

LA IDENTIDAD Y EL TERROR: ANÁLISIS TEXTUAL DE VERÓNICA (PACO PLAZA, 2017)¹

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO
Universitat Jaume I
serranoa@uji.es

ORCID: 0000-0002-3858-1045

Recibido: 21-11-2018
Aceptado: 30-03-2019



RESUMEN

Nuestro trabajo pretende ofrecer una lectura pormenorizada de la película de terror española *Verónica* (Paco Plaza, 2017). Para ello, usaremos una metodología de análisis textual narratológico en los siguientes aspectos: estructura, construcción y desarrollo del personaje, mostración del contexto social y de la crisis de las identidades. Pretendemos así explicitar las claves de aquellos elementos fílmicos más relevantes en la generación de procesos de significación desde una perspectiva semiótica, así como su relación con la problemática histórico-contextual en la que se sitúan los acontecimientos de la película.

PALABRAS CLAVE: cine español. Terror. Paco Plaza. Análisis textual. Narratología

¹ El presente trabajo ha sido realizado en el marco de los proyectos de investigación *Análisis de identidades discursivas en la era de la posverdad. Generación de contenidos audiovisuales para una Educomunicación crítica (AIDEP)* (código 18I390.01/1), bajo la dirección de Javier Marzal Felici, y *El diseño narratológico en videojuegos: una propuesta de estructuras, estilos y elementos de creación narrativa de influencia postclásica (DiNaVi)* (código 18I369.01/1), bajo la dirección de Marta Martín Núñez, ambos financiados por la Universitat Jaume I para el periodo 2019-2021.

IDENTITY AND TERROR: TEXTUAL ANALYSIS OF *VERÓNICA* (PACO PLAZA, 2017)

ABSTRACT

Our work tries to offer a detailed reading of the Spanish horror movie *Veronica* (Paco Plaza, 2017). In order to achieve our goal, we will use a methodology based on textual analysis focused on the following aspects: structure, building and development of the main character, presentation of the social context and of the crisis of the inner personalities. We will try to explain the most relevant elements in the generation of signification processes from a semiotic perspective, and the relation between the concrete historic-contextual problems in which the events represented in the film took place.

KEYWORDS: Spanish Cinema. Terror. Paco Plaza. Textual analysis. Narratology



1. INTRODUCCIÓN

Como afirmó Robin Wood en algunos de los trabajos de referencia sobre nuestro campo de estudio (2003 y 2018), el cine de terror puede ser leído como una colección de los síntomas, los elementos reprimidos y los puntos de tensión que articulan las sociedades en las que emergen los diferentes productos. Es una línea teórica que ha ofrecido fructíferos resultados en tanto ha permitido desvelar diferentes tensiones inconscientes derivadas tanto de la subjetividad (Losilla, 1993) como de cuestiones vinculadas con la construcción de género (Clover, 1992), o con fuerzas de corte político e ideológico (Navarro, 2016; Pérez Ochando, 2016; Aldana Reyes, 2017). En el presente trabajo pretendemos seguir esta idea para proponer algunas de las maneras en las que el audiovisual contemporáneo español, parapetado tras los usos y costumbres del género fílmico, se encuentra en realidad reflexionando sobre los contextos identitarios y sociales contemporáneos. La selección de *Verónica* (Paco Plaza, 2017) como objeto prioritario de estudio nos permitirá acotar con precisión esta idea al poder desplegar, aunque sea de manera sucinta, elementos controlados de análisis que permitan reflexionar sobre la manera en la que una cierta escritura contemporánea genera procesos de significación sobre dos territorios en perpetuo contraste: la construcción de subjetividades —identidades individuales, perspectivas de género y de deseo...— con los procesos de socialización generales en los que se trenzan discursos ideológicos, económicos, memorísticos, etc.

Verónica nos parece una cinta especialmente brillante para rastrear esta tensión en tanto sus huellas de estilo tienen claramente un pie en el llamado *Eurohorror* (Olney, 2013) y otro en los modos de representación hollywoodien- se. Por adelantar algunas ideas rápidas, su construcción cromática es tan deu- dora del *giallo* italiano —los colores rojo y azul saturados en la escena del juego infantil *Simón*— como de la fotografía gélida desarrollada en Estados Unidos por, pongamos por caso, los trabajos específicos en el terror propues- tos por Bojan Bazelli o Dan Laustsen.

Es relevante comprender este carácter híbrido, «impuro», tan propio del terror español (Lázaro-Reboll, 2012) para intentar rastrear además, con la mayor precisión posible, aquellos otros rasgos locales —propios de lo que podríamos llamar la «idiosincrasia española de los noventa»— que han ade- rezado el género con rasgos específicamente «populares» (Pérez Rubio & Her- nández Ruiz, 2011). Así, la película no esconde su voluntad de participar, de diferentes maneras, en un proceso de reconstrucción generacional que se aprecia tanto en la dirección de arte como en el uso de la música de Héroes del Silencio —sin duda, uno de los operadores textuales más relevantes de la cin- ta— o incluso la cita a la campaña publicitaria del *Limpiador Centella*. Estos operadores no están únicamente configurando un cierto espectador ideal a partir de su potencia de cita (Casetti, 1996), sino que además conectan con esa estrategia inevitable de una cierta imagen postmoderna que utiliza de manera sistemática (Žižek, 2000; Orellana & Martínez Lucena, 2010) una visión inevi- tablemente domesticada del pasado para trazar líneas más o menos claras con las heridas del espectador contemporáneo.

