



UNIVERSITAS
Miguel Hernández



Universidad Miguel Hernández
Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche
Grado en Comunicación Audiovisual
Trabajo de Fin de Grado
Curso 2025/2026

La belleza del horror: la representación estética del romanticismo oscuro

Autora: Paula Aránega Cortés
Tutora: Elisa Martinez Martinez
Modalidad A

ÍNDICE

1. Introducción	3
1.1 Justificación	3
1.2 Objetivo	3
1.3 Metodología	4
1.4 Marco teórico	4
2. Investigación teórica: La belleza del horror	6
2.1 Estado de la cuestión	6
2.2 Estudios de caso	8
2.2.1 Hannibal (2013-2015): el arte como expresión del deseo	9
2.2.2 El talento de Mr. Ripley (1999) y Saltburn (2023): la transformación y la pérdida del yo	12
2.2.3 Crimson Peak (2015) y Entrevista con el vampiro (2022): el amor como una prisión violenta	15
3. Investigación práctica: "Quimera"	20
3.1 Preproducción	20
3.2 Producción	24
3.3 Postproducción	25
4. Conclusiones	26
5. Bibliografía	29
Índice de figuras	31

Resumen

En este trabajo de investigación y creación artística se ha explorado y analizado la transformación del amor y el deseo en horror dentro del arte audiovisual. Aquí el horror no se entiende como un género, sino que, a través de la estética y el significado emocional de las obras, se representa el amor como una fuerza sublime y obsesiva, capaz de aportar belleza a un acto destructivo.

Consta de tres etapas, donde en primer lugar se ha realizado una investigación de la evolución de las figuras narrativas más comunes en la literatura y el arte, remarcando la importancia del romanticismo oscuro y la complejidad de los personajes más conocidos dentro del género. Después se han analizado una serie de producciones tanto cinematográficas como televisivas en las que, tanto la temática como la estética, destacan por su relevancia en la cultura popular actual y por poseer una identidad visual que sirven como base para el desarrollo del proyecto artístico personal. Por último, se ha expuesto el proceso de producción de tres ilustraciones que tendrán un hilo narrativo que las una.

Palabras clave: amor; deseo; belleza; romanticismo; obsesión; horror; estética

Abstract

This research and artistic creation project has explored and analysed the transformation of love and desire into horror within audiovisual art. Here, horror is not understood as a genre; rather, through the aesthetics and emotional significance of the works, love is portrayed as a sublime and obsessive force, capable of adding beauty to a destructive act.

It consists of three stages. Firstly, research was conducted into the evolution of the most common narrative figures in literature and art, highlighting the importance of dark romanticism and the complexity of the genre's best-known characters. Subsequently, a series of film and television productions were analysed in which both the themes and aesthetics stand out for their relevance to contemporary popular culture and for possessing a visual

identity that serves as the basis for the development of the personal artistic project. Finally, the production process of three illustrations was presented, which will be linked by a narrative thread.

Keywords: love; desire; beauty; romanticism; obsession; horror; aesthetic

1. Introducción

El siguiente trabajo indaga en cómo se representa visual y estéticamente la transición del amor al horror en narrativas audiovisuales contemporáneas. Esto no se aborda desde el punto de vista del terror como tal, sino del romanticismo oscuro, a través de una investigación teórico-práctica.

Justificación

La motivación de este trabajo nace de la observación de una tendencia por parte del público a querer y desear narrativas, a primera vista, basadas en el horror o el terror psicológico, pero que en su interior yacen las ideas primitivas del amor y el deseo. Como ocurre a menudo, en narrativas donde el arquetipo del antihéroe es “moralmente gris” o posee una estética atractiva, el espectador siente empatía y una atracción por el romanticismo de aquello que, en vez de crear rechazo por lo grotesco, atrae por su estética trágica. Además, con el constante aumento de producciones cinematográficas basadas en novelas o *remakes* de historias románticas oscuras o góticas, es interesante saber por qué estas temáticas atraen al público a pesar de no ser novedosas y cómo se han transformado a lo largo de las décadas.

Objetivo

El objetivo es realizar una reflexión visual sobre cómo el amor puede llegar a ser un acto estético de la pérdida de identidad y de la transformación, a través del análisis de referentes cinematográficos que ayuden al posterior

proyecto artístico, que plasmará lo aprendido a lo largo del grado y de la realización de este trabajo.

De este modo se analizan los antecedentes en la literatura y el arte donde se pueden identificar elementos visuales del romanticismo oscuro, se exploran las figuras arquetípicas, y cómo estas se relacionan con los referentes para estudiar su resultado.

Metodología

Este trabajo consta de tres etapas, cada una de ellas con su propia metodología.

En primer lugar, se ha diseñado un corpus de referencias audiovisuales escogidas por su impacto y por su relevancia tanto narrativa como estilística.

En la segunda, se han realizado tres estudios de caso mediante el enfoque de análisis de la forma fílmica: ficha técnico-artística, el análisis contextual, el análisis formal, y la interpretación final.

La última parte, la etapa práctica del trabajo se ha desarrollado en las tres etapas en las que se crea una obra artística: preproducción (conclusiones de la investigación teórica), producción (creación de la misma), postproducción (conclusiones finales).

Marco teórico

En la narrativa contemporánea es imposible no toparse con ejes como el amor, el deseo o la identidad, pero la fascinación por estas cuestiones se remonta a siglos atrás. Los personajes actúan en base a sus deseos más internos y se convierten en lo que hoy en día se cataloga como “figuras del inconsciente colectivo”, según Carl Gustav Jung. Estos arquetipos existen desde que nació el relato: en la mitología griega nos encontramos con Orfeo y Eurídice, Pigmalión y Galatea, o Aquiles y Patroclo. Ya sea por salvar a un amado, perseguir la perfección o estar condenados por los dioses, lo que conecta a las tragedias clásicas es el sufrimiento que surge de la pasión. Tal y como resalta C.G. Jung en su obra:

Es por ello completamente lógico que el poeta recaiga otra vez sobre figuras mitológicas a fin de encontrar la expresión adecuada para su vivencia. Nada sería más errado que admitir que él, en tales casos, crea partiendo de un material que le sobreviene; más bien crea partiendo de la vivencia primordial, cuya oscura naturaleza precisa de las figuras mitológicas y, por lo tanto, atrae a sí ávidamente lo emparentado, a fin de expresarse en ello. La vivencia primordial carece de palabras e imágenes, pues es una visión "en el espejo oscuro". Es meramente poderosísimo presentimiento, que quisiera llegar a la expresión. Es como un torbellino de viento que capta todo lo que se le ofrece y, arremolinándolo hacia arriba, gana con ello figura visible. [...] Y nada falta de la escala íntegra, desde lo inconcebiblemente elevado hasta, hacia abajo, lo grotesco-perverso (1922/2014, pág. 109).

