido, bien por el magnetismo de un punto en fuga —percepción centrípeta—, bien porque desde el espacio de incertidumbre emana el referente antagonista —pulsión abyecta o centrífuga.

26 Abuín destaca el abandono de la lógica narrativa en los relatos contemporáneos en favor de un «devenir desmantelizado de signos» (2008: 334). El único recurso que se nos antoja previsible en Bishara es la repetición de motivos sonoros en bucle a través del leitmotiv.

27 La acumulación de sonidos graves y de frecuencia baja en pantalla provoca -especialmente en situaciones de tensión- un estímulo cercano al «input» vibrotáctil. Según varios estudios (Branje et al, 2014: 1; Lindeman et al., 2005), éste potencia la vivencia inmersiva del receptor más allá de la experiencia audiovisual.

28 De hecho, gran parte de la banda sonora de *Insidious* fue compuesta y grabada antes de que Wan comenzase a filmar su película, por lo que es la esencia oscura de ambas textualidades la que garantiza su sinergia.

29 Link (2010: 43) señala, precisamente, la aporía y deformidad estructural como fundamentos característicos de toda música que epitomiza y tematiza la monstruosidad.

30 La construcción gradual de la tensión en pos del culmen de agresión sonora y visual (Lerner 2010: ix) garantiza la respuesta emocional requerida por parte del espectador (en el caso de Bishara, se invierte, en ocasiones, la secuencia, partiendo del sobresalto y desembocando en la calma amenazadora). El momento clave de revelación es el «startle effect» que, según Julia Hanich (2012: 586) -y ésta es otra de las constataciones del potencial afectivo del terror fílmico-, nos hace conscientes de nuestra corporeidad y de cómo las sensaciones y agresiones del discurso fílmico nos afectan orgánicamente.

medida —cesuras intermedias—,³¹ Bishara saca rédito a la expresividad del silencio y la expectativa, siempre pretendiendo la respuesta emocional por parte del escucha.

Consecuentemente, a la atonalidad y la dislocación narrativa se le suman otros efectos de desorientación, obedeciendo a una proclividad de desfiguración y ruptura de moldes dentro de un discurso de convulsión y discontinuidad, líneas melódicas inconclusas, notas sostenidas o estilizadas, además de interludios en suspensión que conforman una suerte de epifanía macabra.

Por último, junto con estos modos de sonoridad empáticos, que simbolizan lo ominoso, basculando entre la creación de atmósferas y el repentino golpe de efecto, se da también en *Insidious* la musicalidad anempática (Chion, 1997: 232), composiciones de corte infantil —nanas—³² o canciones antiguas —considérese la capital «Tiptoe Through the Tulips»—³³ cuya esencia inocente o nostálgica contrasta —como enunciación autárquica, indiferente— con la naturaleza siniestra de los acontecimientos.

4. «AGITATO», OSCURIDAD Y FUERA DE PLANO. ACORDES DE LO INSÓLITO VISUAL Y SONORO EN *INSIDIOUS*: SECUENCIAS-EJEMPLO

En aras de ofrecer una exégesis de mayor calado que ilustre el anclaje entre las constantes del discurso sonoro y las técnicas cinematográficas en *Insidious*, nos centraremos a continuación en cuatro de las secuencias más representativas dentro del filme: el prólogo, la secuencia de invasión del dormitorio del bebé, la persecución del niño fantasma y el trayecto de Josh al más allá.

4.1. Adentrándose en la pesadilla: «The Insidious Plane» e «*Insidious*»

La ausencia de vectorialidad melódica marca la génesis de la cinta. Sin explicitar imagen alguna, el discurso se inicia en la nada, con un ruido a modo de reverberación y un sonido angular agudo y displicente. La apertura

31 Destacable es su uso en «He's Looking At Us», «Slithers Into Fog» y «Dark Boundaries Crossed», receso o respiro al que sigue el anticlímax, con reduplicación de la estridencia, la percusión, las notas agudas y la aceleración del «tempo». Finalmente, la acumulación de cesuras -nuevamente, estilema del exceso- resulta también harto operativa. Considérese, al hilo, la pieza «Hooves For Feet».