Sin embargo, a diferencia de otras obras audiovisuales patrias más o me- nos edulcoradas, *Verónica* no cae fácilmente en los mecanismos balsámicos o dulcificadores. Esta tensión «social» o «contextual» que se encuentra extraordi- nariamente plasmada en la manera en la que Paco Plaza dispone las masas de figurantes con los que satura el encuadre (interminables colas del paro, colegios segregados por sexo), se despliega a su vez en dos direcciones que nos interesan especialmente en el presente artículo: la demostración de la quiebra identitaria de la protagonista —el descubrimiento de su homosexualidad y el enfrentamiento con una figura paterna ausente— así como el recurso a imágenes híbridas a medio camino entre el lugar común del género y el costumbrismo español.

Para intentar desplegar una lectura razonablemente compleja de la pe- lícula, optaremos por una metodología de análisis textual de carácter semióti- co (Zumalde, 2011; Zumalde, 2006), que tome a la forma fílmica como elemen- to principal de significación y que nos permita aprehender la manera en la

que se relacionan los elementos principales del relato desde una perspectiva narratológica (Gómez Tarín, 2011) con el uso concreto de los recursos visuales. Del mismo modo, tendremos en cuenta como recurso suplementario las técnicas de análisis estructural (Barthes, 1990; Metz, 2002) junto con las diferentes herramientas de evolución de personajes y disposición de conflictos dramáticos (Sánchez-Escalonilla, 2001; Campbell, 2005) que nos permitan rastrear las significaciones internas y externas, conscientes e inconscientes, de la protagonista de la cinta.

Así, sintetizando, podríamos señalar tres objetivos principales:

O1: Analizar la estructura narratológica y los rasgos enunciativos de la película; buscar las conexiones entre documental y ficción, la fundamentación de los procesos enunciativos y la manera en la que se desarrollan con los lugares comunes del género.

O2: Explorar las curvas de transformación del personaje principal, tanto en su dimensión social como en su dimensión identitaria subjetiva.

O3: Conectar dichas transformaciones con el marco social de la España contemporánea, explicitando así el programa ético de la película.

2. DESARROLLO

2.1 Estructura y rasgos enunciativos básicos

El primer rasgo mayor que sale a nuestro paso al comienzo mismo de la proyección es la marcada naturaleza autoconsciente de la narración. Paradójicamente, pese a tratarse de una cinta fantástica, *Verónica* realiza denodados esfuerzos en su inicio y en su final para generar un determinado *efecto realidad* que dote de legitimidad a su propio discurso. La película arranca ofreciéndose como la reconstrucción de un hipotético caso paranormal real —el llamado *Caso Vallecas* (Ávila Salazar, 2018)—, jugando con dos recursos principales: el sonido —la simulación de una llamada telefónica a la policía en busca de ayuda— y la inserción de créditos explicativos. El rótulo principal, de hecho, anuda el contenido de la cinta con un argumento de autoridad: *Esta historia está inspirada en el informe policial redactado por el inspector a cargo del caso.*

La estrategia de partida adoptada por Plaza guarda una distancia notable respecto a técnicas propias del terror contemporáneo como el falso documental —que el propio autor ya había desplegado, junto a Jaume Balagueró, en *REC* (2007)—, que le permitirá, como veremos, optar por técnicas enuncia-

tivas de gran complejidad sin tener que buscar necesariamente la verosimilitud y la coherencia narrativa (Sánchez-Navarro & Hispano, 2001). El gesto fantástico queda así suspendido entre dos imágenes: la estrictamente cinematográfica y la aparentemente informativa.² El suyo será un territorio que permitirá desplegar estrategias de anclaje de la historia en un marco aparentemente verosímil —recordemos la insistencia con la que la película recuerda la fecha y la hora en la que nos encontramos— en combinación con apuestas visuales voluntariamente ficticias como la mostración de las pesadillas o los delirios de la protagonista.

Esta idea se desplegará a lo largo de una estructura en cinco actos con dos pequeños fragmentos de apertura y cierre. El prólogo también tiene un funcionamiento abiertamente postclásico en tanto introduce al espectador en la conclusión misma del film: funciona al mismo tiempo como *flashforward* del clímax de la cinta y como sueño de la protagonista: el «tiempo de la historia» arrancará, en sentido estricto, con un primer plano en el que Verónica se despierta tres días antes de su muerte.

Al contrario que en la seguridad imperante en el relato clásico (Palao Errando et al., 2018; Higuera Flores & Rodríguez Serrano, 2018), aquí la gestión de la información oscilará también constantemente entre el sueño y la vigilia. El meganarrador buscará de manera consciente confundirnos, traspasar la transparencia y la credibilidad de su discurso, generar la experiencia del terror a partir de la duda explícita sobre cada una de las imágenes ofrecidas: ¿son reales u oníricas? ¿Cuál es el límite que divide el campo de las pesadillas —y por lo tanto, el del deseo reprimido— del de la amenaza *real*?

Lo interesante de esta estrategia de confusión narrativa es que, al contrario de lo que suele ser habitual en el género, no es usada a nivel discursivo como una mera acumulación de sobresaltos. Antes bien, cuando en el desenlace dramático de la cinta comprendamos que toda la experiencia del terror pende directamente del drama identitario y sexual de Verónica, veremos que hay una conexión poderosa entre herramientas de focalización —esto es, del *saber* de la protagonista sobre su mundo y sobre sí misma— y horror visual —esto es, los monstruos que hemos contemplado son, única y exclusivamente, el producto de la mente atormentada de la adolescente. El meganarrador resulta, por lo tanto, ambiguo pero honesto: siguiendo su lógica de gestión de la informa-

2 Un dato que no deja de resultar estimulante es que, muy al contrario, si se analizan las piezas televisivas que se emitieron desde los propios años noventa alrededor del propio *Caso Vallecas*, se comprobará que tanto el montaje como la ambientación beben directamente de ficcionalizaciones provenientes del mundo del cine. Siguiendo algunas de las sugerencias de José Antonio Palao Errando (2009), el gesto televisivo se vuelve espectacular —y horrendo— en la ficcionalización de la tragedia humana.

