

Cronos en el laberinto de lo *unheimlich*

Por Justo Planas Cabreja*

Resumen: *La invención de Cronos* se encuentra entre los filmes que resucitan el interés de la crítica y el público internacional por la producción cinematográfica mexicana. Sin embargo, a pesar de ser uno de los filmes latinoamericanos más estudiados de las últimas décadas, *Cronos* continúa siendo una película de género inclasificable e inquietante. A partir de lo *unheimlich*, intentaremos explorar las razones por las que *Cronos* puede ser asociada con filmes de vampiros, de monstruos, de cyborgs, sin ajustarse completamente a ninguna de estas clasificaciones. El origen de lo *unheimlich* en *Cronos* se encuentra en la ontología de su diégesis, que apunta a inquietantes cuestionamientos de las bases sobre las que se organiza el pensamiento moderno.

Palabras claves: cine mexicano, unheimlich, Modernidad.

Abstract: *La invención de Cronos* is among the films that redirected the attention of critics and international audiences towards Mexican cinema. Yet, despite being one of the most analyzed Latin American films, *Cronos* lingers on as disturbing and unclassifiable movie. The notion of *unheimlich* explains the reason why *Cronos* is associated with vampire, monster, or cyborg movies, even though it fails to meet the conventions of any one of these genres. The origin of the *unheimlich* in *Cronos* is the ontology of the diegesis—an intense critique of the very foundations of modern thought.

Keywords: Mexican cinema, unheimlich, Modernity.

Fecha de recepción: 6/10/2017

Fecha de aceptación: 9/13/2017

La invención de Cronos (1993), del Guillermo del Toro, no solo catapultó la carrera de este director, sino que se encuentra entre los filmes que a principios de los 90 despiertan el interés del público y la crítica internacional. A pesar de la extensa bibliografía que durante varias décadas ya gravita alrededor de *Cronos*, la película muestra cierta ductilidad al asociarla con géneros,

personajes tipos, contextos o discursos: entre otros, los vampiros, los insectos, los monstruos, los cyborgs, e incluso la necrofilia y el incesto.

Esta ductilidad, esta familiaridad con que parece ajustarse a determinadas tradiciones a veces encontradas, sin embargo, nos la termina haciendo extraña, inasible: *unheimlich*. A partir de este último término, apoyándonos en aproximaciones de Sigmund Freud y otros especialistas, perseguimos analizar aquí *La invención de Cronos*.

Intentaremos demostrar que lo *unheimlich* de la obra no solo se presenta en el plano de la narración como puede deducirse a partir de estudios que lo vinculan con vampiros, cyborgs y monstruos. Nuestra hipótesis es que lo *unheimlich* se encuentra también alojado en la ontología de su diégesis, origen mismo del terror que despierta en los espectadores, pues los impulsa a cuestionarse las bases de lo real en su propio mundo. Consideramos que lo *unheimlich* de la diégesis de *Cronos* explica las dificultades de la crítica para ubicarlo exclusivamente dentro de una tradición narrativa particular como, por ejemplo, la de los vampiros.

Entendemos por narración la serie de peripecias desarrolladas por los personajes en un tiempo y espacio determinados y la forma en que estas se cuentan; mientras que la diégesis sería el mundo en que habitan estos personajes y donde tiene lugar la narración, un mundo que cuenta con una ontología propia, es decir, con límites establecidos entre lo real y lo irreal (el ser y el no ser). Aunque a continuación problematizaremos en detalle el sentido de lo *unheimlich*, es relevante mencionar a propósito de la distinción entre narración y diégesis que para Freud lo *unheimlich* puede desprenderse de una ruptura de lo pactado con el lector (o espectador) a inicios de la narración, que presupone ciertas expectativas. Por ejemplo, si al comienzo de una narración se nos presenta como protagonista a una princesa que conversa con animales,

el espectador podría ubicarla dentro de la tradición de los cuentos de hadas y presuponer la ontología de su diégesis a partir de conocimientos previos: es muy probable, por ejemplo, que en ese universo la magia sea “real” y aceptada como “natural” por los personajes y el público. Lo *unheimlich* se apoderaría de estos últimos si sus expectativas sobre la diégesis de esta narración fueran torcidas más allá de lo que le es familiar: por ejemplo, que un fantasma en ese cuento de hadas y princesas se dedicara a cercenar a los personajes.

Cronos da cuenta de la existencia de “the Cronos Device”, “un dispositivo, [una] llave a la vida eterna”,¹ desde su llegada a México en 1536 en manos de su creador, el alquimista y relojero Ubertino Fulcanelli, hasta principios de 1998, cuando Jesús Gris, su nuevo “usuario” (para usar la terminología comercial del antagonista Dieter de la Guarda) debe decidir entre su propia existencia y la del “dispositivo”, y la de su nieta Aurora. Fulcanelli muere en un accidente en 1937 y no se tiene noticias de Cronos hasta la Navidad de 1997, cuando el vendedor de antigüedades Jesús Gris y su nieta Aurora se involucran en una lucha a muerte por conservar el “dispositivo”, contra Dieter y su sobrino Ángel de la Guarda, que buscan poseerlo.

Si entendemos en una lectura estrecha lo *unheimlich* como un estado que “pertenece al reino de lo aterrador, de lo que evoca miedo y pavor” (Freud, 2003: 123),² solo dos secuencias de la película calificarían dentro de este orden. La primera conduce al descubrimiento del “dispositivo” por parte de Jesús y Aurora, mientras que en la segunda el “dispositivo” manifiesta por primera vez su funcionamiento. Ambas buscan sorprender al espectador con esa “inquietante étrangeté” [“extrañeza inquietante”] con que los franceses traducen lo *unheimlich*. El elemento sorpresa, que parece ser condición indispensable de los ejemplos con los que trabaja Freud en su ensayo y las

¹ “[a] key to eternal life”.

