

PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado
Cuerpo B

Un largometraje a la sombra de Poe

Transposición de un cuento de Edgar Allan Poe al guión cinematográfico.

- ▶ **Nombre y Apellido del Autor** | Ciro Luna Dapozo
- ▶ **Cuerpo B del PG**
- ▶ **Fecha de presentación** | 11/12/2017
- ▶ **Carrera de Pertenencia** | Licenciatura en Dirección Cinematográfica
- ▶ **Categoría** | Creación y Expresión
- ▶ **Línea Temática** | Historia y Tendencias

Índice

Introducción	4
Capítulo 1: Género fantástico	9
1.1 Definiendo la Fantasía.....	9
1.1.1 El origen del género Fantástico.....	10
1.1.2 Características de la Fantasía.....	12
1.1.3 Ramificaciones del Género Fantástico.....	14
1.2 Componentes de la Fantasía.....	21
Capítulo 2: Género de Terror	28
2.1 Filosofía del Terror.....	28
2.2 El origen del Terror.....	30
2.3 El gusto por el género de Terror.....	32
2.3.1 Los personajes que del Terror.....	35
2.4 El Terror Cósmico.....	39
Capítulo 3: Metodología del trabajo de Poe	47
3.1 Otros cuentos por fuera del terror	47
3.2 Procedimientos y herramientas literarias.....	49
3.3 Análisis de los cuentos.....	50
3.3.1 Lo extraño y lo inexplicable.....	52
3.3.2 La Naturaleza y el paisaje.....	57
3.3.3 La decoración de los ambientes.....	59
Capítulo 4: El Guion Cinematográfico	62

4.1 Principales elementos del guion.....	62
4.1.1 De cómo leer un guion.....	64
4.1.2 El guion en el Género de Terror.....	65
4.2 La Transposición.....	69
4.2.1 Métodos de Transposición.....	75
Capítulo 5: Esquema de pasos para el desarrollo de la historia.....	82
5.1 Elección del Cuento.....	82
5.1.1 Los protagonistas.....	82
5.2 Elementos añadidos.....	85
5.3 Construcción del conflicto.....	88
5.4 Caracterización de Personajes.....	91
Capítulo 6: Creación de contexto, cámara y montaje.....	96
6.1 Construcción del contexto.....	96
6.2 Utilización de la cámara como herramienta dramática.....	100
6.3 El montaje.....	104
6.4 Diseño de Sonido.....	108
Conclusiones.....	110
Lista de Referencia Bibliográfica.....	114
Bibliografía.....	116

Introducción

Los universos que el cine lleva a la pantalla grande son en parte, obras primero pensadas y plasmadas en libros, relatos e historias que han sido forjadas con letras. La literatura es una de las mayores fuentes de creatividad para el cine, hoy en día la gigantesca industria de Estados Unidos apoya la mitad de sus películas en éxitos de papel, según Sánchez Noriega en su libro *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación* (2000). El cine no solo ha apreciado a los libros por su afán de imitar o duplicar éxitos literarios, sino que, también ha habido quienes se arriesgaron a llevar al cine obras clásicas que han perdurado en el tiempo y han sido leídas por muchas generaciones en el transcurrir del tiempo. Algunos no solo han tomado el riesgo de contar en imágenes algo que ya se ha transmitido en textos, sino que han contribuido de sobremanera a difundir su mensaje e incluso ampliarlo. Se puede citar como ejemplo a Francis Ford Coppola cuando adaptó el libro de Joseph Conrad, *El Corazón de las Tinieblas* (1902); el trabajo de Coppola en la realización de la película fue respetando el espíritu de la obra original, pero ello no le impidió agregar su propia visión a la historia. Es decir, al director no le interesaba realizar la aventura de un marinero que se adentra en la selva del Congo en busca de Kurtz, un jefe a cargo de una explotación de marfil, Coppola quería tomar el núcleo de la obra y llevarlo a un contexto en el que se sentía más cómodo. Así es como decide, en su película *Apocalypse Now* (1979), contar la misma historia de cómo la civilización destruye un pueblo en el contexto de la Guerra de Vietnam.

Esta misma operación es la que el presente Proyecto de Graduación aspira a realizar, teniendo como base la obra de un escritor, y en base a ella, realizar un guion de largometraje. El autor seleccionado es Edgar Allan Poe, del que se estudiarán sus obras, principalmente las de terror, con el fin de encontrar los recursos que más abundan en su trabajos, los mecanismos literarios que utiliza para generar miedo. Tras estudiar los cuentos, será elegido únicamente uno de ellos para ser llevado al guion, aunque también

se tomarán algunos elementos de otros cuentos con el fin de reforzar el terror en el trabajo final y también con el propósito de recolectar el mayor conocimiento posible de la metodología y la manera de trabajar de Poe.

Las distintas obras de Edgar Allan Poe construyen un universo que abarca mucho más que el terror, como podrían ser el género de la fantasía y el policial; también posee cuentos científicos, y en ocasiones se aventura en lo que es el cuento de paisajismo, breves obras en las que se limita simplemente a describir grandiosos paisajes por donde se desplaza un protagonista.

La predilección por los relatos breves es notoria en Poe, cuenta en su haber con sesenta y siete cuentos escritos, además de varios ensayos, en los que explica su preferencia por las narraciones cortas y los relatos breves y en los que se pueden encontrar datos interesantes que aportan al desarrollo de este trabajo. Son tan copiosas y reconocidas sus obras que, ya se han hecho muchas adaptaciones de sus escritos para el cine e incluso para la televisión. Cabe señalar que, la diferencia con estos trabajos es que la presente investigación busca la manera más eficiente de llevarlo a cabo a un ámbito local, en escenarios nacionales.

Los objetivos específicos son: clasificar las herramientas teóricas necesarias para organizar y definir una obra cinematográfica que resultará de interpretar el universo del género de fantasía y sus subgéneros. Efectuar una transposición de un cuento de Edgar Allan Poe, para este fin se utilizarán las herramientas pertinentes para la construcción de un producto cinematográfico, específicamente un guion de género de terror y finalmente, aplicar estos métodos de adaptación analizados y crear un guion cinematográfico de largometraje.

Todo ello, redundará en la obtención de un trabajo encuadrado en la categoría de Creación y Expresión.

Colaborarán también en esta investigación autores como Tzvetan Todorov y Rosemary Jackson, quienes son algunos de los más destacados en explorar el género Fantástico.

Un análisis preciso del fantástico y su presencia en las obras de Poe son claves para la investigación. Se indaga primero en los primeros orígenes de la fantasía, cuáles fueron sus inicios y se estudia a distintos autores que tratan de darle una respuesta e identificar qué es realmente el género fantástico.

Muchas son las características dentro del fantástico, las reglas que rigen este mundo son de lo más flexible y es difícil encontrar el perímetro que las limita, pero fundamentalmente no se pierde el eje de Poe y la búsqueda dentro del género, y del análisis global de, las principales características de las obras de ese prolífico autor.

El terror es explorado minuciosamente, y los autores como Noël Carroll y Lovecraft aportarán algunas de las piezas claves que ya han abierto para explorar este género. Ambos autores tienen una mirada distinta del terror y ambos son conocedores de la obra de Poe, cada uno de ellos hace un análisis de las obras de este autor.

El horror, ligado íntimamente al fantástico, recorre muchos caminos, encara distintas maneras de llegar al lector, especialmente aquellos que causan congoja en el corazón humano.

Es interesante, además, conocer el entorno del mundo de Poe, por lo cual se lo analiza específicamente, en su época narrativa. Se vislumbra entonces, que su país Estados Unidos, estaba en pleno crecimiento, y esto podría ser una de las consecuencias que lo formaron como autor, es decir que llegar a ese entendimiento, sobre las corrientes culturales y artísticas de la época provenientes de su país y del resto del mundo, es importante para saber qué lo empujó a escribir tales obras. Aunque, siempre teniendo focalizado los objetivos planteados en este estudio, que es la de recolectar todas las herramientas pertinentes para la construcción de un producto cinematográfico, específicamente un guion.

En el campo de las adaptaciones y transposiciones los trabajos de Sergio Wolf junto con Linda Seger y Sánchez Noriega, serán pilares en la investigación. Ellos como expertos en dicha temática garantizarán el camino para la realización de un guion, tomando los

recursos que Poe utilizó en sus obras. Entre los todos los relatos explorados será posible encontrar contextos que se repitan, temáticas usadas en varias ocasiones, o sucesos constantes. Este es la principal labor de la exploración que se hace en la obra completa de este autor, pero sin embargo, vale aclarar que no todos ellos serán usados para el guion final.

Finalmente, se tomará la decisión de cuál es el cuento más pertinente para llevar al guion, y qué elementos serán extraídos de otros guiones para transponerlos al proyecto. En base a la historia seleccionada los últimos dos capítulos se dedicarán al desarrollo del guion propiamente dicho, teniendo como base la obra general elegida, se trabajará en llevar la historia a un ámbito más moderno, en agregar más recursos de terror, si es que hacer esto resulta pertinente. Pensando más allá del desarrollo del guion y sus personajes, es necesario también explorar ámbitos más cercanos a la realización del proyecto, por ello también se verá la mejor manera en que un director de cine podría realizar la película. Para ello se hará un estudio para encontrar los mejores planos de cámara para cada momento de la historia, dependiendo el momento del conflicto los movimientos y encuadres de la cámara, los cuales deberían cambiar siempre subordinado a generar miedo en el espectador. También se buscará la mejor manera de realizar el montaje de la película, y se darán ejemplos de cómo proceder con este trabajo en las escenas más importantes del largometraje. Si bien el Proyecto de Grado está abocado exclusivamente a la terminación de un guion cinematográfico, también se agregarán estos últimos elementos mencionados, con el fin de tener una mejor visión de lo que sería la película y hacer más verosímil su realización.

Se destaca que, para reforzar la base de la investigación se explora en proyectos de graduación hecho por alumnos de la Universidad de Palermo tales como *La Fantasía de Hayao Miyazaki* (2012), de Michelle Russo Osterhage, M. En este trabajo se realiza una investigación del género fantástico, sus inicios y su desarrollo a lo largo de la historia. Otros trabajos como *Arte del Terror* (2009) de Ivana Fernández y *Crisis narrativa en el*

cine de terror después de la posmodernidad (2013) de Andrea Sabrina Bibini aportan datos significativos respecto el género de horror tanto literaria como cinematográficamente. Para comprender los personajes y su desarrollo, su creación e importancia, se citan los proyectos *El héroe y sus cambios a través del tiempo* (2012) y *El Robot, de Máquina a Protagonista* (2014), de Rocío de la Paz Lerache.

En búsqueda de más investigaciones acerca de la transposición se utiliza los trabajos *La adaptación literaria cinematográfica en Argentina* (2010) de Diego Rivas y *Traducción Cinematográfica* (2014) de Emiliano Rodríguez.

Por último, para acentuar ciertos contenidos técnicos respecto al mundo del cine se citan los proyectos *Entre Lentes y Tablas* (2014) de Jorgelina Monsalve, *Si vis Pacem Para bellum* (2011) de Herrera Sepúlveda, y *El estilo trapero* (2014) de Antonella Cherutti.

Capítulo 1: El Género Fantástico en la literatura

1.1 Definiendo la Fantasía

El presente capítulo tendrá como eje el estudio el trabajo de Tzvetan Todorov, quién junto con otros autores como Rosemary Jackson y Louis Vax colaborarán para investigar los componentes del género fantástico, sus orígenes y sus características.

Cómo género, la fantasía contiene varias definiciones de las cuales las más conocidas son la de Tzvetan Todorov en su libro *Introducción a la Literatura Fantástica* (1970).

Una de las cosas que más caracteriza al fantástico es la presencia de un mundo donde el lector se ve ante la duda sobre si él se encuentra en un plano donde rigen leyes distintas, o se halla en un lugar similar al suyo, pero dominado por acontecimientos extraños.

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálvides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. (Todorov, 1970, p.14).

Luego de que el lector tome su tiempo para ver en cuál de estos mundos se encuentra, se abren dos caminos, uno es el maravilloso y el otro es el extraño. En éste último, es donde entra en juego la vacilación, que el autor define como un acontecimiento en el que los personajes sienten como sobrenaturales o inexplicables, y que no encajan con las leyes naturales en las que él se maneja. "Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico" (1970, p.15).

Harry Belevan en su libro *La Teoría de lo Fantástico* (1976) no toma el género fantástico como un género sino más bien como un síntoma en el que distintas obras asientan sus

pilares. En la lectura de los textos, el lector puede darse cuenta de estos síntomas, es decir, puede comprobarse que el fantástico contamina las bases del relato.

1.1.1 El origen del género Fantástico

Los inicios del fantástico pueden remontarse desde hace muchos siglos, cuando en las distintas civilizaciones los campesinos en las noches se reunían en torno al fuego, momento en que se entretenían contándose historias sobre acontecimientos extraños y el avistamiento de criaturas nunca antes vistas. Es de estas narraciones tradicionales que nacen los cuentos que hoy conocemos, de estas reuniones alrededor de una fogata es que se dio a luz la manera de narrar una historia. Las diferencias con hoy en día radican que en aquellas épocas el hombre tenía una manera distinta de pensar, pues los lectores de nuestro tiempo no se preguntan si el cuento que tienen delante hace honor a la verdad, saben que el texto no necesariamente es fruto de la experiencia del escritor, sino que también puede ser una creación de su imaginación.

Rosemary Jackson en su libro *Fantasy- Literatura y Subversión* (1986) habla primero del término "Fantasy" el cual deriva de una palabra griega que significa irreal, que luego pasó a ser usado para describir ciertos tipos de literaturas. De hecho Jackson aclara que la fantasía se aplica sin titubeos para enmarcar cualquier obra literaria que no tiene que ver con el realismo, cualquier cosa que esté fuera del mundo conocido, esto puede abarcar desde, la ciencia ficción, terror hasta los cuentos de hadas.

Pero se tiene que tener cuidado si se quiere que la historia de la fantasía sea verosímil, si bien la fantasía es capaz de realizar sucesos muy fuera de lo común, hay que tener cuidado de no salir demasiado de la realidad.

Según Dostoievsky, el verdadero fantasy no debe romper la vacilación que el lector experimenta al interpretar sucesos. Los relatos que resultan demasiado increíbles para ser presentados como "reales" rompen esta convicción; descarta como un puro disparate la historia de un hombre que carece (literalmente) de corazón, porque viola los límites de lo posible y el acuerdo que el texto establece

entre lector y el autor. Lo fantástico- dice Dostoievsky-, debe estar tan cerca de lo real que uno casi tiene que creerlo (Jackson, 1986, p.25).

Buscando las raíces de género y por qué se lo asocia con la negación de las leyes naturales la autora da con un género literario tradicional que es la menipea. Se trata de escritos que datan de la Edad Media hechos por cristianos los cuales rompen con el realismo de la época. “La menipea se movía cómodamente en el espacio que se abre entre este mundo, un submundo y un mundo superior. Combinaba pasado, presente y futuro, y permitía dialogar con los muertos. Eran perfectamente normales los estados de alucinación, sueño o desvarío, conductas y discursos excéntricos, transformaciones personales y situaciones extraordinarias.” (1986, p.11).

La menipea no se preocupa por respetar las normas establecidas, suceden escándalos y conflictos que destruyen las bases del mundo establecido, el orden temporal, filosófico y espacial es cortado, desordenado y vuelto a pegar. Para una época en que el mundo occidental se encuentra bajo las leyes de la Iglesia, la menipea se atreve a hacer referencias al desorden social, se atreve a hablar del viaje a otros mundos, el descenso a otras dimensiones, utiliza oscuros espacios como burdeles o sepulcros e incluso se anima a hablar del erotismo, la locura y el crimen.

La menipea estaba íntimamente ligada a los carnavales que se festejaban por aquel entonces donde hay una suspensión de las leyes y el orden de todos los días es anulado. Los carnavales, lo mismo que la menipea, rompía con las leyes impuestas y permitía realizar cosas que no estaban naturalizadas entre la gente, entre estas cosas estaban la mezcla entre clases sociales, las diferencias de estatus se olvidaban por un determinado periodo de tiempo. La menipea por lo tanto nace en un momento en que durante ciertos periodos las estrictas leyes que imperan son capaces de flexibilizarse e incluso ignorarse. Jackson dice: “Era un género que no pretendía ser culto o definitivo. Carente de finalidad, cuestionaba las verdades autoritarias y las remplazaba por algo menos cierto”. (1986, p.13).

Herederos de este género son autores clásicos, cuyos escritos coinciden con las características de este género tan antiguo.

El examen de algunas raíces del fantasy literario revela que esta función subversiva le es característica. El estudio de Mikhail Bakhtin, *La Poética de Dostoievsky* coloca a los fantásticos modernos como E. T. A. Hoffmann, Dostoievsky, Gogol, Edgar Allan Poe, Jean Paul, como descendientes directos de un género literario tradicional: la menipea. (Jackson, 1986, p.12).

Este género rompía con todos los cánones de realismo histórico que tanto se usaba en la época, rompía con todo, se abría una puerta entre nuestro mundo y otros, mundos superiores y submundos habitados por muertos. La línea temporal no respeta ninguna regla, pasado, presente y futuro se mezclaban entre sí, situaciones inusuales ocurrían con frecuencia, cosas como las transformaciones de personas en animales o la resucitación de un antiguo difunto. (1986, p.13).

1.1.2 Características de la Fantasía

También hay otros teóricos, como Louis Vax que en su obra *Arte y Literatura Fantástica* (1963) asegura que para que un género se convierta en fantástico simplemente tiene que suceder algo que no se pueda explicar, que esté más allá del entendimiento del hombre, las leyes del mundo real quedan a un lado, lo sobrenatural se impone ante lo natural. Entre otras características de la fantasía es que infunde cierto temor, el héroe en la aventura casi siempre se ve en presencia de un nuevo mundo que jamás antes ha presenciado, las puertas de lo desconocido se abren ante él y la incertidumbre deja incluso desconcertado al lector.

Todorov deja en claro que el fantástico no puede ser interpretado en el sentido que ni el lector ni el espectador pueden hacer una reinterpretación personal de la obra, insiste que no esconde mensajes tras sus líneas, no hay más verdad que la que se tiene delante. No puede ser reinterpretado porque el género se perdería.

Es decir que, en el fantástico el espectador tiene que aceptar el mundo tal cual es, si se quiere seguir conservando el elemento de la sorpresa e incertidumbre. No tener la posibilidad de explicar lógicamente el fantástico es el mismo motivo por el cual el género se convierte como tal.

Para Rosemary Jackson, lo mismo que para Todorov, la fantasía se divide en dos elementos. Mientras que para Todorov lo hacen entre lo maravilloso y lo sobrenatural, para Jackson lo hacen entre lo maravilloso y lo mimético. Primero hay que aclarar que comparten la importancia del narrador dentro del fantástico: lo que se necesita en toda narración fantástica es un narrador que se exprese de manera impersonal, una figura autoritaria que no se rebaje al nivel del protagonista, que relate sus penurias y sus fortunas sin apiadarse o alegrarse. No debe haber nada emocional en su voz, tan solo dictar que es lo que está ocurriendo y atenerse a los hechos. Es dentro de lo maravilloso que la narración que caracteriza por ser omnisciente, además de poseer total autoridad. (1986, p.31).

Aquello que Jackson define como mimético, son los escritos que tratan de emular la realidad, lo que busca imitar las experiencias vividas de la realidad para transcribirlas a una narrativa. Con ello se busca dar como reales a través del portavoz los sucesos que ocurren en el cuento, por muy increíbles que parezcan, el escritor lo que quiere es que el lector las tome como que ocurren u ocurrieron (1986, p.31).

Lo fantástico: la narrativa fantástica confunde elementos de lo maravilloso y de lo mimético. Afirma que es real lo que está contando – para lo cual se apoya en todas las convenciones de la ficción realista- y entonces procede a romper ese supuesto de realismo, al introducir lo que – en esos términos- es manifiestamente irreal. Arranca el lector de la aparente comodidad y seguridad del mundo conocido y cotidiano, para meterlo en algo más extraño, en un mundo cuyas improbabilidades están más cerca del ámbito normalmente asociado a lo maravilloso. El narrador no entiende lo que está pasando, ni en su interpretación, más que el protagonista; constantemente se cuestiona la naturaleza de lo que ve y registra como real. Esta inestabilidad narrativa constituye el centro de lo fantástico como modo. De ahí provienen los círculos de ambigüedad en Poe, tales como el comienzo del Gato Negro: *No espero ni pido que crean la fantástica, aunque ordinaria historia que voy a escribir. Estaría loco si lo esperara, pues mis*

propios sentidos rechazan la evidencia. Sin embargo, no estoy loco; e indudablemente no lo he soñado. (Jackson, 1986, p.31-32).

Jackson dice: “Entre lo maravilloso y lo mimético, tomando prestado la extravagancia de uno y la mediocridad del otro, lo fantástico no pertenece a ninguno de los dos, y carece de sus supuestos de confianza o sus presentaciones de verdades autoritarias”. (1986, p.32).

1.1.3 Ramificaciones del Género Fantástico

El género como lo plantean Todorov y Vax es muy grande y no solo abarca los cuentos de hadas sino que también se ramifica hacia otros como el trágico, el psicológico e incluso el policial. Todorov sobre todo argumenta que es difícil encontrar obras que se aboquen exclusivamente a la fantasía ya que casi siempre terminan cayendo a otros géneros. Es así que para poder delimitar bien sus barreras crea cuatro definiciones del fantástico.

Todorov argumenta que el fantástico también se apoya considerablemente en la voz de un narrador, que toda obra es contada en primera persona para que el espectador pueda sentirse identificado con el personaje que vive cosas sobrenaturales.

Algo muy importante a tomar en cuenta es el contexto socio cultural en que la obra fantástica se da lugar, ya que para ciertas personas ciertas cosas pueden parecerles sobrenaturales mientras que a otras no.

Tratando de encasillar estos géneros que le parecen que componen el fantástico, Todorov propone una mezcla que lleven a crear subgéneros. Estos son lo *fantástico* y lo *extraño*, y lo *fantástico* y lo *maravilloso*. A su vez estos permiten crear un diagrama que puede leerse como lo *extraño puro*, lo *fantástico extraño*, lo *fantástico maravilloso* y finalmente, lo *maravilloso puro*. (1970, p. 24). Este último simplemente se trata de sucesos que ocurren bajo las leyes de la nuestra realidad, pero que a pesar de todo siguen siendo acontecimientos que están prácticamente fuera de nuestra razón, que nos

parecen absolutamente insólitas y extraordinarias que hacen que, tanto lector como protagonista del relato, les parece que están ante la presencia de algo que no puede ser explicado mediante los caminos de la razón. Una característica exclusiva es que se destacan los hechos sobrenaturales sin importar que reacción tengan los personajes involucrados. (1970, p. 26).

Lo *extraño puro* suma otra característica a lo fantástico, no solo se sumerge en un terreno en el que las leyes de la razón son alteradas y aceptadas, sino que se relaciona más con los sentimientos de los personajes, algunos tan profundos como puede ser el miedo (1970, p. 26).

En su libro *Historias acerca de historias* (2014) Brian Attebery dice que lo fantástico entra en un campo más amplio de lo pensado, que puede incluir lo improbable y lo poco probable, lo que no existe, un quiebre profundo de la realidad. Esto nos abre las puertas a otros géneros u otros derivados del fantástico cómo podría ser la ciencia ficción y el terror.

Son difíciles de percibir las diferencias entre el género de terror y el de fantasía, sin embargo, hay que recalcar que no toda literatura fantástica produce terror y que no toda obra de terror se apoya en elementos fantásticos. La fantasía se apoya en los recursos de ambientación, de personajes y al relato, mientras que el terror se dedica a los efectos que causa sobre el espectador, extraños mundos y extraños personajes lo sumergen en un temor que la fantasía no tiene la posibilidad de imitar.

La magia es una de las características que más representa al género fantástico pero también el que más llega a desprestigiarlo. Brian Attebery, toma la magia como un subgénero que cuenta con reglas propias y que llegan a tocar un realismo lógico. La magia llega a ser un recurso del que sus usuarios no pueden abusar sin consecuencias, siempre se busca que la existencia de la magia tenga un fin específico, se justifica su existencia y su uso como si fuera ciencia ficción.

Siguiendo en la búsqueda de una definición de lo fantástico, Todorov investiga más aun sus características particulares. En los textos, ocurre que siempre el relator describe sucesos que son muy difíciles que ocurran en la vida real, los que habitan en relato siempre sufren estos acontecimientos extraordinarios. Todorov entonces cita al diccionario ilustrado titulado *Pequeño Larousse*, en donde lee que los cuentos fantásticos son aquellos en los que se hacen presenten seres sobrenaturales. Él no acuerda con esta explicación, porque a pesar de admitir que ocurren cosas que pueden ser definidas como sobrenaturales en un cuento fantástico, el espectro que abarca lo sobrenatural es demasiado grande como para ser exclusivo de la fantasía, e incluso para ser un género propio. Obras antiguas y clásicas como las de Cervantes y Shakespeare tienen tintes sobrenaturales, así como también las de Homero, y aun así nada tienen que ver entre sí. Hay otros escritores que han estudiado lo fantástico y Todorov los cita al final para rebatir sus teorías. “Con excepción del cuento de hadas, todas las historias sobrenaturales son historias de terror, que nos obligan a preguntarnos si lo que se toma por pura imaginación no es, después de todo, realidad” (como se cita en Penzoldt, 1952). Todorov, disiente con esta declaración, tomándola por absurda. Tratar de transmitir la sensación de temor en el lector no puede ser una de las características principales del género fantástico, además de que nada impide que se escriban cuentos de hadas que estén abocados al terror (1970, p. 19).

Hay quienes intentan describir lo fantástico de la manera más fácil posible, definiendo lo fantástico simplemente como aquello que no puede ocurrir en la realidad, lo directamente opuesto al naturalismo. Según Todorov “Lo fantástico explora el espacio de lo interior, tiene mucho que ver con la imaginación, la angustia de vivir y la esperanza de la salvación” (como se cita en Schneider, 2006). Para Todorov esto no alberga ningún sentido ni hace una clara definición del fantástico.

Las dificultades para definir lo fantástico se acentúan, las discrepancias entre distintos autores son muchas y son cada vez más las trabas que impiden que el género tome

forma. Por ello Todorov busca delinear sus fronteras, y es allí que encuentra una respuesta que le satisface, es por ello que dice: “Más que ser un género autónomo, (la fantasía) parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño.” (1970, p. 23). La vacilación no es más que el tiempo en que, tanto el lector como el personaje del relato fantástico, tarda en percibir que lo que sucede tiene origen, o no, de la realidad. Aquí entramos en uno de los puntos clave que Todorov tiene a la hora de buscar elementos que se acerquen al género fantástico, o que por lo menos, ver cuáles son los más próximos a sus fronteras. El autor dice que, al finalizar la historia del relato, el lector debe tomar una decisión en cuanto a lo que ha leído. Si se decanta a favor de que las leyes imperantes sean las de la realidad y todo acontecimiento fuera de lo normal puede ser explicado, esto pertenece al género de lo *extraño*. Si sucede lo opuesto, en que el lector prefiere que las leyes de la realidad sean deformadas debido a sucesos que no son explicables, es que nace el género que conocemos como *maravilloso*. (1970, p. 23).