A partir de este punto, la fascinación por lo "oscuro" evoluciona en el imaginario medieval, con una representación de la estética en la que predomina la simbología religiosa y el miedo a la inmoralidad. En las leyendas artúricas se introducen historias donde el amor está ligado con la muerte, con figuras como Tristán e Isolda¹. Aquí la belleza de amar se transforma en una consecuencia fatal: la muerte. Sin embargo, se romantizan las pasiones desenfrenadas y prohibidas, ensalzando la figura del héroe y del amante, sirviéndose de inspiración del mito griego (Morales Peco, 1999). Es entonces, con el Renacimiento, que en el horror se exploran las pasiones humanas y la complejidad moral, donde el objetivo de la literatura y el arte es mostrar la estética de la fuerza obsesiva que mueve a los personajes. Tenemos a Lady Macbeth, personaje de William Shakespeare, que lleva consigo un conflicto interior, en el que la violencia y la pasión se entremezclan. En la obra de Johan Heinrich Füssli (*Lady Macbeth sonámbula*, 1784), a la protagonista la rodea un espacio oscuro, en el que la única fuente de luz es la antorcha que porta en su mano, aportando tonos ocres a la penumbra de la escena. Aunque también existe otro tipo de representación visual de personajes shakesperianos, como la *Ofelia* de John Everett Millais (1852), donde el personaje aparece en un paisaje natural y colorido, siendo esta una escena sublime de la belleza en la tragedia.

¹ Cabe resaltar el concepto del *Liebestod* ([li:bəsto:t], alemán para "muerte por amor"), popularizado por la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner, como representación de la elevación del amor trágico a una categoría mística, en la que los amantes se unen tras morir, pues ya no existen las limitaciones del mundo terrenal.

En el Romanticismo es cuando estos temas universales se elevan en un arte más sombrío, donde la destrucción de la identidad y la obsesión amorosa se vuelven una experiencia monstruosa y grotesca, pero también bella. Encontramos clásicos como *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley que, tal y como explica Barrantes (2007) en su ensayo sobre el romanticismo que envuelve a Frankenstein, el Monstruo es lo que consideramos un estereotipo de un romántico, pues se guía por sus sentimientos e impulsos emocionales, cuestionando su naturaleza, lo que lo convierte en un personaje contradictorio. Es así como se sumerge al espectador en la experiencia estética de Lipps, la cual lo vuelve sensible y cómplice con los actos y la complejidad de los personajes (Morgade, 2000).

Por ello, esta investigación no solo se centra en el arte contemporáneo, sino que tiene presente la importancia del origen del corazón de las historias, pues es ahí donde se encuentra la inspiración.

2. Investigación teórica: La belleza del horror

2.1. Estado de la cuestión

A pesar de no haber encontrado un análisis similar que aborde la representación estética de la fusión del romance y el terror en particular, si partimos desde fenómenos actuales donde vemos un incremento de la romantización de conductas tóxicas en el cine (las cuáles provocan que el público joven idealice y normalice estas relaciones), surgen varios análisis necesarios para tratar este trabajo de forma consciente.

Para entender mejor cómo esta vertiente ha impactado en las narrativas actuales y en las relaciones que se retratan en el arte audiovisual, se distinguen dos conceptos imprescindibles: el subgénero *Dark Romance* y el movimiento *Dark Romanticism*.

En los últimos años se ha visto un auge en el consumo de historias catalogadas dentro del subgénero *Dark Romance*, sobre todo en la literatura, que se caracteriza por tener elementos más oscuros y tabúes que en el romance, donde aparecen tramas caracterizadas por relaciones violentas u obsesivas. Los intereses románticos son moralmente grises, lo que implica que

estén marcados por experiencias traumáticas o que actúen de manera tóxica y arriesgada según lo que ocurra en su entorno. A menudo estas historias contienen escenas explícitas de carácter sexual y/o violento, por lo que están dirigidas a un público más adulto. No obstante, hay un incremento dentro de las audiencias más jóvenes en las redes sociales de querer adentrarse en mundos donde las tramas son peligrosas en la realidad pero en la ficción ofrecen una alternativa romántica atractivamente oscura.

Tal y como explica Laura Mulvey en *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Screen, 1975), esta mirada de deseo que se proyecta hacia la mujer indica lo que conocemos como el *male gaze*, esa perspectiva desde la que se escriben historias y retratan a la mujer como un objeto que solamente debe cumplir el deseo del hombre. Es un mero espectáculo narrativo que choca con la idea que tiene el *Dark Romance* en explotar ese interés por la sumisión. Pero, en este subgénero, el espectador no se identifica con el hombre, sino que se intercambian los roles y el espectador disfruta con esa mirada: se le otorga poder para controlar sus miedos y deseos.

La estética transgresora que pueden definir a algunas obras dentro del *Dark Romance* puede coincidir con el *Dark Romanticism*, o romanticismo oscuro, pero no por ello significan lo mismo. Este último es un movimiento que surge en el siglo XIX a partir del trascendentalismo y explora la naturaleza oscura y macabra del ser humano, cuestionando su lado bueno y alzando el sombrío y pesimista. Visualmente está relacionado con lo sobrenatural y la influencia gótica, y muchos artistas como Francisco de Goya, Henri Fuseli o William Blake son ejemplos de cómo se plasmaban estas temáticas. Poco después, estas temáticas se reforzaron en la literatura con autores como Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe, que con su terror psicológico introducía al lector en la opresora y macabra atmósfera, gracias a la elegancia de su estilo.

Sin embargo, ante la falta de análisis comparativos entre el romance y el horror y su fusión a nivel audiovisual, en esta investigación se desentrañan las narrativas que se presentan en películas y series contemporáneas para estetizar el horror en una forma de amor y viceversa.

2.2. Estudios de caso

Se ha constituido un corpus compuesto por cinco obras audiovisuales, las cuales se han seleccionado por tener en común el deseo y la estética de lo macabro como núcleo. Son obras que destacan por ser referentes en el romanticismo oscuro, o gótico moderno, y por aportar una nueva mirada a historias que ya conoce el público.

Esta selección permite abordar el tema a través de tres cuestiones.

En primer lugar, se analiza el arte como expresión del deseo con *Hannibal* (2013-2015), debido a que su personaje principal utiliza el arte como herramienta para expresar sus sentimientos, siempre teniendo como eje central esa dualidad del amor y la muerte. Se ha escogido esta obra pues este apartado es clave para observar ese contraste entre monstruosidad y elegancia, ofreciendo una reinterpretación de un personaje literario reconocible, en el que destaca la estética y el guion más que las acciones que se relatan.