² “belongs to the realm of the frightening, of what evokes fear and dread”.

posteriores reapropiaciones del término, juegan también un rol decisivo en el extrañamiento del protagonista en los dos segmentos.



La primera secuencia tiene lugar hacia el minuto siete, mientras Jesús y Aurora completan un rompecabezas en la tienda de antigüedades del abuelo. Este escenario se corresponde con el significado primero de la palabra *heimlich* –de la cual *unheimlich* es su antónimo formal en alemán–: “la seguridad de lo familiar” (Freud, 2003: 132).³ Para fortalecer esta sensación hogareña, Jesús le canta a su nieta una canción de cuna: “Cuando en la mañana ya despunta el sol, abre tus ojitos...”. Sin embargo, hay un corte directo a un plano secuencia que al inicio interpone algunos objetos entre el espectador y la escena del abuelo con su nieta. La cámara comienza a realizar un travelling, que es a la vez lateral y ascendente, interponiendo cada vez más objetos entre el espectador y los personajes. Justo cuando el anciano recita la palabra “ojitos”, la canción de cuna es ahogada por el chirrido de un instrumento de cuerdas y la cámara se detiene sobre la mirada vacía de un ángel de madera. Hay un

³ “what is familiar and comfortable”.

corte directo, y de la oquedad en uno de los ojos del ángel escapan como lágrimas unas cucarachas. Desde los pies del ángel, una panorámica sigue el curso de la mirada de una cucaracha hacia el abuelo y su nieta dotando al insecto de intencionalidad. La aparición de una de ellas sobre la mesa mientras los personajes juegan, da lugar a una serie de tomas cortas que narran el horror del abuelo y la respuesta rápida de la nieta que mata las cucarachas con un periódico. Estas últimas acciones servirán como intriga de predestinación, pues Aurora salvará a Jesús en más de una peripecia, mientras que desde ya los insectos se anuncian como un peligro potencial. Un fundido a negro marca el fin del segmento y abre otra unidad temática: el descubrimiento del “dispositivo” dentro del ángel.

Lo *heimlich* al comienzo de la secuencia se desplaza lentamente hacia su segunda acepción: “lo que es escondido y permanece oculto” (Freud, 2003: 132).⁴ Literalmente, las cucarachas se encontraban ocultas dentro del ángel, atrapadas por la cáscara de madera. Como lo describe Freud, esta segunda acepción del vocablo termina enlazada con su antónimo: lo *unheimlich*, y solo es necesaria una condición para que la balanza semántica termine de inclinarse hacia este último: que eso que debía permanecer oculto salga “al exterior” (Freud, 2003: 132).⁵ Este emerger no solo tiene lugar a partir de la salida a la superficie de las cucarachas, sino a partir de traslaciones semánticas que operan como una suerte de invocación de los insectos y del “dispositivo” en última instancia: la canción infantil que solicita: “abre tus ojitos” se encadena con la abertura en el ojo de la estatua de la que salen las cucarachas. Además, a comienzos de la escena, Jesús celebra que una figura del rompecabezas: “ya tiene cara”, mientras la cámara se desplaza en busca del rostro del ángel. Estos sentidos ocultos de la escena entre la imagen y la palabra también completan abruptamente un ciclo de interpretación con la llegada de las cucarachas a la mesa de juego.

⁴ “what is concealed and kept hidden”.

⁵ “into the open”.

Al citar el tratado de Ernst Jentsch, “Zur Psychologie des Unheimlichen”,⁶ Freud suscribe que con frecuencia lo *unheimlich* se desencadena a partir de “[una] duda de si un objeto aparentemente animado realmente está vivo y, viceversa, si un objeto sin vida podría estar animado” (Jentsch, 1996: 11) (Freud, 2003: 135).⁷ Un ejemplo podría ser el estatismo del rostro del ángel que adquiere movilidad a partir de una cascada de cucarachas. El rostro de la estatua asume una extraña vitalidad, pues parece llorar, mientras que su interior, que en principio parecía inanimado resulta que escondía criaturas vivas. En la segunda secuencia del filme donde lo *unheimlich* se ajusta a las características mencionadas por Freud, esta otra dimensión del estado mental y afectivo se hace más evidente.

En esta segunda secuencia *unheimlich* del filme, Jesús y Aurora activan el mecanismo del “dispositivo” dándole cuerda. El abuelo debe aclararle a la niña que el “dispositivo” “no es de chocolate”, respuesta que solo enfatiza el tono *heimlich* de la escena. Varios primerísimos planos de “the Cronos Device” permiten observarlo en detalle. Algunos de los símbolos que tiene grabados en su superficie insisten en significados de renovación o renacimiento. La figura de uróboros, dos serpientes que se muerden la cola, es un ejemplo claro que se asocia con el ciclo de la vida. Fulcanelli como alquimista no estuvo ajeno a este concepto que manejaron desde los tiempos de Alejandría los hombres de su oficio. La forma oval de Cronos anuncia el paso de un estado físico a otro. Cuando el mecanismo dispara tres patas doradas en los costados del “dispositivo”, comprendemos que sobre su cascarón tiene también grabadas unas alas, que junto con las extremidades filosas hacen pensar en un escarabajo, que se distingue precisamente por tener seis patas. Los

⁶ “Zur Psychologie des Unheimlichen” se traduce al inglés como “On the psychology of the uncanny”. En 1996, el traductor Roy Sellars afirma que “the essay has never before been translated into English”. Probablemente, no exista hasta el momento traducción directa al español por lo que solo nos aventuramos a presentar aquí el título en inglés.

⁷ “[a] doubt as to whether an apparently animate object really is alive and, conversely, whether a lifeless object might not perhaps be animate”.

escarabajos, en la cultura egipcia, están asociados a la resurrección, y la legitimidad de esta lectura es confirmada por la pirámide que sobresale en la espalda del “dispositivo”. Por último, su nombre, Cronos, remite en la cultura grecolatina al “orfismo, corriente religiosa que hacía de Cronos el generador y devorador eterno, el principio, el torbellino vital, el tiempo en que todo nace y sucumbe” (Muñoz Gallarte, 2012: 49).