Todorov da un ejemplo de lo *extraño* con el cuento del escritor Edgar Allan Poe, *La Caída de la Casa Usher*. Hace una leve descripción del cuento, de cómo el narrador cuenta que visita la alejada y lúgubre casa de su amigo Roderick Usher, allí se encuentra que la hermana de éste se encuentra gravemente enferma y espera que ocurra lo peor. Finalmente, la pobre criatura, a la que Roderick le profesa un amor casi enfermizo, muere. Pero ocurre que en vez de otorgarle sepultura, dejan su cuerpo enterrado en el sótano; no pasa mucho tiempo entonces hasta que empiezan a escuchar ruidos extraños y descubren que la enterraron estando aún viva. Lo que a continuación sigue es que el narrador huye, abandonando a su amigo (1970, p. 26). Los sentimientos que sufre el narrador, como el miedo, encajan con las características que Todorov designa como lo *extraño puro*. En su libro sigue explicando que Poe en verdad tiene cuentos que no rozan tanto con lo fantástico ni lo extraño, sino con experiencias llevadas a los límites. En el cuento una de las cosas que llaman la atención es la tan extraña y estrecha relación que mantiene los dos hermanos, más pareciera que Poe está relatando la convivencia de una

pareja en la casa. Poe se sirve de las descripciones del mal en sus cuentos, en los crímenes y en las truculentas descripciones de estos, no escatima en relatar acontecimientos en los que se hace presente la crueldad. Hace uso de ciertos tabúes, el incesto por ejemplo en *La Caída de la Casa Usher*, para marcar una sensación de extrañeza en sus obras (1970, p. 26).

Todorov cita a dos autores para respaldar sus dichos, calificando a Edgar Allan Poe, no como un autor de fantasía, sino como un autor de cuentos extraños. Cita primero a Charles Baudelaire, uno de los más antiguos admiradores de Poe y traductor de sus obras al francés, diciendo que el estadounidense narraba como ningún otro las excepciones que acontecían tanto en la naturaleza o como en la vida humana (1970, p. 26). Todorov también transcribe las palabras de Dostoievsky, diciendo que Poe no hace más que describir una realidad excepcional, además de sumergir a sus personajes en situaciones excepcionales tanto en psicológica como exteriormente (1970, p. 26).

A pesar de todo, Todorov no desliga del todo a Poe del fantástico. Se mantiene firme en cuanto a encasillarlo al género de los extraño, pero aun así le otorga el título de cuento fantástico a dos de sus obras. Estas son, *Recuerdos de Mr. Bedloe* y *El Gato Negro* (1970, p.27).

Con los trabajos hechos por Poe podemos también entrar en otros temas que rozan con el fantástico, estamos hablando de la novela policial contemporánea. Todorov hace un pequeño comentario que no es casualidad que Poe escribiera cuentos sobre este género debido a que el género policial reemplazó al género de fantasmas (1970, p. 27). Estas similitudes pueden verse en cuanto a que en la novela policial lo que se busca en un principio es resolver un enigma casi imposible, el encontrar pruebas que guíen al protagonista a un culpable. Siempre tienen en un comienzo un abanico de opciones en la investigación que presumen de ser las respuestas más obvias, pero que finalmente no acaba siendo así. Ocurre en general que las respuestas que llevan a la verdad son las más inverosímiles, estas al ser descubiertas son explicadas minuciosamente. En los

relatos fantásticos puede haber finales verosímiles, inverosímiles, racionales o sobrenaturales, y en esto también podemos encontrar una similitud con el policial, pues hay cuentos en los que la solución al enigma es tan inverosímil o inexplicable que el relato llega a rozar las cotas de lo sobrenatural.

Siguiendo esta línea en la que Todorov emparenta el fantástico con el policial, afirma que así como tienen mucho en común, tienen características opuestas. Esto podemos verlo a primera vista en un relato fantástico, aquí el enigma trata de ser explicado a través de una explicación sobrenatural, mientras que en el policial todo lo contrario, siempre se busca una solución verosímil y atada a la realidad. Ocurre también que en cada uno de estos géneros no cae necesariamente en los mismos enigmas, los objetos en los que trabajan por lo general son distintos. Además, los conflictos también suelen ser distintos, en el policial se basa siempre en desenvolver el misterio, mientras que en el género fantástico el conflicto puede pasar por otro tema que no sea el desvelar un enigma. Como se dijo al principio, ambos géneros comparten fuertes semejanzas, pero también difieren en importantes aspectos que demarcan los límites que con claridad los diferencian (1970, p. 27).

Sigamos ahora tratando de delimitar el territorio en los que se halla la fantasía. Ya fue dicho que este género es demasiado grande y difícil de definir pero, puede verse que en su campo se mueve con soltura lo maravilloso y lo extraño. El fantástico puede trasladarse entre uno y otro género. En el maravilloso, lo sobrenatural está atado a las leyes de este mundo y es finalmente aceptado. Todorov dice: “Estos relatos son los que más se acercan a lo fantástico puro, pues este, por el mismo hecho de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural” (1970, p. 28). Ocurre que en lo *maravilloso puro*, lo sobrenatural no causa ningún efecto en los protagonistas, ya que este mismo ambiente sobrenatural es el mundo en el que transcurre el relato. “La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los

acontecimientos relatados, sino la naturaleza misma de los acontecimientos”. (1970, p. 29).

Ocurre que en ocasiones el género de lo maravilloso se lo relaciona con los cuentos de hadas, ya que en estas viven en su mundo sin generar sorpresas a nadie, nadie se sorprende de las hadas madrinas que conceden deseos ni que los animales hablen. Todorov da ejemplos de este subgénero con los cuentos del escritor Ernst Theodor Amadeus Hoffmann como *Cascanueces y el Rey de los Ratones* y *El Niño Extranjero* (1970, p. 51).

Lo fantástico se basa en la vacilación del lector que se identifica con el protagonista del relato y simpatiza con él. Esta vacilación ante un suceso puede resolverse aceptando que el suceso ocurrido, por muy extraordinario que sea, puede ser el producto de la flexibilización de las leyes naturales que imperan en nuestro mundo, un acontecimiento difícil de imaginar, pero posible. Algunas explicaciones pueden darse argumentado que lo visto puede ser fruto de un delirio, la locura o simplemente una ilusión. Es tanto el lector como el personaje quienes deciden que lo ocurre está atado a las leyes de la razón, o no. (1970, p. 85).

El fantástico extiende sus ramas de manera enérgica, tanto que existen autores que marcan distintos caminos en sus obras, y que aun así logran emparentarse con lo sobrenatural. Existen escritores que se abocan a narrar historias de mundos inimaginables, se sumergen en la fantasía y en este campo mantienen todos sus trabajos. Otros escritores, en pos de desarrollar una trama de acción o de una específica velocidad de lectura e intriga, no dudan en dar pinceladas a sus relatos con sucesos inexplicables. Lo sobrenatural en sí no les atrae, pero no pueden evitar dar algunas puntadas a sus historias de acontecimientos extraños. No puede afirmarse que sean todos así, según Todorov: “Como la mayor parte de los autores de lo fantástico, afirma, Poe se siente más cómodo en el incidente y en los efectos narrativos más amplios que en el dibujo de los personajes” (como se cita en Lovercraft, 2002).

En total, son tres los motivos por el que los escritores eligen la fantasía como base para sus obras. Buscan en primer lugar poner elementos fantástico y transmitir efectos o sensaciones tales como podría ser, el miedo o la curiosidad, pues no hay otros géneros en la literatura que hagan tan bien este trabajo. El fantástico sirve también para sostener el suspenso, la narrativa puede ser sostenida mediante gracias a la intriga generada, el escritor con ello puede mantener al lector en vilo y expectante ante lo que sucederá en el texto. El tercer motivo, es porque la fantasía permite la construcción de mundos imaginados por su propio autor y en el que imperan leyes que el mismo crea, desarrolla personajes, lenguas, costumbres y situaciones que no podría lograr si respetara una narración que se sitúe en nuestro mundo (1970, p. 50). Todorov dice, que estas tres funciones no es fruto de la casualidad: “La función pragmática responde a la relación que los signos mantienen con quienes los utilizan; la función sintáctica comprende las relaciones de los signos entre sí, y la función semántica apunta la relación de los signos con lo designado por ellos, con sus referencias” (1970, p. 50).

Louis Vax pide ante todo no tomar la apresurada decisión de ensillar al fantástico en un género y menos aún de tratar definirlo, que aquellos teóricos que han buscado la manera de hacerlo no han llegado a cumplir su objetivo y solo han logrado contradecirse unos con otros. En sus dominios la fantasía se explaya libremente. La narración fantástica, por el contrario, se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbditamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro del mundo real. Mientras que lo feérico coloca fuera de la realidad un mundo donde lo imposible y, por lo tanto, el escándalo no existen y lo fantástico se nutre de conflictos entre lo real y lo posible (Todorov, 1970, p. 7).

Lo que pide él es delimitar los territorios que lindan con el fantástico, entre los que puede encontrarse lo trágico y lo poético.

1.2 Componentes de la Fantasía

Así como Todorov insiste que la fantasía se mueve entre lo maravilloso y lo extraño, Vax enumera otros subgéneros, no que se aproximen a sus lados, sino que compongan el

propio núcleo del género. Son varias categorías las propuestas, y cada una de ellas trata de darle una faceta distinta al fantástico, siendo que este puede abarcar muchas áreas. Está la categoría de lo “fantástico-extraño” que al igual que lo “maravilloso” el lector se sumerge en un universo insólito que no es tomado como tal por sus habitantes, con la diferencia que aquí sí hay una explicación para estos fenómenos que no son comunes en la vida real, es posible dar explicaciones de manera racional.

En un principio Vax habla de lo macabro, refiriéndose a la aparición de algo sobrenatural en nuestro mundo y que se maneja con leyes distintas a las nuestras. Para que funcione, estos acontecimientos sobrenaturales tienen que causar una perturbación en el lector, el cuento fantástico macabro debe sin lugar a dudas manifestar inquietud en el corazón de quien lee el cuento, si no lo hace, entonces ya no estamos hablando de fantasía. Para dar un ejemplo, podemos hablar de los ángeles, las hadas o simplemente de Dios, seres sobrenaturales que están más allá de nuestras leyes, pero que sin embargo no causan ninguna perturbación, por lo tanto no podrían pertenecer al fantástico. (1963, p. 10).

Pero hay otros seres que sí pueden entrar en el territorio de lo macabro, seres que no causan buena impresión al ser humano. Entre ellos están el vampiro, al cual se lo asocia a un acosador sexual, alguien que ronda a mujeres y meterse en sus camas por la noche para extraerles la sangre con los dientes. Los monstruos muchas veces no terminan siendo seres fantásticos, sino las mismas personas que se han convertido en algo tan ajeno que nos resulta peligroso tenerlo cerca, el lector se horroriza al ver como un ser civilizado puede tornarse una criatura tan ajena que rompe con todas las leyes que nosotros tomamos como naturales. Vax dice: “El monstruo representa nuestras tendencias perversas y homicidas; tendencias que aspiran a gozar, liberadas, de una vida propia. En las narraciones fantásticas, monstruo y víctima simbolizan esta dicotomía de nuestro ser; nuestros deseos inconfesables y el horror que ellos inspiran” (1963, p. 11).

El “policial” es parte del fantástico, fue Edgar Allan Poe el creador de este género. Vax dice: “Mientras que la novela policial es, ante todo, un género popular, el cuento

fantástico, por lo contrario, constituye a menudo la obra de un gran escritor que se dirige al público refinado” (1963, p. 12).

Lo “trágico” hace aparición en lo fantástico cuando un personaje se encuentra atrapado en una situación que no les es posible sortear, los obstáculos son altos y parece que el mismo destino es quien quiere que se rinda en su meta. Sin embargo, y a pesar de todo, el protagonista sigue adelante haciendo frente a la tormenta. Esto es la tragedia. Vax pone por ejemplo el libro de Robert Louis Stevenson el *Doctor Jekyll*, protagonizada por un personaje que lucha por no ser arrastrado a la violencia y los placeres. (1963, p. 13).

El “humor” también trabaja en el fantástico, aunque Vax afirma que entre el humor y la fantasía hay grandes incongruencias, que se trata de una relación que no puede ser compatible. Esto lo justifica diciendo que la risa causa que el miedo se disipe, nos es congruente reír cuando se presenta ante un personaje un ser sobrenatural o cuando se acerca la noche. Sin embargo, no se debe llegar a rápidas conclusiones, pues a pesar de que el humor espanta al miedo. (1963, p.14) Vax dice: “El espanto, de la misma manera que lo cómico, se origina con frecuencia en una contaminación de lo viviente y lo inanimado”. (1963, p.15).

Seguimos con la “utopía”, del que tanto bebe la fantasía. Se trata de un personaje que sorprendentemente se halla en un mundo distinto, uno completamente diferente en donde las cosas se manejan de una manera distinta, las sociedades se preocupan de tales cosas como en cuidar la moral de sus ciudadanos en vez de preocuparse por que tengan cubiertas sus necesidades básicas de bienestar. Aquí lo que fascina al lector es que lo que se abre ante él no es otro mundo, sino que es el propio mundo transformado en uno posible; el lector queda encandilado al leer sobre estas sociedades utópicas porque se imagina que puede ocurrir algo parecido en la propia (1963, p.16).

La “psiquiatría y el psicoanálisis” no se desconocen con la fantasía, pues hay ejemplos que muestran que, las enfermedades mentales son usadas en cuentos. Muchas veces ocurre en la literatura que no puede comprobarse la existencia o tener alguna prueba de

la presencia de monstruos o fantasmas, muchas veces la aparición de estos, son el fruto de delirios o las alucinaciones de una persona con problemas en su psique. Las alucinaciones son parte de este subgénero, los héroes u otros personajes pueden ser esquizofrénico o simplemente paranoicos que son víctimas de un estado mental perturbado (1963, p.19). Sucede que, este subgénero acarrea cierto peso para los autores que buscan con ella darle más seriedad a su obra, mediante la investigación de enfermedades reales y el estudio de pacientes, tratan de dar más verosimilitud a sus escritos. Por esto, se debe tener cuidado de no adentrarse tanto en las aguas de la psicología real ni de la psiquiatría, de hacerlo se corre el riesgo de simplemente salir del fantástico. Lo que busca el escritor es perturbar al lector con los detalles de las enfermedades, no darle una lección académica, por ello se debe avanzar en las fronteras más allá de la dura verdad de un tratamiento psiquiátrico. (1963, p.20). Los escritos fantásticos han podido ser útiles para la ciencia médica, un ejemplo podemos darlo con el estudio que hizo María Bonaparte. Fue una de las discípulas de Sigmund Freud y escribió todo un análisis psíquico sobre Edgar Allan Poe investigando sus cuentos. (1963, p.21).

Siguiendo con otros subgéneros entramos en lo “metafísico”, aquellas cosas que el humano no es capaz de ver, pero si percibir por otros medios, percepciones que anidan dentro del hombre y que son capaces de desvelar tales cosas como apariciones. Son varios los elementos con los que podemos encontrarnos aquí, todos ellos abocados a develar un misterio o buscar una verdad; son en su mayoría ciencias, tales como la investigación policial, las matemáticas u otras ciencias experimentales, todas ellas siempre usadas para aclarar fenómenos que no parecen ser del todo claros. Una vez se muestra en escena aquello que no puede ser explicado se trata de darle alguna explicación lógica a lo que está ocurriendo, en esto podemos ver que está muy ligado al policial. Sin embargo aquí radica una diferencia importante, pues el escritor no busca fomentar a sus lectores la presencia de sucesos paranormales, todo lo contrario, los niega y refuta cualquier teoría que guíe al lector a respuestas descabelladas e

inexplicables. Lo que ocurra realmente no importa, si es paranormal o no, el escritor buscara siempre hacer a un lado la imaginación en pos de elevar a la ciencia como única hacedora de respuesta y destructora de supersticiones. (1963, p.22).

En consecuencia, si bien lo fantástico y lo metapsíquico tienen un mismo punto de partida, se orientan en direcciones diametralmente opuestas. Las viejas supersticiones, al adquirir palpitante actualidad, han dado origen a dos disciplinas opuestas y complementarias que tienden a satisfacer la doble necesidad de saber y sentir. (Vax, 1963, p.23).

Existe otra categoría muy emparentada con lo metafísico que es denominada como el “juego de lo visible y lo invisible”. Aquí es donde podemos ver que el fantástico se alimenta alterando la razón, como antes se ha dicho, rompiendo las reglas que naturalmente nos imperan. Es por esto mismo que las criaturas causan pavor no solo por su presencia sino realizando acciones tales como traspasar paredes, caminar en el agua y tantas otras cosas que infunden perturbación en aquellos que lo presencian. Esta categoría se basa en que el lector tiene establecido que el cuerpo humano tiene en su interior sangre y órganos visibles, mientras que posee un alma que no puede ser vista. Aquí entonces el escritor hace visible lo invisible, las almas son de pronto algo que el protagonista del cuento puede ver, los espectros comienzan a rondar por todas partes, también puede ocurrir a la inversa y el protagonista puede no ser visible para los demás. Esta categoría podría parecer que pertenece más al ámbito del terror, sin embargo, Vax asegura que no es suficiente hacer visible lo invisible para generar temor en lector (1963, p.29-30).

La categoría de “alteración de la casualidad, el espacio y el tiempo” toma como ejemplo a una persona que ha crecido y en base a su experiencia tiene una noción de un sistema que rige el mundo el que vive. En la naturaleza, los ríos van a parar a los mares, en los mares se evaporan el agua que irá luego a parar a los ríos, una vez que alguien ha muerto este no puede volver a la vida, los deseos no se cumplen por si solos; esto es lo que aprende un adulto y lo tiene claro. (1963, p.30). Pero he aquí que entra el escritor y lo

que hace es convertir la causalidad racional en la causalidad mística, los que antes estaban sujetos a las reglas que conocemos naturalmente ahora se encuentran regidos por otras completamente distintas y místicas; el protagonista ya no puede moverse con libertad al esfumarse las leyes naturales que lo rodeaban, sino que debe dejarse arrastrar por las nuevas, ateniéndose a cualquier consecuencia que pueda surgir de ellas. (1963, p.32).

La última categoría de la que nos habla Vax es la “regresión”. Donde el contexto en que transcurre el cuento son aquellos lugares que han sido abandonados y el protagonista se acerca a ellos, la primera presencia en un sitio deshabitado por años. Sitios así podemos dar el ejemplo de ruinas antiguas, pueblos sin gente e incluso una selva impenetrable. Vax quiere dejar en claro que la fantasía, a diferencia de la tragedia, no busca que sus personajes se ennoblezcan ante la adversidad de su destino, sino que dejan salir sus facetas más bajas, el fantástico busca lo más oscuro del alma humana. Por ello dice que no son las bestias, monstruos, entidades o cualquier otra cosa que surja de la imaginación lo que hace al género, sino en la presencia del hombre dentro o detrás de ellas. Lo mismo que Todorov, Vax ve una duda ante lo que presenta el fantástico, una vacilación, un momento de no poder explicarse que es lo que hay delante de los ojos.

Más allá, de hablar también de duda o vacilación, Vax deja en claro que el fantástico también se alimenta de la incredulidad. Desde hace cientos de años las distintas culturas del mundo han creído en historias fabulosas y en distintas épocas la han usado para explicar los fenómenos naturales. Tan fuerte han calado estas historias en el alma humana que hoy en día se le sigue temiendo a los espíritus y a los fantasmas a pesar de que no se crea en ellos, esto es lo que hace realmente posible que exista la fantasía en la literatura. El escritor sin embargo, no solo debe confiar en que esto habilita que el lector se crea todo lo que él escribe, introducirlo en un mundo de fantasía es aún laborioso de lo que parece. Para ello debe dar coherencia a su historia, no dejar caer la verisimilitud y usar las herramientas que le otorga el género, junto con todas las mezclas que pueden

ser creadas dentro de la misma, para poder seducir al lector y que este sienta el mundo y la historia que ha imaginado el autor (1963, p.72).

Para desarrollar el guion final se deberá tener en cuenta todas las características del fantástico, el estudio de Todorov sobre el cuento *La Caída de la Casa Usher*, podría ser de suma importancia, debido a que sus características entran en lo *extraño puro*, puede ser oportuno para el proyecto que se busca desarrollar.

Una vez establecido lo que es la fantasía el siguiente paso será buscar las características del terror, tarea que se efectuará en el siguiente capítulo.

Capítulo 2: Género de Terror

2.1 Filosofía del Terror

El guion final tiene como base el género de terror, por lo cual la investigación apunta a ahondar sobre las características del este género. Son varios los autores que tienen una noción propia de lo que es el horror, entre los que se encuentran Lovecraft o Todorov, que incluso tienen sus diferencias a la hora de catalogar los cuentos de Poe, Según Noël Carroll en su libro *Filosofía del Terror o Paradojas del Corazón* (2005) el género del terror tiene tramas muy repetitivas.

La razón de ello, en parte, es que muchos relatos de terror- sospecho que la mayoría- están generados a partir de un repertorio muy limitado de estrategias narrativas. Al igual que muchos géneros, las líneas de las narraciones de terror son muy previsibles, pero la previsibilidad no disuade el interés del público de terror, de hecho, parece que el público desea que se le cuenten una y otra vez las mismas historias (Carroll, 2005, p.14).

Para Carroll en el género de terror tiene que haber un ente sobrenatural, un monstruo desconocido al cual temer y que infunda terror porque se desconoce su naturaleza. El autor desdeña las películas que son calificadas de terror que contengan escenas sangrientas, o una persona enloquecida que da muerte a personas, no lo considera dentro del género del terror. Para Carroll, en cualquier historia de terror debe de haber un monstruo, una presencia amenazante e inexplicable, de no ser algo nacido en otro mundo tiene que ser algo fuera del entendimiento humano, un ser del cual ninguna persona tenga el control.

Carroll habla sobre los subgéneros del terror, historias de vampiros, de zombis, de hombres lobos, insectos gigantes, reptiles gigantes o invasores del espacio que tienden a repetirse una y otra vez y que comparten estructuras narrativas. Las narraciones de terror tienen estructuras narrativas abstractas que subyacen a los distintos géneros del terror. La adopción de este nivel de generalidad sugiere que es el mismo género lo que atrae a la gente. El autor propone aproximarse a esta estructura con lo que él llama "trama del

descubrimiento complejo” que tiene cuatro movimiento o funciones esenciales que son: presentación, descubrimiento, confirmación y enfriamiento. (2005, p.116).

La presentación es, cuando hace su aparición el monstruo ante el público, con la misma empieza propiamente el relato del terror. Su presencia puede ser violenta, dándoles a los protagonistas la posibilidad de preguntarse, de qué manera pueden combatirlo, o también, puede aparecer de manera gradual, despistando a los protagonistas que no saben a qué fuerzas desconocidas se están enfrentando. “La presentación, hablando en sentido amplio, comprende las escenas y secuencias que incluyen las manifestaciones del monstruo anteriores al descubrimiento del monstruo; el movimiento de presentación tiene lugar muy comúnmente como evidencia, a menudo en forma de asesinatos u otros acontecimientos perturbadores que se acumulan antes que alguien tenga una mínima idea de lo que está ocurriendo” (2005,p.210).

El descubrimiento es, cuando un individuo o un grupo se encuentran detrás de una serie de asesinatos u hechos sobrenaturales, es una información que aún no todos los protagonistas aceptan y se la considera información escéptica. El descubrimiento del monstruo por parte de una persona tiene que ser aprobado luego por otro individuo o un grupo de personas que un principio no creyó en el primer avistamiento, ese es el momento cuando pasamos a la confirmación. En esta instancia se evalúa la manera de combatir al monstruo, el ser sobrenatural ya no es una figura invisible sino que se muestra en todo su esplendor. “Tanto en los movimientos de descubrimiento como de confirmación en las historias de terror puede exhibirse grandes dosis de raciocinio. Cuando el personaje desarrolla una hipótesis de que un vampiro anda por el vecindario, o se esfuerza por demostrar que invasores extraterrestres están apoderándose de la Tierra, argumento y explicación empiezan a destacar. Para confirmar que ha descubierto un monstruo, un personaje tendrá que demostrar que su explicación encaja del modo más plausible con los hechos que las teorías rivales” (2005.p.219).

Tras todo este proceso, se llega finalmente al enfrentamiento donde luego de estudiar al monstruo, el protagonista entra en un conflicto directo con la criatura. Con las dudas despejadas y con todos los personajes consciente de la gravedad del peligro, todos unen fuerzas para luchar contra el ser sobrenatural que generalmente es vencido. Esta es la estructura que generalmente las películas de terror usan en programa bien establecido, varios ejemplos pueden darse con los film de *Alien* (1979) *The Thing* (La Cosa, 1962) o *Jaws* (Tiburón, 1975).

2.2 El origen del Terror

Carroll, argumenta que el terror no se trata de un género moderno, sino de un género que tiene sus orígenes en otro tiempo, en el siglo dieciocho, cuando la literatura europea comienza a explorar este campo, los ingleses con su novela gótica, lo mismo que los franceses y los alemanes. El gótico abarca un amplio espectro en el que puede encontrarse el gótico histórico, el natural o el sobrenatural. El primero trata de historias en un pasado imaginario en el que no ocurren acontecimientos que vayan más allá de lo sobrenatural, el gótico natural por otra parte se dedica a narrar eventos aparentemente sobrenaturales que son luego explicados (2005, p.14).

Pero fue el gótico sobrenatural el que fue dando forma al terror como lo conocemos hoy, en donde ocurren sucesos que golpean al lector en cuanto a la crueldad que presencia o el desconocimiento y da origen a algo que está fuera de lo natural, no hay una manera lógica de explicar las cosas que ocurren. Las primeras historias escrita de lo que hoy conocemos como terror fueron *Frankenstein* de Mary Shelley (1818) y *El vampiro* (1819) de John Polidori, en estos libros se cuentan historias de monstruos, seres sobrenaturales que provienen de un oscuro origen y que la violencia o la crueldad no es un rasgo que les sea ajenos. Esta tendencia del terror se mantuvo en entre los años 1820 hasta 1870 en que hace aparición la novela realista. (2005, p.14). Surgió por aquella época en los

Estados Unidos una revista especializada en literatura gótica llamada Blackwood Edinburgh Magazine en la que publicaban relatos breves a autores tales como Edgar Allan Poe o Benjamín Franklin Fisher. Este último, decía que los cuentos de terror pasaban por un serie transformación, que los relatos pasaron de enfocarse en la miseria y otras acciones malvadas, a un terror que se situaba más en la psicología de personajes, un horror hasta entonces poco explorado por los autores. Los fantasmas con sábanas blancas ya no impresionaban a nadie, en cambio los terrores que habitan dentro del humano sí parecían atraer a los lectores (2005, p.15).

Pero el terror siguió avanzando, tras terminar la Primera Guerra Mundial, integrándose al cine donde el expresionismo alemán da a luz la película *Nosferatu* (1922). A partir de aquí, el terror tiene una carrera en el mundo cinematográfico que no tendrá fin y llegará hasta nuestros días con distintas innovaciones. (2005, p.16).

Carroll en su libro quiere desentrañar el terror, primero conocer sus comienzos de como hoy vemos al horror, pero también le interesa ahondar en la filosofía que tiene dentro, ver los mecanismo que la hacen funcionar. Para ello dice, lo mismo que Aristóteles que en su libro llamado *Poética* separa todos los elementos de la tragedia para ver qué la compone, Carroll quiere hacer lo mismo con el terror. Busca la filosofía del terror y su estética. (2005, p.18).

Carroll menciona a Tzvetan Todorov y su libro *Introducción a la Literatura Fantástica* (1970), sobre cómo califica a las narraciones de cuentos de hadas como Lo Maravilloso. Sin embargo, no toma en cuenta estas categorías que trazó Todorov, en pos de calificar los cuentos por ser del género del terror, no en cuanto a calificarlos si pertenecen a los fantástico o lo maravilloso.