La segunda cuestión es la transformación y la pérdida del yo, donde se explora la erosión de la identidad en las películas *El talento de Mr. Ripley* (1999) y *Saltburn* (2023). Se han escogido estos títulos no solo por sus semejanzas a nivel de guion, sino por sus contrastes técnicos y temporales. Es interesante observar esta dualidad de enfoques cinematográficos, pues ofrecen maneras alternativas de representar un mismo tema y provocar en el espectador una sensación totalmente distinta.

La última cuestión es el amor como una prisión violenta, donde se ha analizado *La cumbre escarlata* (2015) y *Entrevista con el vampiro* (2022). Se han escogido estas obras por mostrar dos ejemplos de cómo un vínculo afectivo evoluciona hasta convertirse en una reclusión física. Estos ejemplos son útiles para observar cómo se manifiesta la falta de libertad a través de un lugar que se convierte en sí en un protagonista o mediante una condición biológica como es el vampirismo. Además, esta última obra resulta de especial relevancia dentro del subgénero vampírico, debido a que cumple precisamente con muchas de las características del romanticismo oscuro, como son la mortalidad y la ambigüedad moral, pero que también reivindica la identidad *queer* y la perspectiva racializada.

2.2.1. *Hannibal* (2013-2015): el arte como expresión del deseo

En esta serie de culto de Bryan Fuller, durante sus tres temporadas seguimos al conocido personaje Hannibal Lecter y a Will Graham, personajes abstraídos del libro *El dragón rojo* (1981) de Thomas Harris, mientras entre ambos se va forjando una relación profesional, que más tarde pasa a ser de un carácter íntimo. Aquí se consigue redefinir el horror al convertirlo en un drama psicológico donde la violencia crea una belleza y una estética que se desprende de la carga moral.

En la primera temporada *Hannibal* se convierte en un asesor del FBI además del psicólogo de Will. En la segunda, Will descubre que Hannibal es el verdadero autor de los asesinatos y, constantemente, hay un juego del “gato y el ratón” entre los dos, a la vez que Hannibal trata de convencer a Will de que hay cierta belleza y arte en las “obras” que realiza. Finalmente, en la tercera, a raíz de la huida de Hannibal a Italia (donde se acentúa más esa esencia de elegancia y conocimiento que tanto caracteriza al personaje), Will empieza a entender que sus sentimientos de odio y fascinación por Hannibal se han fusionado. Existe una transformación de la conexión que ambos sienten al horror que transmiten los actos del protagonista en nombre del amor. Esto se puede entender claramente en una de las escenas más importantes, en el episodio “Dolce” (3x06), donde Hannibal le pregunta a Will:

“Esa diferencia entre el pasado y el futuro, ¿de dónde viene?”. A lo que este responde: “¿En mi caso? Hay un antes y un después de usted. ¿En el suyo? Todo se desdibuja. [...] Estamos unidos. Quisiera saber si uno de los dos podría sobrevivir a la separación” (Fuller, 2015).²

Respecto al aspecto visual, desde la religión y el arte a la gastronomía, en esta serie comprendemos que han utilizado muchas formas de representar la obsesión y el deseo. Por ejemplo, a lo largo de las temporadas, se hace referencia a obras de arte del romanticismo oscuro, entre otros, como “El Gran Dragón Rojo y la Mujer revestida en Sol” (1810) de William Blake. Uno de los personajes se obsesiona con transformar su relación con la mujer que ama en

² En el diálogo original: “Hannibal: Where does the difference between the past and the future come from? Will: Mine? Before you and after you. Yours? It's all starting to blur. [...] We're conjoined. I'm curious whether either of us can survive separation” (*Hannibal*, 2015, 3x06).

ese mismo cuadro, llegando a creer que si realiza una metamorfosis y a ella la transforma, logrará tenerla para siempre.



Figura 1. Episodio “...And the Woman Clothed in Sun” de *Hannibal* (2013), Bryan Fuller. Fuente: elaboración propia. Captura de pantalla.

Si nos centramos en los protagonistas, el viaje interno de Will Graham suele estar marcado por imágenes de ciervos, cristales que fragmentan su rostro, tazas rotas y relojes; indicando que no solo su trabajo está cambiando su forma de percibir el horror a su alrededor, sino que Hannibal le hace comprender dónde reside la belleza en ese horror. Es una persona que por fuera parece sumisa, pero que por dentro controla sus acciones y se regocija en lo oscuro de su personalidad. Como bien mencionaba antes: se le otorga poder para controlar sus miedos y deseos.

En cuanto a Hannibal, las metáforas que más se emplean para alzar su figura son las criaturas como el wendigo o los cuervos, pero toda su narrativa va de la mano de las “obras” que realiza. Es el creador y el manipulador, su rol constantemente se compara al de un dios o un artista obsesionado con alcanzar lo sublime, de ahí ese continuo desafío a lo moralmente correcto. A lo largo de la serie, Hannibal demuestra su obsesión con Will a través del arte y sus asesinatos, pero quizá el momento que más destaca en su historia es cuando deja un “corazón” en el centro de la Capilla Palatina en Palermo, justo encima de una calavera que simboliza la muerte y, a su vez, el final de un amor tan destructivo. Hannibal eleva su deseo de forma religiosa y desafía a la moralidad y lo sagrado.



Figura 2. Episodio “Primavera” de *Hannibal* (2013), Bryan Fuller. Fuente: elaboración propia. Captura de pantalla.

En la última escena de la tercera temporada es donde todo culmina, cuando Will por fin ha aceptado su verdadera naturaleza violenta y se une a Hannibal para acabar con Dolarhyde, el villano de la temporada (en contraposición del final de la segunda temporada, donde se enfrentan entre ellos). Will y Hannibal se unen en un abrazo, ambos al borde de la muerte, y Will reconoce que la violencia que Hannibal predica es, en su origen, una expresión de su arte y, por lo tanto, algo bello.

La oscuridad les envuelve mientras se avientan al precipicio, y la frase que dijo Hannibal, cobra sentido: “Aquiles deseaba que todos los griegos murieran, para que él y Patroclo conquistaran Troya solos. La intervención divina fue lo que los abatió” (Fuller, 2014, 2x05).³

Aquí la caída es tanto metafórica como literal. Hay una coreografía acompañada de una cámara lenta y una paleta de colores, que va desde tonos fríos acentuados por la luz de la luna hasta la calidez del rojo, casi negro, de la sangre. Además, cabe destacar, que la cámara también guía los sentimientos del espectador. Los primeros planos de Hannibal obligan a separar a la persona de sus acciones, mostrando solo el arte estético de la violencia (Ziomek, 2015).

³ En el diálogo original: “Achilles wished all Greeks would die, so that he and Patroclus could conquer Troy alone. Took divine intervention to bring them down” (*Hannibal*, 2014, 2x05).