Paradójicamente, Jesús Gris le explica a su nieta que “una cosa como esta ocurre una sola vez en la vida” y repite: “una sola vez en la vida”, lo cual se contrapone hasta cierto punto con la filosofía del tiempo como un ciclo que anuncia el “dispositivo”. Su mecanismo avanza con un angustioso concierto de tictacs que compite con una música extradiegética que provoca extrañamiento. Aunque el espectador está sobre aviso porque posee información previa sobre Cronos y por la banda sonora, para Jesús Gris, que sonrío, la situación es aún *heimlich* en su primera acepción. Cuando las patas de Cronos se disparan y se escucha un sonido metálico como de espadas, comienza a inocularse en la escena un estado *unheimlich*: un objeto aparentemente sin vida parece estar animado. “¿Qué te parece que sea? Un juguete”, le pregunta Jesús a Aurora. A continuación, una toma corta del rostro de Aurora la muestra alarmada y segundos después se escucha un grito de dolor de Jesús, quien intenta desprender de su mano al “dispositivo”. La situación se ha vuelto verdaderamente *unheimlich* no solo porque un objeto inanimado se muestra dotado de movimiento, e incluso deja dudas sobre su intencionalidad, sino porque hay una transición brusca de un estado de confort doméstico a otro que provoca –en palabras de Jentsch– “ciertas excitaciones poderosas que despiertan en nosotros un fuerte sentimiento por la vida” (Jentsch, 1996: 12).⁸

En la secuencia siguiente, Mercedes, la esposa de Jesús, describe los restos de Cronos que han quedado enterrados en la mano ensangrentada como “una

⁸ “certain powerful excitements which awake in us a strong feeling for life”.

limadura de metal”, primero, para luego rectificar: “No, es más bien como un agujón”. En el rostro de Jesús, que mira inmediatamente a Aurora, aparece una duda ciertamente *unheimlich* en uno de los dos sentidos que Jentsch le confiere: ¿será que este objeto animado tiene vida? Pero aquí, la concepción de lo *unheimlich* de Jentsch comienza a distanciarse de Freud, quien encuentra en lo *unheimlich* una confirmación de sus hipótesis sobre el complejo de castración y rechaza el entendimiento de lo *unheimlich* como incertidumbre de Ernst Jentsch. Al analizar como Jentsch el cuento “El hombre de arena” de E.T.A. Hoffmann, Sigmund Freud concluye que lo *unheimlich* no proviene de esa “incertidumbre intelectual” que su colega menciona, sino que en la narración cierto “conocimiento absoluto no disminuye en nada la impresión de lo siniestro [*unheimlich*]” (Freud, 2003: 139).⁹

Ciertamente, en el caso de *La invención de Cronos* la información sobre el “dispositivo” que se nos ofrece desde la introducción no impide que lo *unheimlich* inunde las dos secuencias antes descritas. Ya para ese momento, el espectador conoce sobre Fulcanelli, las razones por las que creó a Cronos e incluso las posibles consecuencias de la picadura en la mano de Jesús, dado que se conecta con una larga tradición literaria y cinematográfica de vampiros, monstruos y otras criaturas a las cuales no es ajeno. Sin embargo, el énfasis en la historia y determinadas preocupaciones sobre el presente y el futuro a las puertas del Nuevo Milenio, impiden que lo *unheimlich* de la película se agote en la lectura freudiana de la castración, y apuntan más bien a una duda, una incertidumbre que podríamos catalogar de ontológica.

Como afirma Siobhan O’Flynn, “el dominio del género del horror de parte de Del Toro [...] radica aparentemente en su habilidad para dejar abierto el estatus de su otro mundo en tanto realidad o fantasía” (O’Flynn, 2017: 6).¹⁰ Su tercer

⁹ “clear knowledge in no way diminishes the impression of the uncanny [*unheimlich*]”.

¹⁰ “Del Toro’s mastery of the horror genre [...] is apparent in his increasing ability to leave open the status of this other world as real or fantasy”.

largometraje, *El laberinto del fauno* (2006), lleva estas circunstancias hasta sus últimas consecuencias permitiendo al espectador elegir entre dos posibles lecturas. En una de ellas, Ofelia, la protagonista, es una niña que se refugia en una fantasía interior para escapar de una realidad que le es hostil; mientras que, en la otra, el mundo fantástico es externo a su consciencia y pertenece al espacio de lo real como una dimensión paralela. La primera interpretación no exige un gran esfuerzo del espectador pues se explica dentro de los límites ontológicos de la racionalidad moderna, que desde el psicoanálisis hasta la psicología considera la fantasía como un reflejo de lo “real” codificado por la mente humana. La segunda interpretación exige un salto de fe que no todos están dispuestos a dar, siquiera bajo las garantías que ofrece al espectador el cine como artificio y ficción. Es este uno de los laberintos que propone la película, un laberinto ontológico que es *unheimlich* en tanto lleva al espectador a cuestionarse los límites de lo que considera real, dentro de los cuales se sentía *heimlich*, es decir, como en casa.

Si Freud, en primera instancia, rechaza la definición de lo *unheimlich* como “incertidumbre intelectual”, hacia el final de su ensayo se verá obligado a confirmar que “un sentido de lo siniestro puede surgir solo si hay un conflicto de juicio sobre si lo que ha sido superado y no amerita más crédito podría, después de todo, ser posible en la vida real” (Freud, 2003: 156).¹¹ ¿En qué consiste entonces este conflicto de juicios que, esquivamente, opera y no opera en el espacio de lo cognitivo? Para Linda Williams (1981, 64-65), el método freudiano de estudio de lo *unheimlich* busca “penetrar en el enigma para ‘entenderlo’ desde dentro. Como consecuencia, este retrato de la locura no es ni explicado desde un punto de vista racional ni absolutamente irresuelto”.¹² Como se verá, lo *unheimlich* de *Cronos* se encamina a una participación del

¹¹ “a sense of the uncanny can arise only if there is a conflict of judgement as to whether what has been surmounted and merits not further credence may not, after all, be possible in real life”.