El terror, puede argumentarse, entra dentro de la rúbrica de lo fantástico-maravilloso. Sin embargo, aunque pueda ser esto correcto hasta cierto punto, no resulta eficiente. Porque la categoría de lo fantástico-maravilloso no es suficientemente estrecha como para darnos un retrato adecuado del terror-arte. Un film como *Encuentros en la tercera fase* encaja en la clasificación de lo fantástico maravilloso, pero beatífico más que terrorífico. Es decir, el concepto de lo fantástico-maravilloso no enfoca el particular afecto a partir del cual se define el

género del terror. Aun cuando el terror pertenece al género de lo fantástico-maravilloso constituye una especie diferenciada del mismo (Carroll, 2005, p.25).

Carroll analiza el terror cómo género y no habla de la fantasía como parte de ella, sino que más bien la relaciona con la ciencia ficción.

Se niega terminantemente aceptar que el terror sea una subcategoría del género de la ciencia ficción, pues los defensores de este último intentan desvincularla argumentando que este género se encuentra más abocado a mostrar cosas más importantes como sociedades sumergidas en avanzadas tecnologías, universos gigantes, mientras que el terror no hace otra cosa que mostrar espeluznantes monstruos. No está de acuerdo Carroll con ello e insiste que ambos géneros son uno, para ello, menciona al libro de Herbert George Wells, *La Guerra del Mundo* (1898), una lectura en que la tecnología avanzada y el terror van de la mano sin que un elemento haga a un lado al otro. Los monstruos pueden estar en cualquiera de estos mundos, es decir, se siente en libertad absoluta de bucear entre estos dos lugares sin tener en cuenta la delgada frontera que comparten (2005, p.23).

Los monstruos se encuentran en toda suerte de narraciones – tales como cuentos de hadas, los mitos y las odiseas- que no nos sentimos inclinados a identificar como de terror. Si hemos de explorar de como práctico la indicación de que los monstruos son centrales al terror habremos de encontrar un modo de distinguir la narración de terror de las meras narraciones que incluyen monstruos, como los cuentos de hadas (Carroll, 2005, p.24).

2.3 El gusto por el género de Terror

Román Gubern, en su libro *Las Raíces del Miedo* pone en claro las relaciones que se forman entre el espectador y la película "¿Por qué razones gratifica el cine de género de terror? En primer lugar, el espectador permanece psicológicamente a salvo y por ello puede gozar privilegiadamente como mirón de la crueldad ejercida sobre otras personas (en la pantalla), a sabiendas de que se trata de una fabulación (lo que suprime cualquier

sentimiento de culpa). Segundo, en épocas de intensa crisis o inseguridad colectiva, el intenso horror mostrado en la pantalla tiende a minimizar los problemas y los contratiempos comparativamente menores de la vida real y cumple así una enérgica función evasiva. Tercero, en este cine el espectador se escinde en una doble identificación: por una parte con la víctima de la que se siente solidario, pero también en cierta medida con el monstruo o el enemigo, ya que así puede liberar proyectivamente toda la agresividad acumulada por las frustraciones, las restricciones y reglamentaciones de la vida social. Cuarto, la destrucción final del monstruo supone, en el plano de la imaginación, una derrota de nuestros más poderosos enemigos, los enemigos irracionales, que escapan a nuestro control (2005, p.32).

Uno de los elementos más atrayente dentro de la historia de terror es el suspenso, cuando el protagonista se sienta acechado o no pueda descubrir qué sucesos sobrenaturales están pasando a su alrededor. En palabras de la autor:

El suspenso en la narración de ficción se genera como un concomitante emocional de una pregunta narrativa que ha sido planteada por escenas y acontecimientos anteriores al relato. Para tomar un ejemplo manido, la heroína está atada a las vías del tren, la locomotora avanza hacia ella ¿Será arrollada o se salvará? El suspenso se genera cuando una pregunta bien estructurada –con alternativas opuestas claras- se desprende de la narración y demanda lo que más arriba denominamos una escena (o un acontecimiento) de respuesta simple. El suspenso es un estado emocional que acompaña dicha escena hasta el punto en que se realiza una de las posibilidades alternativas en competencia. (Carroll, 2005, p.283).

El escritor Stephen King asegura que para despertar temores es necesario recurrir a las fobias personales, luego asegura que hay miedos recurrentes que pueden ser calificados y se repiten siempre en los distintos relatos de terror que existen. A esto lo llama “Los Diez Ositos del Terror”. Se tratan de miedos que rigen en todo ser humano y son indispensables para cualquier escritor que quiera narrar sus historias de terror. Se tratan del miedo a la oscuridad, miedo a cosas gelatinosas, miedo a deformidades físicas, miedo a las serpientes, miedo a las ratas, miedo a los lugares cerrados, miedo a los insectos (especialmente a las arañas y las cucarachas), miedo a la muerte, miedo a los

otros (paranoia), miedo por los otros. Usando uno o más de estos elementos Stephen King asegura que puede armarse una historia de terror sólida y con bases bien asentadas.

King ve el género de terror con claridad, lo conoce y es capaz de escribir obras con precisión debido a que sus conocimientos le permiten ver bien qué elementos son los fundamentales para respetar una historia de terror.

El miedo es una emoción que nos ciega, pero también un cosquilleo de placer: una forma muy racional de aproximación al filo de la locura y quizá un salto al otro lado de ese filo: (tópico del viaje, con boleto de vuelta) Intuimos la forma del miedo vinculándola con cien elementos distintos. El gran atractivo de la ficción de horror es que nos sirve de ensayo para nuestras propias muertes: el autor abre las compuertas de la identificación y la catarsis. Lo sobrenatural es una especie de pantalla de filtración entre el consciente y el inconsciente; los verdaderos horrores son: odio, alienación, envejecimiento. Son los llamados puntos de presión fóbicos, en donde la ficción de horror presiona para desestabilizar. (King, 1994. P.2)

Rosemary Jackson acentúa la igualdades en el fantástico y en el terror ya que ambos tienen trabajan sobre un problema de percepción, el hacer que el lector o el personaje se confundan o interpretan mal algo que han visto es una de las herramientas que las hermanan.

Aquello que no se ve, aquello que no se dice, no se "conoce" y permanece como una amenaza, como una zona oscura de la que puede surgir en cualquier momento un objeto o una figura. La relación que el sujeto individual tiene con el mundo, con los otros, con los objetos, deja de ser conocida y segura, y así los problemas de aprensión (miedo) y aprehensión (percepción) se vuelven fundamentales para el fantástico moderno. (Jackson, 1986, p.46).

Todorov en *Introducción a la Literatura Fantástica* (1970) dice que, para acentuar la presencia de lo fantástico debe uno situarse desde el punto de vista del lector, pero no se refiere al lector implícito del texto, sino que, es el verdadero lector real. Para poder explicarse habla del escritor H.P Lovecraft, quien escribe en un libro dedicado únicamente al sobrenatural, en el que argumenta que los terrores no nacen de la imaginación del escritor sino las experiencias personales de miedo que tiene el lector y

que son revividas mediante la lectura. (1970, p. 19). Todorov también habla del sentimiento de lo “extraño”, citando el libro de *Lo Ominoso* (Sigmund Freud, 1919). Estos escritos describen imágenes de la infancia u otros recuerdos que pueden volverse ajenos a las mismas personas que poseen los recuerdos. Las cosas familiares y cotidianas se vuelven ajenas haciendo nacer el sentimiento de lo extraño; lo ominoso considera que lo cercano puede mutar en algo totalmente distinto y despertando el horror en los individuos. (1970, p. 26).

Lo que ayuda a diferenciar a los monstruos aterrados, de los que no, es la actitud de los personajes hacia ellos, por lo general las personas que ven un ser anormal entran en pánico al ver un ser horroroso, en cambio las hadas no tendrían esta actitud siendo que tales monstruos formaron parte de su mundo desde siempre. Las emociones del público también son importantes y reflejan como un espejo lo que siente el personaje del relato, los gritos las náuseas o la parálisis no son difíciles de escuchar en una sala de cine donde se proyecta una película de terror. Al realizar terror se debe duplicar como reaccionaria el espectador, deben describirse los mismos actos y acciones que haría alguien ante una presencia inexplicable. No siempre sucede esto, por supuesto, pero es lo ideal a la hora de querer llevar adelante la introducción del terror en la historia. “El efecto espejo, además, es un rasgo clave del género de terror” (2005, p.26).

Todo esto nos lleva a que la metodología, basada en cómo puede llegar a reaccionar el público, otorga ciertas ventajas a la hora de analizar lo que es el terror. El autor no debe no solo saber que los monstruos dan pavor, sino que también generan otro sentimiento desagradable, el asco (2005, p.27).

2.3.1 Los personajes del Terror

Louis Vax en su obra *Arte y Literatura Fantástica* (1963) se guía a través Roger Caillois buscando el miedo en la fantasía.

Según Caillois, lo fantástico es un juego con el miedo, un juego con el horror; también hasta lo repugnante. Torna positivo los sentimientos negativos. Esta ambivalencia constituye una de las constantes de lo fantástico. Su poesía no es enaltecedora, sino que expresa cierto deleite con visos de perversidad. Ante lo trágico, lo fantástico permanece a un nivel inferior. (Vax, 1963, p.14).

Louis Vax, da ejemplos de varias criaturas que nacidas del folklore y fueron a parar a la literatura como seres monstruosos que causan pavor con su terrible presencia, pero que más allá de su aspecto amenazador encierra una oscuridad interior más significativa y más terrible.

El hombre lobo, es un recurso constante en ciertos escritos fantásticos, personas que pueden metamorfosearse en estos animales y también en otros tantos, de las más variadas formas y de aspecto amenazador. Todas ellas son bestias salvajes de amenazador aspecto, sin raciocinio, que son guiadas por sus instintos primarios a cometer los actos más salvajes. Se usan las dos facetas con estos seres fantásticos, las una de un aspecto civilizado o simplemente poco amenazador, luego se pasa a la segunda faceta, que puede ser retornable, a una bestia que se quita la piel para convertirse en algo tan incontrolable como peligroso. Los aspectos de estos monstruos pueden variar unos a otros, pero lo cierto que son todos temibles, desde figuras bestiales como los hombres lobos de pelaje y poderosos músculos, hasta seres flacos y repugnantes con tentáculos surgidos de la más sórdida imaginación (1963, p.24-25).

Está también el vampiro, una criatura de la noche que se levanta de los cementerios al alzarse la luna llena, que volando entre las sombras se dirige a las casas de sus víctimas, a quienes les clava colmillos en el cuello para succionarles la sangre. Se trata de un muerto viviente que depende de los vivos para prologar sus existencias, y es más, en cada ataque a un inocente multiplica su especie al convertir a su víctima en un vampiro. Es una bestia que atemoriza pero que también fascina a la vez, pues la sangre que bebe le hace inmortal ante el tiempo y pueden conservar una hermosa y saludable apariencia a pesar de que transcurran los siglos. Dentro de este personaje abunda ciertas similitudes a las violaciones, el terror puede sumir muy hondo en mujeres que temen ser asaltadas

en sus habitaciones a oscuras por alguien, algún monstruo que quiere meterse en sus camas para beberle la sangre, pero también para realizar actos más repugnantes. Se trata, de un ser muerto, y en apariencia bello, que puede hipnotizar a las mujeres, sus principales presas, un monstruo que puede ser personificado en una persona normal (1963, p.26). “La víctima anhela al monstruo, facilita los intentos o dicho de otro modo, la víctima es el aspecto pasivo que siente horror; el monstruo el aspecto activo, que horroriza, del mismo ser humano”. (1963, p.27).

Otras cosas que causan el horror son las partes separadas del cuerpo humano, esto Vax lo relaciona con a una liberación del ser humano en cuanto a la agresividad e incluso la sexualidad que hay dentro de las personas. El lector se escandaliza ante la independencia de los miembros que con una voluntad impediendo se dedican a realizar las cosas que su dueño no se atreve a hacer (1963, p.28).

Luego está la posesión, cuando un ente con intenciones oscura se apodera del cuerpo de una persona y se expresa realizando acciones sin que el dueño del cuerpo pueda evitarlo. El lector puede inquietarse ante semejante idea, la de estar atado sin poder defenderse, a realizar los actos más viles y ser culpado por ello con severidad, no teniendo ningún medio de defensa a su favor, y sabiendo que cualquier intento de explicación, es una herramienta más para penarlo por sus acciones involuntarias.

Licantropía y vampirismo expresan la existencia independiente de la violencia y la sexualidad. El tema de la mano encantada, el tema de la posesión diabólica o magnética, significan que el hombre, cuando ya no puede dominarse a sí mismo, sufre una influencia ajena. (Vax, 1963, p.29).

Las perturbaciones de la personalidad son utilizadas en el terror para crear personalidades que atrayentes y que a la vez causen gran perturbación por un cambio violento de personalidad. Para acceder a este tipo de terror los escritores han sumergido a sus personajes en mundos de locura tales como puede ser la guerra o un manicomio, en ambientes donde reina la droga y otros tantos lugares que pueden afectar la razón y el raciocinio de una persona. Todo esto, lleva a que un personaje caiga en estados

primitivos del ser humano, que sus reacciones sean las mismas que las de sus antepasados y que sea visto como un peligro ante la sociedad (1963, p.29).

Rosemary Jackson en su libro *Fantasy- Literatura y Subversión* (1986) le dedica algunas palabras al terror y al igual que Vax habla de Lovecraft como un importante representante del terror:

En lo fantástico moderno, la brecha entre significante y significado operan en ambos sentidos. Por un lado presentan cosas "sin nombre". En los relatos de fantasy y horror del siglo diecinueve, desde Lilith y Phantastes de MacDonald, Zanoni y Strange Story de Bulwer Lytton, Horla y El de Maupassant, hasta los cuentos de Poe y el comienzo de Drácula de Stoker, hay una percepción de algo innombrable: el "El, el "Eso, la "Cosa, el "algo, que no puede articularse adecuadamente, excepto a través de la sugestión e implicación. Los fantasy de horror de H. P. Lovecraft están particularmente atentos a la presión provocada por la imposibilidad de nombrar esta presencia innombrable, la "cosa" que solo se registra en el texto como sombra y ausencia. (Jackson, 1986, p.36).

Lovecraft, siempre explora zonas que puedan perturbar al lector o al menos confundirlo, para ello se sirve de descripciones y verbalizaciones que casi no pueden ser comprendidas, se trata de una metodología hecha por él mismo con la única finalidad de intentar llevar al libro para lo que es imposible de describir (1986, p.36). Los cuentos que crea siempre tienen dificultades para nombrar las cosas que se ven, todos aquellos mundos de pesadilla y monstruos de otras dimensiones son descritos de manera en que son difícil de imaginarse, hay un gran dificultad en tratar de ponerle nombre a semejantes abominaciones, Lovecraft trabaja con nombres prácticamente difíciles de pronunciar como Cthulhu, Azathoth o Nyarlathotep, (1986, p.37).

También Poe, utiliza palabras como: snark, boojum, jabberwocky, uggug. Se tratan de vocablos que no contienen ningún origen y parecen no tener sentido alguno, no indican realmente nada, pero con ello, ambos autores tratan de hacer entender al autor que lo que tratan de describir es realmente indescriptible (1986, p.23).

El contexto en el que ocurren los cuentos también tiene su importancia, el ambiente, la opresión de lugares que no generan ninguna confianza a los personajes.

Los claustros son fundamentales en el fantástico moderno, desde los castillos oscuros y amenazantes de la ficción gótica y de *Los 120 días de Sodoma*, de Sade, pasando por la ominosa arquitectura de los cuentos de horror del siglo diecinueve hasta los nuevos encierros de la pesadilla metropolitana que aparecen en Dickens, Kafka y Pynchon. *La Casa Usher* de Poe, de *Drácula*, de Stoker.... (Jackson, 1986, p.44).

Un lugar donde el encierro y la opresión sean permanentes podría ser muy importante para desarrollar el guion final para el Proyecto de Grado La mención del cuento de Poe puede dar una pista para explorar su obra más adecuada para ser llevada al cine.

2.4 El Terror Cósmico

En su libro *El Horror sobrenatural en la Literatura* (1927) Lovecraft afirma que, aquello que da más pavor es el miedo a lo desconocido, aquello que el ser humano más ignora es lo que lo arrastra al peor de los miedos. Dice que, lo desconocido para nuestros ancestros se convirtió en una fuente de castigos y bendiciones por parte de fenómenos que no podían explicar ni comprender, todo aquello debía de proceder de una fuente inexplicable que no podían entender por mucho que lo intentaran. Se trata, de un miedo antiguo que el ser humano arrastra desde que se aventuró fuera de sus cuevas y que nunca lo ha abandonado.

El terreno de los sueños, contribuyó a pensar que existía un mundo más allá, lo sobrenatural nació así y ha sumido en lo más profundo del alma en toda la especie. También la muerte atenaza la mente, aquel umbral que todos desconocen es una de las mayores incógnitas que se han planteado, una puerta con rumbo a lo desconocido que nadie puede aclarar con certeza hacia donde nos lleva (1927, p.4).

En la antigüedad el terror cósmico atenazaba los corazones de pueblos mesopotámicos o del Egipto faraónico, estos practicaban ritos mágicos con la intención de invocar a espectros y demonios, a los que adoraban.

Tales tradiciones perduraron en otras civilizaciones durante muchos siglos, incluso pueden verse vestigios de estos ritos que llegaron a verse incluso en la Edad Media, donde abundaban los libros mágicos que hablaban de monstruosas criaturas tales como los vampiros, los hombre lobo y otras aberraciones que hablaban de poblados perdidos. Lovecraft plantea, cómo en Oriente estas creencias habían dado lugar a la creación de relatos más abocados a la magia y a una fantasía que buscaba sorprender a un oyente que se maravilla al describir tesoros y sucesos increíbles.

Por otra parte, Occidente se abocó a crear un folklore más oscuro, en que las tribus germanas que vivían en las selvas boreales y los celtas que habitaban en desoladas regiones crearon leyendas sobre los horrores que ellos creían que habitaban la noche.

Las naciones latinas por otra parte crearon relatos no tan atados a las supersticiones, sino que les dieron un matiz más racional a sus historias que sus vecinos del norte (1927, p.6).

Ocurre luego que, en los siglos diecisiete y dieciocho las leyendas siguieron sus cursos y se introdujeron en la literatura europea, ya para entonces hace mucho que existía la imprenta, para el alcance de las masas. Empezaron a tener mayor repercusión los folletines, estos narraban sobre apariciones de fantasmas en la profundidad de los bosques, más con el propósito de vender los folletos, que con el objeto de informar a la población de sucesos reales. De esta manera, estas historias calaban hondo en el corazón de las personas que habitaban en zonas rurales. Por aquel entonces, estaba en la cima el movimiento romántico, que rechazaba con energía la cultura neo clásica y clamaba que en el mundo no solo reinaba la belleza, sino también lo pavoroso, lo horrible y lo grotesco. A pesar del racionalismo imperante, la naturaleza volvía a ser un sitio inabarcable y extenso, demasiado grande para el ser humano que en pleno auge colonial se expandía por el mundo, los europeos comenzaban a conocer tierras remotas y se fascinaban cada vez que encontraban nuevas costas. Fue en ese contexto histórico que, hizo aparición la novela gótica, donde autores de distintas índole comenzaron a explorar

los terrenos del horror, la fantasía comenzaba a ser un tema recurrente. Lovecraft dice, sorprenderse de la cantidad de tiempo que le llevó al terror asentarse en la literatura, siendo que este acompañó a la humanidad desde sus inicios (1927, p.4).

Como se mencionó, Mary Shelley llega a ser una gran exponente de esta literatura con su libro *El Moderno Prometeo* (1817), un clásico de terror al que hoy se conoce popularmente como *Frankenstein*. La obra nació como un juego en que varios amigos debían escribir cuentos de terror, siendo vencedor el que resultara más horroroso, y así fue como la autora se lanzó a escribir la novela, con un protagonista que busca realizar los más increíbles experimentos de los que nace un monstruo innombrable. Se trata de un ser sensible, prácticamente recién nacido y de una vasta inteligencia al crecer, pero es una criatura tan repugnante que es rechazado hasta por su propio creador y obligado a vivir solo y de la manera más denigrante. Mary Shelley nunca pudo superar esta obra con otras novelas que escribió los años siguientes, y aquel monstruo que buscaba relacionarse con las personas que lo despreciaban y temían quedó como uno de las criaturas más representativas del horror. Para Lovecraft, esta obra encaja perfectamente con el terror cósmico. De todo esto, nace lo que Lovecraft denomina el terror cósmico y lo diferencia del terror normal.

No hay que confundir este tipo de literatura de terror con otra especie que aunque superficialmente similar, es bien distinta desde el punto de vista psicológico: me refiero a la literatura macabra con efectos de horror físico. Esos escritos, al igual que las fantasías ligeras y humorísticas donde el malicioso guiño del lector intenta escamotear el auténtico sentido de los elementos sobrenaturales, no pertenecen a la literatura de terror cósmico en ningún sentido (Lovecraft, 1927, p.4).

El terror cósmico no debe simplemente plantear un asesinato que es tan misterioso que no pueden darse respuestas naturales para resolver el caso, sino que debe haber una atmósfera opresiva, que fuerzas desconocidas acechen al personaje y que este no tenga ningún certeza salvo que algo que no es de este mundo lo está observado, y peor, con fines que no consigue comprender.

Es aquí donde un autor de una obra de terror debe destacarse, por todos los medios, a poder brindar y producir una fuerte sensación al lector o espectador, un efecto de inquietud, con pequeñas dosis de sucesos sobrenaturales. Para Lovecraft, aquello que no casusa inquietud en el lector simplemente no es sobrenatural, por muy extraño que sea el elemento o criatura que describa el autor.

Lovecraft, considera que las historias fantásticas pueden ser divididas en dos categorías, la primera en que los sucesos acontecidos en la historia son causados por un determinado fenómeno, y la segunda que son las acciones del mismo personaje las que causan o despiertan un fenómeno hasta entonces durmiente.

La atmosfera es lo más importante pues el criterio definitivo de autenticidad (de lo fantástico) no es la estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica. Por tal razón debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga sino en función de la inestabilidad emocional que provoca. Un cuento fantástico es, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólita. (Lovecraft, 1927, p.16).

Por supuesto, Lovecraft, habla de los relatos fantásticos siempre refiriéndose a los cuentos de terror, y es en estos cuentos que considera que pueden encontrarse cinco elementos de gran importancia. Estos son: "a) lo que sirve de núcleo a un horror o anomalía (condición, entidad, etc.); b) efectos o desarrollos típicos del horror; c) el modo de la manifestación del horror; d) la forma de reaccionar ante el horror; e) los efectos específicos del horror en la relación a las condiciones dadas" (1927, p.51).

En este trabajo es muy importante la mirada de Lovecraft, cuando habla de Edgar Alan Poe en su libro, dice sentirse orgulloso de ser su compatriota y lo califica como uno de los pilares que trasformó la novela fantástica y los cuentos cortos.

Poe percibió la esencial impersonalidad del verdadero artista y supo que la función de la literatura creativa era la de expresar e interpretar los acontecimientos y las sensaciones tal como son, sin importar lo que pruebe- bueno o malo, atractivo o repulsivo, estimulante o deprimente- con el artista actuando siempre como un atento e impersonal cronista, lejos del tendencioso profesor o vendedor de opiniones (Lovecraft, 1927, p.22).

Los demás escritores, fieles a la novela gótica, trabajaban en un terreno en el que no tenían mucho espacio donde apoyarse, muchos creaban narraciones con pautas ya establecidas, tales como el final feliz, una enseñanza moral reconfortante o la victoria de una idea que los protagonistas defendían a rajatabla. Poe crea a sus historias con una malicia y una crueldad que no se había visto antes, lo macabro asoma sin ningún disimulo y nada que intente amortiguar las imágenes violencia. Pero además escribía con un método científico que poco y nada se usaba en su época, los demás escritores andaban a ciegas en busca de inspiraciones, pero él trataba la literatura con un planteamiento casi matemático, por ello y no por otra cosa es que de él nace la novela deductiva, el policial. Muy pronto, el sumergirse en la mente de los personajes, en explorar en la más profunda y perturbadora psicología de las personas, empezó a ser la regla de todo escritor si se quería narrar cuentos de terror.

No todos los cuentos de Poe son de terror, Lovecraft argumenta que sus incursiones en el humor fueron poco alegres y muy forzadas. En cambio los relatos de raciocinio y lógica tienen un espíritu más trabajado, la esencia del autor se hace mucho más presente. Aquí Lovecraft habla de algo que posiblemente la teórica Carroll no esté de acuerdo, pues califica los cuentos de Poe como explícitamente de horror, un horror sumergido en la psicología sobrenatural, y no los relaciona con la fantasía. No es que no considere todos los cuentos de Poe fuera del fantástico, solamente aquellos que están dedicados al terror (1927, p.24). Lovecraft, sin embargo, quiere decir que ninguno de los cuentos que escribe Poe, tienen algo del terror cósmico del que él tanto habla. Esto es sin duda correcto, ya que en ningún relato puede verse descripciones de seres de otros mundos que esperan alzarse para devorar a la humanidad, ni de cultos en regiones remotas que adoran a criaturas venidas de las estrellas.

El terror de Poe es, plenamente sobrenatural. Lovecraft enumera algunos de sus cuentos para justificarse, como por ejemplo el cuento *Manuscrito hallado en una botella*, en el que se narra las agónicas experiencias de un náufrago que va a parar a una desconocida

embarcación de proporciones titánicas, un colosal navío que atraviesa los mares antárticos con una tripulación espectral destinada a llegar al fin del mundo. Luego está el cuento *El Extraño Caso del Señor Valdemar*, en donde el protagonista hipnotiza a un amigo ante las puertas de la muerte, los afanes científicos llegan hasta tal punto en que lo logra y tiene ante sí un muerto en estado hipnótico. Cuando lo saca del trance, lleno de horror, contempla cómo el paciente se deshace en una masa pútrida. O también el cuento *Un descenso al Maelström*, en que un pescador narra sus experiencias en el mar al encontrarse de repente con un suceso de la naturaleza nunca antes visto, un remolino gigantesco en mitad del océano que devora todo barco que navegue por aquellas aguas. Todos estos cuentos se tratan de sucesos ciertamente increíbles, caras de la naturaleza desconocidas, u hechos que no son posibles de explicar, pero que sin embargo, no se adecuan al terror cósmico de Lovecraft. En ninguno de ellos pueden verse criaturas acechantes, más bien son sucesos, quizás naturales, que el ser humano no tiene la oportunidad de ver con frecuencia, y por ello los considera ajenos, y por lo tanto, dignos de ser temidos (1927, p.24).

Los cuentos están contruidos de tal manera que tienen una estructura que se aferra a un molde poético que pueden ser relacionados con narraciones de autores de la talla de Oscar Wilde. El lenguaje usado llega a ser tan onírico, de una lírica tan especial que Lovecraft llega a compararlos simplemente como poemas, la exquisita prosa no invita nada más que a pensar que se está leyendo un poema y no en una historia; en ello se basa diciendo que, cuentos como *La Máscara de la Muerte Roja* están decorados con tal cantidad de prosa que evoca un ambiente sobrenatural y a la vez mediante descripciones visuales y auditivas crea un relato poético. Este cuento trata de una fiesta que da la nobleza en un pueblo donde acecha una pestilente enfermedad, y que los más adinerados se empeñan en ignorar y evitar entre despilfarros encerrados en sus castillos. En cada habitación Poe describe estancias de distintos colores que evocan a una estética oriental que llega a recordar los antiguos fumaderos de opio, muy populares por la época

en que vivió el autor. Entre toda aquella parafernalia aparece un invitado desconocido, que para horror de todos los presentes, resulta ser la personificación de la misma peste que acecha fuera de las murallas. El final también remite a una justicia poética.