Figura 3. Episodio “Mizumono” de *Hannibal* (2013), Bryan Fuller. Fuente: elaboración propia. Captura de pantalla.

Figura 4. Episodio “The Wrath of the Lamb” de *Hannibal* (2013), Bryan Fuller. Fuente: elaboración propia. Captura de pantalla.

Es por ello, que *Hannibal* es una obra ejemplar cuando se discute la importancia de la estética como motor narrativo. El arte sirve como lenguaje en el que Hannibal expresa su deseo. La belleza obtiene un nuevo significado, dando paso a una nueva mirada hacia lo macabro, en la que no se pretende justificar las acciones, sino conseguir que el espectador empatice con los sentimientos a los que estas aluden. Es así, como se omite el juicio moral y se regresa a la idea de la empatía estética (Morgade, 2000).

2.2.2. *El talento de Mr. Ripley* (1999) y *Saltburn* (2023): la transformación y la pérdida del yo

Para abordar la siguiente cuestión, se ha realizado un análisis comparativo de dos obras que comparten una narrativa común.

El talento de Mr. Ripley es una adaptación de Anthony Minghella de la novela homónima de Patricia Highsmith (1955), que se sitúa en la Italia de finales de los años 50. Este escenario es esencial para la cinematografía, pues destacan los paisajes luminosos y la sensación de un verano eterno. Esta puesta en escena ofrece enmascarar la perversión y la oscuridad que mancha la trama, además de mostrar la diferencia de clases sociales, relevante para entender la psicología del protagonista.

Por su parte, con *Saltburn* de Emerald Fennell, vemos una modernización del relato que busca satirizar el concepto de las clases sociales

y la aristocracia. Aquí la historia se sitúa en la Inglaterra del 2007 y, a diferencia del clasicismo y realismo visual que nos ofrece Ripley, encontramos un barroquismo exagerado que se alinea con las características del *Dark Academia*. Este último concepto es de importante relevancia respecto a la motivación de esta investigación, pues en los últimos años se ha visto un aumento de popularidad en las redes sociales que justificaría la atracción del espectador y la sensibilidad hacia una narrativa oscura pero visualmente placentera.

En ambas producciones, el hilo narrativo es la suplantación de identidad, el deseo y la obsesión, ya no solo hacia una persona, sino también hacia lo que posee.

En *El talento de Mr. Ripley*, Tom Ripley viaja hasta Italia para convencer al hijo de un millonario de que regrese a Estados Unidos, pero lo que empieza siendo una fascinación por el estilo de vida de desenfreno y lujos que tiene Dickie Greenleaf, rápidamente se convierte en una trama de usurpación de identidad y de distorsión de la realidad. Tom comienza a imitar a Dickie, a vestir como él, a relacionarse con su círculo íntimo, hasta que desarrolla unos sentimientos no recíprocos que acaban en tragedia. Debido a que no puede tener a Dickie, al asesinarlo se convierte en él. Pero no es un acto aislado, pues al final de la película, se entiende que se ha vuelto a enamorar, pero a causa del miedo a ser descubierto y a que lo vean como verdaderamente es, vuelve a cometer un asesinato.

En el caso de *Saltburn*, Oliver Quick conoce a Felix en la universidad y, a pesar de que al principio Felix no sabe de la existencia del otro, Oliver se obsesiona con llamar su atención. Cuando lo consigue, ambos forjan una amistad dependiente por parte de Oliver, marcada por la diferencia de clases sociales en las que ambos orbitan. Al pasar un tiempo en la mansión de Felix, Oliver descubre la vida lujosa y el estatus económico que posee su familia, por lo que, tras una serie de artimañas para adentrarse en ese mundo al que no pertenece, se descubre su obsesión por querer suplantar su posición y borrar todo rastro de su verdadera identidad y pasado. Lo que delata el deterioro psicológico del protagonista son sus actos despiadados y metódicos, haciendo imposible que el espectador simpatice con él pero que no pueda apartar la mirada y desentenderse de lo que está sucediendo.

En ambos casos, el diseño de producción no es meramente una cuestión estética, sino que se emplea para representar visualmente la ‘metamorfosis identitaria’.

En la Italia de Ripley, el uso de la luz natural predomina en cada escena, creando sombras en un entorno cálido con amarillos y blancos saturados, representando la juventud, la riqueza y la pureza que caracteriza la primera mitad del filme. En contraposición, encontramos tonos azules que poco a poco van tiñendo de un tono más oscuro las escenas de la segunda mitad, sirviendo de metáfora para advertir al espectador de que nuestro protagonista se ha adentrado en un abismo tan profundo como el océano en el que enterró su delito. Por otra parte, en la composición, frecuentemente muestran a Ripley a través de reflejos para mostrar su identidad distorsionada y fragmentada.

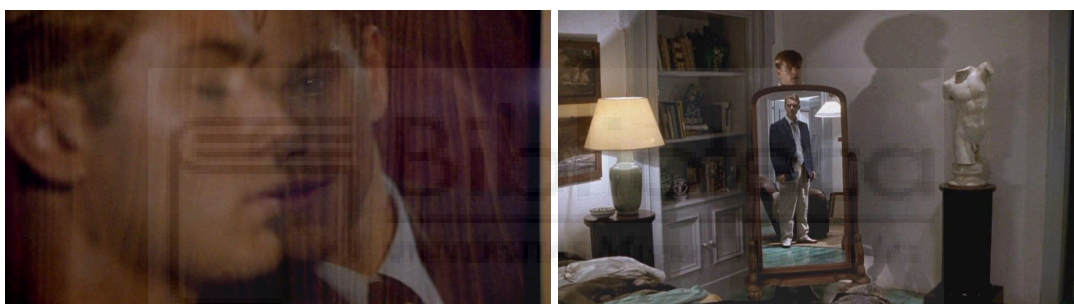


Figura 5 y 6. *The Talented Mr. Ripley* (1999), Anthony Minghella. Fuente: elaboración propia. Captura de pantalla.

En cambio, con *Saltburn* destacan el rojo intenso, el verde y el negro, retratando un verano completamente distinto. Tal y como señaló Linus Sandgren en una entrevista con De Lucca (2023), se replicó un estilo que nos puede recordar a pinturas del Barroco, con una luz artificial y un aspecto de ratio de 1.33:1 (4:3), para capturar tanto la intimidad y la claustrofobia (para una sensación de voyeurismo) como los paisajes y la arquitectura. Además, ofrece una composición que juega con los reflejos y la simetría, para mostrar explícitamente la fragmentación de su personalidad.