¹² “to get inside the enigma, to ‘understand’ it from within. As a result, this portrayal of madness is neither explained from a rational point of view nor left totally unexplained”.

espectador “desde dentro” que lo sitúa en las vaporosas fronteras entre la locura y la cordura.

La médula de lo *unheimlich* en *La invención de Cronos* se encuentra precisamente en la inasible ontología de su diégesis, que explica a su vez los conflictos de la crítica para ubicarlo dentro de una tradición narrativa, pues cada una pacta con el espectador realidades diferentes. Por ejemplo, Oscar Martínez Agíss, ubica el filme dentro de la tradición de narraciones vampíricas tanto europeas, hollywoodenses como mexicanas para tropezarse con que cierta “escena termina con el vampiro durmiendo no en un ataúd en un sótano, sino en el arcón de los juguetes, abrazado de un oso de peluche y con Aurora dibujando un sol en la pared para cuando su abuelo despierte” (Martínez Agíss, 2012: 320). Esto lo lleva a concluir que, “Del Toro recrea muchos de los elementos recurrentes en las cintas de vampiros, pero los construye o desarrolla por caminos atípicos, lo cual deja la sensación de que ya se han visto pero pocas veces así” (Martínez Agíss, 2012: 316). Sánchez Prado ofrece una sucinta tajada de este conflicto cuando afirma que,

Del Toro de hecho abre el espacio para construir una mitología en la que el vampirismo es uno de los componentes. O’Brien mismo ha argumentado que el discurso de la ciencia (que lo remonta al mito de Frankenstein más que al de Drácula) es crucial aquí, idea apoyada por críticos como Raúl Rodríguez Hernández y Claudia Schaefer, quienes señalan la naturaleza tecnológica de the Cronos device (Sánchez Prado, 2014: 163-164).¹³

Sin embargo, estas lecturas por sí solas, si bien arrojan luces sobre el filme en cada una de las diégesis que cada intérprete asume como legítima, más bien se alejan de la “inquiétante étrangeté” de *Cronos*, la médula de su *unheimlich*.

¹³ “del Toro in fact opens the space to construct a mythology in which vampirism is only one of its components. O’Brien himself has argued that the discourse of science (which ties back to the myth of Frankenstein rather than Dracula) is as crucial here, something echoed by critics like Raúl Rodríguez Hernández and Claudia Schaefer, who point out the technological nature of the Cronos device”.

De hecho, como sucede con *El laberinto del fauno*, la narrativa del filme apunta en dos direcciones básicas, y ambas anulan la posibilidad de lo *unheimlich* como una circunstancia que emana sistemáticamente de la película o que persigue a alguno de sus personajes.

La primera interpretación se corresponde con el punto de vista de Dieter de la Guarda quien considera que Cronos es un “invento”, en el que la presencia de un insecto dentro de su “mecanismo” constituye un “toque maestro” que puede explicarse en términos biológicos. Las varias menciones a Dios que realiza el antagonista no interfieren con su concepción cientificista del “dispositivo” como otro producto humano capaz de controlar la naturaleza, en este caso, “prolongar la vida de su usuario”. Y como tal, este producto cuenta con un manual de uso diseñado por el creador que se encuentra en su poder y que le niega a Jesús Gris. Esta primera interpretación no esconde “inquiétante étrangeté” alguna, pues (como ya hemos mencionado respecto a *El laberinto...*) se explica en los mismos términos en los que el espectador moderno concibe su mundo.

La segunda forma de interpretación de *La invención de Cronos* tampoco conduce a lo *unheimlich* pues localiza al filme dentro de lo fantástico. Como reconoce Freud,

Dentro del límite establecido por las expectativas de esta realidad literaria, tales figuras pierden toda cualidad siniestra con las que, sin embargo, puedan estar relacionadas [...] Adaptamos nuestro juicio a las condiciones de la realidad ficcional del escritor y tratamos almas, espíritus y fantasmas como si estuvieran completamente destinadas a existir, tal como si existieran en nuestra realidad material. Aquí tampoco hay lugar para lo siniestro (Freud, 2003: 156).¹⁴

¹⁴ “Within the limits set by the presuppositions of this literary reality, such figures forfeit any uncanny quality that might otherwise attach to them [...] We adapt our judgement to the conditions of the writer’s fictional reality and treat souls, spirits and ghosts as if they were fully

Esta descripción se ajusta con la manera en que se desenvuelve la narración en *Cronos*, donde desde el comienzo, cuando se narra la llegada de Fulcanelli, se nos deja saber sobre el “dispositivo”. Por otra parte, en esta película y en las dos siguientes: *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006), como Gil Poisa explica: “Las criaturas sobrenaturales no son malignas ya, han perdido su monstruosidad, y nuestra propia gente son las que representan el verdadero peligro” (Gil Poisa, 2014: 4).¹⁵ En efecto, una vez inoculado por Cronos, para Jesús comienza un calvario de dolores a partir de la agresión física no solo de Ángel de la Guarda sino también del entorno. Así, por ejemplo, después de recibir una golpiza de Ángel y consciente de que no se detendrá hasta matarlo, Jesús le grita: “¡Déjeme en paz! ¡Haga lo que tenga que hacer, pero déjeme en paz!” En la funeraria, su boca es cosida, y al escapar, se entierra un vidrio en el pie descalzo que le sirve luego para romper el hilo que ata sus encías. En las noches lo perturba el frío, mientras que, en las mañanas, en el cuarto de Aurora, la luz lo quema. “¡Cómo me duele estar vivo!”, le escribe a su esposa Mercedes después de su transformación.

