

ucla

FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y ARTES AUDIOVISUALES +

CORTO Y PUNZANTE: QUÉ HACE EFECTIVO AL TERROR
PSICOLÓGICO EN EL CINE

+

AUTOR

MARIO ANDRÉS PACHECO SALGADO

AÑO

2020



FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y ARTES AUDIOVISUALES

CORTO Y PUNZANTE: QUÉ HACE EFECTIVO AL TERROR PSICOLÓGICO EN
EL CINE

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos
para optar por el título de Licenciatura en Cine

Profesor guía

Luis Iván Gómez Valdez

Autor

Mario Andrés Pacheco Salgado

Año

2020

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

Declaro haber dirigido el trabajo, **CORTO Y PUNZANTE: QUÉ HACE EFECTIVO AL TERROR PSICOLÓGICO EN EL CINE** a través de reuniones periódicas con el estudiante, **Mario Andrés Pacheco Salgado**, en el semestre (2019-1), orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.



Luis Iván Gómez Valdez

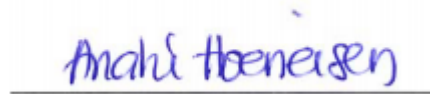
CI: 1715613277

DECLARACIÓN DEL PROFESOR CORRECTOR

Declaro haber revisado este trabajo, CORTO Y PUNZANTE: QUÉ HACE EFECTIVO AL TERROR PSICOLÓGICO EN EL CINE, del estudiante Mario Andrés Pacheco Salgado, en el semestre 2020-1, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Álvaro Muriel', written over a horizontal line.

Álvaro Muriel

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Anahí Hoeneisen Terán', written over a horizontal line.

Anahí Hoeneisen Terán

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”



Mario Andrés Pacheco Salgado

CI 1724348527

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi papá, a mi mamá,
A mi hermana, a mis primos, a mis
amigos, A ti, por darte el tiempo de leer
esto.

DEDICATORIA

A mis papás, Mario y Sayda.

A mi abuelita, Blanca.

A mi abuelita Susana

Y a mi abuelo, Mario.

Resumen

El presente texto hace un estudio del género del terror dentro del cine: su definición y estructura narrativa, junto con una definición del suspenso dentro del cine. Este estudio tiene como objetivo la propuesta de una estructura narrativa para un corto experimental de terror, haciendo uso de sus elementos usuales y el suspenso. Esto toma forma como el corto de ficción *Sólo escribe* (Pacheco, M., 2020), cuya estructura se estudiará para comprobar en qué manera su narrativa logra combinar el terror con el suspenso. Al final de este análisis, se evidencia que el guion está estructurado basado en la definición de la historia de descubrimiento de Noel Carroll, pero que también hace uso de elementos inusuales como una saltos temporales y montaje experimental que existen en films como *Lost Highway* (Lynch, 1997), lo que lo hace un corto diferente a cómo se espera que se estructure un corto de terror tradicional.

Abstract

The present text performs a study of the horror genre within cinema: its definition and narrative structure, along with a definition of suspense within film. This study aims to propose a narrative structure for an experimental horror short, using its usual elements and suspense. This takes shape as the fiction short “*Sólo escribe*” (Pacheco, M., 2020), whose structure will be studied to see how its narrative manages to combine terror with suspense. At the end of this analysis, it is evident that the script is structured based on the definition of Noel Carroll's discovery story, but that it also makes use of unusual elements such as temporal jumps and experimental setup that exist in films such as *Lost Highway* (Lynch, 1997), which makes it a different short to how a traditional horror short is expected to be structured.

Índice de contenido

1. Introducción.....	1
2.Desarrollo del Proyecto.....	2
2.1 Fundamentación Metodológica.....	2
2.2 Marco Teórico.....	5
2.2.1 Definición de Terror.....	5
2.2.2 La estructura del terror y del suspenso dentro del cine.....	8
2.2.2.1 Presentación.....	9
2.2.2.2 Descubrimiento.....	11
2.2.2.3 Enfrentamiento.....	12
2.4 La estructura en <i>Sólo escribe</i>	15
2.4.1 Presentación.....	16
2.4.2 Descubrimiento.....	17
2.4.3 Enfrentamiento.....	18
3. Conclusiones.....	19
REFERENCIAS.....	20

INTRODUCCIÓN

Existe un género en particular que me parece interesante analizar debido a su potencial y es el cine de terror. Este género goza de mucha popularidad y no es difícil ver porqué: muchas obras de este género como *Drácula*, *Night of the Living Dead*, y obras más antiguas como *El Gabinete del Dr. Caligari* y *Nosferatu*; cambiaron el paradigma del cine en su tiempo y en la cultura popular hasta tiempos contemporáneos. Es por esta increíble influencia que me vino una pregunta a la mente: ¿Qué es lo que hace a un film de terror tan atractivo? Para responder a esta pregunta, hay que encontrar la respuesta a otra pregunta: ¿Qué es el film de terror?

En específico, este documento se va a enfocar tanto en la estructura general del guion de terror, mediante el análisis de cuatro casos en específico: *Alien* (Ridley Scott, 1979); *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960); *Lost Highway* (David Lynch, 1997) y *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980).

Una vez analizadas estas obras, se procederá al análisis estructural narrativo del guion de autoría de Mario Pacheco "Sólo Escribe", al final del cual se estudiará su uso de la estructura de la narrativa del terror y del cine de suspenso.

Desarrollo del proyecto

Fundamentación Metodológica

Dentro del género cinematográfico existen diferentes herramientas que ayudan a un espectador a identificarse más con la historia, como: perspectiva, ritmo y creación de tensión, crear un conflicto emocional fuerte que agobia al protagonista, etc. Sin embargo, para que se definan específicamente estas herramientas, antes de iniciar el marco teórico de manera definida, tenemos esta cita de Lauro Zavala (2015, p.7):

...Por supuesto, lo que define a una narración es la existencia de una serie de acciones; pero lo que hace de esta secuencia una aventura estética es, en gran medida, el juego con los enigmas del relato. Al estudiar el cine clásico y el cuento corto podemos reconocer las estrategias clásicas del suspenso: son las estrategias del misterio, el conflicto y la tensión.

Esta cita delinea aspectos claves del guion que se verá analizado en el desarrollo del proyecto, dado su contenido de suspenso, sorpresa y un enfoque que se aproxima al género del terror.

Para este texto se usará el método narratológico mencionado por Lauro Zavala: El Análisis Estructural. En breves rasgos, este método consiste en encontrar la “estructura clásica” dentro de cualquier historia, como fue propuesto por Levi-Strauss. A continuación, tenemos una lista de lo que se va a evaluar dentro de este análisis, junto a lo que se espera lograr con el mismo.

1. Problema

Problema Principal:

¿Cuál es el camino que se debe tomar para hacer un guion de corto de terror?

Problemas Secundarios:

¿Qué comprende una narrativa de terror?

¿Qué elementos suelen ser efectivos en una película de terror?

2. Objetivos

Objetivo principal:

Establecer un modelo de estructura para hacer un guion de un corto de terror.

Objetivos secundarios:

Definir conceptos integrales sobre el terror.

Comparar la estructura de diferentes obras de terror y sus elementos exitosos.

3. Hipótesis

Hipótesis principal:

Para crear un efectivo guion de terror para un corto, es necesario tener en cuenta el uso de la tensión y de la comunicación con la audiencia.

Hipótesis secundaria:

El terror es más efectivo cuando no se tiene toda la información sobre el monstruo.

4. Variables

Variable principal:

El guion cumple con la estructura principal de una historia de terror.

Variables secundarias:

El guion es efectivo en transmitir tensión.

El suspenso ayuda a construir intriga en el público.

5. Metodología

Tipo de investigación: Es una investigación de carácter deductivo.

Nivel de investigación

Narratológico: Esto se debe a que se va a analizar el guion, el cual es un producto literario que conforma la base conceptual, narrativa y estética de cualquier producto audiovisual, y el estudio está orientado a conocer más de su estructura.

La primera sección delinea los problemas que se pretenden solucionar dentro de este texto. La pregunta principal busca que al final de este documento se llegue a tener un 'mapa' de cómo crear un guion para un corto de terror; y las respuestas a las preguntas secundarias deben servir como puntos de apoyo mediante los cuales se pueda estructurar puntualmente la respuesta a la pregunta principal.

La segunda sección de la tabla establece objetivos para el texto, y si se ve bien, estos objetivos buscan el mismo fin de la columna de problemas, por lo que al ser cumplidos, estos objetivos servirán como las respuestas a las preguntas.

En la tercera sección, nos encontramos con las hipótesis, las cuales sirven como la base teórica; estas hipótesis se deben demostrar durante el desarrollo del texto para que tengan validez de planteamiento y práctica.

Si pasamos a la cuarta sección, vemos que aquí se ubican las variables. Estos elementos se dividen en 2: variable principal y secundaria. La variable principal es un elemento que debe cumplirse, ya que como se lee, que el guion tenga la estructura de una historia de terror es un paso necesario para solucionar el problema principal que ya se estableció anteriormente. La variable secundaria le añade fuerza al texto; si el texto logra transmitir tensión al lector, él/ella estará más interesado en llegar al final del guion. En la última área se resume el tipo de metodología que se va a usar. Este texto es de tipo investigativo, por lo cual es obligatorio tener una metodología que guíe el proceso del planteamiento de un problema hasta obtener una conclusión.

Marco Teórico

Definición de terror

Ahora que tenemos un marco de referencia más amplio sobre la narratología, se empezará explorando el porqué del género de terror. Antes de poder hablar sobre la definición específica del “terror” como un género de ficción, una de las cosas más importantes que se debe explorar es la de la ambientación y los espacios dentro del “terror”.

Cuando se piensa en lo que causa temor, usualmente podemos referirnos a ambientes oscuros, lugares opresivos o que, de manera más simple, sean alejados de todo lo que conocemos en nuestro día a día. Esta última afirmación se deriva de una cita del ensayo *Lo Siniestro* de Sigmund Freud (2013, p.4):

...De esta larga cita se desprende para nosotros el hecho interesante de que la voz *heimlich*¹ posee, entre los numerosos matices de su acepción, uno en el cual coincide con su antónimo, *unheimlich* (...). En lo restante, nos advierte que esta palabra, *heimlich*, no posee un sentido único, sino que pertenece a dos grupos de representaciones que, sin ser precisamente antagónicas, están, sin embargo, bastante alejadas entre sí: se trata de lo que es familiar, confortable, por un lado; y de lo oculto, disimulado, por el otro. *Unheimlich* tan sólo sería empleado como antónimo del primero de estos sentidos, y no como contrario del segundo. El diccionario de Sanders nada nos dice sobre una posible relación genética entre ambas acepciones. En cambio, nos llama la atención una nota de Schelling, que enuncia algo completamente nuevo e inesperado sobre el contenido del concepto *unheimlich*: *Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado.

Como se ve en esta cita, el término *unheimlich* es el elegido para expresar un sentimiento de temor o repulsión causado por algo familiar. Esta definición es útil precisamente para este estudio porque ha sido usada de varias maneras tanto en

¹ Definición: “Lo familiar y agradable.” Freud, S. (2013). Lo ominoso (1919). Obras completas, 17, 215-251.

la literatura como en el cine. Por ejemplo, además del citado caso por Freud de *El Arenero* de Hoffman, tomemos en cuenta el caso de *The Thing* (John Carpenter, 1982). En el film, un grupo de científicos se encuentran por la cosa -un alienígena amorfo-, quien asume la forma de cualquier ser vivo que consume, buscando escapar de la estación donde los científicos se han detenido. Para los miembros de la expedición, la familiar y cálida presencia de un perro hasta de sus propios compañeros es corrompida por la presencia del monstruo, el cual se esconde en la forma de cualquier persona presente. Esto lleva a los miembros de la expedición al punto de quiebre, y cuando ya casi no queda esperanza, MacReady logra destruir el complejo, aunque queda la incertidumbre de si la criatura murió o logró escapar, algo que no deja de atormentar al piloto.

Después de haber visto este ejemplo, es necesario saber que no siempre se puede aplicar el concepto de “*Heimlich*” en particular como una “teoría” general de lo que el terror comprende. Ahora vamos a tomar otra definición del terror, hecha en *Filosofía del Terror o Paradojas del Corazón* de Noel Carroll (1990, p.55)

...El término “terror-arte” nombra a la emoción que los creadores del género permanentemente han buscado despertar en su público, aunque indudablemente estuvieran más dispuestos a llamarla “terror” antes que “terror-arte”.

Esta cita enuncia el propósito principal detrás de cualquier obra que pertenezca a este género. Pero existe una manera más definida, según Carroll (1990, p.55, p.56 – 59) de saber que un concepto tan amplio se manifiesta en diferentes formas en la gente que experimenta el terror, como lo pone en esta cita:

...Estar en un estado emocional implica la experiencia... -una transición o migración, un cambio de estado, un moverse de un estado normal físico hacia un estado de agitación, un estado marcado por los movimientos internos (...) Además, debería ser evidente que los sentimientos que acompañan no sólo varían de persona a persona, sino que también varían en un mismo sujeto según la ocasión.

Es decir, el terror se puede manifestar en diferentes maneras y, lo que es mucho más importante, es que estas no son universales. Es así que, por otro lado, los sentimientos de temor se ubican en algo completamente universal: nuestra mente. Lo que consideramos como “temeroso” tiene un origen en algo que percibimos, de una manera u otra, como peligroso. Pero no sólo es eso, sino algo que profundamente va en contra de nuestro conocimiento y estado de equilibrio (nuestra vida normal), en otras palabras, algo desconocido. La combinación de estos elementos, crean en nuestra mente una respuesta de temor frente al objeto que estamos presenciando. Esto también lo nota Carroll en relación a los monstruos de una historia de terror:

...estoy eventualmente arte-terrorizado por algún monstruo X, pongamos Drácula, si y sólo si 1) estoy en un estado anormal de agitación sentida físicamente (estremecimiento, temblor, chillido, etc.) que 2) ha sido causado por a) el pensamiento: de que Drácula es un ser posible, y por los pensamientos evaluativos de que b) dicho Drácula tiene la propiedad de ser físicamente (y tal vez moral y socialmente) amenazador en las formas descritas en la ficción y que c) dicho Drácula tiene la propiedad de ser impuro, donde 3) tales pensamientos van normalmente acompañados por el deseo de evitar el contacto con cosas como Drácula (Op. Cit.).

De esta cita se podría analizar cada punto en detalle, pero lo más relevante para nosotros es sacar la conclusión de que existe una fórmula para crear amenazas que siembren temor en la gente que lee o ve la historia y éstas básicamente se resumen en las propiedades descritas por Carroll, y por una más que pienso sería adecuada, la cual es que la amenaza (vampiros, zombies, fantasmas o hasta alucinaciones) deben tener la mayor ambigüedad posible sobre sus orígenes, propiedades y motivos, ya que mientras menos sabemos de algo que es amenazante para nosotros, más le vamos a temer.

Sin embargo, existe otro elemento que usualmente se encuentra casi divorciado del género del terror, pero del cual se debe hablar para propósitos de este documento: el suspenso. Casi siempre en una historia de terror, el espectador

tiene muy poca información sobre lo que está pasando. El gancho, en estos casos, es apegar a la audiencia a un protagonista y así se tiene el deseo de ver que el protagonista salga vivo al final de la historia, a veces abandonando el misterio que la historia ha presentado.

El suspenso, si se lo ve ejemplificado en obras paradigmáticas como *Vertigo* y *Psycho*, ambas del director Alfred Hitchcock, es lo opuesto: el misterio se ha revelado al espectador desde el inicio, y lo que lo mantiene viendo el film es el deseo de conocer en qué momento los personajes van a descubrir que es lo que está pasando. Si vemos la definición de suspenso de Löker (2005, p. 28):

...el suspenso en el cine, es tensión bipolar, lo que significa el estado de mantener energía en una forma lista para ejecutar dos acciones opuestas, las cuales se interponen entre sí e involucran culpa, ansiedad y otros miedos específicos que han surgido de haber atado esta ansiedad a objetos particulares y eventos que ocurren dentro de la pantalla.

Esta definición propone que el suspenso es el resultado de toda una construcción por parte de la historia, la cual tiene como objetivo hacer que el espectador se sienta apegado a la historia y a sus protagonistas y no quiera dejar de ver hasta que encuentre catarsis al final.

La razón por la cual era importante buscar una definición para el suspenso se debe a que, como se mencionó al principio, dentro de este texto se busca proponer una estructura narrativa para un corto de terror, y para lograr este resultado, se busca combinar elementos de géneros diferentes en una sola obra para darle un giro diferente a la estructura tradicional de un corto de terror.

La estructura del terror y la estructura del suspenso dentro del cine

Cuando se trata de enfocarse en una trama que en realidad evoque el terror, lo primero que se viene a la mente es una historia sobre un monstruo que acecha al protagonista. Este tipo de trama se la conoce en palabras de Carroll como “trama de descubrimiento complejo”. (1990, p. 182),

Esta se caracteriza principalmente por ser la estructura que siguen las películas más icónicas del género, como *Jaws* (Spielberg, 1975), *Drácula* (Browning, 1932) e inclusive películas de culto como *La Cosa* (Carpenter, 1982). Todos estos ejemplos siguen un camino idéntico, el cual empieza con la introducción de la figura antagonista de la película, lo cual sirve para establecer la amenaza de este ser y a lo que los protagonistas tendrán que enfrentar mientras se mueva la historia.

Presentación

Dentro de nuestros casos de estudio, vemos que esta parte de la narrativa tiene ciertas diferencias únicas a cada obra. En el caso de *Alien*, la primera escena de la película no empieza con la revelación de la criatura, sino que nos sitúa en el *Nostromo*, donde lo que se establece es el silencio completo que corre en la estación, como también se nos muestra la soledad absoluta del lugar. Ahora, si volvemos al libro de Carroll (Op. Cit), se nos menciona:

“Asimismo, la presentación, en el sentido de la manifestación del monstruo, puede ser bien inmediata como bien gradual. Esto es, el ser terrorífico puede ser identificado por el público inmediatamente en una escena inicial o del principio (por ejemplo, la película *Night of the Demon*), o su presencia y/o identidad puede revelarse sólo gradualmente.”

Podemos ver que no es un principio estructural que necesariamente se sigue todo el tiempo en una obra de terror, sino que el hecho de presentar la amenaza toma muchas formas y varía en su manifestación, dependiendo de qué es lo que el autor quiere que predomine sobre la audiencia. En el caso de *Alien*, vemos que la presentación es entregada al espectador a cuentagotas, debido a que lo primero que se establece es el ambiente de soledad absoluta en el espacio exterior, esto termina siendo increíblemente efectivo al momento de crear suspenso y dejar a la audiencia a la expectativa de qué va a suceder.

Si analizamos otro de los casos de estudio, *Psycho*, la secuencia de apertura es aún más confusa en términos de entrega de información sobre la amenaza, ya que

solo vemos a Marion y a su novio Sam discutiendo en una sala de hotel. Lo único que aprendemos en esta secuencia es el deseo de Marion por tener una relación normal, razón que va a motivarla durante el resto de la película; sin embargo, es posible ver que la narración sí entrega información sobre el “monstruo” de una manera no convencional. En los créditos iniciales, tenemos los títulos que se presentan casi cortados a la mitad antes de formarse completamente; además, se escucha una canción que es sumamente terrorífica y esto ya comunica al espectador que algo va por mal camino y que hay que estar preparado para lo peor: el asesinato en el hotel Bates.

Dentro de *Lost Highway*, empezamos con Fred en su casa, cuando de repente recibe un mensaje en el intercomunicador, el cual es críptico y suena muy parecido a su propia voz, información que se revelará más tarde en el film. Esta presentación de la amenaza funciona gracias a que se establece un mundo donde todo es incierto, nunca se observa quién deja el mensaje y ya, desde este momento, la inestabilidad de Fred aflora, suceso que pondrá en tela de duda todo lo que la historia nos mostrará desde ese punto en adelante.

Finalmente, en el caso de *The Shining*, la escena de introducción nos pone en una perspectiva casi omnisciente, ya que observamos el pequeño auto de la familia Torrance avanzando por estos increíbles paisajes, pero desde donde se ve esto pareciera que la perspectiva es inestable y hasta la música no suena del todo apropiada para lo que vemos. Desde este momento ya nos presentan la idea de que algo está siguiendo a la familia y esto crea suspenso en la audiencia.

En todos estos films vemos que la presentación se da gradualmente, casi nunca se presenta de inmediato a la amenaza más grande, al contrario, se permiten un tiempo para lograr que el espectador se sumerja en una atmósfera particular y que su espacio mental se llene de sentimientos premonitorios, casi proféticos, a lo que pueda suceder más adelante.

Descubrimiento

Cuando pensamos en el desarrollo de una película de terror, sabemos que existen siempre una serie de eventos que causan duda en los personajes y que hacen que el protagonista empiece su investigación acerca de lo que está sucediendo en verdad.

En todos los ejemplos ya mencionados, este camino lo toman todos sus protagonistas relativamente de la misma manera: empezando por *Alien*, en donde Ripley y la tripulación del Nostromo investigan los misteriosos daños a sectores de la nave y las desapariciones y muertes de cada uno mientras sigue avanzando la diégesis. En *The Shining*, el descubrimiento se comparte entre tres personajes: por un lado, Jack, quien va perdiendo la razón mientras se familiariza más con el hotel; por otro, Wendy, quien se encuentra más y más aterrada de su esposo Jack y sólo quiere salir; por último, Dany, ocupado con explorar el hotel e interactuar con los fantasmas que lo habitan.

En la película *Psycho*, el descubrimiento va de la mano de Norman Bates, ya que no sabemos por qué seguimos a este hombre tan peculiar en su modo de ser y con un aire amenazante, y la responsabilidad de descubrir esto recae sobre el detective y, en menor medida, en la audiencia. Finalmente, en *Lost Highway*, Fred se embarca en el misterio por la fuerza, debido a las circunstancias de verse separado de su esposa, el hombre de la cámara y el misterio de quién era el sujeto que murió y dejó un mensaje.

Si vemos esta cita de Carroll (1990, p.194), donde nos habla sobre la estructura tradicional del descubrimiento:

“La existencia del monstruo ha sido establecida tanto por el público como por un valiente grupo de descubridores, pero por una u otra razón no se reconoce la existencia del monstruo o la naturaleza de la amenaza que plantea. ‘No existen los vampiros’, puede decir el jefe de policía en este punto en una trama de terror.”

Con esto, se ha establecido que la existencia de la amenaza en una historia de terror tradicional no suele ser algo reconocido por el resto de personajes dentro del mundo narrativo, sino que el protagonista o personaje secundario que haya descubierto a la fuerza al antagonista es clasificado usualmente como mentiroso o demente. De tal manera, esto también aplica a los casos de estudio que se comparan en este escrito, y que ya se mencionaron con anterioridad.

Enfrentamiento

Como último punto de esta sección, vamos a adentrarnos en la sección final de la narrativa del terror: el enfrentamiento. En esto las historias de terror tienen una estructura muy similar a la de los relatos tradicionales, es decir, que después del viaje del protagonista, llega la hora de la confrontación con el antagonista. En nuestro caso esto se conoce como el enfrentamiento con el monstruo.

¿En qué consiste este paso? Es exactamente como uno lo imagina: el protagonista, ahora armado con el conocimiento de donde salió el monstruo, o al menos con ninguna otra opción, tiene ahora que enfrentarlo y ganar. En ejemplos clásicos como *Jaws*, el enfrentamiento termina con los protagonistas llenando al tiburón de balas y con esto terminan su amenaza. Y este tipo de estructura es muy familiar a cualquier fan del género *slasher film*.

Sin embargo, en nuestros ejemplos de estudio el clímax tiene muchas diferencias estructurales comparando a lo que se acabó de describir como parte de la estructura tradicional del horror en el cine. Empecemos con *The Shinning*. Después de ver que Jack ha perdido la razón, Wendy y Dany ahora tienen que escapar del hotel, con Jack persiguiéndoles sin parar y solo es gracias al mal tiempo de afuera que logran escapar.



Figura 1. The Shining (Stanley Kubrick, 1980), Still del clímax de la película, con Jack Torrance buscando a su familia en medio del laberinto.

En *Psycho*, nos encontramos acompañando a Sam en su investigación de lo que le pasó a Marion dentro del motel Bates. Mientras distrae a Norman, Lila descubre que la madre de Norman ya está muerta, y Norman trata de matarla para evitar que hable. Sam lo noquea y lo llevan a la policía, donde se descubre que Norman mató a su madre y desarrolló una segunda personalidad que posa como su madre, consiguiendo así justicia para Marion.

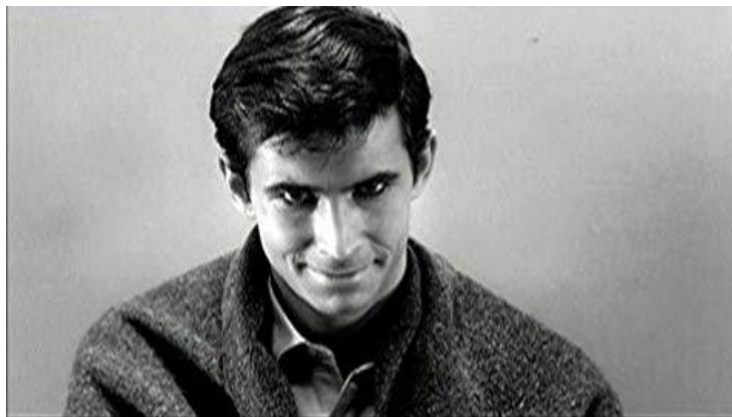


Figura 2. Psycho (Alfred Hitchcock, 1960) Still del antagonista, Norman Bates.

Luego, en *Lost Highway*, la confrontación final se da cuando Fred, después de volver de su viaje como Peter, secuestra a Mr. Eddy y lo asesina, y viaja a su casa

para decir por el intercom: “Dick Laurent está muerto”, las mismas palabras que se escucharon al inicio del film. Lo último que se ve de Fred es que está escapando de la policía sufriendo de unos síntomas desconocidos.



Figura 3. Lost Highway (David Lynch, 1997) Still del final de la película, vemos a Fred escapando de la policía.

Ahora llegamos al final de *Alien*, el cual después de todo lo que les ha sucedido a los personajes. Ripley y los sobrevivientes quieren destruir la nave, pero el alien los acecha y va acabando con ellos uno por uno. Al final logran destruir la nave, pero el alien logró subir a la nave de evacuación, y Ripley con mucho esfuerzo, logra soltarlo al vacío del espacio.



Figura 4. Alien (Ridley Scott, 1979) Still del clímax de la película, el Alien acorralla a Ripley.

Como vimos en estos ejemplos y con el texto de Carroll, una historia de terror que pueda ser identificada como una trama de descubrimiento contiene 3 importantes grandes arcos narrativos, y los ejemplos que vimos los cumplen, pero de una manera diferente a la usual. Ahora, para poder llegar al objetivo principal del texto, es necesario analizar el guion de “El chico y el Caballero”, y evaluar en qué manera se manifiestan los arcos narrativos, además de qué tan bien logra llenar los tropos de la narrativa de terror.

La estructura en *Sólo escribe*

Antes de empezar, es necesario aclarar que se va a evaluar qué tipo de estructura se exhibe en el guion, y la compararemos con los ejemplos cinematográficos usados en la sección de desarrollo.

Con estos objetivos establecidos, podemos empezar con el análisis.

Presentación

Al inicio del corto, se nos presenta una serie de imágenes que muestran las afueras de una casa. Se alcanza a ver que el lugar parece abandonado, junto con el hecho de que hay hormigas rondando este lugar; todo esto ayuda a establecer que algo ha sucedido aquí, la audiencia todavía no tiene idea de porqué.

Después de esto el corto nos introduce a Amanda, a quien vemos fuera de una casa, buscando a alguien llamado Edwin. Después de entrar a la casa, es cuando Amanda se vuelve nuestro foco en la narrativa, ya que es a ella a quien acompañamos dentro de este lugar y ella al igual que la audiencia no tiene ninguna información sobre lo que está ocurriendo, por lo que iremos descubriendo la historia junto a este personaje.

Amanda empieza su exploración de la casa, llamando a Edwin mientras camino con cautela. Esto hasta que nota algo en el suelo: una serie de dibujos; Amanda se agacha a recogerlos y vemos que son los dibujos de un niño. Después de ver el dibujo, aparecen un montaje de una máquina de escribir y un niño frente a una chimenea, mientras se escucha un espectral sonido de caballos, pelea y gritos en el fondo. Mientras escuchamos esto, se introduce la voz de un hombre, que narra una escena que parece ser de un cuento.

Al tener esta introducción al dibujo mientras Amanda busca en la casa, la historia mantiene la tensión del inicio, y añadiendo el montaje ya mencionado, el corto presenta la idea de que el niño y el pasaje sobre la batalla tienen una importante relación, de la cual no sabemos el contexto pero al poder escuchar esta pelea junto a la narración se pueden hacer inferencias sobre a quién está dirigida la narración.

Descubrimiento

Después de que acaba el montaje, regresamos a la perspectiva de Amanda, quien deja los dibujos a un lado, viéndose perturbada. Amanda se adentra a la cocina, se escucha una olla de presión muy cerca, y al momento en que ella se acerca a apagar la hornilla, la imagen cambia a la estática de un televisor leyendo una cinta de VHS. Este elemento sirve como un factor desconocido en la narración, ya que la audiencia no sabe el porqué de su presencia y como una transición hacia un hombre prendiendo un foco en un estudio; este hombre es Edwin. Durante este segmento del guion, el cambio de perspectiva a Edwin sirve para adentrarnos más en lo que está sucediendo en la historia, ya que Edwin, quien es la persona a quien Amanda busca, debe ser el foco de lo haya sucedido dentro de la casa, manteniendo la intriga y curiosidad de la audiencia.

Se ve a Edwin tomar un libro y acercarse a la mesa frente a la ventana, en la cual se encuentra una máquina de escribir y él se prepara para empezar a escribir. Edwin mira la ventana y nota algo en la calle. Afuera de la casa, se escucha una leve risa de un niño y se ve una pequeña figura dando saltos. Antes de que

sepamos qué es lo que Edwin está viendo, Edwin regresa a su silla, y atrás de él está el niño del inicio de la historia, pero solo por un momento hasta que desaparece. Edwin no lo nota y se pone a escribir.

Toda esta secuencia nos introdujo a una idea principal: Edwin, siendo un escritor, tiene una conexión importante con el niño. Esta revelación sirve para reforzar el cambio de foco de la historia de Amanda hacia Edwin, ya que ahora nos damos cuenta que el protagonista es él y queremos saber qué le sucedió y qué tiene que ver el niño en todo esto. Toda esto logra renovar la curiosidad del espectador, ya que ahora existe más contexto para empezar a descifrar la historia; el misterio empieza a ser revelado.

A continuación, pasamos a Edwin entrando a la casa, con un atuendo diferente y toma una fotografía, se le ve muy afectado al ver esta fotografía. La imagen cambia a una cinta de VHS, de un ambiente blanco. Pasamos de eso a Edwin que está dormido en un sofá junto a una botella de licor, y vemos que se despierta al escuchar golpes en su puerta. Edwin demanda que lo dejen en paz, pensando que es Amanda; se acerca a la puerta pero se aterra el momento que parece que la puerta se va a abrir por la fuerza. Estas escenas ponen en evidencia que Edwin está pasando por un mal momento en su vida; algo sucedió, relacionado con la fotografía y la cinta VHS, que lo afecta profundamente y que él quiere olvidar emborrachándose, pero que a la vez lo amenaza, ya que alguien trató de intimidarlo en su hogar, pero no sabemos por qué.

Enfrentamiento

Pasamos al estudio de Edwin, y vemos que él se encuentra más descuidado que antes, es evidente que ha estado encerrado en la casa mucho tiempo. Edwin escribe, pero antes de terminar toma la hoja, la rompe y la lanza con el suelo, frustrado y regresa su vista hacia la puerta, escuchó algo afuera. Pasamos de esto hacia una foto de un niño junto a una urna, y luego vemos el exterior de la casa en la tarde. Edwin continúa escribiendo, y ahora nos enfocamos en su rostro. Mientras escribe, vemos otra imagen de un VHS: parece ser la misma escena con

la que soñó Edwin, pero ahora se ven unas siluetas de personas. Seguido Edwin parece estar a punto de llorar, está devastado. Vemos que Edwin acerca un cuchillo a su cara y lo mantiene cerca, hasta que pasamos a un plano en negro.

Toda esta secuencia es el clímax del corto; vimos a Edwin en su punto más bajo, acosado por estas 'visiones', con las cuales se puede inferir que el niño era probablemente su hijo y este murió, el corto ahora revela la importancia de este elemento en la historia. Y después de esto tenemos un conflicto de Edwin en el que, al no poder completar su trabajo y no superar la muerte de su hijo, considera ahora quitarse la vida. Es el enfrentamiento final de Edwin consigo mismo.

Ahora acompañamos a Amanda mientras continúa explorando la casa, en búsqueda de Edwin. Ella llega al estudio, y se acerca a la mesa, donde toma un papel que se encuentra encima y lo ve atemorizada. La imagen cambia a la pareja del VHS alejándose de la cámara, y luego vemos la cinta de VHS completa: se ve a una pareja caminando en un ambiente blanco, alejándose de la cámara, mientras se escucha como se apaga este equipo. Durante esta última escena, la historia nos presenta una resolución al conflicto: sabiendo lo que pasó antes es probable que Amanda vino a buscar a Edwin al no escuchar nada de él y cuando encuentra ese papel en el estudio, podemos especular que Edwin se quitó la vida para reunirse con su familia, y que todo esto se grabó como una historia, probablemente por el mismo Edwin.

Conclusiones

Según Carroll, toda historia de terror dentro del cine comparte elementos y estructuras narrativas que los vuelven obras atractivas para el público y que los dejan pidiendo más. Entre estos se encuentra tener un elemento desconocido que amenaza al protagonista de la historia, este elemento antagónico es a la vez el misterio focal de la narrativa, y finalmente se tiene un enfrentamiento con el elemento antagónico. Lo que acabamos de describir se conoce mejor como la estructura de descubrimiento para historias de terror.

Otras características que hacen que la gente se mantenga interesada en una película o corto de terror es que este maneje bien la tensión; que sepa distribuir información sobre el misterio central de la historia (dicho de otro modo, que haya un buen balance de qué información se da a la audiencia y en qué momento) y que la película logre construir una atmósfera que cause incomodidad y temor en el espectador.

A esta estructura le añadimos suspenso, en la forma de cierta información que tenemos sobre el hijo de Edwin, su estado mental, que permiten que la audiencia pueda anticipar qué tipo de final va a tener el corto.

Con todos estos parámetros, vimos durante el análisis que el guion de “Sólo escribe” cumplen con estas condiciones y que, a pesar de tener elementos que pertenecen más a la rama de lo surreal (como las cintas VHS, los saltos temporales y de perspectiva), se identifica firmemente como una obra del género de terror con elementos de suspenso.

Una de las preguntas que se plantearon al inicio del texto era qué es lo que hace a este género tan popular y relevante en la mente del público. Podemos decir que la razón principal es que las historias de terror llaman a nuestro deseo compartido de adentrarnos en lo desconocido, sin importar que tan peligroso sea.

Pero el cine de terror también nos permite explorar otra área y esta es nuestra mente. Mediante historias como *Frankenstein*, *Alien*, *The Shining*, etc., podemos apreciar historias en donde vemos el viaje de personas ordinarias hacia lo desconocido y nos pone en sus zapatos; dentro de un film de terror, compartimos el protagonismo con los personajes y esto nos permite sentirnos como ellos, pensar como ellos, gritar como ellos. Una experiencia así es la razón por la que la gente va al cine: para vivir una historia extraordinaria con gente ordinaria.

REFERENCIAS

Bal, M. (1995), *Teoría de la Narrativa (Una introducción a la Narratología)*, Madrid: Cátedra.

Carroll, Noel. (1990). FILOSOFÍA DEL TERROR O PARADOJAS DEL CORAZÓN.
New York, Routledge

Freud, S. (2013). Lo ominoso (1919). Obras completas, 17, 215-251.

Löker, A. (2005). Film and suspense. Trafford Publishing.

Zavala, Lauro. (2015). NARRATOLOGÍA Y LENGUAJE AUDIOVISUAL.