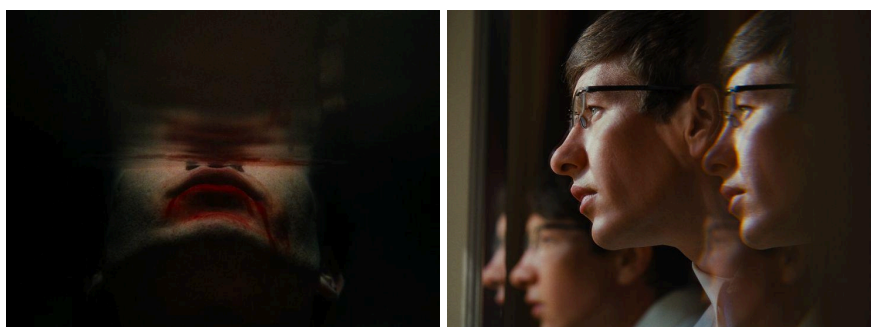


Figura 7 y 8. *Saltburn* (2023), Emerald Fennell. Fuente: elaboración propia.

Captura de pantalla.

En definitiva, este análisis comparativo permite observar cómo se traslada la idea de la transformación y la pérdida del yo a un medio audiovisual de maneras distintas pero sin perder el hilo narrativo. El deseo está más encaminado hacia la ambición que el romance, entendiéndose que el ‘amor’, en ambos casos, es sinónimo de ‘posesión’. Este giro permite comprender la base de un nuevo romanticismo oscuro, donde la suplantación es la máxima muestra de admiración.

2.2.3. *La cumbre escarlata* (2015) y *Entrevista con el vampiro* (2022): el amor como una prisión violenta

Guillermo del Toro consigue con *La cumbre escarlata* trasladar la estética gótica victoriana de la literatura de finales del siglo XIX a la pantalla, donde el espacio cuenta una historia y participa en la narración. Aquí, la mansión Allerdale Hall se convierte en un personaje que actúa como una prisión para los protagonistas.

La trama comienza con una relación idílica entre Sir Thomas Sharpe y Edith Cushing, que pronto se transforma en una oscura e impura: se desvela el vínculo incestuoso entre Thomas y Lucille. En este filme el matrimonio supone un ascenso en el estatus económico, un contrato que asegure beneficios para ambas partes. Tanto Edith como el espectador, quedan atrapados en una visión distorsionada de la realidad, donde el hogar pasa a ser una prisión psicológica y, sobre todo, física.

Este concepto cobra sentido con la confesión de Lucille Sharpe:

“Pero el horror... El horror fue por amor. Las cosas que se hacen por un amor así son desagradables, demenciales, llenas de sudor y aflicción. Este amor te quema y te mutila y te retuerce por dentro. Es un amor monstruoso y nos convierte en monstruos a todos”⁴ (Del Toro, 2015).

Finalmente, entendemos que el amor y la crueldad conviven en estos personajes cuando Thomas, después de admitir su manipulación hacia Edith, sostiene que sigue amándola y que ha roto con un ciclo incesante y macabro de violencia y perversión.

Respecto al aspecto visual, el simbolismo que se trata de plasmar con la colorimetría es simple pero efectivo: el blanco representa la pureza de Edith, pero no como una virtud, sino como un castigo. El rojo actúa como un protagonista, no solo sirve como un impulso estético, también cuenta una historia. La casa parece sangrar, manchando a los fantasmas que habitan en ella, como si tuviera vida propia. Aquí el contraste entre el rojo y el blanco es una ayuda, haciendo que el pasado advierta a Edith de su futuro. Por otro lado, los hermanos Sharpe visten de negro y el hogar donde siempre han vivido se cae a pedazos y la decadencia reina en su interior, guardando los fantasmas que los persiguen por sus pecados.



Figura 9 y 10. *La cumbre escarlata* (2015), Guillermo del Toro. Fuente: elaboración propia. Captura de pantalla.

⁴ En el diálogo original: “But the horror... The horror was for love. The things we do for love like this are ugly, mad, full of sweat and regret. This love burns you and maims you and twists you inside out. It is a monstrous love and it makes monsters of us all” (Del Toro, 2015).

Esta película representa ese lado del romanticismo oscuro en el que la psicología del individuo se plasma en su entorno. El estado mental de la protagonista se deteriora a causa del aislamiento y del trauma. Su relación con Thomas la ciega a pesar de ser percibida como una propiedad, una mera vía de enriquecimiento. Además, el vínculo autodestructivo que comparten los hermanos es otro ejemplo de cómo se relata, de manera estilizada, un hecho macabro, como son los asesinatos que perpetúan en la mansión y el incesto. Hay un contraste entre la muerte y la belleza, que evoca un placer visual a pesar de la naturaleza violenta de la narrativa.

Por otra parte, se ha analizado la serie de televisión *Entrevista con el vampiro*, una adaptación de la novela homónima de Anne Rice de 1976, y *remake* del filme de 1994 de Neil Jordan. Se ha preferido escoger la adaptación más actual debido al cambio de enfoque tanto visual como narrativo, donde predomina más el vínculo tóxico que comparten los protagonistas, y el diseño de producción se acerca a la idea propuesta en el apartado del proyecto artístico.

En la historia de Louis de Pointe du Lac, se entiende que la relación que forja con su creador, Lestat de Lioncourt, es amorosa (lo que en la serie de 2022 se plasma sin dejarlo a la imaginación ni en el subtexto). No obstante, Lestat es un personaje egocéntrico y manipulador que convierte las vidas inmortales de Louis y Claudia (la niña que rescatan y, por ende, adoptan), en un sufrimiento. De este modo, a medida que avanza la trama, los personajes atraviesan varios momentos decisivos en los que deben sobrevivir en un ambiente familiar disfuncional, pero del que son prisioneros pues les une un vínculo mucho más poderoso. Louis no puede escapar de Lestat, pero tampoco quiere hacerlo (Cortés Molano, 2025).

Pasan los años y vemos cómo el mundo cambia pero los personajes se han quedado estancados en el pasado. Luchan por un amor que nunca estuvo ahí, arrastrando con ellos arrepentimiento y dolor que se traslada a un diseño de producción que resalta cada detalle y lo relaciona explícitamente con la historia de los personajes. Cada década representa un estado emocional y proporciona contexto de los eventos que se narran. A medida que pasan los años y la tragedia acecha la vida de Louis, la elegancia y la calidez, que predomina tanto en el vestuario como en el ambiente en los *flashbacks*, pasa a

convertirse, en el presente, en un espacio oscuro y tenebroso que envuelve al espectador en esa sensación de pérdida. Aquí se habla del vampirismo desde la tristeza infinita, un sufrimiento eterno que visualmente es placentero.

Para entender cómo afecta este hecho a la historia, hay que centrarse en la relaciones que se presentan, donde reside el desequilibrio de poder que permite el abuso emocional.