32 Según Link (2010: 38), su descontextualización -al reproducirse en una ambientación de oscuridad y perversión- ilustra el paso de la inocencia a la obscenidad.

33 Véase *Residual Media* (2007), editado por Charles R. Acland, para una interpretación del reciclado de la música «retro» en las manifestaciones artísticas contemporáneas.

define una atmósfera de condensación magmática que genera suspense mientras, sobre el fondo de negro, los créditos van sucediéndose, sutiles y evanescentes, refrendándose la nota imperante de la opacidad. Atmosférica e indistinta, la sonoridad impele a la inmersión en el sueño y es entonces cuando sobreviene una ruptura visual —aparece, en movimiento de ascenso en plano, la lámpara circular—, orbitando la cámara concéntrica e hipnóticamente, al tiempo que la pregnancia vaporosa de los créditos sigue legando sensaciones de estela. El espectador percibe ahora que el plano de apertura estaba invertido, escorzo autoral de impronta hitchcockiana, y, envueltos en el duermevela, a través de la cámara subjetiva, nos adentramos en un dormitorio. El sonido ambiental efervescente y de anticipación define la iniciación gradual en la pesadilla a medida que el encuadre cenital —en descenso gradual— nos muestra a un niño dormido.³⁴ Al poco, anidando tal vez en su sueño, el plano secuencia inmersivo plantea un trayecto «voyeurista» a través de un pasillo. Sugerida la imagen ominosa en el punto de fuga, esa ventana tras la que acecha, suspendida en la nada, la escalofriante dama de negro, Bishara activa —coincidiendo con la aceleración del movimiento en avance de la cámara— la sucesión de «glissandos» de violín (tres, en concreto, al precipitarnos hacia la silueta y, rompiendo la expectativa a través del súbito giro de cámara a la derecha, la reduplicación del sonido intempestivo, una vez encaramos la efigie del horror, que porta una vela, como contrapunto lumínico en la oscuridad).³⁵

Curiosamente, se presenta a la antagonista a través de un «fade out» visual y sonoro, gestándose la oscuridad y el silencio —como cesura recurrente en Bishara— justo antes del momento culmen. El efecto sorpresa —más estremecedor incluso que la aparición de la espectral dama— se producirá, pues, en el anticlímax, tras el citado paréntesis, con subida de volumen y estridencia de ataque acusada, apoyando —en síncresis— la impostación en plano del título del filme mediante un rótulo de rojo intenso y llameante, más tangible a través del «zoom».³⁶

34 Se da una ambigüedad esencial entre identificación primaria y secundaria en esta secuencia. Sería primaria si consideramos que es el espectador, directamente, el que focaliza al personaje en plano; secundaria, si la visión de cámara subjetiva corresponde al niño, que se ve a sí mismo durante uno de sus viajes astrales.

35 Tanto el dormitorio —espacio de las pesadillas—, el pasillo —no lugar, entre estancia y estancia, en el que las siluetas acechan— como la ventana —umbral de invasión doméstica— son cronotopos clásicos del cine de terror.

36 Este encuadre, junto con otros anclajes entre imagen y sonido asociados a la aceleración del «tempo», planos en escorzo irreal y síncresis o desfase sonoro- es ilustración de lo que Lipovetsky y Serroy denominan «imagen-exceso» (2009).