ción, hemos transitado tres días en la vida *desde la mirada* de su personaje principal. Otra cuestión bien distinta es que todos los hitos narrativos puedan quedar clausurados mediante una explicación de corte psicologista más o menos plana: muy al contrario, *Verónica* siempre mantendrá una nómina de elementos aparentemente inexplicables desde nuestras leyes casuales —desde nuestro «realismo cognitivo» (Fernández Gonzalo, 2015)— dejando amplios márgenes para la explicación del relato. En esta dirección, resulta algo ambiguo constatar cómo la estructura se abre y se cierra sobre la introducción de un modesto personaje secundario: el policía encargado de redactar el informe del *Caso Vallecas*. Paco Plaza parece sugerir una suerte de trasunto de su propio gesto escritural, si bien su función actancial en el relato no termina de clarificarse. Por un lado, el policía tiene una cierta conexión con la representación del espectador —se encarga de intentar *desentrañar* de alguna manera lo acontecido en el domicilio de la chica—, pero también remite al propio proceso creativo en tanto se nos muestra ordenando, *escribiendo* la historia de Verónica en una máquina desvencijada. Este doblez únicamente puede explicarse como una cierta basculación enunciativa: de igual modo que la revelación final nos invita a *reconstruir* aquellos territorios de la película que se habían experimentado como incompletos o monstruosos, sabemos a ciencia cierta que una parte del relato quedará fuera del marco de la ley (policial, jurídica, pero también estrictamente narrativa), y por lo tanto, como parece preceptivo en las narraciones terroríficas, que siempre quedará un resto, un exceso, un contenido no-simbolizable. Dicho contenido es, además, como veremos en el próximo epígrafe, estrictamente visual.

2.2 Crisis de las imágenes

En efecto, la clausura de la cinta plantea ese territorio que no podrá ser escrutado por la mirada del policía. En el último cartel de la película, una vez muerta la protagonista, podemos leer:

En su informe, el inspector Romero testifica la existencia de fenómenos que califica literalmente como «de todo punto inexplicables». Se trata del ÚNICO informe policial en España en el que un oficial certifica haber sido testigo de la actividad paranormal.

La película quiere conectarse —siguiendo una estructura paralela que remite a las hipotéticas «fotografías reales» puestas de moda por la saga *Expe-*

diente Warren (*The Conjuring*, James Wan, 2013 y 2016)— con el campo mismo de lo real. Sin embargo, su apuesta es todavía más radical: lo contemplado queda garantizado por un oficial de la ley con apellido propio —y, todo sea dicho, de rancio abolengo para los amantes del terror: Romero. Por si esto fuera poco, se trata de un testimonio excepcional, la misteriosa pieza que los mecanismos jurídicos españoles no han conseguido «domesticar», ni «explicar», ni «racionalizar». *Verónica* se plantea a sí misma como el punto ciego de todo el sistema democrático y legislativo patrio, al que se le debería presuponer siempre un funcionamiento metódico, predecible, verificable y basado en lo que el término de moda resume como «garantías objetivas». Lógicamente, al introducir una dimensión *paranormal* en la ecuación, los cimientos mismos de la realidad se tambalean: si un policía, aunque sea una única vez —y la mayúscula reproducida en el cartel es de una importancia absoluta— admite la existencia de elementos fantasmagóricos o sobrenaturales en su actividad, podemos abrir una brecha dramática en la fundamentación misma del estado de derecho.

Merece la pena seguir esta idea. Una vez difumando el crédito, la enunciación recupera la fotografía de Verónica que comparecía, siempre junto a un crucifijo, en el salón familiar. Su rostro, sin embargo, ha sido literalmente borrado por una quemadura de cinco puntas inexplicable (Figura 1).



Figura 1. *Verónica* (Paco Plaza, 2017)

La imagen queda consignada, además, como una *prueba policial* —esto es, como una *evidencia* de esa objetividad a la que aspira, en principio, el buen método deductivo propio de cualquier investigación—, si bien su propia posición en plano —escorada levemente hacia la esquina inferior derecha— genera una inevitable sensación de malestar. La puesta en serie fundirá hacia el

interior de la fotografía marcando un salto sobre el eje óptico para dar lugar al último plano de la cinta: un detalle invertido del fuego *reconstruyendo* el rostro de la protagonista sobre el que imprimirá su nombre en pantalla (Figura 2).



Figura 2. *Verónica* (Paco Plaza, 2017)

Este cierre resulta clave para entender hasta qué punto *Verónica* juega a la autoconsciente y, a la vez, pone en duda el propio estatuto de verosimilitud y legibilidad de las imágenes —idea, por lo demás, ya presente en varios de los trabajos anteriores del director (Rodríguez Serrano *et al.*, 2015; Sánchez Trigos, 2013). En primer lugar, desde una perspectiva narratológica, son las únicas imágenes de la película que no podemos consignar al punto de vista de un personaje. Al optar por una *focalización modalizada* (Gómez Tarín, 2011: 69), nos encontramos con una violenta marca de la enunciación: esas imágenes no tienen más función narrativa que la de desvelarnos una cierta información que se nos escapara —pongamos por caso, el célebre trineo que clausura *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)— o, como suele ser bastante habitual en el terror postclásico, preparar al espectador para el inevitable susto final. De hecho, si recordamos cintas como *Sinister* (Scott Derrickson, 2012) o, muy especialmente, *La mujer de negro: El ángel de la muerte* (*The woman in black 2: Angel of death*, Tom Harper, 2014), podemos localizar una conexión entre el terror contemporáneo y la propia naturaleza de lo inesperado en la imagen registrada (fotografías, videos caseros, proyecciones...) como el lugar habitual para disponer este tipo de estrategias.