Louis, un hombre negro y *queer*, debe afrontar el racismo por parte de los empresarios con los que negocia y la exclusión por parte de su familia y la Iglesia al relacionarse con hombres. La llegada de Lestat a Nueva Orleans solo fuerza aún más ese aislamiento al convertirse en vampiro. Sin embargo, su apariencia mientras comparte su vida con él está marcada por el lujo y la calidez del espacio, siendo esta una tapadera para proteger su identidad. Más tarde, en París y en Dubai, se relaciona su relación con el vampiro Armand con colores más neutros, una paleta de colores más monocromática para trasladar su vacío interior.

Por otra parte, Claudia es querida por Louis y Lestat, pero al darle el “regalo” de la inmortalidad la condenan a nunca poder crecer y ser una mujer. Ella está atrapada, ya no solo entre la relación tormentosa de sus creadores, sino en su propio cuerpo. No es hasta que aparece en su vida la humana Madeleine, que acepta su naturaleza y ambas consiguen escapar juntas del abuso y el sufrimiento a través de la muerte. Este devastador momento se muestra con una puesta en escena tajante: ambas son iluminadas por los rayos del sol sobre un escenario, mientras los testigos permanecen en las sombras. Abrazadas se susurran unas últimas palabras inaudibles y, cuando Madeleine se desintegra sobre sus brazos, Claudia desaparece lentamente mientras mira fijamente a los ojos de su creador, Lestat. Esta es una de las escenas donde se rompe de nuevo con la estética predeterminada que se observa a lo largo de la serie. El amarillo del vestido de Claudia, que nos informaba de su alegría y su juventud eterna, pasa a ser lo único que queda de ella, un testigo de la tragedia. A partir de ese momento, los colores más brillantes y saturados son sinónimo de venganza y alucinación; y la pureza de los blancos y grises, no son calma sino soledad.



Figura 11. *Entrevista con el vampiro* (2022-), Rolin Jones. Fuente: elaboración propia. Captura de pantalla.

A partir del análisis de estos dos referentes, se concluye que una gran parte de la esencia del romanticismo es el espacio donde los personajes y las historias se desarrollan. Este espacio se percibe como una prisión por la sensación asfixiante y hermética que transmite el paisaje, los escenarios y, en general, la puesta en escena. Lo que se concibe como un refugio doméstico, se transforma en una materialización de la opresión.

Conclusiones

Después de analizar detenidamente estos cinco referentes, se ha determinado que para plasmar el romanticismo oscuro en la actualidad, es necesario atender a todos los aspectos que componen una producción audiovisual para así dotar de significado y profundidad a la obra.

Todos los referentes tienen en común una historia basada en relaciones que comunican su afecto mediante vías moralmente cuestionables, pero que, gracias a la experiencia estética que los envuelve, consiguen transformar la incomodidad de la perturbación en un atractivo visual.

Respecto al modo en el que se presentan en pantalla, la mayoría traslada directamente esa estética que se narra en las obras pioneras del siglo XIX, a pesar de ambientarse en épocas más modernas. Algunas se apoyan en iconografías y temáticas propias del romanticismo oscuro, como pueden ser los elementos sobrenaturales, los espacios sombríos o la decadencia y la muerte. Sin embargo, se ha podido observar cómo se puede invertir la estética al

relacionar esta mismas temáticas con elementos más sofisticados, espacios iluminados y técnicas menos convencionales.

De este modo, se pueden revisar historias que se han visto a lo largo de la historia desde otras perspectivas y encontrar nuevas formas de emplear la creatividad y desafiar al espectador.

3. Investigación práctica: “Quimera”

En el apartado anterior se ha trazado un guion conceptual para producir una serie de tres ilustraciones, en las que cada una expresa visualmente cada cuestión analizada en el corpus. Así es como la investigación de cada referente ha permitido influenciar dichas ilustraciones con una intencionalidad narrativa profunda y con una estética marcada.

La propuesta para esta parte del trabajo consiste en crear tres ilustraciones en formato de tríptico. Gracias a esta estructura, cada ilustración funciona independientemente, y la unión de ellas construye un relato que simboliza la evolución de una relación, siguiendo la temática y estética analizada anteriormente con los referentes.

Para facilitar el proceso de creación, se ha dividido el trabajo en tres etapas una vez que la idea estaba consolidada.

3.1 Preproducción

Moodboards

Para que el hilo conductor de cada ilustración no pase desapercibido pero tampoco resulte repetitivo, se han elaborado tres tableros estéticos que no solo comparten una paleta similar de colores, sino que cada una representa una etapa específica en la narrativa. Se ha recurrido a fotografías, ilustraciones, esculturas, y fotogramas de los referentes visuales anteriormente analizados. Estos tableros no solo ayudan a tener inspiración respecto a la composición, iluminación y a la paleta de colores, sino que encapsulan el mensaje que se quiere transmitir, al haber escogido cuidadosamente cada una de las imágenes.

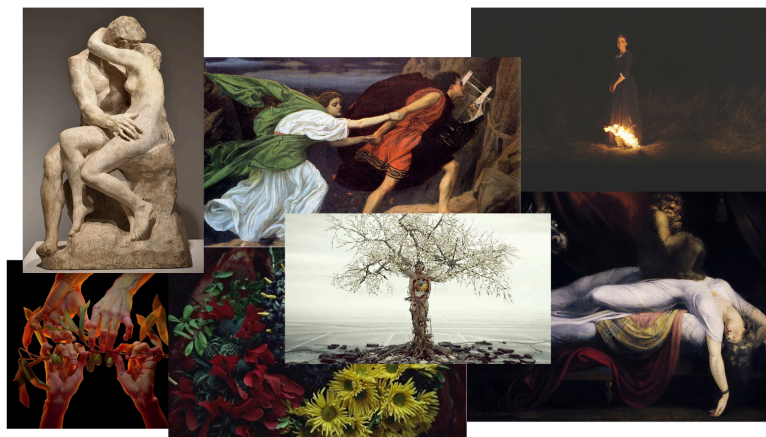


Figura 12. Tablero estético 1. Fuente: Elaboración propia.

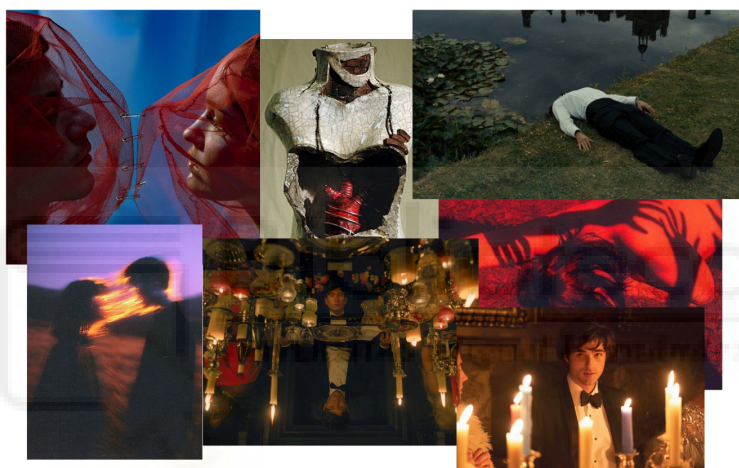


Figura 13. Tablero estético 2. Fuente: Elaboración propia.