Salvando distancias evidentes, el cuerpo de Jesús Gris recibe un tratamiento similar al que describe Javier Guerrero en relación con las muñecas, “repetidamente invocadas como criaturas abyectas, simulacros proclives a ser violentados y destruidos. [...] Ellas descubren la ansiedad nacional que los cuerpos no oficiales generan” (Guerrero, 2014: 179). El cuerpo “inmortal” de Jesús Gris es apaleado sistemáticamente por Ángel como en un teatro de títeres, solo que el dolor va entrelazado con esta experiencia. Una vez muerto, es una presencia errante. Debe, como un muñeco, vivir en el cajón de los juguetes de su nieta.

entitled to exist, just as we are in our material reality. Here too there is no place for the uncanny”.

¹⁵ “The supernatural creatures are not evil anymore, they have lost their monstrosity, and the real danger now is our own people”.

En este sentido, resulta curioso que Jesús Gris haya sido comparado indistintamente con vampiros (Kantaris, 1998), monstruos (Gil Poisa, 2014) o autómatas (White, 2008), mientras que la relación del cuerpo de Jesús Gris con el de los muñecos ha sido poco abordada. Según Javier Guerrero, la existencia del autómatas está marcada por “su desobediencia, pulsión parricida y autodestructiva” (Guerrero, 2014: 173), idea que confirma Eric White al explorar la relación entre el autómatas y el insecto, el cual “ha sido usualmente evocado como ilustrativo del automatismo de los impulsos instintivos” (White, 2008: 2).¹⁶ Jesús Gris es difícilmente un autómatas, pues incluso en la secuencia final, cuando tiene que decidir entre su nieta y su hambre, el deber moral se impone sobre el deseo de sangre.

Por otra parte, la concepción del monstruo está marcada por un error científico, “una fatalidad en el proceso de creación del cuerpo” (Guerrero, 2014: 173), circunstancias que tampoco se dan en *La invención de Cronos* donde el dispositivo logra con Jesús Gris justo lo esperado. Y como ya se ha dicho, Jesús Gris sería un monstruo que no genera miedos, en lugar de Ángel y Dieter de la Guarda, que si bien no son horripilantes en el sentido *unheimlich* sí despiertan desconfianza. Por otra parte, hemos mencionado previamente cómo la dimensión vampírica de Jesús Gris no se ajusta con el canon ni está trenzada con lo *unheimlich* del filme.

Es decir, ni la lectura científica, que asume al “dispositivo” como un artefacto tecnológico, ni la lectura fantástica, conducen de por sí a un estado *unheimlich*. Tampoco la “inquiétante étrangeté” de las dos secuencias de *Cronos* continúa presentándose en la película por esta vía. El tono que prevalece en la narración podría ser catalogado de grotesco (O’Flynn, 2017: 10), pero difícilmente de siniestro u ominoso. Lo *unheimlich* en *La invención de Cronos*, sin embargo, conduce a una inquietud tanto afectiva como intelectual mucho más duradera

¹⁶ “has often been invoked as exemplifying the automatism of instinctual drives”.

que el susto que pueden provocarnos las escenas de una película de terror convencional. Williams identifica tres tradiciones dentro del horror. La de “locura explicada”¹⁷, deshila en términos racionales, generalmente al final de la película, el origen del horror que se presenta, es decir, lo disuelve en términos racionales (1981, 64). La de “locura sin explicación”,¹⁸ en cambio, no ofrece explicación alguna del horror que se desata. “Sin embargo, en ninguna de las dos instancias, la historia de la locura parece haber encontrado su propia voz [...]. En ambas tradiciones el inconsciente funciona como un importante contenido mientras que la forma de la obra tiende a seguir el patrón del género del horror o del misterio” (1981, 65).¹⁹

La invención de Cronos vendría a asociarse con la tercera tradición que Linda Williams llama “una estética del inconsciente” (Williams, 1981: 65).²⁰ “Esta tradición toma su estructura de la lógica peculiar del inconsciente. Es una tradición menos influenciada por un género específico que por asociaciones irracionales típicas del modo surrealista” (Williams, 1981: 64).²¹ Esto explicaría la ductilidad de *Cronos* al ser asociada con diferentes tradiciones del horror, y a la vez la refractabilidad de su sustancia cinematográfica a mantenerse exclusivamente en cualquiera de estas. Al ser una exploración de las bases que constituyen lo racional en sí, y por oposición, de lo irreal, al realizar esta exploración “desde dentro”, las dos primeras tradiciones descritas por Williams quedan rebasadas en *Cronos*.

Y se encuentra sumergido en la aparente sencillez de la narración lineal o cronológica del filme de Guillermo del Toro. Tiene sus síntomas en la inexplicable proliferación de elementos religiosos e históricos que guardan

¹⁷ “explained madness”.

¹⁸ “unexplained madness”.

¹⁹ “Yet in neither instance does the story of madness seem to have found its own voice [...]. In both traditions the unconscious functions as an important content while the form of the work tends to follow the pattern of the horror or mystery genres”.

²⁰ “an aesthetics of the unconscious”.

²¹ “This tradition takes its structure from the peculiar logic of the unconscious. It is a tradition less influenced by a specific genre than by the irrational associations typical of the surrealist mode”.

escasa relación con el desenvolvimiento de la trama. A los efectos de la narración, el hecho de que el protagonista se llame Jesús Gris o que su asesino se llame Ángel de la Guarda tiene escasa relevancia. Los propios personajes viven de espaldas a estos signos. Y precisamente por esta razón, son tan inquietantes para el espectador, que establece inmediatamente el puente entre su realidad y la del filme traficando significados, espacios y temporalidades, como el hecho de que la muerte y resurrección del protagonista tengan lugar en Navidad, cuando la mayor parte de Occidente celebra el nacimiento de Jesucristo y el comienzo de un nuevo ciclo calendárico, un nuevo año.

Si la narración se encuentra solo en la superficie de la diégesis, estos elementos están sumergidos dentro de ella y provocan desconcierto, extrañeza y en última instancia lo *unheimlich* debido a su profusión, retrotraen “a lo que una vez fue bien conocido y había sido muy familiar” (Freud, 2003: 124),²² como, por ejemplo, el tiempo mismo. La proliferación de elementos que remiten al tiempo empuja al espectador a un estado patológico obsesivo, en el que una idea fija aparece a intervalos de manera recurrente. El bazar de antigüedades de Jesús se encuentra plagado de relojes de cuyo tictac es difícil substraerse. Fulcanelli es nombrado relojero oficial del virrey de Nueva España y, de hecho, el sonido que produce Cronos al funcionar es el de una maquinaria de relojería. Está también el conteo de los últimos segundos de 1997 en la fiesta de fin de año a la que asisten Jesús, Mercedes y Aurora y el mimo triste con disfraz de reloj que se observa mientras Jesús se dirige al baño en esa misma fiesta siguiendo a un hombre ensangrentado; comentarios de Mercedes como “El vestido no me cierra. Es el mismo que usé el año pasado”. Esos elementos van cocinando la mente del espectador a fuego muy lento. Freud no pasa por alto esta peculiaridad:

²² “to what was once well know and had long been familiar”.

El factor de repetición de la misma cosa podría quizás no ser reconocido por todos como una fuente del sentido de lo siniestro. Según mis propias observaciones, este sin dudas evoca dichos sentimientos durante condiciones particulares, y en combinación con circunstancias particulares –un sentimiento, además, que recuerda el desamparo que experimentamos en ciertos estados de sueño (Freud, 2003: 143-144).²³

Pero esto último solo nos sirve como un indicio para encontrar el origen de lo *unheimlich* en *La invención de Cronos*, que está en la impermeabilidad de la frontera entre lo fantástico y lo “real” en la película, que vuelve vano cualquier esfuerzo por explicar un mundo a partir del otro. Los diferentes puntos de vista que colisionan en el filme también conspiran en este sentido. Ángel de la Guarda es incapaz de preocuparse de otra cosa que no sea una cirugía plástica de su nariz. Y como “no ve más allá de sus narices” y está muy lejos de experimentar ese extrañamiento que provoca lo *unheimlich*, termina irónicamente con el tabique roto. Dieter comprende el mundo desde el filtro de la ciencia, como ya se mencionó. Por su parte, Jesús Gris se permite rezar durante su segunda inoculación de Cronos, lo mira con ternura mientras lo deja beber de su tetilla y le ruega: “Por favor, con todo cuidado por mi alma”. En otro encuentro, le pregunta: “¿Quién eres, pequeño, un dios?” Cada personaje representa una ontología, una fuerza, que exige al espectador tomar una posición y, en ese tránsito, lo conducen a en un laberinto de posibilidades que lo hacen cuestionarse los cimientos de su propio universo.

Freud (2003, 150-151) no pasa por alto que en la base de lo *unheimlich* se encuentra una inquietud de tipo ontológica que tiene repercusiones afectivas y racionales:

²³ “The factor of repetition of the same thing will perhaps not be acknowledge by everyone as a source of the sense of the uncanny. According to my own observations it undoubtedly evokes such a feeling under particular conditions, and in combination with particular circumstances –a feeling, moreover, that recalls the helplessness we experience in certain dream-states”.

un efecto siniestro a veces se origina cuando los límites entre fantasía y realidad se hacen borrosos, cuando enfrentamos la realidad de algo que hasta ahora habíamos considerado imaginario, cuando un símbolo asume el completo reconocimiento y significación de lo que simboliza, y así por el estilo.²⁴

Sin embargo, en su esfuerzo por comprender lo *unheimlich* en concordancia con el complejo de castración, Sigmund Freud le imprime al fenómeno un universalismo que el estudio de Ernst Jentsch no comparte. Su colega alemán aclara que “una misma impresión no necesariamente ejerce un efecto siniestro en todas las personas” (Jentsch, 1996: 8)²⁵, insertando el concepto en la historia, y es en esta dimensión que el cuadro de lo *unheimlich* en *La invención de Cronos* se completa.

Por otra parte, sin embargo, resulta valioso someter la teoría de Freud sobre lo *unheimlich* a cierto nivel de abstracción, alejar el cuerpo de una lectura básicamente erótica y pensar, como lo hace Linda Williams, que

Para Freud al menos (quien, aunque inició algunas de nuestras más importantes discusiones sobre la psicología de la muerte y el más allá, fue siempre un racionalista), las figuras de lo oculto —vampiros, aparecidos, espíritus, y fantasmas— son síntomas, seres figurativos que toman formas en el mundo de los vivos para decirnos algo, externamente significando mensajes de malestar (Williams, 1997: 263).²⁶

Aunque *Cronos* está sujeta a una lectura médica con varias capas de sentido, esta desborda los propósitos de nuestra investigación. Sin embargo, consideramos crucial entender aquí lo *unheimlich* no ya como patología de un

²⁴ “an uncanny effect often arises when the boundary between fantasy and reality is blurred, when we are faced with the reality of something that we have until now considered imaginary, when a symbol takes on the full recognition and significance of what it symbolizes, and so forth”.

²⁵ “the same impression does not necessarily exert an uncanny effect on everybody”.