Esta concepciones bizarras, que podrían ser torpes en manos inexpertas, se trasforman bajo la magia de Poe en terrores vívidos y convincentes que embrujan nuestras noches; y todo ello a causa de la perfecta comprensión por parte del autor de la mecánica y fisiología del miedo y la extrañeza – el énfasis en los detalles esenciales, la exacta selección de las discordancias que anteceden al horror, los incidentes, las alusiones que se insinúan como símbolos o heraldos del siniestro desenlace, las brillantes modulaciones del clima opresivo y el perfecto ensamble que otorga una infalible continuidad a todo el relato hasta el momento inexorable y estremecedor del clímax, los delicados matices de paisaje y escenario que otorgan vitalidad a la atmosfera e ilusión que se pretende lograr- y otros principios de esta índole, algunos demasiados sutiles y que escapan a la mera comprensión de un simple comentarista (Lovecraft, 1927, p.25).

Por último Lovecraft, que no oculta su gran admiración por Poe en ningún momento, afirma que lejos está de la novela gótica, que él ha creado un horror sin antecedentes; en donde otros hubieran intentado sin ningún éxito crear ambientes opresivos y crudos, él se ha alzado con éxito, pues sus descripciones de climas brumosos, atmósferas que lejos de ser apabullantes sus descripciones y pesados los detalles que abruman sus cuentos, son elementos puestos de manera pensada y meditada. Siempre se sirve de personajes aristocráticos o eruditos de diversos temas, se tratan de testigos de lo que ocurre en estos macabros mundos, criaturas elegantes pero también sombrías que quedan fascinadas ante el horror de una mujer doncella que vuelve a la vida, o una nave de dimensiones titánicas que surca las olas hasta horizontes para otros imposibles de alcanzar. “Los cuentos fantásticos de Poe están vivos, mientras el olvido arrastra a otros tantos” (1927, p.25).

La visión de Lovecraft es de gran ayuda para entender el trabajo de Poe, los cuentos de este último no se acercan al terror cósmico, pero aun así contienen elementos que los colocan en el ámbito sobrenatural. La violencia, la crueldad, y no los monstruos son las herramientas con las que se sirve Poe para causar horror en el lector, se basa en atmósferas opresivas, oscuras, en localidades lejos de asentamientos urbanos para

generar una desolación que al lector no puede más que empujarlo hacia el miedo. Existen sin embargo, otros elementos además del terror en otros cuentos de Poe, los cuales serán también necesarios estudiar, pues el Proyecto de Grado, además de querer realizar un guion de terror, también busca plasmar una huella autoral del escritor del cuento original.

Capítulo 3: Metodología del trabajo de Poe

3.1 Otros cuentos por fuera del terror

La fantasía y el terror ocupan en amplia manera los cuentos de Poe, pero no hay que dejar de lado otros trabajos desarrollados por él. Debe tenerse en cuenta el contexto en que nació, en pleno siglo diecinueve cuando su nación, Estados Unidos, avanzaba a pasos agigantados en su desarrollo con afluencia de personas que se asientan en las grandes urbes. El Romanticismo en Europa le hacía frente las escuelas clásicas de arte y su influencia se expandía al otro lado del mar. Paul Valéry argumenta en su libro *De Poe a Mallarmé, Ensayos de Poética y Estética* (2010), que no es de sorprender que el joven autor en mitad de tantas movilizaciones culturales y sociales pudiera concebir nuevos géneros: el cuento cosmogónico moderno, el exhaustivo y detallado cuento científico, la literatura donde se narran personajes en profundo estado de mórbida psicología, de las laboriosas narraciones del cuento de investigación policial. Para Valéry, Poe es prácticamente uno de los inventores más grande que ha tenido Estados Unidos (2010, p.54).

Hasta Edgar Poe, el problema de la literatura jamás había sido examinado en sus premisas, reducido a un problema de la psicología, abordado por medio de un análisis donde la lógica y la mecánica de los efectos se empleaban deliberadamente. Por primera vez, las relaciones entre la obra y el lector eran elucidadas y consideradas como fundamentos positivos del arte (Valéry, 2010, p.54).

Además de poemas y cuentos, Poe también escribió ensayos, entre ellos está *Eureka* (1921), un escrito que Valéry confiesa encontrar cosas que no solo él, sino muchos colegas en su época no veían siquiera en pesados volúmenes de tratados científicos. Poe en este ensayo se distiende hablando de cosas como la ley de Newton, también habla de la materia y de cómo puede tener mil formas cambiantes la energía, así como también habla de que hay una verdad que solo puede ser alcanzada mediante la consistencia, que, según Valéry es cuando: “El universo está construido en base a un

plan cuya simetría profunda, de alguna manera está presente en la íntima estructura de nuestra mente. El instinto poético debe llevarnos directamente a la verdad". (2010, p.116).

Mario Lancelotti en su libro *De Poe a Kafka, Una teoría del Cuento* (1974), sostiene que, la aparición de Poe con su cuento moderno es fruto de una época del desarrollo industrial y los constantes avances científicos. Hijo de un tiempo en que el mundo cambiaba de manera vertiginosa, Poe pudo contemplar cómo nacen las ciudades y cómo la masa humana se mueve a empujones y los individuos se ignoran, surgen sonidos nuevos, las ciudades parecen rugir. "Aparecen así, las expresiones de un misterio cercano que la calle, la gente y los edificios intensifican, ya, por una razón de perspectiva" (1974, p.5).

Siendo este el sitio, en que creció, es factible que de su escritos hubieran nacidos relatos como podría ser *El Hombre en la Multitud* o *Los Crímenes de la Calle Morgue* que transcurren en un fuerte contexto urbano y caótico. Poe sin embargo, no se centra solamente en las ciudades, lo mismo que no se aboca únicamente al policial, pues en cuentos como *Un descenso al Maelström* o *Manuscrito hallado en una botella*, se dedica a narrar sobre la naturaleza.

Lancelotti, interesado en hallar los mecanismos que usa Poe en los cuentos, encuentra que el autor no estaba de acuerdo con las alegorías ni con las metáforas que tanto abundaban en los cuentos de su época. Solo es capaz de aceptarlas, si ello no conlleva a que tengan un primer plano en la narrativa, la historia no debe dejarse tapar por un mensaje que quiere transmitir el autor. El cuento tiene que tener una sólida unidad, por ello debe respetarse una modesta extensión y no dejar que ningún otro elemento pueda acaparar ni pueda distraer la atención del relato (1974, p.29). Lancelotti, encuentra que Poe insiste que un cuento debe tener toda su estructura abocada al efecto, cualquiera sea lo que quiera crearse; observa que, un autor que no inyecta toda su energía en este tipo de metodología y se dedica a pasearse entre palabras y descripciones que poco y

nada colaboran a desarrollar del efecto central, ya ha fracasado en su tarea antes siquiera de terminarla.

3.2 Procedimientos y herramientas literarias

Entre sus ensayos Poe escribió la *Filosofía de la Composición* (1944), un texto donde da una exhausta explicación de su metodología de trabajo, que lejos de estar empapada de musas o genios que le otorguen una divina inspiración, se observa, un trabajo prácticamente de laboratorio en que según él, se debe realizar una planificación matemática si se quiere llevar un escrito a buen puerto. “A menudo me he puesto a pensar que cualquier autor podría escribir un artículo muy interesante para una revista si quisiera o pudiera detallar, paso a paso, los procesos que permitieron completar sus composiciones” (1944,p.255).

La primera cosa en aclarar es su preferencia por los cuentos y los poemas, Poe recalca que, su breve extensión les permite tener un elemento que él cree indispensable: la impresión. La cortas extensiones a la que están atadas los cuentos le otorga una fuerte unidad, “todas las exaltaciones intensas son, por necesidad física, breves” (2010, p.257). Lo que quiere darle al lector es claro, un golpe de efecto, una sorpresa, acongojarle el corazón en unas pocas líneas, y ninguna de estas cosas es posible hacerlas en una novela.

Poe da el ejemplo de cómo realizó su poema *El Cuervo* para explicar su metodología de trabajo. Lo primero que hizo fue pensar en la exacta extensión que tendría la obra, pues es necesario establecer el límite concreto en el que se hará el trabajo, para ello se decide a realizar un máximo de cien versos. Lo segundo que hace Poe es, buscar qué impresión quiere transmitirle al lector, a lo que alude que su intención es hacerlo universalmente apreciable (2010, p.257). Y para ello su poema debe ser bello, o sea, para él lo único legítimo que tiene una poesía.

Creo que el placer más intenso, más exaltante y más puro que reside en contemplación de lo bello. Cuando los hombres hablan de la Belleza no entienden una cualidad, como se supone, sino un efecto; se refieren, en suma, a esa intensa y pura elevación del *alma*- no del intelecto o del corazón- sobre la cual ya he hablado, y que experimenta como resultado la contemplación de "lo bello". Si señalo la Belleza como el dominio del poema es sólo a causa de esa regla evidente del arte según el cual los efectos deben ser obtenidos de sus causas directas, y los propósitos alcanzados por los medios que mejor se adapten a ello; nadie ha sido hasta ahora lo bastante insensato para negar que esa peculiar elevación a que aludimos se logra más *fácilmente* en el poema que en parte alguna (Poe, 2010, p.257).

Poe hace tres distinciones de lo que él llama el mundo del espíritu, estos son: intelecto puro, gusto y sentido moral. Estos tres elementos tienen por función ocuparse de distintas cosas, el primero se encarga de ver la verdad; el segundo de ver lo Bello y el tercero de ver la Moral. Lo más importante de la poesía, dice Poe, no debe ser la búsqueda de la verdad, sino la búsqueda de lo bello. "Un instinto inmortal, profundamente arraigado en el espíritu del hombre: tal es, claramente, el sentido de lo bello" (2002, p.88). No se trata de describir la belleza, sino de alcanzarla, de trascenderla. Para poder alcanzar estas cotas se debe desarrollar un sentir, o más bien, un *sentir poético*, que puede ser despertado mediante las artes, tales pueden ser la música, la pintura, la danza o la escultura. La música y el ritmo juntas alcanzan la belleza, y su unión es lo que Poe llama creación rítmica de la belleza, y es un terreno que tanto gustó a Poe porque aquí no puede habitar la Verdad, sino enteramente la belleza. El lenguaje frío y calculador que necesitan aquellos poemas que buscan la verdad no puede sobrevivir.

3.3 Análisis de los cuentos

Son variados los elementos que componen la obra de Edgar Allan Poe, sus cuentos no se encasillan en un género sino que abarcan el sobrenatural, el policial, el científico, composiciones sobre paisajes, escribió también relatos satíricos así como cuentos cargados de humor negro. La obra de Poe consta en su mayoría de cuentos, una novela,

varios poemas y otros ensayos; son solo algunos cuentos junto con la novela, los elegidos para estudiar en este capítulo.

Las obras seleccionadas son, *Cuentos Completos* (2016) que contiene la recopilación de los cuentos de Poe, más su novela *Narraciones de Arthur Gordon Pym* (1992).

Los rasgos característicos de los personajes de Poe, pueden encontrarse en el cuento *El Escarabajo de Oro* con William Legrand, un aristócrata muy inteligente que se ve reducido a vivir en una diminuta casucha en la playa. Pero los personajes que más abundan en los cuentos son aquellos que conservan aun sus fortunas, personas que han nacido en familias de alta alcurnia, que han recibido una excelente educación y que han tenido mucho tiempo para cultivar su sabiduría o despilfarrar un dinero aparentemente inacabable. Se ven en los cuentos personajes como, el protagonista de *William Wilson* que narra la desafortunada vida de un joven estudiante que no tiene reparos en gastar las fortunas que le envía su padre; *Metzengerstein* tiene como protagonista a Frederick, un joven perteneciente a una de las familias más antiguas y acaudaladas de Hungría; en *La Cita*, el amigo del protagonista es dueño de tal fortuna que su residencia en Venecia contiene una colección de arte que sería la envidia de todos los museos europeos más prestigiosos; *Mixtificación* refleja la opulenta vida universitaria que llevan los estudiantes de las castas más adineradas de la nación húngara; *El Tonel Amontillado* narra la rivalidad de nobles y ricos vieneses. En toda esta opulencia que despliegan los cuentos pueden percibirse que dichas riquezas parecen conducir a una inevitable decadencia a sus propietarios. Los hombres de enorme fortuna abundan en los cuentos de Poe, personas que sin embargo tienen grandes debilidades, criaturas que en el dinero no encuentran consuelo, o que el dinero las transforma.

Frederick, en el cuento *Metzengerstein*, apenas tiene la herencia en sus manos se zambulle en las más desvergonzadas orgías, lo mismo ocurre con el narrador de *William Wilson*, que ninguna culpa tiene de vivir de fiesta en fiesta. En los excesos es que de manera sutil la locura ingresa en los cuentos de Poe, es esta misma locura la que permite

aparecer elementos que la potencian: el alcohol y el opio. Se tratan de sustancias que no sobreabundan en su obra, aunque hacen puntuales apariciones como si fueran pinceladas en un vasto cuadro. En el *Gato Negro* el protagonista tiene problemas con el alcohol, en el relato *El Ángel de lo Singular* un pequeño burgués comienza a tener alucinaciones en su hogar. En ningún cuento el alcohol pasa a ser un tema central, sin embargo siempre está ahí, presente en pequeños párrafos y en breves líneas, una presencia fantasma que vaga por las páginas. Lo mismo ocurre con el opio; en *Ligeia* el protagonista tiene alucinaciones. Lo mismo que el alcohol, los narcóticos tienen una breve presencia, pero allí están para desempeñar una importante herramienta, cambiar a los personajes, sacar a la luz su más oscura agresividad, dejar que los más increíbles sucesos no los inmuten, arrojarlos a tal estado de confusión que no confían en sus propios ojos.

3.3.1 Lo extraño y lo inexplicable

Poe no tiene monstruos en sus historias, y aun así se aventura en dos cuentos a describir seres de fantasía que son horripilantes. Uno de ellos es en el cuento *La Esfinge*, donde el protagonista es víctima de un extraño efecto visual y cree ver desde una ventana un ser terrorífico.

Pueden verse alguna otra especie de monstruo en el diablo, que se aparece como un anciano en *Nunca Apuestes tu Cabeza al Diablo*. Cuento con *Moraleja*, en *Bon-Bon* con apariencia de un lord inglés, o *El Duque l'Omelette* con apariencia de una vistosa dama. Más allá de que realmente se los describa como personajes sobrenaturales, no son presencias que estén descritas para infundir terror sino más bien para poner en el cuento un recipiente de poder e incluso de sabiduría. Ni siquiera aparecen fantasmas en los cuentos, los únicos que pueden encontrarse son los que existen en la mente de las personas, la duda de que realmente existan en lo que infunde terror el corazón humano.

En la novela *Narraciones de Arthur Gordon Pym*, Poe hace un breve comentario cuando el protagonista se disfraza de un muerto para sorprender a los culpables del asesinato.

Por lo regular, en casos parecidos, queda siempre una cierta duda en el espectador sobre si la visión que contemplan sus ojos es verdaderamente una visión; por débil que sea, alienta la esperanza de ser víctima de una superchería y de que la aparición no haya surgido del mundo de las sombras. No es exagerado afirmar que estas dudas se han producido siempre en casos de visiones fantasmales y que el espantoso terror resultante de estas últimas puede atribuirse –aun en casos en que el sufrimiento y el espanto eran intensísimos- a una especie de horror anticipatorio, vale decir al horror de que la aparición *pueda ser realmente una aparición*; esto último es lo que se teme, pues no se cree totalmente en lo que se está viendo (Poe, 1992, p.90).

Aquellos sucesos que parecen provenir de un acontecimiento sobrenatural están bajo el influjo de la locura, el cansancio, la embriaguez y otros estados en que el ser humano no tiene toda su capacidad de razonar. En el cuento *El Rey Peste. Relato en el que hay una Alegoría*, un par de marineros ingleses encuentran unos personajes que asemejan a terribles monstruos, siendo que están borrachos, no están seguros de que son reales. En otro cuento con mayor dramatismo llamado *La Máscara de la Muerte Roja*, aparece una extraña persona en una fiesta, un ser que representa la peste. Por extraordinario que sea el relato, Poe nunca se refiere a este personaje como un monstruo, sin duda podría ser un ser sobrenatural, pero no es más que la representación de un mal. Los elementos sobrenaturales no provienen de criaturas, sino de situaciones extraordinarias e inexplicables. Lo inexplicable ocurre en un último momento, sorprende y acompañado por ciertos tintes violentos se presentan al lector en los últimos párrafos. En *El Extraño Caso del Señor Valdemar* el protagonista hipnotiza a su amigo en el lecho de muerte, y tras despertarlo varios meses después este se convierte en una masa negra y gelatinosa. El horror no solamente hace acto de presencia con acontecimientos sobrenaturales sino también, en actos aborrecibles como la necrofilia que se presentan en relatos como en *Berenice* o *La Caja Oblonga*.

Entre los horrores que parecen repetirse, están las de las tumbas, tumbas no en las que se levantan los muertos, sino tumbas en que los vivos quedan atrapados. En la novela

Narraciones de Arthur Gordon Pym describe, lo que debe ser una de las peores sensaciones que puede experimentar el ser humano.

Estoy seguro que de que ningún accidente de los que pueden ocurrir en el curso de la vida humana se presta a provocar una angustia mental y física tan horrorosa como el entierro en vida que acababa de agobiarnos. La oscuridad, las tinieblas que envuelven a la víctima, la espantosa opresión de los pulmones, los sofocantes vapores que exhala la tierra húmeda, unidos a la atroz convicción de que se está más allá de toda esperanza, y que se comparte la suerte reservada a *los muertos*, sumen el corazón de la víctima en un horror, en un espanto inenarrable e intolerable, que no puede concebirse (Poe, 1992, p.180).

Llega incluso a dedicarle un cuento entero a este tema titulándolo como *El Entierro Prematuro*, en el que se dedica primero a recopilar varios relatos de experiencias de este género y los propios miedos que tiene el protagonista que le suceda algo parecido. En el cuento vuelve a insistir con horror de lo que piensa que podría ser esta experiencia: “Ser enterrado vivo es, fuera de toda discusión, el más terrible de los extremos que jamás haya caído en suerte al simple mortal” (2016, p.667). Se refiere a continuación de lo sofocante y agónico de la situación, un terror que desmenuza a la persona en varias capas, primero en un desconcierto y confusión ante la perpetua oscuridad, el pronto y descorazonador conocimiento del lugar donde se encuentra y por fin de un descontrol total de la razón. Puede verse este mismo recurso de horror en *Berenice*, la tumba profanada tiene en su interior un cuerpo, aun tibio que se convulsiona al ser despojado de los dientes.

En el *Tonel Amontillado*, Montresor tapia una pared a su rival Fortunato, en *El Gato Negro* el protagonista, sin percatarse, al encerrar el cuerpo de su mujer dentro de una pared, deja encerrado a su gato; con espanto se da luego cuenta de ello al escuchar los horrorosos chillidos del felino a través de la pared. Ocurre algo similar en *El Corazón Delator*, un hombre tras asesinar a un anciano lo entierra bajo los tablones del suelo, y es en este mismo cuento que se encuentra otro elemento interesante: el de la culpa.

El remordimiento es fuerte en otros relatos, siendo claro en *El Demonio de la Perversidad* donde el relator confiesa su crimen a un familiar, en la calle ante la multitud (2016, p.859).

La culpa, no solo puede ocasionar que la justicia conduzca al culpable al encierro, sino que incluso puede ocasionar la muerte. En *Tú Eres el Hombre* ocurre un asesinato contra uno de los hombres más ilustres de un pueblo, y el culpable tras creer que su víctima vuelve de la tumba, provoca que su corazón deje de latir tras confesar todo su horrendo crimen (2016, p.755).

Poe juega con el terror con los sentidos, las sensaciones, es la propia mente la que viéndose en una situación límite domina a los personajes haciéndoles entrar en pánico, en escuchar cosas que otros no, en sentirse acechados por un pecado que los atormenta, en ver cosas de las que no están seguras que existen. En *El Pozo y el Péndulo* se ve un recurso parecido a los demás cuentos donde describen las penurias de verse enterrado vivo. En este relato, al protagonista lo encierran en una celda donde lo someten a contemplar con horror como una afilada hoja desciende para causarle una horrible muerte. La presión psicológica es tan pesada que lleva a la locura.

¿De qué vale hablar de las largas, largas horas de un horror más que mortal, durante las cuales conté las zumbantes oscilaciones del péndulo? Pulgada a pulgada, con un descenso que solo podía apreciarse después de intervalos que parecían siglos... más y más íbase aproximando. Pasaron los días- puede que hayan pasado muchos días- antes que oscilara tan cerca de mí que parecía abanicarme con su acre aliento. El olor del afilado acero penetraba en mis sentidos... Supliqué, fatigado al cielo con mis ruegos, para que el péndulo descendiera velozmente. Me volví loco, me exasperé e hice todo lo posible por enderezarme y quedar en el camino de la horrible cimitarra. Y después caí en una repentina calma y me mantuve inmóvil, sonriendo a aquella brillante muerte como un niño a un bonito juguete (Poe, 2016, p.468).

Momentos parecidos a este se ven en *Narraciones de Arthur Gordon Pym* cuando tras derrotar a los amotinados Pym y sus compañeros, éstos naufragan, y torturados por el hambre deciden que uno de ellos sirva de comida para los demás. La suerte se decide por jugando a quien saca el palito más corto. La violencia es otro de los rasgos que caracterizan varios cuentos, la violencia cruda, entre los sufrimientos que trabaja describiendo también se encuentra los padecimientos físicos como bien aparece en la novela. La descripción del motín es tremendamente violento, parte de la tripulación es

masacrada a tiros, los que se rinden esperando que les perdonen la vida son puestos de rodillas y en fila para que, a continuación, uno de los sublevados le dé a cada prisionero un hachazo en la cabeza. Similar destino tiene la esposa del protagonista del “El Gato Negro”, la pobre mujer sale en defensa del felino y antes de darse cuenta tiene enterrada un hacha en el cráneo. En los *Crímenes de la Calle Morgue* Poe se toma su tiempo para describir la horrenda escena de una madre y su hija masacradas.

El cuerpo estaba aún caliente. Al examinarlo se advirtieron en él numerosas excoriaciones, producidas, sin duda, por la violencia con que fuera introducido y por la que requirió sacarlo de allí. Veían se, profundos arañazos en el rostro, y en la garganta aparecían contusiones negruzcas y profundas huellas de uñas, como si la víctima hubiera sido estrangulada. Luego de una cuidadosa búsqueda en cada porción de la casa, sin que apareciera nada nuevo, los vecinos se introdujeron en un pequeño patio pavimentando de la parte posterior del edificio y encontraron el cadáver de la anciana señora, la cual había sido degollada tan salvajemente que, al tratar de levantar el cuerpo, la cabeza se desprendió del tronco. Horribles mutilaciones aparecían en la cabeza y en el cuerpo, y éste último apenas presentaba forma humana (Poe, 2016, p.352).

Hay un elemento que se hace presente en otros tantos relatos, es la enfermedad. Generalmente, los padecimientos no le ocurren a los protagonistas sino que, le afectan a un personaje casi siempre muy allegado a quien narra el relato. *Eleonora*, *Ligeia* y *Morella* son cuentos directamente titulados con el nombre de las víctimas. Están rodeadas por un halo sobrenatural, hay algo en ellas que apasiona a los protagonistas, una fuerza misteriosa que va más allá de su entendimiento. Poe no trata a las mujeres de meros adornos amorios sino como fuentes de sabiduría, y en ocasiones, de conocimientos prohibidos que están vedados a la gran mayoría de las personas.

La típica característica es que la mujer también es joven, de contextura pequeña, delicada y de salud inestable, la fragilidad de las mujeres es por lo de más notable y cualquier peste es capaz de hacer mella en ellas, el sufrimiento y la muerte penden sobre las mujeres que Poe describe en sus cuentos. La presencia femenina es reconfortante, su sabiduría contagiosa, su belleza inigualable; pero su presencia efímera, y su pérdida, terrible.

Cuentos como *El Gato Negro*, *El Hombre que se Gastó* o *El Extraño Caso del Señor Valdemar*, transcurren en ciudades. *Los Crímenes de la calle Morgue* que describe los suburbios de París, o *El Hombre de la Multitud* en que el protagonista recorre las calles de Londres siguiendo a un desconocido, mientras toda la ciudad es descripta, sus plazas, sus mercados y sus arrabales. Las urbes tienen un gran peso, pero no son el único contexto en que Poe se mueve, otros muchos cuentos se sumergen en zonas alejadas de las grandes poblaciones, incluso en sitios tan desolados que no es posible encontrar poblado alguno.

3.3.2 La Naturaleza y el paisaje

En *Eleonora* el protagonista vive tan solo con su prima y su tía en un lejano paraje, un valle al que nadie tiene acceso, un paraíso privado cuyas maravillas allí descritas, son dignas de un edén:

Los márgenes del río y los numerosos arroyos deslumbrante que se deslizaban por caminos sinuosos hasta su cauce, así como los espacios que se extendían desde las márgenes descendiendo a las profundidades de las corrientes hasta tocar el lecho de guijarros en el fondo, esos lugares, no menos que la superficie entera del valle, desde el río hasta las montañas que lo circundaban, estaba todos alfombrados de una hierba suave y verde, espesa, corta, perfectamente uniforme y perfumada de vainilla, pero tan salpicada de amarillos ranúnculos, margaritas blancas, púrpuras violetas y asfódelos rojos rubí, que su excesiva belleza hablaba a nuestros corazones, con altas voces, del amor y la gloria de Dios (Poe,2016,p.430-431)

La naturaleza juega un papel clave en este como en otros cuentos, Poe se complace en describir lugares lejanos que la mano del hombre no ha podido llegar, o que si lo ha hecho, lo ha sido para embellecer el paisaje. En el cuento *El Dominio de Arheim*, o *el Jardín paisaje*, narra cómo un hombre ilustre busca construir su paraíso en un lugar alejado de la civilización. En *El Alce* se narra el viaje de un caminante describiendo un amplio valle, caminos serpenteantes, cabañas perdidas en bosques, colinas, cristalinos ríos y lagunas transparentes (2016, p.995). Son varios los textos en que Poe se aboca enteramente a narrar textos breves donde un caminante vaga por regiones campestres

como *El Cottage de Landor* o *La Isla del Hada*. En su búsqueda de la belleza, Poe admira los paisajes que ofrece la naturaleza, pero también encuentra en ella perturbadoras facetas que llenan de terror el alma del hombre.

La furia de la naturaleza se desata en los mares de una manera despiadada, las olas levantaban enormes masas de agua que hacen zozobrar enormes naves y los vientos son capaces de empujarlas contra las rocas de las costas, el hombre se ve empequeñecido ante el rugir de las tormentas y no puede más que resignarse al terror cuando los mares braman furiosos. En el cuento *Manuscrito Hallado en una Botella* un náufrago viaja a los mares del sur donde las tormentas nunca mueren, sus olas son del tamaño de montañas, los vientos y sus lluvias caen de las nubes con violencia y un negro perpetuo pende siempre del cielo. Es al final del camino, en una tierra de hielo cuyos picos llegan tan alto como las estrellas que se encuentran con un remolino de dimensiones cósmicas (2016, p.89). Semejante fenómeno no es solo es producto de este cuento, en *Un descenso al Maelström* un marinero tuvo que enfrentarse a un inexplicable fenómeno, tras una aparente calma en mitad del mar se abrió un remolino de monstruosas embarcaciones que tragaban toda embarcación incauta (2016, p.383). En *La Caja Oblonga* el navío Independence se ve súbitamente sorprendido por una tormenta que por mucho que lucha es incapaz de capear el temporal, finalmente el navío pierde el gobernalle y zozobra hasta hundirse (2016,p.641). Poe ve en el océano una bestia horrorosa, impredecible e indomable; no se puede luchar contra ella, no hay nada más que pueda hacer el ser humano que no sea resistir el vendaval y suplicar que el destino no quiera que lo engullan las aguas. Incluso su la única novela escrita, el mar embravecido es uno de sus principales personajes, las profundidades abismales es uno de los elementos más terroríficos, los que más perturbación causan en Poe.