Figura 14. Tablero estético 3. Fuente: Elaboración propia.

Bocetos

Las tres ilustraciones están unidas por un marco en forma de arcos de piedra para asegurar la continuación y cohesión de las piezas. De este modo, el espectador visualiza cada etapa como si la observara desde la distancia

Para la primera ilustración, se ha encapsulado ese inicio de la relación en forma de un corazón grandioso e inalcanzable. Este corazón está atravesado por un imperdible para simbolizar que ese corazón es un lugar seguro, aunque dañado.



Figura 15. Boceto 1. Fuente: Elaboración propia.

Para la segunda ilustración, el núcleo de la historia, se encuentra a la protagonista en el centro. Bajo el agua, su pelo asciende y se asemeja a unas llamas que la consumen, y su rostro se distorsiona, haciendo referencia a esa pérdida de identidad.

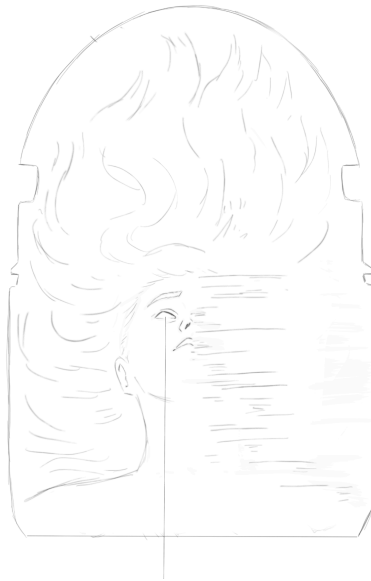


Figura 16. Boceto 2. Fuente: Elaboración propia.

Para la tercera ilustración, el fondo ahora está relleno de ramas y, en el centro, un alcaudón queda atrapado en su propia “trampa”. Este pájaro sirve como metáfora, ya que empala a sus presas en espinas para después alimentarse de ellas. Pero aquí se invierte la finalidad, simbolizando que el propio cazador se daña a sí mismo.



Figura 17. Boceto 3. Fuente: Elaboración propia.

3.2 Producción

Con los bocetos ya finalizados, se le ha aplicado una capa base de color para probar la armonía entre ellos. Primero se ha probado con una paleta más saturada, destacando los amarillos y verdes para hacer referencia a ese peligro. Sin embargo, después de muchas pruebas de color y combinaciones, se prefirió optar por una paleta con menos contrastes, donde el peso cayera en las figuras centrales y que el significado fuera menos evidente. Los colores se trasladan de una ilustración a otra, forzando que en cada una adopten un nuevo significado. Por ejemplo, el rojo: en la primera ilustración, el rojo del corazón indica el romance; en la segunda, el pelo se asemeja a las llamas del fuego, indicando una intensidad peligrosa, una advertencia; y en la tercera, el rojo aparece sutilmente en las espinas como si fuera sangre. Para el marco que une los tres paneles, se ha escogido varias tonalidades de grises y se han aplicado modos de fusión para armonizar mejor las capas.

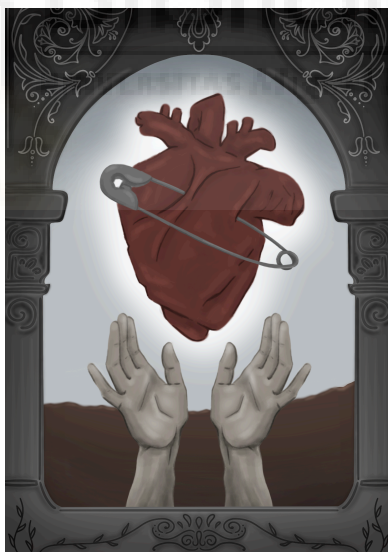


Figura 18: Ilustración 1. Fuente: Elaboración propia.



Figura 19: Ilustración 2. Fuente: Elaboración propia.



Figura 20: Ilustración 3. Fuente: Elaboración propia.

3.3 Postproducción

En esta última fase del proceso, se hicieron unos pocos retoques, conseguidos gracias al tratamiento del color y la iluminación para lograr una cohesión entre los valores de cada ilustración. Además, se probó a colocar los paneles uno al lado del otro para formar ese tríptico y arreglar las imperfecciones que rompieran con la continuidad. Por último, se ha nombrado a esta obra como “Quimera”, pues el concepto es ese amor imaginario que se cree verdadero y solo es una ilusión.



Figura 21. Ilustración final. Fuente: Elaboración propia.

4. Conclusiones

El objetivo para este trabajo era realizar una reflexión de cómo la representación de un amor destructivo en el medio audiovisual puede llegar a ser un acto estético, de manera que el horror sea bello y atractivo para el público.

Tras analizar los referentes y estudiar el género más allá de los ejemplos nombrados en esta investigación, se ha llegado a la conclusión de que se consigue alcanzar un resultado visual armando un lenguaje donde la estética no sea un elemento decorativo, sino una herramienta para jugar con la psicología del espectador y evocar atracción ante temáticas oscuras. Se construye una atmósfera mediante el uso del color, la composición, y demás aspectos técnicos, que alzan una narración que enfrenta la moralidad contra los deseos que oprime. Esta forma de mostrar temas pertenecientes al género del terror, nos acerca al significado de lo “sublime”. Según Aristóteles, la relación entre lo bello y lo sublime se debe a la existencia del placer que surge del temor y de la piedad. Esto provoca el efecto de la catarsis, una liberación al “purificar las pasiones”: el espectador se ve reflejado en hechos ficticios y dramatizados y encuentra placer en el dolor (*Poética*, 14, 1453b). Es cierto que atribuía dicha experiencia al poder de la estructura de la trama y dejaba en segundo plano el aspecto visual. Es por ello, que en esta investigación se ha demostrado que se puede conseguir el mismo efecto de impacto en el espectador si se le da la misma importancia a ambos aspectos y se produce la

obra con una intención artística más allá del espectáculo “monstruoso”, como describe el filósofo.