²⁶ “For Freud at least (who, though he initiated some of our most important discussions on the psychology of death and its aftermath, was ever a rationalist), figures from the occult —vampires, revenants, spirits, and ghosts— are symptoms, figurative beings who take shape in the world of the living to tell us something, externally signaling messages of malaise”.

cuerpo y una mente, sino como síntoma que emerge del organismo social en que se insertan tanto los personajes del filme como los espectadores. Williams explica que

Freud da cuenta de un reino del horror que deriva del regreso de lo reprimido, que puede consistir en una creencia primitiva en el poder de fuerzas demoníacas tal como aparece en muchas películas de horror, o bien consistir en complejos reprimidos revividos por asociación (Williams, 1981: 67).²⁷

En esta relectura de Freud que hace Williams, la mención de “creencia primitiva” sugiere la posibilidad de situar lo *unheimlich* en el tiempo histórico y en el espacio de lo social. Es decir, en la más ortodoxa interpretación de Freud, lo *unheimlich* vendría a ser la reacción interna de un sujeto, desligado de un tejido social en un tiempo y un espacio dados. Sin embargo, la mención a “creencia primitiva” alude a un pasado que irrumpe en el presente provocando extrañeza, horror, lo *unheimlich*, como el cuerpo vetusto de un alquimista en una desforme ciudad industrializada.

De hecho, para Mladen Dolar, “Hay una *específica dimensión de lo siniestro que emerge con la modernidad*” (Dolar, 1991:7)²⁸. Y a continuación explica cómo en las civilizaciones previas a la modernidad el límite entre lo sobrenatural y lo sensorial era poroso, un universo se trasvasaba en el otro de manera continua, mientras que con el triunfo de la Ilustración lo sobrenatural perdió su espacio dentro del *ser*, ontológicamente hablando, y devino *no ser*, es decir “devino inubicable”.²⁹

²⁷ “Freud accounts for a realm of horror derived from the return of the repressed, whether this repressed consists of a primitive belief in the power of daemonic forces, as in more horror films, or from repressed complexes which have been revived through association”.

²⁸ “There is a *specific dimension of the uncanny that emerges with modernity*”.

²⁹ “[it] became unplaceable”.

Hubo una irrupción de lo siniestro estrictamente paralela a la revolución burguesa (e industrial) y el ascenso de la racionalidad científica –y, uno podría agregar, con el establecimiento kantiano de la subjetividad trascendental de la cual lo siniestro presenta una sorprendente contraparte. Fantasmas, vampiros, monstruos, los Muertos vivientes, etcétera, florecieron en una era donde se podría esperar que estuvieran muertos y enterrados, sin un lugar. Constituyen algo que trae la misma modernidad (Dolar, 1991:7).³⁰

En *Cronos* puede observarse el proceso de digestión de lo sobrenatural por la modernidad y el capitalismo, y la manera en que este contraataca a partir de lo *unheimlich*. La primera gran ironía del filme es que un sujeto llamado Jesús Gris venda, entre otras piezas, figuras cristianas. Los ángeles del “Gran Bazar de Antigüedades” del protagonista han perdido su valor religioso para adquirir un valor comercial. Que el “invento” de la eternidad se encuentre dentro de uno de ellos es un angustioso *déjà vu* de la búsqueda de la vida eterna de los creyentes católicos al rezar frente al ícono. La Navidad convertida en un festejo seglar contrasta con la recreación del calvario, la muerte y la resurrección de Jesucristo en el cuerpo de este Jesús Gris.

Otro mito bíblico que se desliza como una sombra sobre la narración es el de la Torre de Babel. En la diégesis de *La invención de Cronos*, la futura Ciudad de México de 1998 vista desde 1993, muestras señales inequívocas de cosmopolitismo. Los anuncios y carteles de las calles aparecen en español, inglés, chino, árabe, ruso y otras lenguas, como un esfuerzo por crear un puente de comunicación entre sus ciudadanos. Los personajes transitan, por otra parte, del español al inglés. Incluso las variantes del español que se escuchan son diversas y desdibujan la presencia mexicana. El plano de

³⁰ “There was an irruption of the uncanny strictly parallel with bourgeois (and industrial) revolutions and the rise of scientific rationality –and, one might add, with the Kantian establishment of transcendental subjectivity, of which the uncanny presents the surprising counterpart. Ghosts, vampires, monsters, the undead dead, etc., flourish in an era when you might expect them to be dead and buried, without a place. They are something brought about by modernity itself”.

ubicación, a comienzos del filme, donde se observa al horizonte de la urbe la inconfundible silueta de los volcanes Popocatepetl e Iztaccihuatl está acompañado por una canción de tango que provoca cierto extrañamiento.

No hay un posicionamiento moral o político respecto al presunto cosmopolitismo que espera al México de 1998. Por el contrario, Dieter, Ángel y Jesús parecen comunicarse sin gran dificultad a pesar de hablar lenguas distintas. Sin embargo, la sensación de estar viviendo en una segunda Babel, remite a las causas que condujeron al castigo divino: la creación de una obra humana que liberara al hombre del cumplimiento de la voluntad de Dios y le permitiera refugiarse en una torre si este intentaba castigarlo con otro diluvio. La existencia del “dispositivo”, tecnología humana, también responde a la misma arrogancia y deseo de prolongar el tiempo que Dios concede a cada quien en la tierra.

Posiblemente una de las instancias ontológicas más *unheimlich* de *La invención de Cronos* es el tiempo en sí, que desde el mismo título se anuncia como una de las temáticas del filme. Se ha mencionado ya la superabundancia de elementos relacionados con el tiempo en la película. Sin embargo, cada uno de estos elementos representa una concepción de este distinta y conflictuada. Los relojes mecánicos, productos asociados a la Revolución Industrial y por tanto a la Modernidad y el capitalismo, responden a una concepción matemática y lineal del tiempo; y se encuentran ligados a lo que David Harvey llama “el impulso general de progreso [, que] parece estar siempre orientado hacia adelante y hacia arriba, en dirección al firmamento de lo desconocido” (Harvey, 1998: 226). El progreso, asociado con la figura de la espiral, se materializa en la escalera de caracol por la que se accede a la última morada de Ubertino Fulcanelli, y luego, en la escalera en la que Jesús Gris se rinde a Cronos y se deja inocular por segunda vez ante la mirada de Aurora.