Al contrario, resulta notable que *Verónica* parezca conducir al espectador a este tipo de *anticlímax* narrativo, y en el último momento, detenga su desarrollo precisamente en una labor de *reconstrucción* de la imagen. El hecho

de que el nombre femenino se sitúe en ese privilegiado lugar ficcional da cuenta de su polisemia y su centralidad: el cuerpo perdido —un cuerpo que la enunciación querría recuperar, de alguna manera— y el título que agrupa el conjunto de enunciados quedan anudados antes del inevitable fundido a negro a partir de un *cierto rostro*.

Sin duda, Plaza se mueve en los límites de la *imagen-afección* y de la *imagen-rostro* (Deleuze, 1984) —territorio que, por cierto, era parte fundamental de la construcción del *Giallo* (Powell, 2006 y 2012)—, ahora bien, con un matiz fundamental. La imagen que clausura la película no es simplemente un gesto ético o la presentación de una subjetividad radical —idea que desarrollaremos en los siguientes epígrafes—, sino un espacio textual para la memoria en una doble naturaleza. La primera, lógicamente, el programa ontológico imposible de recuperar el cuerpo perdido que parece descansar en las imágenes que sobreviven a su muerte (Bazin, 2001). La segunda, una memoria *icónica* de los noventa que nos interesa especialmente en nuestro trabajo.

Si miramos con atención el encuadre final, podremos aprehender la perfección con la que colapsa una cierta manera de fotografiar a los estudiantes de la España inmediatamente postfranquista: el fondo en azul apagado con un punto de iluminación trasero especialmente visible, el rostro centrado en actitud hierática y la inevitable camisa blanca del uniforme escolar. A su vez, si volvemos a la Figura 1, podemos contemplar el interesante choque cromático con ese rosa pálido de los suelos clásicos de las viviendas de protección oficial en la primera ola de expansión urbanística predemocrática. El gesto con el que la película *reconstruye* la imagen resulta sobrecogedor porque mediante un color, una textura y un gesto, *desvela* la manera en la que durante casi una década vivieron y fueron fotografiados toda una generación de niños y niñas de extracción humilde. Sin embargo, y al contrario que en esos productos nostálgicos postmodernos que citábamos en el primer punto de nuestro artículo, lo que aquí queda es más bien una sensación amarga, una lejana tristeza que tiene mucho que ver con el fracaso narrativo de la protagonista. Entendemos, entonces, por qué la película ha optado por la focalización modalizada: en lugar de una sorpresa o de un estremecimiento, esas imágenes finales comparecen como una suerte de confesión cómplice, de guiño apagado entre ese meganarrador que realiza el acto imposible de negar el propio trayecto (fallido) de la chica y ese espectador que, en el mejor de los casos, es invitado a recuperar una cierta manera en la que miró las imágenes de su pasado, de su infancia o la infancia de sus hijos. Llegamos, por tanto, al territorio crucial de la identidad.

2.3 Crisis de la identidad: estudio del personaje principal

Como probablemente ya haya quedado esbozado, proponemos que *Verónica* puede ser leída también como una *Bildungsroman* o novela de aprendizaje fallida. Si analizamos la doble naturaleza de la estructura de desarrollo del personaje según las herramientas de Campbell (2005) —la conexión entre el mundo exterior e interior de la protagonista—, veremos cómo se superpone un completo trayecto que podríamos sintetizar brevemente de la siguiente manera: por un lado, tenemos la *peripezia externa* de la película, que cuenta como antagonista a una fuerza demoníaca, y que bascula, como veremos, entre dos objetivos conscientes. Por otro lado, se aprecia una *peripezia interna* que tiene que ver con el descubrimiento de la sexualidad, el comienzo de la menstruación y la aceptación de su deseo lésbico. Si tomamos como referencia los lugares claves en la evolución del relato sintetizando algunos de los parámetros clásicos de McKee (2002), podríamos proponer un esquema como el siguiente:

Mundo exterior	Mundo interior
Objetivo consciente: contactar con el padre muerto para arreglar la situación familiar.	Objetivo inconsciente: seducir a Rosa (Ángela Fabián).
Accidente incitador: realización de una sesión de <i>Ouija</i> .	Accidente incitador: fantaseo erótico con una vecina a través de la ventana.
Punto de giro: posesión demoníaca.	Punto de giro: llegada de la menstruación.
<i>Midpoint</i> : descubrimiento de la amenaza demoníaca sobre su familia. Cambio de objetivo: salvar a sus hermanos.	<i>Midpoint</i> : descubrimiento de la sexualidad normativa adolescente y de la falta de interés de Rosa
Abismo final: enfrentamiento con el demonio.	Abismo final: enfrentamiento consigo misma en tanto mujer deseante
Resolución afortunada: sus hermanos quedan a salvo, pero a costa de su propia vida.	Resolución desafortunada: muere al descubrir la verdad de su identidad y su deseo.

Tabla 1. Esquema narratológico de las relaciones estructura-personaje en *Verónica* (Paco Plaza, 2017). Fuente: Elaboración Propia.

Lo primero que debemos señalar es que la película funciona como un enfrentamiento dialéctico entre dos campos: el social —marcado principalmente por dos instituciones: el colegio y la familia— y el personal —dominado por las líneas de deseo. El sufrimiento corporal, angustioso, emerge precisamente ante la incapacidad del individuo para hacerse cargo de las exigencias que se ponen en marcha en relación con los otros: cargar con la responsabilidad de los tres hermanos pequeños, aceptar los patrones tradicionales que regulan el encuentro sexual y la seducción... El salto hacia la madurez está planteado como este doble drama: forzar al propio cuerpo a que abandone el rol de «ser cuidado» (ruptura, además, traumática, como veremos, por la pérdida de la figura paterna), pero también aceptar los cambios físicos, la imposición de una nueva piel adulta que fantasea, duele, se enamora.