Personalmente, se ha considerado importante tener en cuenta cómo han evolucionado las distintas tendencias según el contexto social en el que se han expuesto al público. En las últimas décadas, la estética romántica y gótica ha tenido muchos resurgimientos, de los cuales han derivado diversas tendencias estéticas como el *Dark Academia*, el *Dark Romance*, el *Trad Goth*, el *Grunge*... Es por ello, que el público, sobre todo los jóvenes de cada época, encuentran un espacio donde explorar las ideas más primitivas del ser humano y la identidad de uno mismo. La mayoría de estas historias que se encuentran tanto en la literatura como en el cine narran las vidas de personas o seres socialmente excluidos, o comunidades marginadas. La figura de los “monstruos”, como la del vampiro, sirven como metáfora para hablar de las identidades de género y la diversidad sexual. Así, el público se identifica con la tragedia de ser incomprendido, de vivir en las sombras, y se valida la complejidad del ser humano.

Considero que se ha conseguido superar el objetivo propuesto, tanto de reflexión visual como de ejecución del proyecto artístico. Ha sido una tarea exhaustiva de recopilación y entendimiento, ya no solo de cada obra, sino de cada concepto que iba surgiendo a medida que avanzaba la investigación. A la hora de meditar cada detalle en cada una de las etapas de producción de mi proyecto, se han tenido en cuenta todos los aspectos que se querían analizar con los referentes: la narrativa, la elección de colores y simbolismos para cada ilustración, y, lo más importante, cómo plasmar la mezcla de estéticas para conseguir recrear la estética y temática.

Este trabajo se ha realizado desde noviembre de 2025 hasta mayo de 2026, dedicando cada mes a una tarea específica. Primero se comenzó con la investigación, recopilando artículos, lecturas y trabajos que abordaran temas similares o de interés. Después, se han revisitado las obras escogidas para los referentes y así prestar atención a cada aspecto que más tarde serviría para la elaboración del proyecto artístico. Por último, se han realizado las ilustraciones siguiendo el orden propuesto, donde ocurrieron diversos cambios, tanto en la etapa de los bocetos como a la hora de colorear.

Por último, creo que se ha terminado este trabajo con más conocimiento ya no solo de cómo emplear técnicas de ilustración digital, sino también de aplicar una mirada crítica y estética a cada obra que observo y realizo.



5. Bibliografía

Aristóteles. (s.f.). *Poética* (J. D. García Bacca, Trad.) Universidad de Granada. https://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf (Obra original publicada ca 335 a. C.).

Barrantes, P. (2013). Frankenstein o el movimiento romántico. *ESCENA. Revista De Las Artes*, 60(1). Recuperado a partir de <https://archivo.revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/8165>

Blake, W. (c.1805). *El Gran Dragón Rojo y la Mujer revestida en Sol* [Pintura]. Brooklyn Museum, Nueva York, Estados Unidos.

Cortés Molano, A. (2025) *Entre el amor y el hambre: el vampiro como símbolo de deseo y transgresión en la narrativa*. [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Sevilla]. <https://hdl.handle.net/11441/177123>

De Lucca, N. (2023, 17 de noviembre). Creatives behind “Saltburn” talk opulent world-building, aspect ratios and genius of Emerald Fennell. *The Panther*. <https://www.thepanthernewspaper.org/entertainment/creatives-behind-saltburn-talk-opulent-world-building-aspect-ratios-and-genius-of-emerald-fennell>

Fernández Consuegra, C. B. (2024). Romanticismo Oscuro. Artículo científico. <https://hdl.handle.net/10115/30538>

Fuseli, H. (1784). *Lady Macbeth sonámbula* [Pintura]. Museo del Louvre, París, Francia.

Millais, J. E. (1851-1852). *Ofelia* [Pintura]. Tate Britain, Londres, Reino Unido.

Morales Peco, M. (1999). El mito griego como fuente de inspiración de la leyenda de Tristán e Isolda, en unos apuntes inéditos de F. De Saussure: Pocris, Hipólito y Enone. *Epos: Revista de filología*, (15), 51. <https://doi.org/10.5944/epos.15.1999.10102>

Morgade Salgado, M. (2000). Del valor estético de la empatía al negocio inteligente de las emociones: La psicología estética de Theodor Lipps a las puertas del tercer milenio. *Revista de Historia de la Psicología*, 21 (2-3), 359-372.

<https://es.scribd.com/document/437246681/Logica-Juridica-05042017-Theodor-Lipps>

Jung, C. G. (2014). *Obra completa: Vol. 15. Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Madrid: Trotta. (Obra original publicada en 1922).

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En L. Braudy & M. Cohen (Eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 833-844). Oxford University Press.
<https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey%2C%20Visual%20Pleasure.pdf>

Ziomek, E. (2015). Ways of aesthetization in *Hannibal. Creativity. Theories - Methods - Applications*, 2(1), 64-74.
<https://czasopisma.filologia.uwb.edu.pl/index.php/c/article/view/577/495>

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Episodio “...And the Woman Clothed in Sun” de *Hannibal* (2013), Bryan Fuller. Fuente: elaboración propia. Captura de pantalla.

Figura 2: Episodio “Primavera” de *Hannibal* (2013), Bryan Fuller. Fuente: elaboración propia. Captura de pantalla.

Figura 3: Episodio “Mizumono” de *Hannibal* (2013), Bryan Fuller. Fuente: elaboración propia. Captura de pantalla.

Figura 4: Episodio “The Wrath of the Lamb” de *Hannibal* (2013), Bryan Fuller. Fuente: elaboración propia. Captura de pantalla.

Figura 5: *The Talented Mr. Ripley* (1999), Anthony Minghella. Fuente: elaboración propia. Captura de pantalla.

Figura 6: *The Talented Mr. Ripley* (1999), Anthony Minghella. Fuente: elaboración propia. Captura de pantalla.

Figura 7: *Saltburn* (2023), Emerald Fennell. Fuente: elaboración propia. Captura de pantalla.

Figura 8: *Saltburn* (2023), Emerald Fennell. Fuente: elaboración propia. Captura de pantalla.

Figura 9: *La cumbre escarlata* (2015), Guillermo del Toro. Fuente: elaboración propia. Captura de pantalla.

Figura 10: *La cumbre escarlata* (2015), Guillermo del Toro. Fuente: elaboración propia. Captura de pantalla.

Figura 11: *Entrevista con el vampiro* (2022-), Rolin Jones. Fuente: elaboración propia. Captura de pantalla.

Figura 12: Tablero estético 1. Fuente: Elaboración propia.

Figura 13: Tablero estético 2. Fuente: Elaboración propia.

Figura 14: Tablero estético 3. Fuente: Elaboración propia.

Figura 15: Boceto 1. Fuente: Elaboración propia.

Figura 16: Boceto 2. Fuente: Elaboración propia.

Figura 17: Boceto 3. Fuente: Elaboración propia.

Figura 18: Ilustración 1. Fuente: Elaboración propia.

Figura 19: Ilustración 2. Fuente: Elaboración propia.

Figura 20: Ilustración 3. Fuente: Elaboración propia.

Figura 21: Ilustración final. Fuente: Elaboración propia.