Sitios lejanos e inaccesibles pueden verse encontrarse también, en *Un Cuento de las Montañas Escabrosas* un sitio en el que se aventura un caballero y en el que parece sufrir alucinaciones; también el cuento *El Sistema del doctor Tarr y del profesor Fether*

donde los acontecimientos ocurren en un manicomio alejado de cualquier pueblo, lo suficientemente aislado como para que nadie se percate sobre qué ocurre allí. *La Caída de la Casa Usher* ocurre en lejanísimos latifundios, y lo mismo ocurre en otros cuentos como *El Diablo en el Campanario*, *El Escarabajo de Oro*, *Tú eres el hombre*, *El Dominio Arnheim*, o el *jardín-paisaje* o *Berenice*. Poe recurre constantemente a repetir este contexto en varias de sus obras, el aislamiento al que somete a sus historias brindan una atmósfera sobrenatural.

Sus cuentos se dividen entre los rurales y los urbanos, en el primero abundan los cuentos en que la naturaleza es la protagonista o hay un comportamiento extraño en ella, mientras que en el contexto urbano ahonda en la naturaleza del hombre, se aleja de los sucesos sobrenaturales para sumergirse en historias violentas, en asesinatos donde debe usarse el análisis para resolverlos. Entre estos dos mundos Poe salta constantemente para crear sus relatos, aunque no necesariamente, respetando estas pautas, en ocasiones ocurre que rompe sus reglas y escribe una historia policial en el ámbito rural como podría ser en *Tú eres el Hombre*.

3.3.3 La decoración de los ambientes

Entre los distintos contextos en los que se mueven los relatos de Poe, hay que destacar la importancia que le otorga al mobiliario de distintos ambientes. Se toma su tiempo en describir los muebles que adornan las estancias, breves descripciones pero que le otorgan de dinamismo las habitaciones. En *El Retrato Oval* un joven noble se refugia de una tormenta en un castillo abandonado que encuentra en su camino.

Nos instalamos en uno de los aposentos más pequeños y menos suntuosos. Hallábase en una apartada torre del edificio; sus decoraciones era ricas, pero ajadas y viejas. Colgaban tapices de las paredes, que engalanaban cantidad y variedad de trofeos heráldicos, así como un número insólitamente grande de vivaces pinturas modernas en marcos arabescos de oro (Poe, 2016, p.445).

El estilo y distribución del mobiliario llega a ser un tema de tal trascendencia para Poe como lo describe en su ensayo titulado *Filosofía del Mobiliario*. En él se dedica a describir que la decoración de un cuarto se trata de un fino arte y que en los tiempos en los que vivía las sociedades no entendían como realizar este delicado trabajo. Tras exponer lo que opina sobre las distintas perspectivas culturales que se tienen sobre el mobiliario él mismo se refiere a cómo debería ser la decoración correcta de un cuarto.

Nos hallamos en un cuarto rectangular, de unos nueve metros de largo por ocho de ancho, una forma que, por lo general, es la más adecuada para disponer los muebles. Sólo se ve una puerta, más bien estrecha, en uno de los lados del paralelogramo, y dos anchas ventanas, situadas en el lado opuesto, ventanales en realidad que llegan hasta el suelo, pertrechados de anchos poyetes, que dan a una *veranda* de estilo italiano. Los cristales son de color púrpura, encajados en un marco de palisandro, más ancho de lo normal [...] Las paredes están recubiertas de papel satinado, también plateado, salpicado de diminutos y fantasioso trazos, del color carmesí dominante, aunque más apagado [...] Solo vemos un espejo, no demasiado grande por otra parte: es de forma casi circular, y está colgado de forma que el propietario, desde cualquier mueble que, para sentarse, están repartidos por el aposento, no llegue a ver reflejada en él su imagen. Aparte de dos confidentes de madera de palisandro, los únicos asientos son dos amplios sofás bajos, de la misma madera, tapizados en seda carmesí, estampados con flores doradas (Poe, 2016, p.326-327-328).

Es clara la manera en que Poe tiene pensada que debe ser la decoración de un cuarto, describe hasta cómo deben ser las texturas de las paredes, el color de las cortinas e incluso los dibujos que deben tener las alfombras. Más allá que puedan atribuírsele gustos personales en estos menesteres, es de gran utilidad tener en cuenta su visión de un decorado, que es concisa y detallada, para poder trasladarlo al ambiente cinematográfico, área que agradece de sobremanera aquellos escritos en los que abundan descripciones visuales.

La decoración y el mobiliario son un trabajo en que le da gran relevancia en *La Máscara de la Muerte Roja*, la fiesta llevada a cabo en el palacio del príncipe se divide en distintas secciones, todas ellas con el objeto de producir algún efecto en sus habitantes. Se tratan de siete estancias, todas ellas interconectadas por recodos que impiden la visión unas con otras, todas ellas tienen un color único, proveniente de luz natural que atraviesa

cristales de colores. Las distintas habitaciones están empapadas de tonos monocromos, habitaciones con colores dominantes, ya sea rojo, verde o azul. El sitio está decorado fuertemente, los inciensos que flotan son embriagadores, abundan los tapices, alfombras, braseros y muebles orientales. Pero en este cuento, Poe le otorga un enorme peso dramático a un mueble en particular, un elemento que marca el ritmo de la narración en todo el cuento. Se trata de un gran reloj de ébano, mueble pesado que se apoya contra una pared y que su marcha hace resonar sus mecanismos a cada hora. Cada vez que resuena la fiesta se apaga, los presentes hacen silencio, Poe usa este recurso para anunciar los terribles sucesos que se desencadenaran a continuación.

De los elementos que más utiliza Poe en sus distintos cuentos, hay algunos que serían oportunos incluir en el guión a desarrollar, cómo podría ser la furia de la naturaleza, ya sea una tormenta tanto en tierra como en el mar. Debe haber momento de violencia, la crueldad tiene que estar presente, el sufrimiento psicológico y físico de un personaje tendría que ser explícito; para ello puede acentuarse elementos como el de los alucinógenos u otros fármacos que tanto abundan en la obra de Poe, o poner a alguno de los personajes en la penosa situación de verse enterrado vivo o encerrado tras una pared. Todos estos recursos investigados en los textos originales brindan el material suficiente para desarrollar el guion cinematográfico, aunque aún queda pendiente estudiar los mecanismos de la adaptación que permitan llevar uno de los cuentos de Poe al ámbito cinematográfico.

Capítulo 4: El Guion Cinematográfico

4.1 Principales elementos del guion

Existen distintos caminos para llevar un texto original al cine, los métodos de adaptación varían y el guionista tiene que saber la manera correcta de trabajar con la literatura y el cine, dos disciplinas con diferente códigos. El objetivo del capítulo es analizar la mejor manera de llevar al cine un cuento de Edgar Allan Poe, poniendo en práctica los principales elementos cinematográficos; para ello primero se explica que es un guion cinematográfico, su propósito y las herramientas con las que cuenta, además de investigar los distintos métodos de adaptar una obra literaria al ámbito audiovisual. Los autores a citar son Sergio Wolf, con su obra (2001) *Cine/ Literatura* (2001), a Isabelle Raynauld con su trabajo *Leer y Escribir un Guión* (2014), a Sánchez Noriega con *De la Literatura al Cine* (2000) y a Linda Seger con su libro *Como convertir un guion en un guion excelente* (1995); los que fueron seleccionados por sus trascendentes trabajos en el campo del cine y la adaptación.

El guion de cine se define como un producto inacabado, su fin último es, que sirva para el desarrollo de una película, ya sea un largometraje o cortometraje; poco valor tienen si una vez acabado no se trabaja para que sea llevado, por un director, a la pantalla grande. Raynauld argumenta que, el guion se ha estandarizado hasta tal grado tanto en el mercado publicitario como en el cinematográfico que muchas veces su calidad es la que decide si un proyecto verá la luz o no. El guion se trata del principio, el comienzo del desarrollo de una película (2014, p.25).

Otra característica del guion es que, otorga desde un principio un orden sobre la trama a desarrollar, su texto y contenido dejan vislumbrar a los involucrados cómo será el proyecto que se desea realizar porque su contenido consta de las descripciones de todas las escenas de la película, hasta el más mínimo detalle está descrito. En él, nada se deja al azar ni a la imaginación, llega a ser prácticamente un trabajo matemático. Se

describen los diálogos de los personajes, especificando si lo hacen en presencia de alguien o a través de larga distancia, estas especificaciones son necesarias e indispensables al momento de iniciar el trabajo de montaje, una vez finalizada la filmación.

Asimismo, en el guion además se tiene que especificar cuando en las escenas se hace presente la banda sonora, cómo será la música es un trabajo aparte de otro profesional, pero el guionista ya tiene que tener desde un principio la visión en qué momento la banda sonora acompañará a las escenas.

Al guion cinematográfico le resulta ventajoso tener como base los textos literarios, a diferencia de otras disciplinas, éstos comparten con el cine algo muy importante, que es la palabra escrita, a pesar de no coincidir en muchos códigos, tan solo esto basta para que puedan colaborar fervientemente en la elaboración de un buen guion. Si bien, hay otras disciplinas que pueden colaborar con el cine como la pintura o la música, ninguno de ellos puede aportar las valiosas herramientas con las que cuentan los textos literarios, y es allí donde aparece la figura de un buen escritor.

La profesión de guionista es una rama nueva de la escritura, un novelista o cuentista no necesariamente tiene que ser un buen guionista, comparten sin duda los conocimientos de cómo describir un conflicto y el desarrollo de personajes, pero los sistemas de escritura de una novela corriente y el de un guion de cine, son completamente diferentes.

Raynauld hace un comentario sobre las dificultades que debe atravesar el guionista:

Guionizar es un oficio- y a veces un arte- que se emparenta con el de un arquitecto. El guionista, como el arquitecto, debe poseer una imaginación visual y auditiva, tener una visión singular para proponer al mundo al tiempo que comprende y domina lo que el cine, la arquitectura, puede hacer (Raynauld, 2014, p.39).

Esta comparación es acertada pues, lo mismo que un arquitecto, el guionista necesita que sus planes sean entendidos por quien vayan a construirlo, un guionista debe hacer

un trabajo claro en el texto para que entiendan todos los involucrados que participan en una película.

Un novelista al presentar un su trabajo ante un editor sabe que éste puede exigirle algunos cambios, pero una vez realizados estos, nadie más pondrá una mano en su obra luego del acuerdo. En cambio, el guionista no tiene en lo absoluto esta garantía, todo lo contrario, tiene que ser más que consciente que su guion pasará por decenas de manos y sufrirá tantas modificaciones que al final será para él algo irreconocible. Seger, asegura que el principal trabajo de un guionista no es otra cosa que la reescritura, reescribir es la tarea que exige más tiempo al escritor, no será extraño que deba sentarse a modificar una y otra vez el texto, ya sea por petición del empleador o porque la misma relectura del guion no satisface (1995, p.21).

4.1.1 De cómo leer un guion

Siendo un guion uno de los primeros pasos para la realización de un film, Raynauld comenta que el guion debe leerse de una manera adecuada. Dice, en principio que, no ha de leerse un guion con los ojos de un productor, que al pasar sus ojos por el texto automáticamente su mente se llena de números buscando los beneficios y los costos que puede llevarle a crear aquella película. Por lo cual, lo que primero que se debe hacer es leerlo con los ojos de un verdadero espectador, imaginarse la historia transcurriendo en la pantalla, dejando a un lado todo cálculo sobre las posibilidades de llevar a cabo el proyecto. Esto es, por el simple motivo de concederle al guion una oportunidad de sorprender o al menos transmitir la historia en su plenitud, sin ninguna contaminación que pueda acarrear el criterio de un profesional.

Su lectura se juzgará por su narrativa, el sentimiento que transmite, sus descripciones visuales, los sonidos e incluso la música. Todo esto, tiene que verse primero y posteriormente analizar si puede llegar a ser una buena película, en una segunda

instancia se tomará la decisión de filmarla, cuando se lo vuelva a leer con una mirada que evaluará su rentabilidad (2014, p.39).

4.1.2 El guion en el Género de Terror

Se necesita cierta disciplina a la hora de leer un guion de cine, ya que poco tiene que ver con leer una novela o incluso cualquier otra obra escrita por un dramaturgo. Dentro del guion cinematográfico abundan los tecnicismos de los que el lector debe de tener conocimiento de su significado para entender completamente el texto. Debe tenerse en cuenta que un guion está pensado para ser llevado al cine y que una gran cantidad de público pueda verla, sin embargo, el texto literario en sí mismo no tiene este destino, muy pocos de ellos alguna vez se convertirán en un guion.

A la hora de escribir un guion tiene que existir descripciones claras y diálogos coherentes y una entendible trama. Es decir, el trabajo de un guionista está abocado a trabajar sobre una historia que debe convencer y conmover a unas pocas personas que son las que realmente decidieran si la historia escrita merece la pena y es materialmente posible de llevarla al gran público (2014, p.45).

Sergio Wolf, en su libro *Cine/ Literatura* (2001) se refiere a la relación entre estas dos disciplinas, allí enumera algunos obstáculos que el guionista debe sortear a la hora de trabajar. De acuerdo a su análisis, los problemas empiezan porque literatura y cine contienen códigos distintos, una obra escrita debe recortarse, sufrir cambios si quiere encajar con cierta comodidad en un código muy diferente. Entonces, el guion al adaptarse al ámbito audiovisual, irremediamente deberá traicionar en algunos aspectos el texto original. En este sentido, Wolf, deja en claro por qué prefiere el término transposición y no el de adaptación.

Muchos ensayistas y teóricos especulan con la idea de “traslación” y terminan en el término “traducción”, para poco después arribar a “adaptación”, o al menos vaga, pero no demasiada precisa, idea de “hacer una versión”. Otros estudios optan por usar el término “trasposición” como un cierto tipo de adaptación, diferenciándola de la ilustración o la interpretación. Desde mi punto de vista, la

denominación más pertinente es la “transposición”, porque designa la idea de traslado, pero también de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema (Wolf, 2001, p.16)

La elección de un texto en el cual trabajar tiene irremediablemente un valor inicial, y este valor proviene de los escritores. Siendo que el cine acude en busca de historias en las novelas y cuentos, lo más usual es que vaya tras las obras más conocidas, que tengan mayor acceso al público, y que le reporte más seguridad a la hora de volver a recaudar lo invertido. Por ello, aquellos textos que son llevados a la pantalla grande son, en general, obras de autores conocidos en el mundo literario.

Por eso, más allá de las paráfrasis y analogías, lo que queda es siempre examinar el tipo de vínculos que se establecen entre las dos disciplinas. Y una primera condición esencial quizás sea comprender que toda atribución positiva o negativa, extirpar la discusión de toda jerarquización entre origen y decadencia (Wolf, 2001, p.29)

Recordemos que, en las obras de Poe abunda un mundo habitado de extraños personajes, las obsesiones, las alucinaciones, las pesadillas crean una atmósfera de horror que produce al lector, en principio, cierta angustia. El tema de la muerte y de la necrofilia, del que surgen cuentos como *Morella*, participan de ese clima de terror.

Por lo cual, la elección de este autor, más allá que sus escritos entren en el rango de lectura y preferencia del guionista, se debe también a que el producto final, es decir la película, tendría un mayor valor al ser la transposición de un cuento de Poe. Hay muchas maneras de abordar un escrito, el lector medio y el crítico poco observador centrarán sus objeciones en la película partiendo que no fueron incluidos todos los momentos del texto original, pero esto es inevitable, y el guionista debe saber que existen muchos caminos a la hora de trabajar sobre un texto original y no debe delimitarse a pensar si alguna de sus decisiones no será bien recibida por el público, sobre todo el público que ha leído aquel texto que plantea llevar al cine.

El trabajo del guionista no solo consiste en recortar la obra en la que está trabajando para llevar los trozos restantes al ámbito audiovisual, sino más bien conservar el mensaje que el escritor quiso expresar con su obra. Ocurre también en ocasiones que ciertas transposiciones no quieren respetar esto último, pero las obras resultantes son difíciles de calificar por cuanto no se sabe con qué texto original se ha trabajado, pero esto depende del tipo de transposición para conservar, es este caso del espíritu de terror de la obra. En el cine de terror esta se caracteriza por su voluntad de provocar en el espectador sensaciones de pavor, disgusto, repugnancia, horror, incomodidad o preocupación.

El guion de terror apuntará a desarrollar la súbita intrusión en un ámbito de normalidad de alguna fuerza, evento o personaje de naturaleza maligna, tal como lo presenta Poe, generalmente de origen criminal o sobrenatural.

Wolf habla de algunos de los problemas al querer realizar una transposición, y alguna de ellas comúnmente suelen ser los relatos en primera persona o las abundantes descripciones. Los relatos en primera persona podrían ser fáciles de remediar tan solo utilizando una voz en off que narre los pensamientos de los personajes, pero Wolf asegura que lejos de lograr el efecto logrado en el texto original, que el lector se sienta más cercano al personaje, en el cine es más difícil de lograr, por ello se debe proceder cuidadosamente eligiendo un plano subjetivo o alejado una vez comience a escucharse la voz en off.

Los cuentos de Poe en general cuentan con un narrador, un testigo de los hechos que ocurren o un personaje que los vive en carne propia, así que, se deberá tomar la importante decisión de, si utilizar una voz en el proyecto o prescindir de ella, de esto dependerá el punto de vista que brinda la cámara, el espectador de alguna manera debe saber quién se encuentra hablando con la voz en off, y para ello suele usarse un punto subjetivo o simplemente un primer plano al narrador. Wolf brinda una reflexión con respecto a este inconveniente.

Las mayores dificultades que plantea la cuestión del punto de vista y los narradores apuntan a que la literatura goza de un grado mucho más amplio de libertad y autonomía para establecer el punto de vista, mientras que en el cine, por las propias características del medio – y aquí las complejidades teóricas-, es un cautivo de la imagen que necesita mostrar a quien narra, siempre que asuma este rol y pertenezca al relato (Wolf, 2001, p.70)

En cuanto a los problemas de las descripciones excesivas, como por ejemplo, cuando un escritor hizo grandes descripciones de un paisaje, no es fácilmente solucionable en el cine con un plano panorámico a dicho paisaje, pues muchas veces las descripciones que dio el escritor hizo en varias páginas tuvieron el objetivo de transmitirle una sensación al lector. Con un paneo de unos pocos segundos, el cine puede mostrar el paisaje, pero no puede lograr ese mismo efecto en que el escritor se tomó el trabajo de construir en algunas páginas. No se trata de un problema insalvable, el ámbito audiovisual agradece trabajar con textos originales con las suficientes descripciones que le permitan trabajar cómodamente, pero lo difícil que se le presenta al ámbito audiovisual es transmitir las sensaciones que transmiten esas minuciosas descripciones (2001, p.35).

Este mismo escollo puede presentarse a la hora analizar los posibles cuentos de Poe que pueden transponerse, en la *Máscara de la Muerte Roja* dedica minuciosas descripciones sobre el palacio donde se hallan los personajes, cómo la alegría se ve solapada cada vez que se escucha retumbar el reloj, se trata de un ambiente de pesadumbre que se intenta ocultar mediante ruidosas fiestas; lograr esto en el cine es de una considerable dificultad. En otro relato, como *La Caída de la Casa Usher*, las descripciones son menos exhaustivas, da un preciso retrato de cómo es el entorno y el mobiliario, pero no se excede mucho más, no abandona la creación de una atmósfera opresiva, este cuento lo realiza de una manera más breve y directa para pasar inmediatamente a los sucesos de la historia.

Los diálogos son finalmente otro de los problemas con los que tiene que vérselas el guionista que, si bien muchos pueden servir y quedar para la transposición, muchos de ellos serían superfluos si llegaran a quedar en el guion. Incluso el guionista se puede ver

ante la posibilidad de hacer a un lado todos los diálogos del texto original si lo considera pertinente, pues hay que tener en claro que los diálogos pueden funcionar en una novela, pero así en el cine, donde una simple imagen o un sonido pueden ser más provechosos. En el caso de los cuentos de Poe, en su mayor parte los diálogos son más bien escasos, todo lo ocurre es a partir de las descripciones que da el protagonista en primera persona. Puede haber algunas excepciones cómo en cuentos *El Tonel Amontillado*, *Bon- Bon*, o *El Escarabajo de Oro*, pero en sus cuentos de terror el diálogo está prácticamente limitado, a no ser por una o dos líneas de diálogos de los personajes. Por lo expuesto, este proyecto de creación de un guion sobre los cuentos literarios de Poe, que tiene esas características mencionadas, es decir, escasos diálogos en los que apoyarse en el texto original, el guión resultante deberá apoyarse en las descripciones como principal fuente del que se nutrirá la transposición. Esto no significa que el guion estará privado del diálogo, sino que será tarea del guionista construirlo y hacer que sean funcionales y pertinentes al relato de terror.

4.2 La Transposición

Enorme es el universo que se despliega cuando el cine se sirve de la literatura para poder trabajar en sus producciones, desde el mismo momento de su creación las películas han tenido una estrecha relación con las obras literarias.

Sánchez Noriega en el libro *De la Literatura al Cine* (2000) argumenta que casi la mitad de las películas hechas en Estados Unidos están basadas en algún libro. Son dos los momentos culminantes en que la literatura desbordó al mundo cinematográfico con su contenido; el primero fue en los comienzos de la industrialización del cine, en que productores ávidos de sacar películas al mercado de forma inmediata se dedicaban a comprar derechos a las obras teatrales de Broadway. La aparición del cine sonoro arroja una nueva oleada de fuerza a las adaptaciones, se trata de época en que el cine

necesitaba volcar material dentro del mercado en grandes cantidades (2000, p.46).

Sánchez define de manera general a la adaptación como:

El proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollados, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico (Sánchez, 2000, p.47).

Se ha formado con los años una competencia de prestigio entre el cine y la literatura, llegando a desarrollar bandos en que defienden con ahínco a cada uno de sus lados y las herramientas con la que cuenta para llevar a cabo una pieza artística. Quienes se encuentran junto a las obras literarias argumentan que el cine quiere sumar prestigio en su campo apoyándose en los éxitos alcanzados por los libros; por su parte los que están en el lado del cine se defienden que lejos de apoyarse en éxitos ajenos lo que logran es que sean aún más conocidos gracias a la difusión que alcanza el cine y el agregado audiovisuales que realiza sobre las adaptaciones (2000, p.47). Sánchez no se posiciona con ninguno de los dos bandos; lo que si afirma, es que el cine quedaría altamente perjudicado si las adaptaciones desaparecieran, y da buenas razones para ellos. Ante nada la industria necesita constantemente material, existen escritores que se abocan únicamente realizar guiones para cine, pero nunca dan abasto ante la ingente demanda de historias. La literatura siempre es un salvavidas para aquellas épocas en que no abundan guiones (2000, p.50).

Las cuestiones económicas son, por supuesto, un factor clave, y un libro conocido por el público y trasladado a las salas de cine muchas veces puede garantizar un éxito literario. Aquí toda cuestión estética o artística es ignorada, se trata de calcar lo que hay en las páginas de un libro con gran repercusión en el público; aun así, realizar adaptaciones semejantes no son una verdadera garantía de éxito (2000, p.51). La enorme difusión del cine es un gran arma cultural y puede llegar a ser infalible para transmitir sucesos

históricos, más allá de los documentales, adaptar una novela histórica puede transmitir cierta cultura a los espectadores. Además, llevar al cine, clásicos de la literatura, puede ser tan enriquecedor como cualquier adaptación de una novela histórica; estas obras emblemáticas, en las que pueden encontrarse desde cuantos, obras de teatro y hasta mitos, le otorgan al cine un prestigio sumamente importante, y es aquí que también se ve la conveniencia de adaptar una obra conocida más allá de los fines económicos (2000, p.52).

Todas estas razones son suficientes para Sánchez, la adaptaciones no perjudican al cine, no le quitan prestigio ni mucho menos, se trata simplemente de una relación de dos artes que con sus altos y sus bajos, tiene la capacidad de producir una ingente cantidad de obras, la calidad de las mismas solo depende nada más que los creadores que existen de por medio. Los comentarios que se alzan a la hora de juzgar una adaptación deben ser a la adaptación misma, ninguna responsabilidad tienen el autor de la obra literaria, y en ocasiones, tampoco el director que hace su trabajo en base al guión adaptado que le han dado para llevar a cabo la película.

Hay que rechazar ese juicio tanto en el nombre de la literatura- la obra ni gana ni pierde desde el punto de vista estético, que no comercial, porque existan adaptaciones- como en el cine: una película será más o menos valiosa independientemente del material que le ha servido de base (Sánchez,2000, p.54).

Sánchez, tras aclarar que el enorme valor de la literatura en el cine y el poco sentido que tiene discutir cual de ambos contiene más valor, argumenta sobre otro tema que arrastran las adaptaciones. El público muchas veces es reticente a recibir ciertas adaptaciones por el hecho de que estas no respeten con seriedad la obra original, esto mismo deriva a que se desprecie de ante mano cualquier adaptación de libros muy conocidos.

Hay muchas adaptaciones que no son fieles a los textos originales, pero los rigurosos calcos que se dibujan sobre los textos originales no son siempre un motivo de éxito ni mucho menos. “La fidelidad en cuanto a la literalidad no es un valor en sí cuando se trata de textos mediocres, susceptibles de ser mejorados en la adaptación, que son tomados

por el cineastas como un borrador para la escritura del guión” (2000, p.55). Con esto Sánchez deja establecido que puede crearse un buen guion adaptado de un escrito mediocre, y que de un famoso y reconocido libro no es ninguna garantía de la terminación de un buen guion.

La adaptación de un guion debe tener en cuenta varias cosas antes de elegir el material adecuado para llevar a la pantalla. En efecto, lo primero que deberá revisar el guionista en su material de trabajo es la complejidad que tendrá al trasladarlo al campo audiovisual; muchos textos literarios revelarán serias dificultades para ser adaptadas, pues ocurre que en sus hojas se pasean por el mundo interior del protagonista, la acción pasa por describir la psicología de los personajes, los diálogos suponen toda o la mayor parte de la obra, o es parco en la descripción de lugares. No se tratan de adaptaciones de las que deben evitarse, pero no son las más recomendables, las dificultades que plantean a la hora de llevarlas al guion cinematográfico son importantes. El mejor camino para hacer una adaptación es elegir aquellos escritos ricos en descripciones visuales, que toda acción narrada pueda ser trasladada al ámbito audiovisual y que los diálogos sean un apoyo para el desarrollo de la historia (2000, p.57).

Cualquier texto puede ser moldeado según le convenga al guionista, tan solo debe tenerse en claro qué es lo que quiere conseguir con la obra general. Puede ocurrir que solo interese el mensaje que hay detrás de un libro, ciertos personajes, algunas partes de la historia o meramente la descripción del contexto en que ocurre la narración.