La cuestión demoníaca cobra, entonces, toda su densidad metafórica. La representación del mal no tiene en *Verónica* una naturaleza vinculada con los ritos religiosos —en un momento dado, una de las monjas afirma rotundamente: «Dios no tiene nada que ver con esto»—, sino que funciona como un significante que amalgama rasgos de la cultura popular: leyendas urbanas, tablas *ouija*, mitos vikingos o espacios para la divulgación de lo «paranormal». *Verónica* se construye en esa línea que conecta el género fantástico con una visión de los elementos nacionales directamente conectados con la superstición popular, la superchería, las brujas y las mitologías locales. La cuestión de lo «maléfico» reflexiona entonces sobre su propia historia: de igual manera que la locura o la melancolía son entendidas en su lectura premoderna como afecciones de naturaleza «sobrenatural» (Berenstein, 2011), aquí se juega también con esta idea.

Lo interesante de esta dualidad viene dado por su estricta formulación visual. Dicho con más claridad, Paco Plaza utiliza una densa trama simbólico-icónica para conectar los dos planos significantes mayores de la trama, agujereando ambos planos del film en encuadres concretos —por ejemplo, la sangre de la protagonista salpicando un cuento infantil tras ser atacada por el ente demoníaco, o la escala de plano subjetivo invertido con la que la madre y el monstruo coinciden en las pesadillas. En esta dirección, la película se construye en torno a dos operadores textuales básicos: la ventana y el espejo —o lo que es lo mismo: dos dispositivos que colocan la *mirada* en el centro mismo de su reflexión. Operadores que, además, repiten la misma escisión estructural entre *peripezia exterior* y *peripezia interna*: Mirada hacia el exterior, hacia el mundo de los otros, o mirada hacia el interior, hacia el territorio de la interioridad y lo inconfesable —y punto de contacto entre ambas, por cierto, anudado por el deseo del cuerpo.

En el primer caso, la ventana funciona como una suerte de pantalla que proyecta tanto el deseo como el horror de la protagonista. La ventana se convierte en el espacio de la fantasía, pero también en el gesto fílmico que marca los objetivos conscientes e inconscientes de Verónica: por la ventana se observa el despliegue del amor, pero también la amenaza sobre los hermanos. Más allá de las evidentes connotaciones con el propio aparataje cinematográfico, la ventana por la que Verónica espía a una de sus vecinas funciona como un mecanismo imaginario que erosiona los patrones educativos de la esfera familiar y que abre un mundo. Juega una doble función a la vez: por una parte, le permite a la niña acceder al aprendizaje de los *signos* del amor (Deleuze, 1972), fantaseando con *ser* o con *encontrar* un cuerpo que canta, lee, estudia y, finalmente, se besa con otra mujer. Por otro, en su ejercicio de contemplación, la ventana sirve también como *marco* para la angustia (Lacan, 2006): encuadra —es decir, contiene y permite una ordenación—, del caótico mundo interior de los afectos. De hecho, a lo largo de los dos primeros tercios de la película, el metraje resulta ambiguo sobre la relación entre Verónica y su vecina: al comienzo parece ser simplemente una pintoresca compañera de bloque, más adelante parece envuelta en una relación heterosexual —opción que la película sanciona con el primer ataque fantasmal serio contra los hermanos—, y finalmente, en el umbral mismo del quinto acto, Verónica accede a la contemplación de una escena homosexual.

Lo interesante al respecto es, por cierto, la construcción estrictamente visual del descubrimiento. Cuando Verónica se prepara para enfrentarse por última vez con el monstruo, la cámara genera un juego de montaje entre la mirada de la chica y el contraplano. A través de la escisión de su tabla *ouija*, Verónica parece quedar atrapada —el zoom de un plano subjetivo así lo muestra— en esas dos figuras borrosas que se besan en el piso de enfrente (Figura 3).



Figura 3. *Verónica* (Paco Plaza, 2017)

El punto de ignición del plano —la caricia, el gesto del amor— está situado en el centro exacto del encuadre, reencuadrado por dos ventanas del piso de Verónica y una tercera en la casa de la vecina. La lluvia difumina los contornos, empaña la claridad de la visión, mientras en el contraplano, el rostro de Verónica se va oscureciendo cada vez más mientras las dos mitades de la tabla se cierran sobre ella (Figura 4).

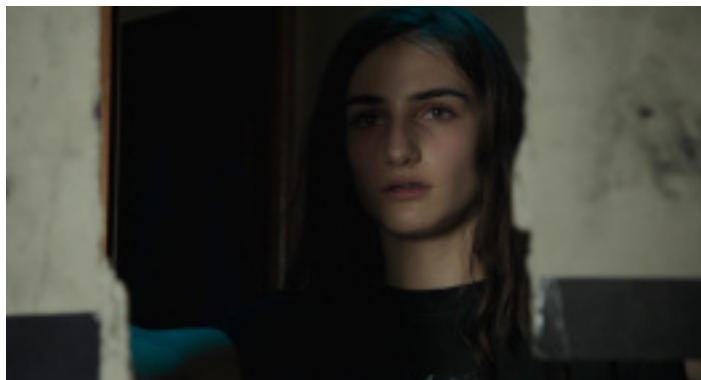


Figura 4. *Verónica* (Paco Plaza, 2017)

El cierre de la tabla sobre su rostro es un potente significante del bloqueo que ella misma ha ejercido sobre su deseo: ante una realidad corporal a la que no se permite acceder, lo que queda es su gesto *atrapado* frente a ese objeto paranormal en el que comparece la formulación diabólica de su propio funcionamiento pulsional. Dicho con mayor claridad: ante la inhibición de su deseo, retorna la monstruosa amenaza de la desintegración.