La banda sonora deviene quietud entonces, quedando, pues, el punto de estridencia máxima enmarcado y enfatizado entre dos silencios. Al segundo se hila «*Insidious*», pieza de melodía sutil que acompaña la secuencia de créditos y sus fotogramas de efecto irisado, mientras la visceraldad cromática del rojo se torna bicromatismo tenebrista. Se trata de instantáneas suspendidas y breves —intervalo mínimo entre «fade in» y «fade out»—, que —a pesar de su composición estática— se van desplazando —movedizas— hacia los márgenes de pantalla, con una focalización basculante entre el «zoom» de alejamiento o la inmersión orbicular, y llevan al espectador a diferentes espacios dentro de la morada de los Lambert (en lógica narrativa, desde el vestíbulo al piso superior), en otro trayecto de síntesis similar al del prólogo.

Gradualmente, los parámetros atmosféricos de la pieza tienden a variaciones tonales y la incorporación de fraseos melódicos, anclados, visualmente, al dinamismo de ciertos elementales en fotograma. Así, distinguimos el movimiento de un cuadro, de una silla, una lámpara o huellas en avance a lo largo de un corredor (vestigios sintomáticos de presencias en el espacio de la incertidumbre). Finalmente, tras un fundido en negro, se presenta un símbolo fundamental —el reloj de pared—, nuevamente en el punto de fuga del corredor, focalizándose gradualmente más cercano a través de la técnica del «jump cut». La música se va acallando, pero culmina en una saturación de ruido blanco. Justo entonces, el prólogo y la secuencia de créditos —que nos sumen prospectivamente en la pesadilla— dan paso al despertar, personificado en el de Renai, desembocando en la realidad y recobrando el plano toda la gama cromática natural, sin rastro de violentación sonora.

4.2. *Sinergias de agresión sonora y visual: invasión de la privacidad*

Nos centramos ahora en un segmento del metraje en el que se ilustran la multiplicación de diferentes focos de agresión sonora fuera de plano, la morbosa estilización del silencio y la demuda del «startle effect». La secuencia en cuestión parte de una situación cotidiana en la que Josh y Renai conversan en el dormitorio, justo antes de dormir. Sin ambientación musical, la plática es interrumpida, de súbito, por dos sucesiones de tres golpes —con una breve pausa entre ellas— en la puerta principal de la morada (sonoridad acusmática). El hecho plantea la posible amenaza de invasión del espacio familiar. Josh sale del dormitorio y desciende hasta el piso inferior. Consecuentemente, la irrupción sonora divide la secuencia en dos líneas

argumentales: la que sigue los pasos del marido y aquella que acompaña a Renai. Para la primera, Wan se vale de la cámara al hombro, testigo de urgencia en silencio —como el espectador—, titubeante, encarando la situación u oculta entre bastidores.

Otro de los índices sonoros que violentan la escena y marcan la evolución de la línea narrativa protagonizada por Renai es el llanto del bebé. Alertada por éste, la mujer se dirige al dormitorio del pequeño. La cámara vuelve a ser testigo, aunque aguarda, en enfoque frontal, la aproximación del personaje para situarse por detrás después y adentrarse en la estancia. A punto de cruzar el umbral, vemos la figura residente y oscura tras los cortinajes etéreos y rojizos —como índice de lo demoníaco en el filme—, allá en el punto de fuga del dormitorio. Tras unas décimas de segundo —retardado con respecto a la plasmación visual—, se escucha un golpe de efecto acusado con subida de volumen —una especie de «gong» reverberado que rompe el silencio de fondo y multiplica el índice tensional del llanto del niño, al que se unen el grito de terror de Renai y la agitación de la cámara—, haciendo que el espectador repare —si no lo ha hecho ya— en la silueta casi inadvertida en plano.³⁷ Josh se reencuentra con Renai entonces, activándose de inmediato otro foco de violentación sonora: la alarma, también fuera de plano. La expectativa y el suspense alcanzan cotas límite cuando Josh descubre dos elipsis de la intrusión: la puerta principal de la casa abierta y la cadena de seguridad balanceándose.