Entonces realizar una adaptación, se trata de una constante toma de decisiones, omisión de información, supresión de acciones, corte de elementos que no sirven al propósito del guión y además nunca está obligada a ser fiel con la fuente original. (2000, p.59).

Sánchez en su trabajo describe las distintas maneras de realizar una adaptación. La primera de todas es la *adaptación como ilustración*, refiriéndose al método más fiel de adaptación, en que los cambios en el guión son mínimos. El real interés aquí es la historia del libro, los elementos que abundan son fácilmente adaptables a la pantalla por

las abundantes descripciones visuales; la estética no sufre mutaciones, ni el contexto ni los personajes. Este tipo de adaptación es usado muchas veces con fines económicos, pues los textos originales son aquellos de gran renombre en la fecha que son publicados, y su gran divulgación y apreciación entre el público le otorga al guión ciertas probabilidades de éxito en la taquilla (2000, p.64). El siguiente tipo es adaptación como transposición, se trata de un trabajo que busca mostrar los valores que transmite el libro pero al mismo tiempo sumergir la obra en un gran despliegue audiovisual; sin perturbar su espíritu, conservando el mensaje del texto.

El guionista, se da ciertas licencias a la hora de trabajar, implementando herramientas cinematográficas que de ningún modo pueden encontrarse en un libro, respeta la obra del autor original, pero le agrega a la adaptación un trabajo artístico que lo vuelve prácticamente autónomo del libro (2000, p.64). Está luego la *adaptación como interpretación*, este tipo de adaptación va más allá del anterior y ni siquiera respeta el espíritu de la obra.

Este modelo interpretativo se diferencia de la trasposición en que no toma la obra literaria en su totalidad ni busca expresarla tal cual mediante otro medio, sino que crea un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en que se proyecta él el propio mundo del cineasta; y se diferencia de la adaptación libre en tanto que no puede ser considerado una traición respecto al original (Sánchez, 2000, p.65).

El siguiente tipo es la *adaptación libre*, que de ninguna manera respeta el texto original, sino que lo desmonta y trabaja tan solo con las partes que más interesen al guionista; el texto original se establece en un segundo plano, desde su ideología, sus personajes y hasta la misma historia pueden quedar netamente suprimidos. Hacer uso de la *adaptación libre* puede darse por distintos motivos, uno de ellos son las razones culturales, ciertas costumbres no pueden quedar del todo bien o simplemente no pueden entenderse en el lugar donde vive el guionista. Ocurre entonces que no queda otra alternativa que quitar aquellos elementos que de antemano se sabe que no pueden ser comprendidos en el lugar donde se hará la película. La *adaptación libre* puede conllevar a

varios caminos, el primer de ellos es el genio autoral, aquí la creatividad del guionista usa el texto original no como una guía, sino como un material en el que trabajar, no se ve obligado a seguir ninguna camino trazado por la historia escrita, sino que en pos de realizar un buen producto cinematográfico realiza todos los cambios necesarios sin importar que al final la historia o incluso el contexto en que ocurre la trama queda totalmente diferente la original (2000, p.66).

Otros caminos que pueden llevar a grandes cambios, es la búsqueda por alcanzar a un mayor público y así hacer la película más redituable económicamente. En estos casos puede haber tantos cambios y agregados que al final el texto quede irreconocible.

Los cambios realizados más allá de las diferencias culturales, comerciales o incluso estilísticas, pueden darse por la extensión.

Hay obras enteras que ocupan varios tomos y volúmenes, una cantidad de páginas materialmente imposible de llevar al cine cuyos largometrajes suelen llegar hasta los noventa y ciento veinte minutos cómo máximo. La regla general dice que una página de guion suele ser un minuto en pantalla, por ello un guion de cine tiene alrededor de poco más de cien páginas; es en esa cantidad de página en que deben entrar todo un libro. Esto no deja al guionista más alternativa que realizar un trabajo que no es del todo agradable: la reducción. Se tiene que buscar aquellos elementos menos apremiantes de la historia, sucesos, personajes, diálogos e incluso escenarios que servir a la historia de forma secundaria. Es difícil suprimir elementos, se corre el riesgo de extraer sucesos que son de gran importancia para al texto, por ello se debe proceder con sumo cuidado para mantener una fidelidad de la obra (2000, p.69). No suele ocurrir con frecuencia pero también podría suceder que el texto se quede corto para una película si se quiere llevar a cabo la adaptación de un cuento, en cuyo caso el guionista debe tomarse el trabajo, no de sacar material, sino ingresarlo para cumplir con la cantidad de minutos necesarios. La ampliación tiende a ser más fácil que la reducción, el guionista no tiene que preocuparse

de cortar ningún elemento que pueda conllevar al riesgo de la caída de todo el sistema, sino más bien que debe dedicarse a rellenar los huecos en base a su propio trabajo.

4.2.1 Métodos de Transposición

Llevar del papel a la pantalla una historia supone que en el camino ésta puede sufrir serías transformaciones. Sergio Wolf en su libro *Cine/ Literatura* (2001) explica las dificultades que se dan a la hora de realizar este trabajo, además de enmarcar las diferencias que hay entre las adaptaciones y lo que es la transposición.

Wolf dice que, el hecho de hablar de una adaptación es referirse a una subordinación de la literatura hacia el cine, un molde en que la obra original debe encajar a costa de recortar elementos que no le son útiles a las herramientas cinematográficas (2001, p.15). Wolf prefiere llamar a este proceso transposición, un proceso en que se realiza un traslado, o un trasplante, con el fin de llevarlo a otro sistema completamente diferente. Se habla de traducción, pero Wolf rechaza este término ya que dice que esto se refiere a una subordinación de la película ante el texto, una simple reflejo sin ninguna riqueza. También a veces se habla de término *traición* cuando una obra no respeta a rajatabla el espíritu ni la linealidad de una historia.

La idea de que las relaciones entre la literatura y el cine obligan a referirse al “origen” es la que motivó que el problema de la transposición fuera pensado a partir de la literatura. Así, la transposición deviene en un acto que pareciera tener sentido analizar solamente si existe un valor literario primero. Por eso, los trabajos sobre trasposiciones ocupan, indefectiblemente, de versiones de textos cuyos autores tienen un “valor literario”, cuando no un “valor literario de mercado” (Wolf, 2001, p.20)

Ocurre que las transposiciones se topan con ciertas dificultades tales como ciertos puntos de vistas culturales que juzgan una u otra de estas disciplinas, esto ocasiona que el público jerarquice el cine y el teatro y termine juzgando de antemano cualquier transposición que se realice. Curiosamente las obras adaptadas de más renombre y que menos críticas han recibido son las que comúnmente no poseen un alto nivel literario y

son dueñas de un simple nivel lingüístico. Pueden darse ejemplos como *The Hunger Games* (2012) dirigida por Gary Ross, o *Fifty Shades of Grey* (2015) dirigida por Sam Taylor – Wood. Puede darse también ejemplos cómo la trilogía de *The Lord of the Rings* (2001-2002-2003), que se ha mantenido con gran fidelidad al texto original, y que si bien hay cambios en ciertos acontecimientos del libros que no aparecen en las películas, la trama general se respeta a rajatabla. Ocurre lo mismo con la saga de *Harry Potter* (2001-2016) que se mantiene fiel al texto original, no existe la creatividad en estas películas, pueden tomarse alguna licencia que les permita lo audiovisual, pero no dan ningún mensaje que quiera dar el director, sino que más bien se limitan a imitar lo mejor posible lo que está en el papel. No se tratan de películas que han sido adaptados de libros mal escritos, sino que están apoyadas en una lectura más simple, más visual, que fácilmente puede ser llevada a la pantalla a diferencia de otros, como por ejemplos, obras literarias donde el autor hace una rica descripción de la vida interior de sus personajes donde usa páginas enteras en revelar las inquietudes y pensamientos del protagonista.

Está claro que Wolf no considera que la literatura tenga un valor superior al de la transposición, todo lo contrario, asegura que la transposición tiene un valor por sí misma. La transposición es un hecho creativo que no tiene que estar necesariamente sujeto a al calco de una obra literaria; lo mismo que Sánchez, Wolf habla de que existen variados métodos de trabajar sobre una obra, dependiendo del punto de partida que se tome el trabajo del guionista puede ser tan importante como la del mismo autor del texto original. Se tratan de seis métodos para abordar, el primero de ellos es *la lectura adecuada*, en el que la fidelidad con el texto es predominante, el espectador que viera la película vería con suma facilidad la fuente en la que está basada la obra cinematográfica. Usar este método se hace en pos de establecer la historia en un primer plano, mientras que las herramientas cinematográficas pasan a un segundo orden, lo importante es mostrar la narración tal cual es en los textos del libro. La fidelidad del texto se sigue a rajatabla, los cambios son prácticamente nulos y si ocurren no deben afectar a la historia ni cambiarla

desde ningún punto de vista, el texto original impera y cubre toda la película (2001, p.89). Realizar este tipo de transposición supone ciertas dificultades va a trabajarse con textos originales en los que abundan los pensamientos o meditaciones de los personajes, de usar la *lectura adecuada* en estos escritos se correría el riesgo de realizar una obra estática, aburrida y hasta poco pertinente de realizarse, debido a que no podría aprovechar a pleno rendimiento las herramientas cinematográficas que le ofrece la disciplina audiovisual. Las obras de Poe pueden caer en este tipo de transposición con cierta comodidad, muchos de sus personajes cavilan en sus propios pensamientos, pero también su universo es tan rico en detalle y acciones que no es errado decir que podría ser este tipo de transposición, candidato para trabajar una de sus obras.

El siguiente método es llamado *literatura insignificante* o *el estilo ausente*, este método trata de un trabajo de trasposición no muy elaborado en cuanto calidad. Es decir, no hay preocupación por desarrollar un estilo en la representación de la obra, los elementos del cine se usan poco o no se usan como para que el espectador se olvide de la obra literaria y se sumerja en su versión audiovisual. No hay un aporte del director en el desarrollo del film, dejando un trabajo neutro y falto de autoría.

Los casos de fidelidad insignificante terminan dibujando una zona de nadie, tan neutra o anónima como una obra sin autoría, ni firma, ni estilo. Muchas veces, ni siquiera se trata de filmes empantanados en problemas narrativos elementales sino, al revés, se trata de filmes que hacen gala de una cierta fluidez, pero que en el intento de no vampirizar el estilo del autor terminaron cediendo su propia voluntad de afirmación. (Wolf, 2001, p.104)

Este estilo de transposición no da ninguna posibilidad de que el espectador pueda olvidar el texto original. El trabajo que se está buscando realizar quiere trabajar con textos originales de Poe y que su trabajo tenga reflejos en el resultado final de la película, pero no a costa de renunciar un trabajo audiovisual que quiera lucirse y aportar mejoras y nuevos recursos a la historia. Por tal motivo este tipo de transposición no es adecuado a utilizar.

El siguiente es la *lectura inadecuada*, se trata una manera distinta de realizar la trasposición de una obra, donde se hace una lectura reflexiva y personal sobre la misma, abriendo varios caminos a seguir en su desarrollo. Se sirve de lecturas interpretativas, ocasionando un sinnúmero de cambios una vez llevada la obra a la disciplina audiovisual, no en pos de modificarla sin motivo alguno, sino de mostrar la visión personal y estética que tiene el director del texto leído. (2001, p.109). Este estilo de transposición permite al guionista que los caminos para realizar el guion se diversifiquen, no solo es válido la visión que tiene el autor del texto original, sino que el mismo guionista también tiene la oportunidad de agregar su propia mirada, el rol del guionista se vuelve un poco más autorral, puede dar a la película su propio grano de arena. Sería interesante considerar que este tipo de transposición podría usarse para trabajar sobre la obra que fuera a elegirse en la realización del guion del Proyecto de Grado, que el guionista tenga esta oportunidad de tener una visión propia sobre uno de los cuentos de Poe.

El siguiente método es *intersección de universos*. Este método se refiere a dos disciplinas, la literatura y el cine, que representadas por dos voces encuentran una manera de unirse, de entenderse. Ambas disciplinas, aunque se contactan a la distancia, logran que un representante de una de ellas se interese por realizar la transposición un universo realizado por el otro. Con esto lo que se intenta representar antes que nada es el ambiente de la obra artística, proyectar el mundo creado por un autor en que pueden transcurrir una o varias historias, respetando siempre el orden del relato, pero también aportando nuevos elementos a este universo. En verdad toda transposición es una relación entre dos disciplinas, pero lo que este tipo de transposición quiere resaltar es el cambio de contexto que sufre la obra original. En gran medida es la obra literaria la que es creada primero y luego llevada a la pantalla grande, pero en el transcurso en que fue hecha la primera obra y en que se decide llevarla al cine puede haber pasado largo tiempo y que el guionista quiera darle al guion un soplo más fresco. Con esto se quiere decir que este tipo de transposición puede respetar en gran medida el texto original, pero

no lo hará con su contexto. Por ejemplo, los cuentos de Poe, la mayoría, transcurren en Estados Unidos en el siglo diecinueve, entonces de usar esta transposición permitiría llevar al texto original, si se quisiera, a un contexto más actual como podría ser la Argentina del siglo veintiuno. Esta tipo de transposición sería también muy conveniente de ser usada, si se quiere dar a la película un ambiente más moderno.

El siguiente método es el *texto reinventado*: Este método de transposición trata de una total reconstrucción de la obra literaria. Esta es demolida y el director usa sus cimientos y otros distintos elementos para realizar el film, alejándose lo más posible de cualquier fidelidad para con la obra literaria, arrancándole su origen. Este método se usa como un disparador o un trampolín para iniciar una obra distinta en que lo más proclive a realizar es llevarnos a otro espacio en que cambian importantes aspectos del relato y otros elementos como sus personajes.

El de los textos reinventados, por lo que vemos, es el territorio donde el concepto de la transposición consiste en trazar la mayor distancia posible del origen, en diferenciar un medio del otro, pero que no funda esas diferencias sólo en ajustes de trama o personajes sino en el estilo, en los modos elegidos para poner en escena ese relato. La apropiación que implica la relectura no piensa el texto como un escollo a salvar, no experimenta deudas de filiación con el origen; más bien, toma el texto como un trampolín que permitirá al filme saltar a otro espacio, propio e intransferible, que es el del lenguaje cinematográfico (Wolf, 2001, p.134).

Siendo que este estilo de transponer una obra intenta despegarse lo más posible al texto original, no es el candidato ideal ni mucho menos para el desarrollo del guion, el cual, desde un principio intenta conservar una huella autoral del Poe.

Por último está el método de transposición *encubierta o versiones no declaradas*, se trata de un método no muy usual y poco tenido en cuenta. Pueden llamarse transposiciones fragmentarias, pues se usan ciertos elementos de una obra literaria, una escena, un dialogo, un personaje o alguna otra cosa para llevarla al medio audiovisual. Pocas veces alguien puede percatarse de esta transposición y de hacerlo puede llegar a tomarse como influencias. Prácticamente al borde del plagio, y casi sin que pueda llegarse a considerar una transposición, este tipo de transposición es usado por los directores que

extraen elementos de obras literarias, a veces de manera muy notoria, para alimentar sus propias creaciones. Este último tipo de transposición tampoco puede ser considerado como candidato para ser usado debido a que no se intenta extraer de los cuentos de Poe pequeños elementos interesantes y nada más, sino que el trabajo está pensado para trabajar en profundidad con uno o más de sus textos.

Tras haber repasado las dificultades y problemas que acarrearán la tarea de trabajar en un texto original para llevarlo al cine, y de estudiar los distintos métodos de transposición existente según Wolf y Noriega, no queda más que elegir cuál es el más adecuado para la tarea a encarar. Se verá esto en profundidad en el último capítulo del Proyecto de Grado, dedicado a la selección del cuento más adecuado de Poe para transponerlo al guion.

Resuelto las características del guion cinematográfico y las herramientas que brinda, quedaría por saldar antes otros temas con respecto a la futura película no menos importante, que es la visión que tiene un director de cine ante el guion. Una vez acabado el escrito y en manos de quien será su creador, la visión del director para hacer realidad lo que está plasmado sobre el papel es de gran valor. El guion es la hoja de ruta que el director necesita para realizar la película y para ello se verán distintos autores que responden a estas cuestiones, además qué decisiones tiene que encarar un director al tener un guion en sus manos.

Con respecto a los métodos de transposición, son dos los más pertinentes para ser usados, estos son el *texto reinventado* e *intersección de universos*. Este último permite contar el cuento del texto original y cambiar el contexto en el que viven los personajes, pero los cambios en cuanto a historia se ven un campo más acotado. Por ello, es preferible la utilización del primero de ellos ya que, ofrece más libertad creativa, tomar los elementos del texto original que parezcan más interesantes, la huella autoral más fuerte, y crear una nueva historia. Todos los cambios narrativos están permitidos, el guionista tiene más libertad al escribir y usar adecuadamente, según le convenga, aquellos

recursos que extrae del texto original. El siguiente paso, finalmente sería buscar entre los cuentos de Poe, uno que sea de terror y cuya historia permita la inserción de otras características provenientes de otros relatos del mismo autor.

Capítulo 5: Esquema de pasos para el desarrollo de la historia.

5.1 Elección del cuento

En el proceso de investigación de los cuentos de terror de Poe, se optó por elegir un cuento que reúnen los elementos para realizar una obra cinematográfica, esta es *La Caída de la Casa Usher*. La elección de este relato se debe a varios factores, entre los que están la propia historia, los personajes y la localización, el contexto donde se desarrolla el conflicto. Todo ello, servirá de inspiración para la creación de la línea argumental de la nueva obra denominada, *La Caída de la Casa Reber*.

El método de adaptación seleccionado es, el de *texto reinventado* según los escritos de Sergio Wolf estudiados en el capítulo 4, con este método se tiene en claro que el objetivo no es respetar la historia del cuento, sino demoler enteramente el relato y extraer aquellos elementos más interesantes que puedan formar la nueva obra.

El cuento original relata la decadencia de una estirpe, los últimos herederos de una familia noble de largo linaje que sin posibilidad de tener herederos, se ven obligados a ver el final de su propia casa, este es el punto central de la historia.

El futuro guion planteará entonces, esta misma temática la de, la extinción de una familia como foco central. Es así que, la historia buscará crear una película cuyo núcleo sea la supervivencia de una estirpe agonizante, que está dispuesta a todo por mantenerse viva y cometer los más aborrecibles actos si es necesario.

5.1.1 Los protagonistas

Para escribir el guion el personaje de Roderick Usher, será el que ayude al espíritu de la obra ya que, posee ricas características que pueden ser aprovechadas; físicamente es una persona enferma, encorvada, de contextura débil y pálida, sin embargo esto no lo hace un personaje con falta de personalidad, pues siendo de noble cuna tuvo una

excelente educación, es una persona de vasta cultura, refinada en sus gustos, de buen vestir, y con dotes artísticos en las ramas literarias, musicales y plásticas.

Su personalidad es muy lucida, su manera de ser educada, aunque de temperamento taciturno y poco hablador. Es una persona de gran inteligencia y de carácter dominante.

En la nueva obra será representado por Daniel Reber.

Del cuento *Morella*, se extraerá a Ana, la protagonista femenina. En el cuento original, Poe describe a esta mujer como taciturna, solitaria, abocada únicamente a los estudios, el mismo narrador de la historia, el esposo, admite que siente admiración por ella, pero que nunca llegó a amarla, lo que le llama la atención de Morella son sus vastos conocimientos. No detalla qué clase de sabiduría alberga, el narrador da apenas unos indicios en este sentido, que le apasionan los textos alemanes de teología y filosofía, pero hay más cosas a las que le dedica estudio que no son mencionadas, y que sin embargo, el narrador deja en claro que se tratan de conocimientos poco usuales, de sabidurías olvidadas y oscuras. En conclusión, no es una persona común, su inteligencia y su saber está por encima del resto.

Estas características la hacen fácilmente adaptable a la película porque, ella tiene en su poder lo que está buscando la familia adinerada de la historia y es lo único que no tienen: un bebé. Ana estará embarazada y a merced de los designios del dueño del pueblo donde llegó, es decir está en manos de Daniel Reber.

El guión necesita también de otros personajes y se extrajo algunos del cuento original y otros se irán incluyendo libremente de acuerdo a la necesidad de cumplir con el cometido de la trama principal.

En cuanto al personaje, de la hermana de Roderick Usher, Madeline, sería interesante sacar ciertas características para el guion, no solo por su físico y su vinculación que comparte con Usher, pues son gemelos, sino que lo más importante que tiene para ofrecer este personaje es el aura de misterio que la rodea. Es una criatura frágil que apenas habla, vaga por la mansión sin prestarle atención a nadie, su hermano siempre

habla de ella y de su enfermedad, de lo cercano y apegado que es a ella, de lo mucho que la quiere. El personaje está muy presente en el cuento, se sabe que está en la mansión, que se pasea por los corredores, pero nunca nadie puede contemplarla, pareciera como si se estuviera hablando de un fantasma, ni siquiera se la puede ver cuando la enfermedad la conduce a la muerte, solo puede presenciarse como el ataúd es puesto en las catacumbas familiares.

Esta sensación que causa en el lector, es interesante de trasladar al cine, que el espectador sepa que un personaje ronda por el pueblo o las propiedades, sin que tenga que verlo realmente o verlo solo en ciertas ocasiones, que aparezca y desaparezca sin dar explicaciones. Este recurso en el cine generaría una sensación más fuerte de incertidumbre, las características de la hermana serían muy importantes para crear un personaje cinematográfico que roce con lo sobrenatural, que logre que el espectador se pregunte si es real o no.

En el texto original el protagonista, el amigo de Usher, es un mero espectador, un simple narrador del que no se sabe mucho, Poe lo usa como testigo para mostrar la decadencia en que se encuentran los Usher, de la extraña relación que tienen, de la mala salud que los aqueja, de la repentina muerte que se lleva a la Madeline, la hermana de Roderick Usher. En definitiva, aquel personaje, no tiene ninguna otra función más que la de presenciar y narrar al lector el dramático final

Estos personajes, a través de sus acciones serán fundamentales para llegar a la meta establecida, por lo cual se generarán ciertos elementos que le darán entidad a los mismos. Construyendo una atmósfera misteriosa en cada uno de ellos. Podría ser que, de igual forma que en el cuento, la familia pueda estar escondiendo un secreto, pero deben ocultar algo más profundo y aterrador que solo sus relaciones consanguíneas, algo de lo que dependan sus vidas y quizás también la comarca que habitan, algo más grande que su propio apellido está en juego y es la protagonista de la historia, al arribar al sitio donde vive esta familia, la encargada de develar este secreto.

Qué función cumplirían entonces, los sirvientes, recepcionistas, mecánicos, enfermeros y doctores en esta historia. Develando estos interrogantes, en el guion a elaborar, la servidumbre tendría un papel más preponderante en la historia, pues ellos son los cómplices y encargados de evitar que Ana pueda irse. Debería haber un encargado de seguridad, un mecánico, una recepcionista, todos ellos sabedores y conscientes del destino que le aguarda a Ana. La servidumbre en su totalidad tendría que ser necesariamente adultos, casi ancianos, todos ellos con una indiscutida lealtad hacia los Reber. La necesidad que estos personajes sean gente mayor tiene distintos motivos, uno de ellos es para resaltar más aun la antigüedad del pueblo, el paso del tiempo es tanto que incluso sus habitantes ya están entrando en años; el segundo motivo es para profundizar la lealtad que estos tienen para los terratenientes, se trata de personas que llevan toda una vida sirviéndoles y van a dedicarse a obedecerlos aun cuando el final de sus días está cerca; también hay un tema muy importante para que no haya jóvenes en el pueblo, ni niños ni adolescentes, y es que de haberlos, los Reber los usarían para perpetuar su estirpe. No por otra razón se esfuerzan tanto por retener a Ana que está embarazada, ellos no tienen otra manera de conseguir al niño que tanto necesitan.

5.2 Elementos añadidos

Normalmente, una historia corta o un cuento corto como es este caso, requiere añadir más que sustraer. Transformarlo significa agregar subtramas, personajes y desarrollar nuevas tramas o secuencias. Por lo cual el proyecto de guión debe replantearse algunos elementos que no figuran en la obra original pero que debieran existir en un largometraje. A esta altura del análisis se estaría en condiciones de establecer algunas generalidades en la construcción de dicho guion. Como ser, se tomará a la protagonista Ana para dar un efecto de turbación en la comarca y no solo limitarse a ver lo que sucede. Su llegada a esta lejanísima propiedad, ya sea casualidad o premeditadamente, debe causar

desconcierto en los dos hermanos que allí viven. El arribo de ella, podría suponer una pieza clave para la salvación y futuro de la estirpe familiar también usado como nudo central en la elaboración del nuevo guion.

Continuando que los diferentes senderos narrativos por donde puede transitar el guionista al comenzar la historia, la protagonista no debería conocer nada acerca de la comarca, un accidente de viaje es una de las posibilidades que pueden guiarla hasta allí. Sea cual sea la decisión a tomar, la protagonista debe llegar a una estancia, un pueblo, o un caserío, donde habitan los Reber. Estos al comprobar que Ana está embarazada, la embaucarían para quedarse con el niño. No hay ningún bebé en el texto original, pero ya que se está utilizando el método de transposición *texto reinventado*, el guionista podría tomarse esa libertad.

Habiendo un problema a resolver, el guión determinará algunas cuestiones como que, Ana la protagonista tiene que percatarse de que allí suceden cosas extrañas, y debe querer alejarse cuanto antes de semejante sitio. Y es en ese momento que se desata el conflicto de la película, cuando la protagonista trata por todos sus medios de escapar de aquella localidad, mientras que Daniel Reber, valiéndose de los servidores del pueblo y otras artimañas sobrenaturales, se lo impide a cada intento.

El conflicto iría en ascenso cada vez que ella intenta salir, en auto, a pie, a través del bosque, pidiendo ayuda por teléfono, todo lo que intenta termina en fracaso, hasta que llega el momento en que se da cuenta quién es el verdadero autor de todas sus desgracias. Uno de los giros dramáticos más importantes debería ser cuando la protagonista es consciente que lo que quieren no es a ella, sino a su hijo aun en su vientre.

Se trata de un terreno muy violento en el que se entra aquí, pero Poe no está exento de violencia en su obra, en el propio cuento *La Caída de la Casa Usher* se describe en el final a la hermana de Roderick atravesando una puerta con todo su vestido ensangrentado tras escapar de las catacumbas. Esta escena tiene un enorme peso

dramático, además de ser muy llamativa visualmente, podría recrearse un gran trabajo de estética que sume contenido de terror a la película.

El clímax de ese dramatismo llevado al nuevo guion lo protagonizará Ana cuando tras un parto forzado, le quitan a su bebé. Lo mismo que en el cuento de Poe cuando Madeline avanza por la mansión recién salida de la tumba, empapada en sangre y buscando a su hermano, la protagonista, Ana, debería vagar por los pasillos, buscando a su hijo recién nacido. Es una imagen fuerte, y es lo que se busca en el momento final, tal y como parece haberlo buscado Poe al final de su cuento.

No es objetivo del guion servirse solo de esta escena para entrar en el género del terror, sino buscar elementos sobrenaturales mucho más profundos que puedan intrigar al lector. El terror se acentúa en esta escena, pero en el proyecto cinematográfico se busca que esta sensación se perciba durante toda la obra y no solamente en un momento determinado.

Por esta causa, el guion forzosamente se ve obligado a incluir más elementos externos y ajenos al cuento *La Caída de la Casa Usher*, con el fin de que el horror tenga una mayor presencia.