Esta misma idea se formula, como señalábamos, en el constante uso de espejos que propone la película. El rótulo inicial, de hecho, se proyecta sobre el espejo ciego en el interior de un armario cerrado, marcando así un trayecto que va de la oscuridad de un espacio fílmico completamente negro hasta ese rostro sustentado en un ejercicio de memoria. Los espejos puntean también la gestión de la información que recibe el espectador: al final del primer acto, Verónica despierta en una enfermería en la que todo lo que no sea su cuerpo reflejado aparece completamente fuera de foco; allí sabremos por primera vez que todavía no ha tenido ninguna menstruación. Después, en el cierre de la cinta, sabremos por su propia imagen en el espejo que el monstruo no es sino su propia locura, accediendo al núcleo de la *anagnórisis* más profunda gracias a las palabras pronunciadas por su escisión especular: «Si [el monstruo] no es mi padre... ¿quién es? Soy yo».

Es frente al espejo, por lo tanto, donde Verónica toma conciencia de la quiebra de su identidad y sufre el castigo autoimpuesto por la urgencia terrible de su deseo. Su inmolación final, aunque parezca estar revestida de un amargo sabor triunfal —ha conseguido, después de todo, salvar a sus hermanos de sí misma—, no deja de ser experimentada como una tragedia: algo hay, en el campo de lo social, que no ha sabido estar a la altura de su subjetividad ni de la demanda de su cuerpo. Veamos de qué se trata.

2.4 Crisis de las estructuras, estructuras en crisis

Como ya hemos señalado al principio de nuestro texto, *Verónica* proyecta una mirada crítica sobre la España de comienzos de la década de los noventa. Al igual que otras producciones como *Muertos de risa* (Álex de la Iglesia, 1999) o *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012), apuesta por desactivar la herencia de aquel país que se presentaba triunfal en lo deportivo y en lo económico pese a la innegable pervivencia —ideológica, política— de elementos reaccionarios y del constante empobrecimiento de las clases menos favorecidas. La película se localiza, además, en Vallecas: barrio humilde, con grandes niveles de inmigración y sacudido por la droga durante los años de la transición (Fernández Montes, 2007). Los planos contextuales al respecto son demolidores: la secuencia de escenas inicial en la que Verónica y sus hermanos se dirigen al colegio muestra una colección de ciudadanos excluidos de los caminos del éxito (drogadictos, parados...) retratados como una suerte de *atrezzo* macabro que resonase de fondo junto a los elementos sobrenaturales de la cinta. Por oposición, aquellos que tienen trabajo —la madre de Verónica (Ana Torrent)— viven prácticamente esclavizados para poder mantener a sus familias a flote. La sociedad se plantea como una herida abierta entre esa concepción premoderna del mundo propia del franquismo —la homofobia, la *fealdad* de un mundo dominado por interiores domésticos opresivos, maderas oscuras, luces amarillentas— y las exigencias de lo que en aquel momento ya empezaba a perfilarse como el «capitalismo digital» (Wajcman, 2017; Concheiro, 2016), esto es, la necesidad urgente de entregar todo —el tiempo, la familia, los valores— a los mecanismos de flujo del capital.

Entre estos dos campos, *Verónica* plantea uno de los temas más urgentes del panorama contemporáneo: la ausencia de la figura paterna. Siguiendo una línea que dialoga con otras disciplinas como el psicoanálisis (Recalcati, 2014) o la sociología (Gil Calvo, 2006), la cinta se apoya sobre un primer deseo que

tiene que ver con la pregunta por el vacío dejado en nuestras sociedades tras las crisis de la fundamentación masculina postmoderna. Es importante señalar que en ningún momento cede a la justificación de un gesto conservador que posibilite el regreso a un patriarcado hermético como solución a los problemas identitarios contemporáneos. Antes bien, lo que sugiere es que el retorno de ese rol reprimido únicamente puede ser experimentado como traumático, monstruoso, como un exceso simbólico intolerable (González Requena, 2005). Así, cuando el padre de Verónica «retorna» en su primera pesadilla, lo hace como un cuerpo desnudo, balbuciente, un hombre desgastado y momificado del que emergerá esa criatura negra que puebla los pasillos de la casa.

El problema, sin embargo, tiene más capas de complejidad. En el momento en el que la madre de la protagonista es obligada a permanecer trabajando en el bar hasta altas horas de la noche, Verónica debe cumplir con funciones que la percepción clásica de roles de género ha depositado tanto en la esfera de lo femenino como en la de lo masculino: el cuidado, la protección, la imposición de normas y castigos, el mantenimiento de la ley, la higiene, la alimentación... Todas las exigencias que componen la esfera del cuidado quedan aquí amalgamadas, superpuestas. Verónica debe hacerse cargo de su familia ya que nadie más a su alrededor puede hacerlo: en sus manos caerá el rol clásico de protección y servicio típicos de la figura del héroe (Escalonilla, 2011), pero también la gestión de los afectos propia del melodrama. Entre ambos, la imposibilidad de entablar comunicación alguna con un padre muerto —nada más elocuente al respecto que una tabla *ouija* que se rompe— y una madre canibalizada por sus obligaciones laborales.

Curiosamente, la formulación visual de esta doble ausencia en la que se dispara la locura de la protagonista está directamente construida en torno a los operadores que hemos analizado en los epígrafes 2.2 y 2.3: del padre, lo único que queda es una fotografía rescatada del armario familiar. De la madre, un reflejo especular que se repite una y otra vez cada vez que la cámara entra en el bar. Uno ha quedado «momificado» y la otra «atrapada» por esa especie de trampa narcisista que subyace siempre en la lógica del capitalismo desenfrenado. Entre ellos dos, un vacío en el que emerge la ausencia que se experimenta como monstruosa. Ausencia en la que Verónica intentará ensayar, sin éxito, diferentes estrategias.