En síntesis, los valedores expresivos de la secuencia son, por una parte, el silencio sobre el que se proyectan las violentaciones sonoras que se multiplican a lo largo de su desarrollo —escindiéndose las líneas narrativas y acentuando el suspense en cada una de ellas—, la aceleración del «tempo», sustanciando la escalada tensional, además de las sugerencias del fuera de plano, tanto visual como sonoro. La placidez y el silencio de una escena familiar se ven alterados, consecuentemente, por varias modalizaciones de intrusión en la privacidad, desde la doble sucesión de tres golpes en la puerta —sugerencia— hasta el sonido incisivo de la alarma y el estremecedor plano vacío de la puerta abierta —consagración de la invasión del espacio doméstico—, sin obviar la ominosa figura que acecha —«startle effect» mediante— en el dormitorio del bebé.

³⁷ El antagonista aterra más, precisamente, por su silencio y estatismo. No emerge de forma violenta sino que aguarda, como parte del imaginario reprimido, y cobra relieve gracias a la puntuación sonora.

4.3. Pasos de baile: «Tip Toe Through the Tulips»

Una de las secuencias más ilustrativas de la gradación dimensional a partir del sonido en *Insidious*, manifestando la vacilación entre realidad y plasmación fantasmática (confusión entre música diegética y no diegética), es la que protagoniza Renai al seguir al espectro del niño con boina por los corredores de la casa. Suena en primer plano una música que la protagonista reproduce en vinilo («Nuvole Bianche», de Ludovico Einaudi). Desde el interior de la casa, con la canción de fondo y a través de la ventana, se focaliza a Renai (fuera), adoptando el punto de vista del actante espectral que está a punto de irrumpir en escena. Wan nos disocia temporalmente del referente de identificación secundaria aunque restablece dicho vínculo en el contraplano correspondiente, que se asocia a un cambio de música —«Tip Toe Through The Tulips», interpretada por Tiny Tim—³⁸ con un rasgado de aguja sobre el vinilo y una subida de volumen, focalizando ahora, desde el exterior de la ventana y a través de la mirada de Renai, el espacio doméstico desfamiliarizado, entre contraluces y visillos aireados, hasta que ella percibe la presencia ominosa del niño fantasma, ataviado con ropajes de principios del siglo xx.³⁹ Hay una proyección basculante de la canción en primer y segundo plano, al tiempo que la percepción incierta de la espectralidad se va asentando en la ambientación real y el realizador logra la coexistencia entre dicha dualidad de parámetros: real-imaginario; presente-pasado.

Renai accede al interior y, eclipsándose ya el fraseo de la canción hasta el silencio (tras un nuevo rasgado violentador sobre el vinilo), se encadenan diferentes ruidos —chirrido de puerta, carcajada del espectro, sonido de sus pisadas en tropel y algún que otro resuello metálico— mientras Wan aprovecha el desplazamiento de la protagonista para sumergirnos, de nuevo —sustanciando también el sentido abisal del silencio— en un laberinto de corredores —con el reloj representando el umbral de acceso al ayer— y dos estancias,

38 La canción fue compuesta, a finales de los años 20, por Joe Burke. Su letra, escrita por Al Dubin, manifiesta un cortejo sutil desde el otro lado de la ventana, en invitación a pasear por el jardín, a la luz de la luna. Cabe indicar que, además del ya referido impacto de la música antigua en un contexto de escalofrío, la letra se nos antoja un guiño irónico, pues impele a traspasar la frontera con el más allá.

39 La pieza vuelve a tener protagonismo cuando Josh y Dalton acceden al taller de autómatas del antagonista. Al adoptar Wan el punto de vista de los personajes, que contemplan, aterrados y desde fuera, la estancia del demonio como escenario de sombras chinescas, la música asociada como «leitmotiv» a la contrafigura se escucha en la distancia, como fraseo diegético al otro lado de la cristalera. El «travelling» omnisciente que indaga en el espacio a contraluz y trae la melodía a primer plano sugiere la presencia inmediata de la amenaza. Al devolver el punto de vista a los personajes, la música queda nuevamente desplazada, como foco de emisión en la distancia, aunque esto no es garante de seguridad, pues, tras un silencio súbito, sobreviene el típico golpe estremecedor que desata el ataque de la contrafigura.