En este sentido, la presencia de los relojes y la idea de progreso resulta irónica, anacrónica y *unheimlich* en último lugar; pues el pasado y el presente dan muestras en la película de encontrarse fusionados en una sola unidad. No solo lo prueban las alegorías de los mitos judeocristianos y grecorromanos que parecen tomar cuerpo en los personajes y peripecias del filme; sino también en la escandalosa presencia de hombres y mujeres del pasado en diálogos y escenografías. La evocación del padre de Aurora por parte de Jesús, la constante mención de familiares muertos en los parlamentos de Mercedes, los cuadros de estos mismos familiares que cuelgan de las paredes del cuarto de esta dama como una presencia vigilante, la mano de hombres y mujeres anónimos en las antigüedades que vende Jesús, e incluso los papeles que vuelan por las calles desiertas y las grietas en las paredes de la funeraria, son índices que nos hacen pensar en acontecimientos contenidos en las historias de esos objetos, acontecimientos vividos por otros seres humanos, que claman pasar del fondo a primer plano.

De esta forma, el tiempo es el elemento del filme que genera estas discrepancias de juicio (Freud, 2003: 156) a partir de lo cual algo familiar, pero oculto, se revela (Freud, 2003: 132), es decir, lo *unheimlich*. Como se ha intentado demostrar, lo *unheimlich* en *La invención de Cronos* no se da a nivel narrativo con la misma intensidad que tiene a nivel de diégesis, pues remite a incertidumbres ontológicas que impulsan al espectador a cuestionarse las bases de lo “real” en su propio universo.

El mecanismo que refuerza esta sensación de lo *unheimlich* en el filme no es el factor sorpresa, como ocurre comúnmente en películas de terror, sino la superabundancia de objetos, parlamentos o escenografías que apuntan a un mismo concepto —“el factor de repetición” (Freud, 2003: 143-144)— impidiendo que para el espectador pase desapercibido: el nacimiento, la pasión y muerte de Jesucristo, por ejemplo, o el tiempo en sí mismo. Estos elementos

no completan su sentido en la narración y los personajes no toman consciencia de su relevancia, lo cual estimula al espectador a confrontarlos con su vida real, desmantelando así las bases de lo que ontológicamente considera como tal. Como en el bazar de antigüedades del protagonista, estos índices parecen no tener un orden, su presencia se vuelve por lo tanto *unheimlich* y el espectador se siente tentado a distribuirles en una secuencia propia.

Partiendo de que la condición de lo *unheimlich* puede variar con los sujetos (Jentsch, 1996: 8), las geografías y las circunstancias históricas, consideramos que *La invención de Cronos* juega con los límites ontológicos establecidos por la Modernidad (Dolar, 1991:7) para estimular en los espectadores esa “inquiétante étrangeté”. En este sentido, lo *unheimlich* en el filme descansa en la impermeabilidad de la frontera entre lo fantástico y lo “real”, que impide al espectador explicar un mundo a partir del otro.

Bibliografía

- Dolar, Mladen (1991). “‘I Shall Be with You on Your Wedding-Night’: Lacan and the Uncanny.” en *October*.
- Freud, Sigmund (2003). *The Uncanny*. Londres: Penguin Books.
- Gil Poisa, Maria (2014). “What do we fear? Trauma, Past and the Monster Perspectives on works of Murnau and Guillermo del Toro” en *Conference on the cultural politics memory at Cardiff University, Wales*.
- Guerrero, Javier (2014). “El retorno del cuerpo. Fernando Vallejo vuelve a Colombia.” en *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Harvey, David (1998). *La condición de posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Jentsch, Ernst (1996). *On the Psychology of the Uncanny*. Londres: Oxford.
- Kantaris, Geoffrey (1998). “Between Dolls, Vampires, and Cyborgs: Recursive Bodies in Mexican Urban Cinema.” en *Latin America*, número noviembre. Disponible en: <http://www.latin-american.cam.ac.uk/culture/vampires/> (Acceso: 11 de mayo de 2017).
- Kantaris, Geoffrey (2006). “Cinema and Urbanías: Translocal Identities in Contemporary Mexican Film.” En *Bulletin of Latin American Research*.

- Martínez Agíss, Oscar (2012). "Reinventando al vampiro: Cronos de Guillermo del Toro." en *Nuevas narrativas mexicanas*. Barcelona: Red ediciones S.L.
- Muñoz Gallarte, Israel (2012). "El bestiario clásico de Guillermo del Toro: Cronos (1993)." en *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*.
- O'Flynn, Siobhan (2017). "The Fragility of Faith in the Films of Guillermo del Toro." en *CFC Media Lab*. University of Toronto Mississauga.
- Sánchez Prado, Ignacio (2014). *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*. Tennessee: Vanderbilt University Press.
- White, Eric (2008). "Insects and automata in Hoffmann, Balzac, Carter and del Toro." en *Journal of the Fantastic in the Arts*.
- Williams, Linda Ruth (1997). "'We've been forgetting that we're flesh and blood, Mother': 'glad ghosts' and 'uncanny bodies.'" en *The D.H. Lawrence review*, número. 2-3.
- Williams, Linda Ruth (1981). "The Uncanny Return of the Repressed in Polanski's 'The Tenant.'" *Cinema Journal*, número 2, Texas: University of Texas Press.

* Justo Planas es licenciado en Periodismo y máster en Lenguas por la Universidad de La Habana. Cursó la Maestría en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesor del departamento de Lenguas y Literatura de Lehman College y del departamento de Lenguas Modernas del Bronx Community College. Cursa el doctorado en Lenguas y Literaturas Hispanoamericanas y Luso-Brasileñas del Centro de Estudios Graduados de la Universidad de la Ciudad de Nueva York. Es miembro de FIPRESCI, CLACSO y de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica.
 E-mail: jplanascabreja@gradcenter.cuny.edu