Así, por ejemplo, la televisión comparece como un elemento integrado en la vida doméstica: es la fuente de calor en torno a la que se protegen los pequeños cuando no pueden dormir —para ver nada menos que *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976)— o es el campo del

que emerge el mantra con el que intentarán vencer al demonio con forma de spot publicitario que citábamos anteriormente. En ambos casos, se trata de referencias salvajemente irónicas: la letra del anuncio del limpiahogar *Centella* —«Centella me da tiempo para disfrutar (...) Oh, tiempo para mí, tiempo de vivir»— contrasta de manera inmisericorde con los horarios tiránicos de la madre de Verónica, y en cuanto a la referencia fílmica, sugerimos tomarla en su mayor radicalidad. Precisamente, la verdad que subyace en el interior de la protagonista, aquella que arrastra toda su curva de transformación narrativa es, precisamente, *que ella podría matar a un niño*. Esa anagnórisis, que señalábamos anteriormente, resulta tan intolerable que le lleva a quitarse la vida. La pregunta de Ibáñez Serrador es una ironía anticipativa (Cordero Domínguez, 2007) que, por lo demás, está en el centro de la problemática social contemporánea: allí donde no hay nada que restituya la fuerza del encuentro, del cuidado y de la responsabilidad hacia el otro, lo único que puede campar es la locura.

3. CONCLUSIONES

Aunque parezca paradójico, hemos querido detener nuestro análisis precisamente allí donde *Verónica* hace emerger su apuesta ética. En efecto, lo que una lectura atenta de la cinta propone es, después de todo, la manera en la que recursos narrativos directamente heredados de subgéneros considerados menores —la Serie B de posesiones, el *Giallo* con sus colores saturados, el terror adolescente fundamentado en leyendas urbanas...— acaban por configurar una potente llamada de atención sobre el estado actual de los cuerpos y las sociedades. Creemos haber sugerido que, bajo esa colección aparentemente inocua de sustos, aullidos y gestos desmesurados, lo que late es una profunda reflexión sobre el dolor que entraña la aceptación del propio deseo y la refracción ante las subjetividades complejas que late en las sociedades capitalistas contemporáneas. La apuesta ética de Paco Plaza no está muy lejos de los males que ya empezaron a topografiar Deleuze y Guattari en su exploración de las conexiones entre deseo y flujo económico, muy especialmente en lo que tiene que ver con la problemática *emancipadora* —el poder de poner en crisis las estructuras— que siempre arrastra la demanda del cuerpo:

Si el deseo es reprimido, se debe a que toda posición de deseo, por pequeña que sea, tiene motivos para poner en cuestión el orden establecido de la sociedad:

no es que el deseo sea asocial, sino al contrario (...). Ninguna sociedad puede soportar una posición de deseo verdadero sin que sus estructuras de explotación, avasallamiento y jerarquía no se vean comprometidas (Deleuze & Guattari, 1985: 121).

En esta dirección, la *transformación* que podemos detectar en una cinta como *Verónica* es la manera en la que huellas de estilo, operadores textuales y gestos narratológicos generalmente denostados retornan a las grandes salas para hacerse cargo de desigualdades sociales de todo tipo, torsionando los lugares comunes del «cine comprometido» y entablando un diálogo con las grandes audiencias nacionales.³ Para ello, y respondiendo finalmente al objetivo de investigación ya planteado en el comienzo del texto, nos gustaría sintetizar brevemente las ideas principales propuestas. En primer lugar, parece demostrado que la naturaleza enunciativa de la cinta se despliega en diferentes estrategias que buscan un cierto «efecto de realidad» para dar legitimación a los marcos ficcionales y justifican la cohesión interna del relato. Esto configura un meganarrador irónico que quiebra los parámetros cronológicos y erosiona sutilmente las suturas enunciativas no tanto en la lógica propia del cine moderno (Losilla, 2012; Font, 2002), sino, antes bien, como mecanismo encubridor que busca el estremecimiento de su audiencia.

En segundo lugar, la lectura estructural de *Verónica* —sintetizada en la tabla 1— demuestra que la transformación principal del personaje se establece en los dos niveles clásicos *campbellianos* (*conflicto exterior* y *conflicto interior*), mediante objetivos conscientes e inconscientes incompatibles que justifican la tragedia final. Se produce así una ruptura con la evolución habitual del personaje principal en el relato clásico que, en nuestro ejemplo, pone de manifiesto el tema principal de la cinta: los monstruos que emergen allí donde el deseo queda reprimido por mecanismos sociales excluyentes.

Esto nos lleva directamente al tercer y último punto de nuestro trabajo: *Verónica* conecta de manera más o menos explícita ese «fracaso del deseo/ fracaso de la identidad» con la incapacidad de la sociedad española contemporánea por transitar armónicamente desde las estructuras sociales premodernas de corte franquista —representadas por el marco educativo y religioso— y los nuevos escenarios identitarios y afectivos de la postmodernidad. La licuefacción de las estructuras simbólicas tradicionales (Bauman, 2006) atra-

3 Según los datos oficiales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en junio de 2018 *Verónica* había recaudado casi tres millones y medio de euros gracias a una audiencia de seiscientos mil espectadores, únicamente en su exhibición en salas comerciales. Se trata, por tanto, de uno de los proyectos más exitosos del terror patrio en términos estrictamente comerciales.

viesa el campo de las imágenes, de los cuerpos y de la memoria, haciendo así del cine fantástico una herramienta privilegiada para —volviendo a la referencia inicial sobre la obra de Robin Wood— hacer emerger con precisión aquello que, al igual que ocurre en el interior de Verónica, queda reprimido por los discursos oficiales.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDANA REYES, X. (2017): *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*, Palgrave Macmillian, Basingstoke.
- ÁVILA SALAZAR, A. (2018): *El diablo en casa. El expediente Vallecas*, Agita Vallecas, Madrid.
- BARTHES, R. (1990): *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona.
- BAUMAN, Z. (2006): *Vida líquida*, Paidós, Barcelona.
- BAZIN, A. (2001): *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid.
- BERENSTEIN, A. (2011): «La construcción del relato de la melancolía en el imaginario cultural», *Trama & Fondo: revista de cultura*, 30, pp. 103-108.
- CAMPBELL, J. (2005): *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid.
- CASETTI, F. (1996): *El film y su espectador*, Cátedra, Madrid.
- CLOVER, C. J. (1992): *Men, Women, and Chain Saws: Gender in Modern Horror Film*, Princeton University Press, New Jersey.
- CONCHEIRO, L. (2016): *Contra el tiempo: Filosofía práctica del instante*, Anagrama, Barcelona.
- CORDERO DOMÍNGUEZ, A. (2007): «El fantástico de Narciso Ibáñez Serrador», *Área abierta*, 17.
- DELEUZE, G. (1984): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona.
- (1972): *Proust y los signos*, Anagrama, Barcelona.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1985): *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Barcelona.
- ESCALONILLA, A.S. (2011): «Fantasía de aventuras: la exploración de universos fantásticos en literatura y cine», *Comunicacion y Sociedad*, 22 (2), pp. 109-137.
- FERNÁNDEZ GONZALO, J. (2015): *Pixelar a Platón*, Micromegas, Murcia.
- FERNÁNDEZ MONTES, M. (2007): «Vallecas, identidades compartidas, identidades enfrentadas: La ciudad, el pueblo y el campo, el suburbio y el barrio», *Revistas de dialectología y tradiciones populares*, LXII (1), pp. 33-83.
- FONT, D. (2002): *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*, Paidós, Barcelona.
- GIL CALVO, E. (2006): *Máscaras masculinas: héroes, patriarcas y monstruos*, Anagrama, Barcelona.
- GÓMEZ TARÍN, F. J. (2011): *Elementos de narrativa audiovisual: expresión y narración*, Shangrila, Santander.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2005): «Dios», *Trama & Fondo: revista de cultura*, 19, pp. 31-54.

- HIGUERAS FLORES, R., y A. RODRÍGUEZ SERRANO (2018): *La escritura (in)visible: 50 películas esenciales para estudiar el cine clásico*, UOC, Barcelona.
- LACAN, J. (2006): *El seminario 10: La angustia*, Buenos Aires, Paidós.
- LÁZARO-REBOLL, A. (2012): *Spanish Horror Film*, Edinburgh University Press, Edimburgo.
- LOSILLA, C. (1993): *El cine fantástico*, Paidós, Barcelona.
- (2012): *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Cátedra, Madrid.
- McKEE, R. (2002): *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Alba, Barcelona.
- METZ, C. (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (vol. 1)*, Paidós, Barcelona.
- NAVARRO, A. J. (2016): *El imperio del mal. El cine de horror norteamericano post-11S*, Valdeamar, Madrid.
- OLNEY, I. (2013): *Eurohorror: Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture*, Indiana University Press, Bloomington.
- ORELLANA, J., y J. MARTÍNEZ LUCENA (2010): *Celuloide posmoderno: narcisismo y autenticidad en el cine actual*, Encuentro, Madrid, disponible en <http://cataleg.uji.es/record=b1330049~S1*cat> [fecha de consulta: 03/04/2015].
- PALAO ERRANDO, J. A. (2009): *Cuando la televisión lo podía todo. «Quién sabe donde» en la cumbre del Modelo Difusión*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- PALAO ERRANDO, J. A., A. LORIGUILLO LÓPEZ y T. SOROLLA ROMERO (2018): «Beyond the Screen, Beyond the Story: The Rhetorical Battery of Post-Classical Films», *Quarterly Review of Film and Video*, 35 (3), pp. 1-22. <<https://doi.org/10.1080/10509208.2017.1409097>>
- PÉREZ OCHANDO, L. (2016): *Todos los jóvenes van a morir: Ideología y rito en el Slasher Film*, Micromegas, Murcia.
- PÉREZ RUBIO, P., y J. HERNÁNDEZ RUIZ (2011): *Escritos sobre cine español: tradición y géneros populares*, De letras, Zaragoza.
- POWELL, A. (2012): «A Touch of Terror: Dario Argento and Deleuze's Cinematic Sensorium», en Emily Brick (ed.), *European Nightmares: Horror Cinema in Europe since 1945*, Columbia University Press/WallFlower, Nueva York, pp. 167-177.
- (2006): *Deleuze and Horror Film*, Edimburgo, Edinburgh University Press.
- RECALCATI, M. (2014): *El complejo de Telémaco. Padres e hijos tras el ocaso del progenitor*, Anagrama, Barcelona.
- RODRÍGUEZ SERRANO, A., S. GIL SOLDEVILLA y J. MARZAL FELICI (2015): «Las crisis del Habitar: Cine y publicidad en el Branded Content Cinergía — Gas Natural Fenosa», *Questiones Publicitarias*, 20, pp. 142-159.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2001): *Estrategias de guión cinematográfico*, Ariel, Barcelona.
- SÁNCHEZ-NAVARRO, J., y A. HISPANO (2001): *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*, Glénat, Barcelona.
- SÁNCHEZ TRIGOS, R. (2013): «Tradición y transnacionalidad en el tratamiento de lo fantástico en la saga REC de Jaume Balagueró y Paco Plaza», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. I, núm. 1, pp. 285-307. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.75>>

- WAJCMAN, J. (2017): *Esclavos del tiempo: vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*, Paidós, Barcelona.
- WOOD, R. (2003): *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, Columbia University Press, Nueva York.
- (2018): *Robin Wood on the Horror Film: Collected Essays and Reviews*, Wayne State University Press, Detroit.
- ŽIŽEK, S. (2000): *Mirando al sesgo: Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Barcelona.
- ZUMALDE, I. (2011): *La experiencia fílmica: cine, pensamiento y emoción*, Cátedra, Madrid.
- (2006): *La materialidad de la forma fílmica: crítica de la (sin)razón postestructuralista*, Euskal Herriko Unibertsitatea. Argitalpen Zerbitzua, Bilbao.