con sendos golpes de efecto. En la primera, el balanceo de un caballito y su sonido marcan el tempo y compás. Cuando Renai anula el movimiento en cuestión, se gesta el silencio sobre el que, repentinamente, se impostan el sonido de la puerta del dormitorio de Dalton y, ya dentro, el pálpito de la máquina a la que está conectado el niño en coma. La secuencia culmina con un estremecimiento que desautomatiza la percepción: Renai descubre los zarpazos de un niño que sobresalen del armario; se aproxima y se multiplica la turbación del espectador, sugerida también por la sonoridad magmática que va subiendo de volumen, anunciando el desenlace. Podemos inferir —ya por automatismos del género— que la escena se resolverá con la típica falsa expectativa —la acumulación de tensión no se corresponderá con un golpe de impacto—, pero Wan se aleja nuevamente de lo previsible y, finalmente, el espectro —de fisicidad tangible— se manifiesta, emergiendo del interior para crear el sobresalto a partir de la sorpresa, el ruido de las puertas del armario y la indiferencia escalofriante de su carcajada. La secuencia, pues, se construye a partir de la inercia y el deseo de Renai de visibilizar y confirmar la presencia del espectro en casa, representando éste la otredad que se resiste a cualquier fijación del sentido (Balanzategui, 2014: 185).

4.4. *Trayecto al más allá: «Into The Further»*

El ingreso de Josh en la dimensión espectral —«The Further»— supone un trayecto vivencial comparable al que ofrecen la denominadas «Casas del terror».⁴⁰ Nuevamente, el espectador se identifica con el personaje —comparte su desorientación— y va recorriendo el itinerario de oscuridad y niebla. Para el inicio de la secuencia, en aras de ilustrar el desdoblamiento de Josh tras ser hipnotizado por Elise, Wan usa una suerte de «split screen», aproximándose a la faz del protagonista, dilatando el campo de visión y plasmando su imagen en proyección astral, a punto de traspasar el umbral, en la parte izquierda del plano. El realizador vuelve a incidir en la copresencia de la dimensión real e imaginaria valiéndose de la gradación entre embocadura y punto de fuga en encuadre. La inmersión del personaje en el más allá —deconstrucción de la casa, como mausoleo trágico del ayer— va acompañada de una sonoridad bipolar, una textura de sonidos graves, a modo de latidos en intermitencia, sobre la que se modula una sucesión de ruidos agudos, antici-

40 Aconsejamos la lectura del artículo «Teatralidad y elementos fantásticos en las casas del terror», de Miguel Carrera Garrido (2014), para entender las constantes de las denominadas «Haunted Attractions».

pando el cambio de dimensión. Éste se confirma a través del fundido en negro y la súbita aparición del farol guía en la oscuridad.

El latido permanecerá como una constante sonora durante el trayecto, como una baliza introspectiva en la ambientación acústica irreal. Tras el primer golpe de efecto —el paso de una silueta a la que sigue Josh—, se combinan sonidos de tormenta y, en fraseo latente, una letanía de susurros y lamentos fantasmagóricos. Así, Bishara acompaña al protagonista por los espacios suspendidos, prescindiendo de los instrumentos de cuerda, explotando el silencio y la condensación de frecuencias apenas perceptibles, con ciertas trazas sintetizadas, el estallido y la reverberación residual de gemidos, carcajadas, chirrido de puertas o un disparo en la nada, garantes de una estilización dimensional, con el valor añadido de la inconcreción. La acción se construye sobre una geografía sin delimitación, sirviéndose, además, de un filtro bicomátrico frío, entre azulado y tonos sepia,⁴¹ con algún estilema de ruptura narrativa como el «jump cut» que explota la mueca grotesca de la familia asesinada —ilustración a modo de «Grand Guignol» de la distopía, verdadera encarnación del «American Dream»— en las estancias de la casa aernal.⁴²