Según los textos de Noë Carroll estudiados en el capítulo 2, una historia para que sea de terror necesariamente requiere de un monstruo, una entidad inexplicable e incomprensible, de la que poco se sabe y de la que no pueden adivinarse sus intenciones. Poe no cuenta con monstruos en sus cuentos, pero muchos de sus personajes podrían convertirse y suponerse como tales, ejemplos pueden darse con el orangután del cuento *Los Crímenes de la Calle Morgue*, o la representación de la peste en *La Máscara de la Muerte Roja*.

Lo extraño y lo abominable también tendrán presencia en el desarrollo del guion, como subcontexto dramático. Se puede incluir seres sobrenaturales, criaturas que deambulan por la espesura y acechan los alrededores del pueblo. El clima y el paisaje podrían

proponer que alguna especie de animal ronde por la zona, aunque más interesante sería crear, una o más criaturas que no provengan de la fauna que habite en los bosques.

Poe en uno de sus cuentos *El Diablo en el Campanario* relata la vida de un pequeño grupo de seres que habitan en un pueblo alejado de todo, viven dentro de un valle en casitas de estilo holandés. Más allá que también viven aislados en una localidad apartada, estos seres, por muy inofensivos que sean y vivan en armonía entre ellos, son sobrenaturales, y por lo tanto, aptos para ser usados en el guión.

Las criaturas del bosque tienen que sufrir modificaciones en pos de que su presencia genere el terror, para ello, deben pasar a ser criaturas del mismo tamaño pero de apariencia más siniestra, que sus formas sean distintas y deformes a la de un cuerpo humano, y que sus costumbres sean inexplicables ante el espectador. Su hábitat no estaría en el pueblo, y sin embargo se encontrarían íntimamente ligados a él, y más aun a la familia Reber. Estos seres podrían ser el secreto que tanto oculta la familia, el motivo por el que no podrían irse de su pueblo. La familia desde hace generaciones habrían logrado establecer el vínculo con estos seres y los dos hermanos son quienes seguirían con la costumbre de cuidarlos u ocultarlos.

Que los Reber no puedan tener descendencia, desencadena un verdadero problema, este es el motor que los empuja a buscar por todos los medios un descendiente, para poder dejar a alguien al cuidado de estas criaturas. De no haber nadie que las vigile, o las mantenga, podrían desatarse serias consecuencias, no solo para el pueblo, sino para toda la región. No son a primera vista peligrosas estas criaturas, pero su aspecto y su propia existencia no obedecen las leyes de la naturaleza, su presencia daría ese elemento sobrenatural que se quiere insertar en la película.

5.3 Construcción del conflicto

El conflicto establecido será, por un lado que Ana quiere escapar del pueblo, y Daniel

Reber, que quiere impedir por todos los medios que eso suceda, pues necesita al niño que ella lleva en el vientre. Establecido el eje central de trama, se ha de buscar el desencadenante definitivo que lleve a Ana a aparecer en ese pueblo, y los distintos intentos que realiza por escapar.

Entonces, Ana arriba al pueblo por casualidad; en un viaje que debe hacer de manera urgente, el clima no es propicio para tomar un vuelo, así que decide hacerlo en auto. El clima termina por no ser benevolente ni siquiera en la ruta, así que tiene que refugiarse en el primer pueblo que encuentra, lejos de la ruta principal.

Conoce en el pueblo a Daniel Reber, y es a partir de aquí que empiezan las vicisitudes para Ana, los obstáculos se le irán presentando primero de manera imperceptible, para luego hacerse cada vez más grandes e insorteables.

Reber le hace ingerir un líquido a Ana sin que ella se percate. Podría ocurrir esto mientras ella duerme, mediante jeringas, o tal vez de manera más simple, cuando la invita a tomar algo o a comer, le agrega este elemento tóxico en la bebida. Esta misma sustancia es la que la sume por la noche en pesadillas, le da fiebre y hace que el niño en su vientre comience a comportarse de manera extraña aun cuando apenas tiene pocos meses de gestación. Los Reber quieren a alguien que perpetúe la estirpe, y para ello tienen que darle una nueva forma al niño, aun a costa de acabar con la vida de la propia madre.

Ana sabría en algún punto que estarían intentado quitarle a su hijo, para ello debería haber algún personaje que le informe sobre lo que está pasando; ella no podría deducirlo por sí misma debido al estado lamentable en el que se encuentra, además que todo intento de escapar queda frustrado debido a lamentables sucesos que ella toma como casualidades. El motor de su auto falla, un árbol cae en la carretera, retienen su automóvil porque el mecánico supuestamente no encuentra la falla, constantemente no hay señal de teléfono, y por encima de esto, donde se hospeda la tratan muy bien con el objetivo de que prolongue su estancia.

Para llegar al objetivo final, el guion necesita de personajes secundarios los que se crearán para darle herramientas que faciliten la resolución del problema planteado.

Poe en su cuento da pocos detalles sobre la servidumbre que hay en la mansión Usher, el protagonista apenas se refiere a ellos cuando llega a las puertas de la propiedad y un sirviente se hace cargo de su cabalgadura y un criado lo guía a través de los pasillos de la casa hasta la habitación de Roderick.

Con la historia ya en alza y muy cerca del clímax, el espectador vería que Ana tiene a su hijo y Reber se lo quita. En este momento del guión se usaría uno de los momentos más importante del cuento *La Caída de la Casa Usher*, cuando Madeline es enterrada en las catacumbas familiares aun con vida.

En el guion, podría parecer que Ana no resiste al parto, ya las fiebres la tienen muy debilitada como para soportar el dar a luz y el mismo doctor cree que ha fallecido. No la entierran en el cementerio del pueblo, pues su muerte no es oficial, así que la entierran en el bosque, ese lugar que parece ocultar tantos secretos. Esta escena debe servir para exhibir ante la cámara a la protagonista encerrada y desesperada, al borde del pánico.

Ocurre aquí, lo mismo que en el cuento, que sale de la tumba, quizás las mismas criaturas sobrenaturales que habitan el bosque la destierran, o lo hace ella misma, pero sea cual sea la manera, sale de su tumba y emerge a la superficie.

Poe, usa en muchos de sus cuentos el enterramiento en vida como una de las máximas sensaciones de terror que puede experimentar el ser humano, por ello esta es una de las escenas que mayor opresión deben causar al espectador, el presenciar el terror que siente Morella y su desesperada lucha.

Ana logra salir de su entierro, lo mismo que Madeline en el cuento, y al igual que Madeline vuelve a la vida repleta de furia. En el cuento la hermana de Roderick sale de las catacumbas muy enojada con su hermano, rompe las rejas, se hace daño en el proceso, y no detiene su búsqueda hasta encontrarlo.

En el guion ocurriría lo mismo, cambiaría el contexto, pues Ana se levanta del bosque, y sin miedo, loca de ira, no porque lo que hicieron con ella, sino porque le arrebataron a su recién nacido, va en búsqueda de Reber.

Ya cerca del final de la historia, se abrirían varios caminos para finalizar el guión, pues en el cuento todo termina cuando Madeline encuentra ante su hermano, y Roderick, presa del terror, desfallece en el momento en que el cuerpo de su hermana cae encima de él. Entonces toda la mansión se cae en pedazos.

Sería cinematográficamente interesante, que todo el pueblo fuera destruido al final de la película, puede que la misma tormenta que azota constantemente la zona. Esta sería una opción, sin embargo atentaría contra la verosimilitud de la historia, debido a que no hay elementos que permitan barrer del mapa al pueblo inexplicablemente. En el cuento funciona, la mansión cae porque los últimos Usher desaparecieron, la casa, tan conectada a esta familia, termina por perecer.

En el guion, el final a encarar tendría que ser sorpresivo, explicar en pocas imágenes la relación que mantienen los hermanos Reber con las criaturas que habitan en los bosques. Lo que es seguro es que Ana no tiene que recuperar a su bebé, ya no le pertenece, y lo mismo que el protagonista del cuento que escapa de la mansión para no volver nunca más, lo mismo debería hacer Ana. En una última imagen escaparía del pueblo, sola, y sin su hijo. Otra opción podría ser que encuentra al niño en el bosque, en manos de las criaturas, sea cual fuera la decisión, tiene que ser un final terrible para Ana.

5.4 Caracterización de Personajes

Los personajes ya están seleccionados y establecidos sus objetivos aunque aún apremia hacer un trabajo sobre sus perfiles con más detenimiento. En este caso, es el guionista quien debe trabajar en la ampliación del personaje, darle mayor peso dramático. Supone

una gran ventaja poder desarrollar estos personajes, ya que son moldeables, pueden construirse de nuevo, no hay necesidad de tener que respetar sus características.

El personaje de Daniel Reber, en cambio, no se le puede agregar muchos más elementos, Poe lo construyó como alguien refinado, su psicología está bien establecida y no mucho más se le puede agregar en la película salvo una moral más retorcida. Esa conducta psicopática lo llevará a cometer la crueldad de quitarle el hijo a la protagonista, este elemento psicológico es un recurso notorio para aproximar el guión a las fronteras del terror.

Poniendo el foco en el personaje protagónico del film, Ana Morella, se tendría como gran ventaja la construcción libre de forma completa y esto es así porque, en el cuento el narrador no da ninguna información específica del personaje. De esta forma el guionista tiene la libertad de moldear a Ana según convenga a la historia.

La protagonista estará basada en un personaje del cuento *Morella*, pero este nuevo personaje adquirirá las características necesarias para que sean acordes a la película de terror. Aunque se respetará de los cuentos aquellos elementos característicos de los personajes de Poe, como por ejemplo el hecho de ser inteligentes, con amplia cultura general y académicas y con buena posición económica.

En caso de Ana, debe cumplir todo estos requisitos, es una persona inteligente, pero sin embargo también debe tener algo de incredulidad, cuando se ve en problemas no es capaz de aceptar que la tienen prisionera en el pueblo, niega que le pueda estar pasando algo así porque no cree que en el mundo pueda existir ese grado de maldad. Esta ignorancia, o esta inocencia, es la que en un principio le impiden ver con claridad cómo es que la manipulan y la engañan para que no abandone el pueblo.

La hermana Daniel Reber, no tiene al igual que en el cuento ninguna característica que sobresalga, no pasa tan inadvertida como el doctor, pero sí, su presencia es más bien escasa. Esto puede ser útil si se quiere dar alguna característica especial a este personaje, pero sería más provechoso no sumarle mayores elementos, ya de por sí es un

personaje con peso sin que se tenga mucha información de él. Por ello convendría no retocar más a este personaje, incluso se podría hacer que no hable o se limite a decir pocas palabras, de esta forma ayudaría a profundizar el aura misteriosa que la rodea y valdría trabajar con una cámara enfocándola desde planos lejanos, evitado los primeros planos o realizándolos de manera veloz, los ángulos de cámara conseguirían buscar el sitio adecuado para que se le oculte la mayor parte del rostro.

Abordando los personajes secundarios, como el del doctor, es necesario inventar rasgos y características, debido a que en el texto original su presencia es escasa y no existe ningún dato en concreto de su personalidad.

Menciona Poe en el cuento a un doctor de la familia Usher, que de manera breve le explica al protagonista recién llegado la mala salud que está atravesando Roderick.

En la nueva historia, el doctor mencionado bien podría tener un papel muy importante en el conflicto, es él quién debería llevar a cabo todo el procedimiento que termine por hacer que Ana tenga un parto prematuro; podría encarnar incluso un papel de mano derecha de Reber. Siendo que su hermana no aparece en muchas escenas y no es muy habladora, Daniel tendría al médico cómo una especie de consejero que lo guiará en la manera que tratar a Ana. Podría ser caracterizado como un ser siniestro y oscuro, un médico que ha perdido su permiso para ejercer su profesión y que no ha tenido más alternativa que trabajar en privado y exclusivamente para los Reber. Es una posibilidad, y es interesante tener a este personaje del terror, un científico loco, encargándose del cuidado de Ana, administrándole diariamente esa dosis que hace que el niño en el vientre tenga un comportamiento agresivo y empiece a desgastarle la salud a su madre.

Deberá aparecer el personaje salvador, recordemos que Ana, está sola en el pueblo, no tiene amigos ni nadie que le ayude, el sentimiento de aislamiento es absoluto. A pesar de que es esto lo que quiere transmitirse al espectador, que ella esta acorralada y sin salida, debe haber un pequeño alivio, la presión constante de miedo puede abrumar tanto al espectador que puede llegar a aburrirlo.

Este alivio puede venir de un personaje, un ayudante, alguien que le brinde un pequeño consuelo a Ana. Sería interesante que tal personaje provenga del mismo pueblo, alguien que habite en él desde hace mucho y sepa de lo que es capaz Reber, podría ser uno de los tantos sirvientes o empleados que habitan el pueblo. Seguramente alguien que esté en constante vigilancia y cuidado de Ana, como por ejemplo la conserje del lugar en que se hospeda la protagonista, una guardiana que termina por apiadarse de la pobre víctima a la que tiene que vigilar. Siendo éste un personaje secundario no es necesario profundizar mucho en él, tan solo darle las características adecuadas a su condición, la empleada de un patrón con gran poder. Debe ser alguien a quien Reber le tenga mucha confianza, así que este ayudante debe tener muchos años de servicio. Una anciana debe ser, alguien que ha conocido bien a la familia a la que sirve y sabe de lo que es capaz su jefe.

Este personaje salvador es el reflejo de algunos de los característicos que habitan los cuentos de Poe, los que por culpa o dolor aplican en sí mismos sustancias alucinógenas. Elementos mencionados en el capítulo 3, que usa Poe para distorsionar la realidad, cambiar el carácter de las personas y sumirlos en la duda de lo que ven, son el alcohol y el opio, y sería importante agregar aunque sea uno de ellos, al menos como un pequeño detalle. Que alguno de los personajes sea propenso, por ejemplo al alcohol, y que su realidad se vea alterada al consumirla, o todo lo contrario, al dejar de beber se encuentre en la realidad de la que tanto desea alejarse.

En el film estaría representado por una señora que, para escapar de realidad de servir a su amo Reber, se refugia en la bebida a fin de dejar de sentir la culpa por ser cómplice de un crimen o de actos ilícitos. En consecuencia, vaya donde vaya, siempre tiene una botella en la mano, y cada vez que la cámara hace un primer plano hacia ella se lleva un trago a la boca. Puede el espectador en un principio tomar a este personaje como un alivio cómico, pero debe entender a medida que se haga más presente el conflicto de la historia, que este personaje es mucho más importante de lo que parece.

En el momento culminante, cuando este personaje, la recepcionista, le revela a Ana los planes de Reber, puede ocurrir en el momento en que ella se encuentra algo ebria, o todo lo contrario, en el único instante de la película en que no tiene una botella en la mano y se encuentra muy sobria, esto es, que la lucidez momentánea le permite tocar debida cuenta de la realidad y tomar el suficiente coraje para revelar los secretos del pueblo y lo que se oculta en los bosques.

La película está pensada para poner un mayor énfasis en la historia, el mostrar al espectador un trama de terror, por ello el trabajo con la cámara debiera estar planificada para crear el ambiente mencionado, que la oscuridad de la historia sea la mayor protagonista del film. Con esto se quiere decir que el montaje tendría que estar trabajado para dar mayor énfasis al entorno y no a la protagonista. Si hay un primer plano de la Ana debe ser para exhibir su horror y a continuación mostrar el origen de su reacción; el principal protagonista de la película debe ser el horror y todos los elementos del largometraje deben ayudar y dedicarse a exponer un ambiente incómodo y oscuro al espectador.

Un aspecto muy importante a considerar es que, siendo uno de los objetivos dar mayor prioridad a la trama por sobre todo lo demás, se ha de ser muy cuidadoso con la elección de actores. Sería adecuado no trabajar con profesionales de relevancia o conocidos, sino actores que el gran público desconozca, pues el principal protagonista debe ser la historia, el espectador debería reconocer la obra como una película inspirada en la obra de Poe, y no una película en que trabaja algún actor en particular.

Con el desarrollo de la historia y los personajes establecidos, sigue la construcción del mundo, el contexto en donde se desarrollara la historia, y las herramientas en el cine que deberán usarse dentro de este entorno.

Capítulo 6: Creación de contexto, cámara y montaje de la película

6.1 Construcción del contexto

Concluido con el planteamiento de la historia basada en un cuento elegido, y establecidos los personajes, así como el eje central de la historia, se continuará con determinar el tiempo y el espacio por dónde transcurrirá la trama argumental. Además de construir el contexto, también se verán los trabajos de cámara y montaje apropiados que serían pertinentes a utilizar en la película.

Se mencionó con anterioridad que, Poe divide sus cuentos en dos entornos, el campo y la ciudad, y que, en líneas generales, prefiere decantarse en el primer contexto para narrar historias sobrenaturales, y el segundo las historias son de índole analíticas.

Teniendo en cuenta esta diferencia, el presente proyecto selecciona el primer entorno es decir, el ámbito rural considerando éste el más adecuado para una historia sobrenatural.

Poe, en el cuento, describe que el protagonista en su viaje a la propiedad Usher se topa con un paisaje sin muchos accidentes, carente de ninguna vegetación y sin montañas a la vista, pareciera que describe el paisaje de una desolada villa inglesa.

Los dominios de la familia Reber serán de manera diferente, vivirán en un pueblo apartado y lejano de toda ciudad, pero con otras características.

La renovada historia transcurrirá en un lugar apartado, y en una propiedad privada, quizás lo idóneo sería, no atenerse solamente a ver una mansión perdida en un páramo, sino un pueblo, un caserío perdido en un valle o un bosque. La decisión de optar por un pueblo, un lugar con una población reducida, obedece a ampliar un poco el contexto en que transcurrirá la historia, dar una mayor libertad de movimiento al protagonista que se internara en aquellos parajes.

Una locación con montañas cercanas, o que al menos sean visibles en el horizonte, y con un tupido bosque que rodee al pueblo, sería un sitio adecuado en que pueda realizarse el guión. Esta elección de contexto es para acentuar el aislamiento al que está sometido el

pueblo, los bosques espesos y bien tupidos, nevados y fríos podrían ayudar a una mayor sensación de soledad, incluso colaborarían a crear un ambiente más sobrenatural. La elección geográfica es fundamental, no sólo para mostrar ante la cámara el lugar, sino para generar ese ambiente sobrenatural que se busca, las luces naturales que pueden conseguirse en el bosque serían las más adecuadas al trabajo. Filmar en invierno es un trabajo más arduo considerando que las horas de luz son pocas, pero la sensación de una perpetua oscuridad, una luz débil, que aisle a los personajes en espesas sombras daría más peso dramático a la película.

Los dominios de los Reber, lejanos, y ocultos bajo una capa de bruma, de ser posible envuelto en una perpetua capa de nieve invernal, deben generar una sensación perturbadora al espectador, que apenas vea ante la pantalla el aspecto del pueblo, y todo el oscuro páramo que le rodea, sepa que la protagonista está metiéndose en una trampa. Quizás incluso la misma protagonista sea víctima también de esta sensación, pero empujada por los acontecimientos, no tenga más alternativa que entrar en el pueblo, por mucho que no le guste su aspecto.

Podría realizarse una película en que toda la trama transcurra en su mayor parte en el interior de la mansión, aunque se lograría dar mayor una sensación de opresión si la cámara se dedicara a pasearse por los oscuros pasillos, sin embargo quedaría fuera un elemento importante de Poe, si la película no aprovechara los exteriores, y esto es filmar en plena naturaleza, o más bien con la furia de la naturaleza.

En el final del cuento *La Caída de la Casa Usher* un repentino vendaval azota la hacienda, y tan fuerte es la tormenta que la mansión cae ante el temporal. Más allá que esto pueda tener un interés poético en representar la caída definitiva de una estirpe, en el ámbito audiovisual sería interesante destacarlo y profundizarlo.

Por otra parte, tiene que notarse a primera vista el poder que tiene Reber sobre los habitantes del pueblo, todos ellos sus empleados, y para ello puede utilizarse la propia arquitectura de las construcciones. Las clases sociales serían fácilmente reconocidas,

todas las casas de la servidumbre tendrían la misma forma de estilo germano, mientras que la mansión familiar donde viven los hermanos Reber sería de proporciones más considerables, además de un diseño más complejo. La existencia de esta familia en el sur del país podría justificarse como inmigrantes alemanes que llegaron después de la guerra, trayendo las criaturas que habitan en los bosques y refugiándose en los parajes patagónicos para no volver a abandonarlos.

La Patagonia, con su paisaje lograría un efecto de lejanía, el lugar ideal donde transcurriría la película, interesante sería que el caserío tuviera una arquitectura alemana, el público podría asociarlo rápidamente a las migraciones de este pueblo que llegaron desde Europa tras finalizar la guerra. Esto colaboraría con la idea los hermanos Reber de querer acentuar la pureza de sangre, de manera de seguir manteniendo las costumbres de sus abuelos de no mezclarse con nadie y conviviendo nada más que con la servidumbre.

El pueblo debe tener algún sustento que le permita mantenerse aislado pero a la vez ser accesible, podría ser que estando rodeado de bosques viva de la deforestación, o tal vez para que sea más simple y puedan vivir algún turismo selecto; están en la Patagonia y quizás gente con dinero quiera aislarse en la naturaleza por un tiempo. Este último ejemplo sería el adecuado para la historia, y le daría la verosimilitud suficiente como para justificar el sustento con el que se mantienen estos dos hermanos y cómo estos son capaces de sustentar a los pobladores del pequeño pueblo.

Buscando un decorado correcto para los interiores, ya sea del hotel o del restaurante del pueblo, Poe mismo da una descripción de que deberían transmitir y que sensaciones debería dar su presencia, el trabajo del decorado tiene más utilidades que simples adornos.

El mobiliaje en general era profuso, incómodo, antiguo y destartalado. Había muchos libros e instrumentos musicales en desorden, que no lograban dar ninguna vitalidad a la escena. Sentí respirar una atmósfera de dolor. Un aire de dura, profunda e irremediable melancolía lo envolvía y penetraba todo. (Poe, 2016, p.247).

Estás pocas líneas son suficientes para entender el moblaje que se necesita en la película, los muebles podrían ser los mismos que se trajeron los antepasados de los Usher después de abandonar Alemania tras la guerra. Se trata de un mobiliario europeo, muy antiguo y que no se ha remplazado ni mezclado con ningún otro mueble moderno, entrar en las viviendas de la propiedad Reber es un viaje en el tiempo, pues casi no existe rastro de modernidad en ellos.

Hay ciertas líneas del cuento seleccionado que pueden ser de ayuda para el que director a cargo de la película pueda tener una visión exacta del ambiente que debe recrearse en el pueblo; algunos pasajes de gran descripción colaboran a que lo literal pueda ser trasladado a lo audiovisual.

Sacudiendo mi espíritu lo que tenía que ser un sueño, examiné más de cerca el verdadero aspecto del edificio. Su rasgo dominante parecía ser una excesiva antigüedad. Grande era la decoloración producida por el tiempo. Menudos hongos se extendían por toda la superficie, suspendidos desde el alero en una fina y enmarañada tela de araña. Pero esto nada tenía que ver con ninguna forma de destrucción. No había caído parte alguna de la mampostería, y parecía haber una extraña incongruencia entre la perfecta adaptación de las partes y la disgregación de cada piedra. Esto me recordaba mucho la aparente integridad de ciertos maderajes que se han podrido con el tiempo en alguna cripta descuidada, sin que intervenga el soplo del aire exterior. Aparte de este indicio de ruina genera el lugar daba pocas señales de inestabilidad (Poe, 2016, p.246).

Con estas descripciones el director puede empezar a trabajar pensando en planos adecuados, movimientos de cámara, e incluso el sonido y el montaje ya pueden empezar ser planificado.

No solo ha de limitarse el arte de la película a crear este ambiente antiguo, atrasado y opresivo en el interior de la viviendas, sino también el exterior, más allá de que parecen tener cierto mantenimiento, los materiales están corroídos, texturas como el óxido, paredes descascaradas, grietas en las paredes, techos rotos; la decadencia tiene que notarse apenas la protagonista entra en el pueblo, tiene que conseguirse reflejar la decadencia de la estirpe Reber a través del deplorable estado del pueblo.

En el estilo de fotografía a considerar deberían abundar las luces frías, que prevalezcan los azules que se mezclen con la nieve que cubre todo el escenario hasta el horizonte. En invierno la luz del sol dura muy poco, las sombras abundan por todas partes, y los bosques están bajo un perpetuo manto negro que puede aprovecharse para la ambientación de terror. Supone esto una dificultad técnica para trabajar en los exteriores, pero sería más oportuno ver a Ana caminando por el bosque bajo una penumbra y las luces del pueblo emitiendo destellos de luz en la lejanía. Tal estilo debería estar presente los exteriores, pero en los interiores no habría ningún cambio drástico. Si bien puede haber en el hotel alguna luz cálida en los pasillos, la habitación de Ana también es oscura, y la iluminación más importante proviene de la televisión, una luz blanca y dura que llena el lugar creando fuertes contrastes contra la figura de la protagonista. Cuando duerme, la única fuente de luz proviene de la ventana, la luz de un farol que se ve mezclada por la caída de nieve. Esta misma luz es la que hay sobre Ana cuando despierta antes los gemidos que escucha fuera del hotel, tiene que ser esta única iluminación la que muestre su cara de horror al ver a las criaturas empiezan a entrar en el pueblo.

6.2 Utilización de la cámara como herramienta dramática

El propósito de este Proyecto de Graduación es crear un guion que permita a un director cinematográfico concretar en el futuro el film, utilizando dicho guion. Para ello, es menester realizar una breve descripción de la tarea a la que se aboca el director de cine, con el fin de tener una mayor visión audiovisual del proyecto y alejarse del ámbito más literario, del que ya se ha profundizado.

Es en manos de un director de cine en quien cae la responsabilidad de la realización de una película, teniendo el guion terminado y en su poder puede empezar a trabajar junto a sus asistentes en la realización material de la historia escrita. Para ello tiene que pensar

en cómo será el sonido de la película, que música habrá, el tipo de fotografía, cuales son los actores adecuados que necesita, que tipos de planos y movimientos de cámara serán necesarios. En *La Caída de la Casa Reber* pueden darse distintas situaciones a lo largo del conflicto que merecen ser encaradas de manera especial, los encuadres de cámara deben jugar en favor del género de terror, de hacer sentir al espectador el mismo desasosiego y temor que sufre la protagonista. Durante toda la trama debe estar presente el aislamiento, el terror no es algo con lo que deba estar trabajando constantemente el director, sino más bien transmitir con todas sus herramientas disponibles esta sensación, de que Ana no tiene ningún lado a donde ir y que nadie va a ayudarla. El terror vendrá luego, en momentos inesperados y breves.

Con esta información el director ya podría empezar a esbozar los primeros planos de la película. En el comienzo es indispensable exhibir ante el espectador el mundo que rodea a la protagonista, para ello se sería conveniente comenzar con planos panorámicos y planos generales en que la cámara pueda enfocar los bosques que rodean toda la zona. Se cuidará, respetando una secuencia, la idea de que el espectador no sepa que Ana se encuentra embarazada, y más allá que pueda ser coherente que ella se encuentre abrigada debido al frío, es pertinente en el comienzo de la historia evitar los planos cercanos. Es fundamental, que el espectador se entere del estado de Ana junto con Daniel, la sorpresa debe ser tanto para este personaje como para quien está mirando del otro lado de la pantalla.

Así que, el comienzo de la historia quedaría sujeto a la utilización de plano generales y un paneo que guíe a la cámara en picado desde la ruta hasta las lejanas luces del pueblo. Podrían intercalarse con planos detalle a las ruedas de los autos, a la nieve, a la radio del auto, las profundas huellas que deja el auto en la nieve, las ramas que se sacuden con el viento, todos estos planos detalles ayudarían a crear que se está acercando una tormenta.