5. ACORDES DE CONCLUSIÓN

A través de la fragmentación musical y los efectos sonoros no diegéticos, Bishara logra dimensionar y sobredimensionar la acción en *Insidious*. Ilustra la emersión en primer plano de elementales amenazadores mediante el «startle effect», la subida de volumen o contrapuntos de estridencia varios, símiles en impostación a excesos cromáticos o la rarificación de formas siniestras en embocadura. Además, la banda sonora crea entornos abisales y multiplica la sugerencia amenazadora de lo que remanece fuera de plano, bien a través del valor predictivo del «glissando» en bucle, bien desplazando el sonido al punto de fuga y jugando con su plasticidad como índice de lo ominoso. No diegético es también el uso de ciertas piezas antiguas o nanas infantiles, diferencialmente melódicas, entre la atonalidad imperante del «score». Asimismo, en su uso de la sonoridad diegética, el compositor desfamiliariza ruidos cotidianos y los

41 Hay, cierto es, algunos contrapuntos cromáticos deudores de la estética pesadillesca y surrealista de David Lynch en *Twin Peaks* (1992). Como muestra, la puerta tonalidad rojo delirante tras la que se oculta el demonio.

42 Para Balanzategui (2014: 187), la representación del núcleo familiar perteneciente a la década de los 50 como diorama de marionetas simboliza, en su estatismo, composición minimalista y contextualización vaga, la cristalización del pasado como dimensión permanente e indeterminada

desmantiza, convirtiéndolos en sintomáticos de lo insólito. En definitiva, la composición ecléctica de Bishara define esa tensa basculación entre el espacio de la realidad —lo familiar— y lo que remanece al otro lado —lo reprimido—, marcando la confusión visual entre las dos dimensiones a partir de la anulación de los parámetros del tiempo y el espacio y, sonoramente, a través del solapamiento entre sonido diegético y extradiegético.

A diferencia de la precisión cartesiana y continuidad visual de Wan —con la licencia puntual de alguna anacronía narrativa—, la de Bishara es una textualidad sonora vanguardista de corporeidad desarticulada e imprevisible en la que predomina la hibridación entre melodía —por lo general carente de vectorialidad armónica o cohesión— y ruido. La unidad angular es, por lo general, el golpe y la nota, a un mismo nivel, con la acumulación de texturas ambientales —hasta el punto de la divagación febril, como estilización del inconsciente— y la secuencia atonal, siempre entre lo perceptible y lo sugerido, alternando, además, altas frecuencias y sonidos subliminales.

Wan y Bishara sugieren el contacto —y la interacción— con mundos paralelos, laberintos abisales de la monstruosidad que, en forma de miedos atávicos o traumas infantiles, se cuelan a través de gritos de atemporalidad como el reloj o el espejo para deconstruir el presente. En las composiciones de Bishara, como en los planos profundidad de Wan, se ilustra, precisamente, el concepto de línea limítrofe con la disolución, sugiriéndose la presencia de contrafiguras —a partir de la latencia de sonidos, la estilización del silencio o la oscuridad— o ilustrándolas en escena, multiplicando el escalofrío con la súbita violentación sonora.

Plena en fragmentación, atonalidad y suspensión, la textualidad de Bishara corporeiza ese trayecto allende que conlleva la desterritorialización de los espacios familiares y la alienación de la identidad. Son varias, de hecho, las piezas cuyo título se relaciona directa o indirectamente con el concepto de umbral —«Broken Open»—, la caída en o invasión desde el más allá —«Into The Further», «Into the Lair», «They're Coming Through»—, la adimensionalidad —«The Insidious Plane», «Voices in the Static», «The Further», «Dark Boundaries Crossed»— y, finalmente, dos los que específicamente incluyen el término «void» —«vacío», «nulidad»—, a decir: «Void Figure 7» y «Void Moment Suite», precisamente los que se encadenan como dupla de conclusión del «score», refrendando que Josh Lambert y los espectadores, como la propia materia fílmica, quedan suspendidos, a la postre, en la nada.

BIBLIOGRAFÍA

ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2008): «Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica», UNED: *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 17, pp. 331-336.

ACLAND, C. R. (2007): *Residual media*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

ALDANA REYES, Xavier (2016): *Horror Film and Affect: Towards a Corporeal Model of Viewership*, Routledge, Nueva York y Londres.

ARTAUD, Antonin (2011): *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona.

BALANZATEGUI, J. (2014): «'It's not the Child that is Haunted. It's your son: The Child's body as Abject Fissure in *Insidious*», en L. McClean, L. Stafford y M. Weeks, (eds.), *Exploring bodies in time and space*, Inter-Disciplinary Press, Oxford, pp. 180-190.

BALMAN, C. (2008): *Introduction to Japanese Horror Film*. Edinburgh University Press, Edimburgo.

BRANJE, C., G. NESPOIL, F. RUSSO y D. FELS (2013): «The Effect of Vibrotactile Stimulation on the Emotional Response to Horror Films», *Computers in Entertainment*, vol. 11, núm. 1, pp. 1148-1153. <<http://dx.doi.org/10.1145/2543698.2543703>>

BROPHY, P. (1986): «Horrorality: the textuality of contemporary horror films», *Screen*, 27.1, pp. 2-13. <<http://dx.doi.org/10.1093/screen/27.1.2>>

CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción*, Renacimiento, Salamanca.

CARRERA GARRIDO, Miguel (2014): «Teatralidad y elementos fantásticos en las casas del terror», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico /Brumal. Research Journal on the Fantastic*, vol. 2, núm. 2, pp. 129-158. <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.121>>

CARROLL, Noël (1990): *Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Routledge, Nueva York y Londres.

CHION, Michael (1997): *La música en el cine*, Paidós, Barcelona.

CHRISTOPHER, D. (2015): «*Insidious* and the Return of the Negligent Parent: the *Elm Street* kid Come of Age», *The Word Hoard*, 3, pp. 55-66. <<http://dx.doi.org/10.1525/rep.1987.20.1.99p0193v>>

CLOVER, C. J. (1992): *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton UP, Princeton.

COOK, N. (1998): *Analysing Musical Multimedia*, Oxford University Press, Oxford.

CREED, B. (1986): «Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection», *Screen*, vol. 27, pp. 44-71. <<http://dx.doi.org/10.1093/screen/27.1.44>>

DE BENI, Matteo (2012): *Lo fantástico en escena: formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*, Academia del Hispanismo, Vigo.

DELEUZE, Gilles (2005): *Cinema 2. The Time-Image*, Continuum Books, Londres.

DONNELLY, K. J. (2005): *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*, British Film Institute, Londres.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2004): *Identificación y distancia en teatro y ficción*, Fundamentos, Madrid.

HANICH, J. (2012): «Cinematic Shocks: Recognition, Aesthetic Experience and Phenomenology», *Amerikanstudien*, 57.4, pp. 581-602.

HEIMERDINGER, J. (2012): «Music and sound in the horror film & why some modern and avant-garde music lends itself so well», *Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart*, vol. 4, pp. 4-16.

HILLS, M. (2005): *The Pleasures of Horror*, Continuum, Londres y Nueva York.

HUTCHINGS, P. (2009): «Horror. Music of the night: Horror's Soundtracks», en Graeme Harper, Ruth Doughty & Jochen Eisentraut (eds.), *Sound and Music in Film and Visual Media. An overview*, Bloomsbury, Londres, pp. 219-230.

JOHNSON, M. (2007): *The Meaning of the Body: Aesthetics of the Human Understanding*, The University of Chicago Press, Chicago.

KING, Stephen (1993): *Danse Macabre*, Warner Books, Londres.

LEHMANN, H. T. (2013). *Teatro posdramático*, Paso de Gato-CENDEAC, México.

LERNER, N. (ed.) (2010): *Music in the Horror Film: Listening to Fear*, Routledge, Nueva York.

LIGOTTI, Thomas (2016): *Noctuario*, Valdemar, Madrid.

LINDEMAN, R. W., J. L. SIBERT, E. M. MÉNDEZ-MÉNDEZ, S. PATIL y D. PHIFER (2005): «Effectiveness of Directional Vibrotactile Cuing on a Building-clearing Task», en *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, Portland, pp. 271-280. <<http://dx.doi.org/10.1145/1054972.1055010>>

LINK, S. (2010): «The Monster and the Music Box: Children in Music in The Horror Film», en N. Lerner (ed.) *Listening to Fear*, Routledge, Londres, pp. 38-54.

LIPOVETSKY, Gilles, y J. SERROY (2009): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Anagrama, Barcelona.

LOVECRAFT, H.P. (1973): *Supernatural Horror in Literature*, Dover, New York.

LUKIC, M., y T. PAREZANOVIC (2016): «Challenging the House: Domesticity and the Intrusion of Dark Heterotopias», *Komunikacija/Kultura online*. Godina, VII, broj 7, pp. 22-37.

METZ, Christian (1982): *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.

MONELLE, R. (1992): *Linguistics and semiotic in music. Contemporary Music Studies. Volume 5*, Harwood Academic Publishers GmbH, Chur.

NAVARRO, A. J. (2016): *El imperio del miedo. El cine de horror norteamericano post 11-S*, Valdemar, Madrid.

PERETZ, I. (2011): «Towards a Neurobiology of Musical Emotions», en P. N. Justin y J. Sloboda, (eds.), *Music and Emotion: Theory, Research and Applications*, Oxford University Press, Oxford, pp. 99-126. <<http://dx.doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199230143.003.0005>>

REDFIELD, M. (2009): *The Rhetoric of Terror: Reflections on 9/11 and the War on Terror*, Fordham University Press, Nueva York.

ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.

SÁNCHEZ, J. A. (2006): *Práctica de lo real en la escena contemporánea*, Visor, Madrid.

SHAVIRO, S. (1993): *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Londres y Minneapolis.

SOBCHACK, V. (1996): «Bringing it all back home: Family Economy and Generic Exchan-

ge», en Barry Keith Grant (ed.) *The Dread of Difference*. University of Texas Press, Austin, pp. 143-163.

SONNENSCHEIN, D. (2001): *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*, Michael Wiese Productions, Ventura Blvd.

WIERZBICKI, J. (2009): «The Ghostly Noise of J-Horror: Roots and Ramifications», en Philip Hayward (ed.), *Terror Tracks*, Oakville, Londres, pp. 249-267.

WHITTINGTON, W. (2014): «Horror Sound Design», en H.M. Benshoff (ed.), *A Companion to the Horror Film*, John Wiley & Sons, Chichester, pp. 168-185.
<<http://dx.doi.org/10.1002/9781118883648.ch10>>

WILLIAMS, T. (1996): «Trying to Survive on the Darker Side: 1980s Family Horror», en Keith Grant (ed.), *The Dread of Difference*, University of Texas Press, Austin, pp. 164-180.

WOOD, R. (1985): «An Introduction to the American Horror Film», en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods. Volume II*, University of California Press, Oakland, pp. 195-220.

ZEPPELZAUER, M., D. MITROVIC y C. BREITENEDER (2011): «Cross-modal analysis of audio-visual film montage», en H. Wang, J. Li, G. N. Rouskas y X. Zhou (eds.), *Proceedings of 20th International Conference on Computer Communications and Networks*, Curran Associates, Nueva York, pp. 1-6. <<http://dx.doi.org/10.1109/ICCCN.2011.600578> 2>