Una vez sumergido al espectador en el mundo, lo siguiente es crear una atmósfera opresiva, apenas Ana pone un pie en el pueblo se siente el aislamiento del lugar, y para ello se ha de pasar de los planos generales que fueron tan útiles, a realizar planos más cercanos, planos medios y primeros planos.

Los únicos planos generales que se usarían en adelante, y en contadas ocasiones, serían cuando las criaturas del bosque acechan el pueblo; esto es con el objetivo de que mostrar un panorama aterrador en la noche y demostrar qué tan presentes y vinculados con el pueblo se encuentran los extraños seres.

Una vez disparado el origen del conflicto, en el momento en que Daniel se da cuenta que Ana está embarazada, es cuando esta atmósfera opresiva cada vez empieza a hacerse más fuerte. Narrativamente, es pronto para revelar que Ana es prisionera en el pueblo, pero la cámara debe ir adelantándose a los acontecimientos e ir ayudando a crear este ambiente. Para ello, la cámara puede valerse de planos fijos, y antes que nada, estará ubicada en lugares estrechos y muy cerca de la protagonista. Ana, una vez en el pueblo, no tiene mucha libertad de movimiento, tan solo los pasillos del hotel, el restaurant y rara vez se encuentra afuera, y cuando lo hace, la cámara no debería estar muy alejada de ella.

Los planos vuelen a cambiar cuando empieza a cerciorarse de este encierro, cuando se aventura en el bosque junto a la hermana de Daniel, la cámara tendría que realizar algún cambio de planos, diferentes a los que tiene acostumbrando al espectador en el pueblo. El bosque es el hogar de las criaturas que acechan el pueblo, por ello debe verse más tenebroso, inseguro, quizás el uso más correcto para ello debe generar una sensación de inmensidad, es un territorio hostil, frío, oscuro y sobrenatural y que debe empequeñecer a la protagonista.

El espectador no es necesario que lo sepa, pero al menos el director debe ser consciente del tiempo que transcurre en el desarrollo de la historia. Desde que Ana arriba al pueblo hasta que es obligada a ver cómo desaparece su hijo, pasa un mes; todo este tiempo

debe ser expuesto en la pantalla, y más allá de la utilización de las elipsis, el espectador debe tener al menos una pequeña sensación de la cantidad de días que la protagonista se ha visto privada de su libertad.

Para ello, en primera instancia basta usar los recursos más simples, cómo la caída de la noche, los amaneceres, primer plano a un reloj, e incluso plasmarlo en el mismo diálogo, que éste revele la cantidad de tiempo transcurrido. Todos estos elementos sin embargo colaboran a mostrar el tiempo transcurrido de solo un día, quizás menos, a no ser que la cámara quede estática enfocando cómo el sol se alce una y otra vez por encima del horizonte. No obstante esto, estos recursos no solucionan la idea narrativa del paso del tiempo, por el contrario, se tornaría repetitivo, incluso podría sumergir al espectador en el aburrimiento. No se trata de renunciar a ninguna mecánica, pero la salida del sol, o la imagen de un almanaque siendo tachado con el transcurrir de los días, no ayudaría a dar esa sensación de pesadumbre que embarga al personaje. El paso del tiempo debería ser no solo para exhibir el paso de los días, sino también la angustia de la protagonista, una angustia que se acentúa a cada minuto de la película. Un recurso interesante podría ser que el doctor diga que el suero que le inyecta a Ana debe ser suministrado todos los días, así que cada vez que la cámara hace un primer plano a la aguja entrando en la piel, el espectador puede entender que ha habido una elipsis.

De elegirse este recurso para marcar el paso del tiempo, tiene que estar bien establecidas en el guión la cantidad de veces en que el doctor hará uso de las inyecciones. Las consecuencias de estas dosis también pueden ser de gran ayuda, pues Ana cada vez que le suministran el suero se siente más débil, se levanta más tarde, siendo invierno, es normal el acostarse en la noche y levantarse de noche, debe de sentirse mareada y al final no sabe cuánto tiempo transcurrió desde que piso el pueblo. Lo mismo que la protagonista, el mismo espectador debe sentirse mareado, las pocas horas de luz, la constante oscuridad, las muchas inyecciones y la confusión de Ana cada

vez que despierta, debe darle la sensación de que muchos días han pasado aunque no puede precisar específicamente cuánto.

6.3 El Montaje

No es hasta el final de la filmación que se empieza con el montaje de la película, el guionista puede tratar de dar indicaciones sobre el ritmo al que debe ir la historia, pero no será hasta la terminación de todas las escenas que se podrá abordar esta etapa con gran detalle.

El montajista se guía por el guión y las indicaciones del director, sin embargo, es su entera responsabilidad que cada plano este frente a la pantalla solo el tiempo imprescindible para que el espectador tenga tiempo de entenderla. Inicialmente, la labor del montador consta en seleccionar aquellos planos más adecuados de los tantos que se han hecho durante el rodaje y ordenarlos de la manera correcta en que se desarrolla la historia. Más allá del trabajo que pueda sumar el montaje, subir la intensidad de la trama, hacerla más rápida o más contemplativa, la mayor prioridad del montajista es que la película tenga sentido y que sea clara, todos los demás detalles que pueda sumar con su mano pasan a un segundo plano.

Hay que tener en cuenta desde un principio qué tipo de montaje es el ideal para la película, una vez que el director lee el guión ya debe tener una idea de qué clase de ritmo necesita la película y el tipo de montaje más adecuado.

Karel Reisz en su libro *Técnica del Montaje (1966)* se refiere al cuidado que se tiene que tener a la hora de realizar el montaje, en ocasiones puede ocurrir que se quiera cortar una secuencia con la intención de dar mayor acción a la escena, que el espectador la sienta más emocionante, esto sin embargo en vez de dar un aporte positivo puede convertirse en un problema, que finalmente no entienda que está pasando. Es difícil que un director piense en darle un solo estilo de montaje a la película en su totalidad, ya que

cada escena necesita un tipo de tratamiento especial según lo que se quiera transmitir con dicha escena.

Un último problema es el de expresar la varia fortuna de los contendientes. Esto es sobre todo una cuestión de tiempo: hay que dar variedad a la conjugación de los planos para reflejar la tensión cambiante, retardar la tensión aquí o acelerar allá para transferir la emoción de perseguidor ha perseguido, o viceversa. Más todos estos problemas están ligados tan íntimamente a los requerimientos dramáticos de cada secuencia particularmente, que una discusión teórica sería vaga inútil (Reisz, 1966, p.68).

El director debe pasar a zonas más detalladas y pensar en primera instancia, cuáles deben ser las variaciones que imperen en cada etapa de la película, en referencia al principio, nudo y final de la obra.

El principio el montaje debería, en su mayor parte respetar secuencias largas, evitando en lo posible cambiar las escenas instantáneamente. Al menos en la primera parte de la historia, no debería haber muchos cambios de cámara, no hasta llegar a la escena en que Ana conoce a Daniel y la cámara pasa de un primer plano al otro de estos personajes durante su actuación. Se justifica este proceder al buscar intencionalmente momentos contemplativos, que el espectador se tome con tiempo y calma el mundo y personajes que se presentan en pantalla.

Las secuencias dialogadas son muchas en la película, ejemplos pueden darse cuando Ana conoce al dueño del pueblo, cuando conversa con la conserje del hotel, cuando lo charla con el doctor, y si bien la película trata de dar toda la información posible a través de la imágenes, e incluso el sonido, los diálogos no podrán hacerse a un lado y tendrán gran relevancia para dar a entender de manera explícita las cosas que ocurren en el pueblo. Es por ello que, a mitad del largometraje, en que Ana va indagando qué es lo que está pasando a su alrededor, interrogando a la conserje y al propio doctor que la cuidan, debe haber un estilo de montaje centrado en el diálogo. Reisz explica que en este tipo de montaje tiene un procedimiento establecido.

Las escenas dialogadas se ruedan casi siempre de esta forma: dos personajes hablando en plano general o medio, que nos da el sentido de la situación; la cámara se acerca a ellos o pasa por corte a un plano más próximo, en el mismo eje visual del anterior; finalmente se van alternando una serie de planos aislado de los interlocutores- casi siempre con referencia en la imagen de un hombre del otro- que dicen su frase o escuchan a su oponente. En el punto de mayor interés suelen usarse primeros planos, y es también normal que la cámara haga un movimiento de retroceso al terminar la escena (Reisz, 1966, p.81).

En estas escenas el director no tiene que preocuparse por lo que es la estética de la escena, no es lo más preponderante, lo que debe priorizarse es lo que están diciendo los personajes. Durante tales escenas el montajista tiene una gama más amplia de trabajo, mientras que en las escenas de acción tiene que tener mucho cuidado con los recortes para que la acción no haga inentendible lo que está ocurriendo ni haga incoherente la trama, durante los montajes de dialogo se puede jugar un poco más con el corte de planos.

En este tipo de tarea se debe realizar en momentos precisos, el montajista tiene que saber los tiempos correctos para pasar de un plano de situación, para luego pasar a continuación a un plano corto; por ejemplo, ocurre en ocasiones que no es del todo conveniente cortar el plano en el momento en que un personaje termina su diálogo. Lo más conveniente es que el plano se corte un momento antes a un primer plano del oyente, con el objetivo de ver su reacción ante las últimas palabras que oye. Este recurso puede aprovecharse sobre todo cuando el propio dueño del pueblo le confiesa a Ana las intenciones que tiene para con el niño que ella lleva en su vientre.

Es al final de la obra que el montaje podría ir cambiando de manera más violenta, con la aparición de la criaturas en el bosque; el parto prematuro que tiene Ana, es una escena violenta muy significativa, la cámara podría ir saltado de manera rápida y frenética, un primer plano al rostro desencajado de ella, para seguir la del doctor que la está atendiendo, a las manos atadas de Ana, para pasar luego a las manos con sangre del doctor. Por último, en materia de montaje se debe tener en cuenta la fluidez con la que transcurre la historia. Con el trabajo del montaje además de dar un sentido a las escenas

que transcurren en la pantalla, también hay que otorgarles un ritmo. Para realizar bien esta labor se tiene que tener cuidado cuando por ejemplo, que un primer plano pasa a un general sin mediaciones. Se trata de una mecánica que hay que respetar para no confundir al espectador, una transición como la mencionada puede dejar perplejo al que se encuentra mirando la película, de pronto se puede quedar en la duda de no saber en qué lugar está el personaje. Por ello, a no ser que se quiera crear un efecto desorientador, habría que respetar la distancia entre los distintos planos; de querer pasar a un plano general a uno más corto, hay que hacerlo con una transición menos violenta.

En la película a filmar, los planos generales comienzan en el principio de la historia, enfocando los bosques nevados y la ruta por dónde está la protagonista manejando su auto. Para acercarse a la protagonista, la cámara no debería estar en un plano en que muestra la gran extensión de bosque que rodea el camino y el diminuto auto para saltar al interior del vehículo donde está la protagonista. Antes que la cámara se interne en el interior debe hacer un recorrido más extenso, debe seguir por la ruta antes de adentrarse en él, puede que incluso convenga hacer un pánico, ver cómo se acerca el automóvil y enfocar como sigue su camino hasta perderse en alguna curva. Estableciendo un orden de tomas quedaría de esta manera: luego de haber pasado del plano general a los planos medios del auto, de cómo marca su camino en la ruta, la cámara puede ir al interior, el espectador ya vio el bosque, el temporal y el pequeño auto en la ruta, luego lo ve más grande, nota sus detalles, puede decir que auto es y en qué clase de camino se mueve, no perderá ninguna información si el montaje es seguido de esta manera.

La misma metodología debería seguir más adelante en la historia, si algún salto violento quisiera darse, podría ser en los momentos de más tensión por ejemplo, en el bosque cuando la protagonista sale corriendo asustada, un plano a su cara, para pasar a uno general en que se muestra a las criaturas que la acechan en la espesura, y volver a saltar al rostro asustado de Ana, esto podrían dar un buen resultado para conseguir un efecto de pánico.

6. 4 Diseño de Sonido

Con respecto al sonido de la película, el ambiente que rodea el pueblo, debería estar sumergido en gran parte por el viento, el mismo viento que recibe al protagonista en el cuento del Poe y que al final del relato termina por derrumbar la mansión de Usher. Este viento puede ser esencial como elemento de terror, siempre presente, pero que aumente su intensidad en momentos claves. Puede usarse también en el sentido contrario, la ausencia del viento en el bosque oscuro, un repentino silencio que someta al espectador a la incertidumbre por saber qué es lo que saldrá del follaje. Pero el viento debería estar constantemente presente, desde el inicio al final, tal como el libro, en un crescendo que sube al mismo tiempo que el conflicto. Además del viento, debe haber otro sonido característico, uno que muchas veces pueda acompañar al siempre presente viento. Este sonido es el de las criaturas que habitan el bosque, algún sonido gutural, una respiración entrecortada y rasposa, algo que indique al espectador y también a la protagonista que están en alguna parte a pesar de que no se los pueda ver. Incluso podría sonar como cualquier otro sonido de la naturaleza, algún animal de los bosques patagónicos, podrían sonar incluso como un ave, la tarea principal de esta decisión se basa en que ni protagonista ni espectador sabe que este sonido proviene de una fuente antinatural.

Respetando las leyes del horror, en un principio siempre se ignora o se niega el origen de la fuente antinatural, está ahí presente, pero no se la quiere ver. A medida que avanza la historia y los sonidos de estas criaturas se hacen más presentes, más insistentes, y cuando la protagonista en la noche ve a través de la ventana cómo unas pequeñas sombras invaden el pueblo, es entonces que este particular sonido o gruñido comienza a tener una mayor relevancia. En los momentos de tensión, cuando Ana está en el bosque, no puede ver a las criaturas en ningún momento, en realidad pocas veces en la película se los puede ver, así que una vez que ella dilucida el origen de estos murmullos es cuando empieza el verdadero horror de la película. El miedo se hace presente cuando

ella se sabe perseguida y acechada, pero no puede ver claramente cómo es ni donde están los acechadores.

En cuanto a la música, la película podría apoyarse en instrumentos musicales en los momentos de mayor tensión, cómo cuando Ana es enterrada viva, e incluso en mitad del violento parto. La música es un elemento importante a considerar, pero debe ser una herramienta de precisión, sólo para ser usada en momentos específicos. En cambio los sonidos naturales del bosque y el de la naturaleza deberían ser aquellos que están más presentes, los que van construyendo la atmosfera fría que rodea a los personajes, con el viento azotando ventanas, carámbanos cayendo al suelo, el crujido de las ramas.

En momentos como estos, la música que acompaña las imágenes no debería tener superpuesto ningún sonido proveniente de la realidad, esto quiere decir que no hay mezclar la música con el ambiente, como por el ejemplo el sonido característico del viento del que ya se ha hablado, los sonidos que desprende una habitación, un reloj, un auto, son todos recursos contaminantes que en lo posible no deben ser mezclados con la música.

Conclusiones

Son escritos cada año un gran número de obras literarias, todos ellos, trabajos que el cine puede considerar llevar a la pantalla grande; pero ocurre que los candidatos son pocos, no todas las obras garantizan éxitos ni el retorno del dinero invertido por los productores.

Entre las obras literarias más seleccionadas están aquellas que, por su éxito comercial, el cine espera duplicar su éxito al adaptarla; pero también hay otras elegidas que, por su peso cultural y el reconocimiento que se tiene sobre el autor, son motivos suficientes como para que algunos productores consideren hacer una adaptación. Como es el caso de la propuesta de este proyecto, la elección de obras de Edgar Allan Poe, fue acertada no solo porque el cuento a transponer tiene los elementos de terror buscados, sino que su obra en general contiene componentes que también pueden utilizarse para el desarrollo del guion cinematográfico.

Es extensa la obra de Edgar Allan Poe, una docena de cuentos, una novela, varios ensayos y poemas; sus escritos están impregnados de elementos suficientes para abarcar varios géneros. No solo se aboca a la fantasía y el terror, también ahonda otros campos como el policial.

Dos caras son las descubiertas en la búsqueda de los principales elementos que componen su obra, la primera es la de un poeta que busca la belleza, el principal objetivo de Poe al escribir es encontrar la belleza del mundo; lo encuentra en la mujer y el paisaje. Belleza y ciencia, sintetizan las obras de Poe. Entre los recursos más utilizados por el escritor pueden citarse la furia y lo imprevisible de la naturaleza, los mares y los vientos pueden albergar belleza, pero también pueden convertirse una fuente de horror.

La búsqueda de la belleza de Poe, explorando su lado poético, juega a favor del arte cinematográfico, las detalladas descripciones de los paisajes pueden ser trasladadas al

guión con facilidad, los planos generales sobre valles y la contemplación de extensos paisajes son transferibles a la imagen en movimiento sin dificultades.

El cuento seleccionado es *La Caída de la Casa Usher*, sobre este texto original se apoyará la historia en general, rebautizada para ser llevada al guión cinematográfico como *La Caída de la Casa Reber*.

Será introducido en el guion, a fin de reforzar el género de terror, un recurso de suma importancia y que no forma parte de la huella autoral de Poe: los monstruos.

La introducción de los monstruos, los seres del bosque que salen en las noches de invierno, no son parte del texto original, y sin embargo tras la investigación de los elementos del terror y la fantasía, se llegó a la conclusión que la introducción de seres sobrenaturales beneficiaría a la película.

Hay otro terror, más cercano a Poe, que también tendrá presencia en el guión, se trata de los miedos ligados al alma, miedos que saldrán a la luz cuando la protagonista, Ana, sea consciente que la tiene atrapada en el pueblo, toda una pequeña población en un instante repentinamente se vuelve hostil contra ella.

La presión psicológica es muy fuerte, la tensión va creciendo, no sabe que quieren hacer con ella, y esto hace crecer aún más su temor en ella. Sus caminatas por el bosque nevado refuerzan el terror, allí moran las criaturas sobrenaturales acechando en la penumbra. El terror la atenaza aún más al enterarse que quieren quitarle al niño que lleva en el vientre, el suero que le inyectan diariamente transforma al niño y a ella le drena la salud. La desesperación, el pánico, todo lo que sucede arrincona a la protagonista, cada vez más cerca de la locura, el espectador debe presenciar cómo su tormento y desesperación por no hallar ninguna salida para escapar del pueblo.

Ya al final del guión, debe entrar de juegos otra estrategia usada por Poe, la violencia explícita. Este recursos abordara en dos partes, la primera es cuando la protagonista la obligan a parir al niño; luego, cuando la dan por muerta después del parto y la entierran

aun vida. Con esfuerzo logra salir a la superficie, dando lugar al momento de mayor desesperación y horror, es la escena que más se emparenta con la obra de Poe.

En sus escritos, Poe afirmaba que no debía haber mayor terror y angustia para una persona que el verse repentinamente enterrada viva, no hay experiencia más terrible que estar atrapado vivo en la oscuridad e imposibilitado de moverse, por ello esta escena sería la más importante y significativa.

Entre las transposiciones investigadas, la más adecuada para realizar el trabajo final es la del *texto reinventado*, con el objetivo de tomar aquellos recursos más importantes y pertinentes del texto original. El cambio más notorio a primera vista en el guión es el cambio abrupto del contexto, de pasar la historia a una campiña inglesa, la historia será llevada a la actualidad, en la Patagonia argentina, en un pueblo ficticio sumamente desconocido y difícil de acceder.

Esta elección se fundamenta en que la realización de la película tendría mayores probabilidades de ser realizada si es llevada al ámbito nacional, primero por tener un mayor acceso al público local, y segundo por una cuestión de costos. Si bien el proyecto planea erigir un pueblo decadente y de estilo alemán, lo que puede ser un costo monetario elevado, también sería más accesible que intentar hacerlo en el extranjero. Además el ambiente y la luz invernal de los bosques patagónicos son recursos que pueden reforzar el terror de la película. La campiña inglesa del texto original es un lugar lúgubre y alejado, la mansión descuidada puede parecer un sitio que no genere la mejor de las impresiones, pero un pueblo rodeado de oscuros bosques, con las montañas nevadas en el horizonte, puede ayudar a dar a transmitir la misma sensación que genera la mansión del cuento.

El Proyecto de Grado, primero mediante el estudio de la fantasía y el terror, la búsqueda de sus orígenes y los mecanismos que hacen funcionar dichos géneros, han aportado las herramientas necesarias para hacer del guión final, algo más que un mero calco del cuento elegido de Poe. De haber respetado solo los recursos que utiliza Poe se podría

haber desaprovechado los demás recursos visuales para enriquecer la historia. La utilización del sonido será muy importante, la caracterización del sonido que emiten las criaturas del bosque, el alivio que pueda sentir la protagonista por momentos se ve prontamente acabado al oír los característicos gemidos.

El trabajo de investigación ha sido enriquecedor en cuanto a la adquisición de conocimiento sobre los mecanismos que se utilizan en el género de terror, recursos que podrán ser usados no sólo para el desarrollo del cuento llevado al ámbito cinematográfico, sino que también serán de utilidad otros proyectos que puedan ser desarrollados más adelante. Tales conocimientos son un aporte considerable y de suma ayuda a la hora de escribir un guión e incluso dirigir una película, el terror contiene características que deben ser respetadas si se quiere causar el horror en el espectador.

Es así que se ha conseguido recolectar todos los elementos y herramientas necesarias para realizar el guión cinematográfico, alcanzando a desarrollar la historia, el conflicto, el desarrollo de personajes, el contexto en que estos se moverán, el mobiliario, el uso adecuado con el que la cámara debe trabajar en cada parte del conflicto e incluso la manera con la que debería procederse en el momento del montaje. Por ello se considera que los objetivos planteados en el Proyecto de Grado, el de hacer plausible la trasposición de un cuento de terror de Poe a un guion de cine, ha sido alcanzado.

Referencia Bibliográfica:

- Attebery, B. (2014) *Stories About Stories*. Nueva York: Oxford University Press.
- Barthes, R. (1979) *Barthes – Poe*. Buenos Aires: Nemont.
- Carroll, N. (2005) *Filosofía del Terror o paradojas del Corazón*. Madrid: Machado Libros.
- Gubern, R (1979) *Las Raíces del Miedo*. Barcelona: Tusquets.
- Jackson, R. (1986) *Fantasy -Literatura y Subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- King, S. (1994) *Los diez Ositos del Miedo*. Buenos Aires: Página 12.
- King, S. (1985): Paráfrasis del Prólogo de *El umbral de la noche*. Buenos Aires. Página 12.
- Lovecraft, H.P. (2002) *El Horror sobrenatural en la Literatura*. Buenos Aires
- Poe, E.A. (2016) *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Poe, E.A. (2007) *El Gato Negro y otros relatos. Traducción y prologo C. Baudelaire*. Buenos Aires: Gradificio
- Poe, E.A. (1944) *Eureka, Marginalia, La Filosofía de la Composición*. Buenos Aires: Emecé.
- Poe, E.A. (1992) *Narración de Arthur Gordon Pym. Traducción y prólogo J. Cortázar*. Madrid: Alianza Editorial.
- Poe, E.A. (2002) *La Filosofía de la Composición y El Principio Poético*. Buenos Aires: Langre
- Raynauld, I. (2014) *Leer y escribir un guión: el guión cinematográfico como texto*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Reisz, K (1966) *Técnica del Montaje*. Madrid: Taurus
- Sánchez Noriega, J.L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Seger, L. (1993). *El arte de la adaptación: como convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Rialp.
- Seger, L. (1995) *Como convertir un guión en un guión excelente*. Madrid: Rialp.
- Todorov, T. (1970) *Introducción a la Literatura Fantástica*. México: Editora Premia.
- Valéry, P. (2010) *De Poe a Mallarmé, Ensayos de Poética y Estética*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.

Vax, L. (1963) *Arte y Literatura Fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Wolf, S. (2001) *Literatura y cine. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós

Bibliografía:

- Attebery, B. (2014) *Stories About Stories*. Nueva York: Oxford University Press.
- Baldellí, P (1977) *El cine y la obra literaria*. Buenos Aires: Eudeba.
- Barthes, R. (1979) *Barthes – Poe*. Buenos Aires: Nemont.
- Baquero, G. (1967,) *¿Qué es el cuento?* Buenos Aires: Columba.
- Caillois, R. (1958) *Fantastique. 60 récits de terreur réunis et présents*. París: Club Francais du Livre.
- Carroll, N. (2005) *Filosofía del Terror o paradojas del Corazón*. Madrid: Machado Libros.
- Domínguez, M. (1986) *Introducción a Cuentos fantásticos hispanoamericanos*. Buenos Aires: Huemul.
- Duque, Félix. (2004) *Terror tras la Postmodernidad*. Madrid: Abada Editores.
- Eisenstein. S (1982) *Cinematismo*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- Gubern, R. (1979): *Las Raíces del Miedo*. Barcelona: Tusquets.
- Harry, B. (1976) *Teoría de lo Fantástico*. Barcelona: Anagrama.
- Jackson, R. (1986) *Fantasy -Literatura y Subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- King, S. (1994) *Los diez Ositos del Miedo*. Bs.As: Página 12.
- King, S. (1985): Paráfrasis del Prólogo de *El umbral de la noche*. Bs.As. Página 12.
- Lancelott, M. (1974) *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento*. Buenos Aires: Eudeba.
- Llopis, R. (1974) *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Jucar.
- Lovecraft, H.P (2002) *El Horror sobrenatural en la Literatura*. Buenos Aires: Edaf del Plata.
- Metz, C. (1973) *Lenguaje y cine*. Madrid: Planeta.
- Mckee, R. (2010). *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- Omil, A. (1981) *Claves para el cuento*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Penzoldt, P. (1965) *Supernatural in Fiction*. Nueva York: Prometheus Books.
- Peña, A.C. (1999). *Literatura y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Poe, E.A. (1990) *Cuentos (tomos 1 y 2)*. Traducción y prólogo J. Cortázar. Madrid: Alianza.

- Poe, E.A. (2016) *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Poe, E.A. (2007) *El Gato Negro y otros relatos. Traducción y prologo C. Baudelaire*. Buenos Aires: Gradificio
- Poe, E.A (1944) *Eureka, Marginalia, La Filosofía de la Composición*. Buenos Aires: Emecé.
- Poe, E.A. (2006) *El fundamento racional del verso*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- Poe, E.A. (1980) *Narraciones Extraordinarias, Obras Selectas*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Poe, E.A. (1992) *Narración de Arthur Gordon Pym. Traducción y prólogo J. Cortázar*. Madrid: Alianza Editorial.
- Poe, E.A. (2002) *La Filosofía de la Composición y El Principio Poético*. Buenos Aires: Langre.
- Propp, V. (1971) *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Raynauld, I. (2014) *Leer y escribir un guión: el guión cinematográfico como texto*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Reisz, K (1966) *Técnica del Montaje*. Madrid: Taurus.
- Russo, E. (1998). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Russo, E. (2008). *Hacer cine: Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Sánchez Noriega, J.L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Schneider, M (2006) *La Littérature Fantastique en France*. Paris: Fayard.
- Seger, L. (1993). *El arte de la adaptación: como convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Rialph.
- Seger, L. (1995) *Como convertir un guión en un guión excelente*. Madrid: Rialp.
- Sloterdijk, P. (2003) *Temblores del Aire. En las fuentes del Terror*. Valencia: Ediciones Pre-Textos.
- Steimberg, O. (2013). *Semióticas: las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Todorov, T. (1970) *Introducción a la Literatura Fantástica*. México: Editora Premia.
- Valéry, P. (2010) *De Poe a Mallarmé, Ensayos de Poética y Estética*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.

Vax, L (1963) *Arte y Literatura Fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Wolf, S. (2001) *Literatura y cine. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós