“EL CORAZÓN DEL MIEDO: LA ESCRITURA DE UN GUION CINEMATOGRÁFICO PARA LARGOMETRAJE DE TERROR EN EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL MEXICANO APLICANDO LA FILOSOFÍA DE NOËL CARROLL”

LEONARDO DANIEL FUENTES BASTIDA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS

ENSAYO DE OBRA ARTÍSTICA

LICENCIATURA EN ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS

GENERACIÓN 2018 - 2023

Introducción

A lo largo de la historia, la manera de hacer cine ha ido evolucionando, combinando elementos, técnicas y herramientas distintas para poder hacer de este arte uno de los más completos y complejos de realizar. Gracias a esta evolución, el guion se ha convertido en la herramienta principal en la realización cinematográfica, pues es aquí donde surge la idea, la historia, el universo del que el espectador será parte en algún momento en una pantalla.

En sus inicios, el guion cinematográfico era una guía no tan elaborada para la realización de una pequeña pieza, el cual contenía detalles muy generales que servían para construir una película. La evolución de éste ha hecho que actualmente sea una obra que combina técnicas narrativas, situaciones, escenarios, corrientes y elementos que forman un lenguaje propio para expresar emociones, sentimientos y reflejar aspectos de la realidad y contexto de quien lo escribe, para así volverse la pieza clave en la producción audiovisual y llevar fielmente lo que la historia nos presenta a la pantalla.

Actualmente, esta riqueza literaria ha complejizado el guion hasta un punto en que, dependiendo de sus características, puede ser clasificado en distintos grupos. Si consideramos la duración (longitud), puede ser clasificado en cortometraje, mediometraje y largometraje, o por los temas y formas de contar la historia, se cataloga en distintos géneros y subgéneros.

Es así como en este ensayo se hará un recorrido en el proceso de escritura de un guion cinematográfico, el cual por sus características será un largometraje de género terror, establecido en un contexto sociocultural mexicano que intentará transformar los miedos y símbolos de nuestra cultura en una propuesta cinematográfica innovadora.

Dicho guion será también un desafío académico, puesto que funcionará como el instrumento para la obtención del grado de Licenciado en Estudios Cinematográficos, teniendo

así que verse reflejado a la perfección el uso de técnicas narrativas, conceptos, elementos específicos y convenciones generales pertenecientes al género del terror, aplicados al contexto mexicano.

A pesar de parecer una tarea sencilla, si nos remitimos a la historia reciente del cine de terror en México, nos percatamos, mediante la crítica o las reseñas del público, que muy pocos proyectos en bastantes años han logrado ser de calidad, lo que ha generado poco interés del consumidor en el terror nacional. Esto ha causado una baja producción de este género y que la realización audiovisual en el país opte por otros temas, explorados en forma de comedias románticas y dramas, pues, comercialmente hablando, son la principal fuente económica de la industria cinematográfica nacional.

Esto se vuelve un poco contradictorio, ya que, si volteamos a ver los números, el terror es uno de los géneros más consumidos en México, comparado con el resto del mundo. Según el sitio San Diego Red dice que en un estudio realizado por el sitio *American FIlm Market & Conferences* en 2015, donde analiza los mercados de consumo cinematográfico más importantes del mundo (entre ellos México), se expone que el consumo de terror en el país es de alrededor de 70% más que la media mundial. Sin embargo, la mayoría de los títulos que disfruta el público de este género son de origen hollywoodense, dejando de lado el producto nacional que muy pocas veces ha logrado sobresalir. (Ortega, 2017)

El objetivo de este ensayo será el de exponer las diversas razones por las cuales el cine de terror mexicano no tiene tanto éxito como su contraparte estadounidense. También tiene el objetivo de exponer el proceso y los retos enfrentados al escribir un guion para largometraje de terror, que funcione con todas estas convenciones del género y que además se encuentre situado en un contexto sociocultural mexicano.

A través de esta contextualización surgen distintas preguntas, las cuales funcionan como base y punto de partida para la escritura del guion, puesto que primero se debe conocer cómo se estructura éste y, más específico, uno de terror. También se deben abordar cuáles y cómo se implementarán elementos de la cultura mexicana y cómo se podrán adaptar los conceptos de Carroll para que funcionen en este contexto.

Apartados del ensayo

- El guion como artefacto narrativo en el cine.
- Filosofía del terror o paradojas del corazón. Noëll Carroll
- Panorama del cine de terror mexicano.
- Filosofía de Noëll Carroll y estructura de Robert McKee aplicados en forma de análisis al cine de terror mexicano.
- Temporada de Crisantemos.
- Conclusiones.

El guion como artefacto narrativo en el cine

Un guion cinematográfico es un escrito en el cual se describe de manera detallada y minuciosa con diálogos, acciones y descripciones todo lo que el espectador verá y escuchará en una pantalla de cine.

De manera concreta, en un guion se debe describir la historia y todo lo que ésta conlleva, como los personajes, los lugares, el tiempo, la época, el contexto y el desarrollo de esta; en un nivel espacio temporal (físico), psicológico y social. Dicho guion está escrito a manera de narración, por lo que lleva un ritmo y un estilo propio, lo cual puede hacer que se considere como el primer montaje (en papel) de la película que se quiere realizar.

Es así como el guion se convierte en la base de la producción audiovisual, pues sin él no se tiene historia, no se tiene la idea ni el punto de inicio para saber lo que se requiere hacer. Sin él no existiría la película.

Pero este instrumento no puede escribirse de cualquier manera. Si bien, no es estricta la manera de hacerlo, se debe cumplir con ciertas características para que pueda considerarse un guion cinematográfico y que además sea comprensible por quien será encargado de convertirlo en el producto audiovisual final.

Para comenzar, este escrito se divide en escenas, las cuales cada una inicia con un encabezado que indica el lugar y el tiempo en que se lleva la acción, por ejemplo, una escena puede comenzar con el encabezado “INT. (indica si es interior o exterior), Sala de estar (indica el lugar específico donde se llevará a cabo la acción) – NOCHE (indica el tiempo en que se desarrollará la escena)” y queda de la siguiente manera:

“INT. SALA DE ESTAR - NOCHE”

Cabe aclarar que, más por una tradición y estilo visual, el guion suele escribirse en la fuente Courier o Courier New, pues le da la apariencia que tenían los primeros guiones escritos, aunque esto no es una regla.

A continuación, se describe la acción, comenzando con el personaje que aparecerá en la escena. Si es la primera ocasión que sale un personaje se deberá describir su apariencia física y su forma de vestimenta, si aparecerá de nuevo, pero de otra manera a la que ya ha aparecido antes, es decir, su ropa cambió, se ha hecho algún arreglo físico o algo por el estilo, deberán describirse estos cambios. Esto deberá realizarse para todos los personajes en la escena.

En cuanto a la acción, se recomienda que se escriba utilizando verbos y evitar la descripción de elementos intangibles como las emociones, ya que el guion es una herramienta que los realizadores utilizan para visualizar todo lo que se ve en pantalla y una emoción es un concepto abstracto que depende más de la interpretación del actor que de elementos físicos en un set. Un ejemplo de acción es el siguiente:

"JUAN (25) con jeans azules y camisa a cuadros, moreno, estatura promedio y un poco delgado, se encuentra recostado en el sofá viendo televisión, con su mano derecha sostiene el control remoto con el que cambia los canales mientras en la izquierda tiene una cerveza."

Para los diálogos siempre se debe iniciar escribiendo el nombre del personaje que hablará, incluso si el diálogo se interrumpe por la descripción de una acción, al retomar nuevamente se debe iniciar con el nombre del personaje, seguido de la leyenda "(CONT' D)", que indica que el personaje anterior continúa su diálogo, para que esto facilite la lectura y la comprensión de lo que sucede en la escena. El diálogo en un guion se ve de la siguiente manera:

JUAN

Maldita sea, no hay nada que ver.

Si la acción cambia de lugar, de horario o ambos, se debe iniciar una nueva escena con un nuevo encabezado, nuevamente para facilitar la lectura, la comprensión y las tareas de los realizadores al momento de reunir lo necesario para una filmación. En este caso, cada que existe un cambio de escena debe señalarse con una transición, siendo la más utilizada el “corte a / cut to”.

Éstas se ponen en la parte derecha de la página y, de hecho, el guion se inicia con la transición “fade in” y, al terminarlo por completo, se cierra con la transición “fade out”. Más que nada, las transiciones se utilizan para indicar el cambio de escenas y la apertura y cierre del escrito, más que por que este tipo de cortes se deban utilizar en la postproducción.

De manera general, estos son los elementos más técnicos y superficiales de un guion, pero ¿Cuál es su estructura narrativa? Existen varios modelos propuestos por distintos teóricos del cine y, en este escrito, abordaremos la propuesta por Robert McKee en su libro “El Guion: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones".

En este escrito McKee plantea que un guion debe tener una estructura narrativa clara y coherente capaz de generar significado y emoción a través de un proceso de transformación. Esto se debe generar por la existencia de un conflicto que aportará la tensión dramática, la cual dará forma al viaje del protagonista. Todo esto lo propone retomando la dramaturgia clásica de Aristóteles, dándole una perspectiva moderna y centrándose en la función emocional y moral de la historia.

Esta estructura, según McKee (1997) la define como “la selección y disposición de acontecimientos diseñados para provocar una respuesta emocional” (p.14), es decir, cada acción, diálogo y escena está ahí para cumplir una función específica, siendo la principal el hacer que en

el personaje protagónico se genere un arco dramático. “Esta definición plantea dos elementos clave del guion; uno es que éste es una construcción intencionada y no una simple cronología relatada y, segundo, que su finalidad es generar una emoción que transforme al espectador” (McKee, 1997, p.9).

Siguiendo esta estructura, McKee propone que “Toda historia se revuelve en un conflicto que impulsa la acción y revela la naturaleza del personaje principal” (McKee, 1997, p.9). Además, la historia se divide en tres actos principales; *inicio, desarrollo y resolución,* los cuales cada uno tiene sus propias reglas narrativas internas. También, dentro de estos actos se encuentran los puntos de inflexión, los cuales se encargan de llevar en distintas direcciones al relato y generan y aumentan la tensión dramática.

En el inicio se establece el contexto general de la historia, los personajes y, sobre todo, el estado inicial del protagonista, su cotidianidad, su mundo, su forma de pensar, todo lo que está en contacto con ella o él para tener una visión clara de su estatus. Según McKee, la clave de este primer acto es el *incidente incitador*, el primer plot point en la trama, el cual se encarga de sacudir el mundo del personaje principal, lo cual lo lleva hacerse la pregunta de si continuar o no, también se le conoce como el “primer llamado a la aventura”.

Usualmente el personaje rechaza este primer llamado, sin embargo, más eventos suceden que lo llevan al siguiente plot point, el *punto de no retorno,* que es el momento en que el protagonista se decide en hacer caso del llamado y su vida no puede regresar a lo que era antes de tomar la decisión. Es aquí donde se considera que es el final del primer acto, con el personaje yendo directamente a la aventura.

Un ejemplo de esto, en *Final Destination: Bloodlines* (Lipovsky; Stein. 2025)*,* Stephanie tiene sueños recurrentes sobre su abuela y un accidente que nunca sucedió. Esto la lleva a dejar la

universidad y regresar a casa para investigar. Al encontrar a su abuela, le confiesa que su sueño es la premonición que ella tuvo de joven en un restaurante, donde evitó una tragedia, salvando a cientos de personas. Sin embargo, esto provocó que la muerte vaya matando a todos los que debían morir en ese accidente, Stephanie no le cree y decide irse, pero su abuela se sacrifica, dejando que la muerte la mate frente a Stephanie para que ella pueda creer. Este es el incidente incitador, que Stephanie ignora y decide no prestar mucha atención.

Es entonces que un par de días después su tío Howard, el primogénito de su abuela, muere, dándose cuenta de que no hay vuelta atrás y que deben encontrar una manera de detener a la muerte antes de que acabe con su familia.

En el desarrollo, que representa el corazón del conflicto, el personaje principal se encuentra de lleno en el problema, intentando encontrar una alternativa o solución. Los obstáculos se intensifican, lo cual lo obliga a que tome decisiones difíciles que determinan el rumbo de la historia, lo que genera cada vez más tensión y emociones que enganchan al espectador.

Durante este acto, se profundiza más en las dimensiones del personaje, conocemos más sobre sus valores, miedos, emociones, capacidad de tomar decisiones y sus creencias que, durante toda la trama, se ven puestas a prueba. A medida que los conflictos y desafíos aumentan, el protagonista se ve forzado a redefinir sus objetivos y enfrentarse a sí mismo, lo que provoca poco a poco en él o ella una transformación que se verá completa al final de la historia.

Aquí se encuentra otro plot point llamado *punto medio,* el cual es el momento emocional más alto o bajo de la historia, el cual prácticamente da un vistazo a lo que puede ser el desenlace. Posterior a éste y para cerrar el desarrollo, se encuentra otro plot point, el cual es una especie de segundo *punto de no retorno*, pero que esta vez desencadena directamente las acciones que llevan al clímax de la historia.

En *Bloodlines,* vemos a Stephanie luchar contra la muerte, primero descubre el orden de las muertes, aunque en el camino pierde a casi toda su familia. Al mismo tiempo, con una pista de su abuela, va a visitar a alguien que conoce cómo resolver la situación, sin embargo, las soluciones son improbables y desalentadoras, lo que hace que este sea el punto medio de la trama.

Esto desencadena el siguiente plot point, cuando Stephanie no sabe cuál de las soluciones tomar, dos de sus familiares deciden actuar por su cuenta, fallando terriblemente y obligando a Stephanie y a los últimos sobrevivientes a actuar de manera apresurada o morir en el intento.

Entonces comienza la resolución, donde él o la protagonista tiene una transformación completa, resolviendo también situaciones exploradas en pequeñas subtramas. Además, contamos con otro plot point, el *clímax*, que es el momento en que el personaje principal se enfrenta directamente con las fuerzas antagónicas y se da el resultado: gana o pierde.

Después de esto, a veces es utilizado, a veces no, un último plot point, llamado *twist* o *giro*, que es uno donde, después de haber resuelto el conflicto principal, se le introduce nueva información al espectador que genera un último impulso de tensión y emoción que abren preguntas sobre un nuevo cierre o una posible continuación de la historia.

La resolución en *Bloodlines* continúa con Stephanie, Darlene y Charlie, los últimos sobrevivientes, tratando de vencer a la muerte, sin embargo, en el clímax, ésta muestra todos su trucos y Darlene muere, al mismo tiempo que Stephanie se ahoga. Charlie, al ser ex salvavidas, logra reanimar a Stephanie, rompiendo así de una vez por todas la cadena de muertes gracias a una de las soluciones planteadas en el desarrollo.

Unos días después, se revela información de que Stephanie realmente no murió y Charlie no la resucitó, ya que su corazón nunca se detuvo, solo sus pulmones se llenaron de agua y él la ayudó a respirar de nuevo. Este es el giro que, mediante la ruptura de la creencia previa de

seguridad, introduce los últimos acontecimientos que resultan en la muerte de todos los personajes en la película.

Uno de los conceptos más influyentes de McKee es el de cambio de valor. Cada escena, secuencia o acto debe mostrar un cambio perceptible en el valor emocional dominante (por ejemplo, de esperanza a desesperación, de amor a pérdida, de seguridad a peligro). Estos cambios mantienen la dinámica emocional del relato y reflejan la lucha del protagonista por alcanzar su objetivo.

McKee explica que una historia que no presenta cambios es estática y pierde interés. Por ello, el guionista debe diseñar cada acto como una mini-historia completa, con inicio, conflicto y resultado. Esta estructura repetida en cada nivel asegura la coherencia interna de la obra, mostrando así la transformación del protagonista, otorgando así el valor emocional y simbólico a la obra, para que ésta no se convierta en un escrito vacío y logre atrapar al espectador. Como menciona McKee (1977) “El público es un factor tan determinante para el diseño de la historia como cualquier otro elemento. Sin él, el acto creativo es inútil.” (p.13).

En el caso visto, Stephanie vence sus propias creencias y lo que dictamina el sentido común, además de poder recuperar la buena relación que perdió con su familia después de que su mamá se fue y que ella abandonara a todos para irse a la universidad. Aunque dura muy poco, el cambio es presente.

En conclusión, la estructura narrativa propuesta por Robert McKee constituye una guía accesible y muy útil para el guionista cinematográfico. Lejos de ser una fórmula rígida, representa un conjunto de principios que ayudan a construir historias que tengan una coherencia, emoción y profundidad. A través de los tres actos, los plot points y los cambios de valor, el autor enseña que

una buena historia es un viaje de transformación, tanto para el protagonista como para el espectador.

McKee (1997) recuerda que una historia que se cuenta bien es una metáfora de la vida y, por ello, su estructura debe reflejar los procesos humanos de conflicto, decisión y cambio. Comprender esta arquitectura narrativa permite al guionista no solo crear relatos entretenidos, sino también transmitir significados universales que resuenen en la experiencia humana, ya que "No deseamos escapar de la vida sino encontrarla, queremos utilizar nuestra mente de modo estimulante y experimental, flexibilizar nuestras emociones, disfrutar, aprender, aportar profundidad a nuestros días." (McKee, 1997, p. 11).

Pero, esta es una estructura convencional de un guion a términos generales. En este escrito estamos desarrollando el proceso de escritura de un guion de terror el cual, si bien se le puede aplicar la misma estructura propuesta por McKee, consta de otros elementos narrativos más específicos que hacen que el terror sea terror.

Y es aquí donde se retomará lo propuesto por Noël Carroll para establecer las convenciones principales que se deben tomar en cuenta para escribir una historia de terror que, desde la palabra escrita, pueda llegar a generar las emociones y reacciones deseadas en un espectador antes siquiera de ser presenciada en una pantalla.

Filosofía del terror o paradojas del corazón. Noëll Carroll.

En su libro *Filosofía del terror o paradojas del corazón,* Noël Carroll realiza un análisis filosófico y estético del género del terror. Publicado en 1990, el escrito intenta responder a las incógnitas más grandes que rodean el género: "¿cómo puede uno tener miedo de aquello que sabe que no existe?, y 2) ¿por qué habría de estar alguien interesado en el terror, dado que estar aterrorizado es tan desagradable?" (Carroll, 1990, p. 19).

Carroll aborda esta pregunta tomando en cuenta los elementos narrativos de la historia, la psicología del espectador y el papel de sus emociones en la experiencia con la obra, dando un enfoque filosófico a la respuesta. Esto se relaciona con la idea de que "Es cierto que sabemos desde Platón que el arte tiene algo que ver con las emociones, pero no ha sido hasta hace poco cuando hemos podido señalar con más precisión cuales son las relaciones relevantes" (Carroll, 1990, p. 10).

Noël se enfoca principalmente en el cine, aunque también analiza ejemplos de literatura gótica y cuentos de horror clásicos. El libro no solo examina cómo se construye el miedo en estas historias, sino que también reflexiona sobre por qué ese miedo, lejos de alejarnos, nos atrae. En esencia, Carroll busca explicar por qué el terror, siendo una emoción desagradable en la vida real, se convierte en una fuente de placer en el arte.

Para llegar a la respuesta de la pregunta que se plantea, Carroll desglosa una serie de conceptos que conforma lo que para él hace al terror ser terror. Su concepto más importante es el de *monstruo*, quien para él es el corazón del género. Lo plantea como el elemento central que desencadena la reacción emocional del miedo; pero sin tratarse de cualquier criatura amenazante.

El monstruo del horror es, según Noël (1990), algo que rompe las normas del mundo tal como lo conocemos. Es una figura que mezcla categorías que no deberían combinarse: ni

totalmente humano, ni completamente animal, por ello, el monstruo no solo funciona como amenaza, sino como una anomalía narrativa, ya que "En las obras de terror, los humanos consideran a los monstruos con que se topan como anormales, como perturbaciones del orden natural" (Carroll, 1990, p. 27).

Por ejemplo, un vampiro como *Drácula* (Bram Stoker, 1897) no solo es un ser peligroso, sino que es una mezcla imposible: parece humano, pero es inmortal, bebe sangre, y puede convertirse en murciélago. Otro ejemplo sería el extraterrestre en *Alien* (Ridley Scott, 1979), que es una forma de vida totalmente ajena a la Tierra, impredecible y repulsiva. Siguiendo con el ejemplo en *Final Destination: Bloodlines* y en el resto de esta franquicia, el monstruo es la misma muerte, un ser invisible, omnipotente y omnipresente que no se presenta de forma física, vaya, no se sabe siquiera si es un ente con raciocinio o simplemente la manifestación macabra de una fuerza no tan natural.

Estos monstruos provocan una reacción que Carroll llama aversión cognitiva, ya que esta perturbación no se limita al susto, pues "la reacción afectiva a los monstruos en las historias de terror no es meramente una cuestión de miedo, es decir, de ser asustado por algo que amenaza peligrosamente. Más bien la amenaza va combinada con repulsión, náusea y repugnancia" (Carroll, 1990, p. 33).

Este desajuste entre la realidad y el hecho de que el monstruo no debería existir es lo que hace que sea tan fascinante. En la narrativa del terror, el monstruo no solo asusta, sino que también genera una fuerte curiosidad; queremos entender qué es, de dónde vino, cómo funciona, y si se puede derrotar.

Cabe aclarar que al referirnos a un "monstruo", no siempre hablamos de un ente de manifestación física de orígenes incomprensibles totalmente, ya que, si fuese así, los únicos buenos

monstruos en el terror serían especímenes como Frankenstein, el Xenomorfo de *Alien* (Ridley Scott, 1979) o Pennywise de *It* (Stephen King, 1986). Al hablar de monstruos también podemos referirnos a situaciones, ideas o, como lo exploran algunas películas de Ari Aster, los grupos de personas.

Podemos tomar como ejemplo a este último director mencionado con su película *Midsommar* (Ari Aster, 2019), donde el "monstruo" es una comunidad sueca que atormenta a los personajes en un lugar donde nunca se hace de noche, mientras ellos tratan de luchar contra las tradiciones extremas de éstos e intentan buscar una manera de escapar.

Otro de los temas centrales del libro y un nuevo concepto es lo que Carroll llama la paradoja del horror. Esta paradoja se basa en una contradicción muy obvia, pero al mismo tiempo desconocida, la cual plantea una disonancia entre el disfrutar una obra artística y el que dicha obra tenga como objetivo generarnos una emoción negativa.

En la vida real, el miedo es una emoción que nos ayuda a regular nuestro instinto de supervivencia, si algo nos parece peligroso o nos da miedo, desistimos porque no es agradable la sensación, por lo que es una emoción que evitamos. Sin embargo, en una película de terror, pagamos por sentirlo. Carroll propone que la clave para resolver esta paradoja está en distinguir entre dos tipos de experiencias: la emocional y la estética.

Cuando vemos una historia de terror, no sólo sentimos miedo; también experimentamos un tipo de placer intelectual y narrativo. Nos involucramos con la historia, con la lógica interna del monstruo, con el misterio de cómo surgió y cómo se puede derrotar. Disfrutamos la resolución del enigma, el suspenso, la sorpresa y, sobre todo, el descubrimiento.

Es decir, el miedo en el arte no se vive de la misma forma que en la vida real; sabemos que estamos seguros, y eso nos permite disfrutar de la emoción como si fuera un juego, hasta cierto

punto se puede hablar de que en los espectadores que consumen terror se genera una especie de *catarsis*, ya que pueden experimentar las emociones que involucran el miedo y el terror, pero desde la comodidad de un asiento.

Este placer proviene de nuestra fascinación por lo extraño, por lo misterioso, un morbo un tanto voyerista y por ver cómo los personajes enfrentan lo imposible; la paradoja, entonces, se resuelve al entender que el miedo artístico va de la mano con la curiosidad natural en el ser humano y la apreciación de esto en el arte, ya sea de manera literaria o visual.

Es entonces que Carroll propone una estructura narrativa bastante estable para las obras de miedo que denomina "trama del descubrimiento complejo. Esta estructura tiene cuatro movimientos o funciones esenciales, que son: la presentación, el descubrimiento, la confirmación y el enfrentamiento" (Carroll, 1990, p. 116). Este patrón se divide en varios momentos clave que, si los comparamos con la estructura propuesta por McKee, nos damos cuenta de que coincide un poco con los puntos de inflexión de una estructura general de un guion como podemos ver a continuación:

1. **Descubrimiento del monstruo**: Este primer punto planteado por Carroll puede homologarse con el incidente incitador en el inicio, ya que, generalmente, el monstruo aparece de forma misteriosa. Tal vez se escuchan ruidos, hay desapariciones o comportamientos extraños. No se revela de inmediato, lo que genera suspenso. Esto hace que el protagonista tenga un primer acercamiento con el mundo no natural de la historia, un primer llamado a la aventura.
2. **Confirmación de la amenaza**: Aquí podemos hacer una equivalencia con el punto de no retorno ya que, poco a poco, los personajes (y con ellos el espectador o lector) confirman que lo que ocurre no es normal. El monstruo es visto directamente, sus efectos se hacen

evidentes, y su presencia se vuelve innegable, teniendo así que tomar la decisión de enfrentar el conflicto (monstruo).

3. **Explicación o intento de comprenderlo**: En muchas historias, los personajes intentan entender el origen del monstruo, sus debilidades o su historia. Con esto se puede decir que esta parte de la estructura abarcaría casi por completo lo que es el desarrollo. Aquí es donde aparece la dimensión intelectual del horror: investigar, leer documentos antiguos, consultar expertos, etc. Generalmente, como en las narraciones aristotélicas, el personaje principal (el héroe), consulta a un *viejo sabio* que le ayuda a descubrir la naturaleza real del monstruo y algunos elementos claves que los ayudan a descubrir la manera de destruirlo.
4. **Confrontación**: Finalmente, se llega a una batalla, huida o enfrentamiento, en otras palabras, a un clímax. En algunos casos, el héroe logra derrotar al monstruo, pero en otros simplemente se sobrevive o se deja la puerta abierta para su posible regreso. En esto último podemos rescatar el uso del plot twist como elemento narrativo para que una historia tenga un final abierto, ya sea para la interpretación del espectador o para la realización de secuelas o nuevas entregas de la historia.

Este modelo narrativo permite al espectador vivir una experiencia emocional intensa pero controlada. La historia proporciona momentos de tensión, miedo, alivio y resolución, que mantienen el interés y permiten una inmersión profunda en la trama, como se estableció antes, puede provocar una especie de catarsis en la que el espectador siente compasión y empatía por los personajes, pero siente alivio de que es algo que ocurrió en una ficción, mientras él se encontraba a salvo.

Otro concepto en el que Carroll insiste es que el terror no es solo una experiencia emocional, sino también intelectual, ya que el terror también activa un proceso de interpretación, pues “la curiosidad, la fascinación y nuestra inclinación a saber se hallan envueltas, orientadas y mantenidas por una forma altamente articulada mediante lo que he denominado drama de la prueba y procesos continuos de razonamiento, descubrimiento, formación de hipótesis,
confirmación, etc.” (Carroll, 1990, p. 216).

Esto nos dice que, en efecto, la emoción principal del género es el miedo (mezclado con asco o repulsión en muchos casos), pero esta emoción va acompañada de una fuerte curiosidad. Queremos entender el monstruo, sus reglas, sus límites. El terror nos pone en un modo activo, como espectadores, tratando de descifrar lo que está pasando antes de que los personajes lo hagan.

A diferencia de otros géneros, como el drama o la comedia, el terror nos obliga a estar atentos a los detalles. Gracias a la construcción de una atmósfera, cualquier ruido, sombra o gesto puede anunciar la presencia de la amenaza. Además, el género estimula nuestra necesidad de orden: frente al caos que representa el monstruo, buscamos restablecer la lógica del mundo. En este sentido, Carroll sostiene que el género del horror estimula nuestra mente, haciéndonos participar en una especie de juego intelectual en el que intentamos comprender lo incomprensible.

Además, sugiere que puede tener una dimensión moral. Muchas veces, los monstruos funcionan como símbolos de aquello que la sociedad rechaza o teme: la ciencia descontrolada, la represión sexual, el castigo divino, o la transgresión de lo humano. Al enfrentarnos con el monstruo, también confrontamos nuestros propios límites y miedos más profundos sin tener que

hacerlo en la vida real, sin embargo, algo de esto modela poco a poco la concepción de estos temas en la sociedad.

En conclusión, *Filosofía del terror o paradojas del corazón* es un texto clave para entender por qué el género del horror tiene un atractivo tan duradero. Carroll nos muestra que detrás del miedo hay una estructura narrativa sólida, un tipo de monstruo muy particular y una respuesta emocional e intelectual compleja.

El horror, lejos de ser un simple recurso para asustar, nos permite explorar lo desconocido, jugar con nuestros temores y reflexionar sobre lo que significa ser humano. Aunque suene paradójico, sentir miedo en el arte puede ser una forma profunda de conocer y comprender tanto el mundo como a nosotros mismos.

Pero entonces, nos damos cuenta que estas estructuras y narrativas las vemos aplicadas principalmente en el cine comercial de Hollywood y, desde el inicio, se ha dejado en claro que el objetivo es crear un buen guion de terror en un contexto social, espacial y temporal mexicano, por lo que ahora se hará una breve exploración de la situación en la que se encuentra actualmente el cine de este género en nuestro país y eso encaminará a que se apliquen los términos y convenciones hasta ahora expuestos en un producto que cumpla con las características mencionadas.

Panorama del cine de terror mexicano

El cine de terror en México ha tenido una evolución marcada por los contextos culturales, sociales y tecnológicos del país, en sus inicios adoptando atmósferas góticas clásicas, altamente influenciadas por el cine de terror europeo, transformándose a lo largo del tiempo en las propuestas más contemporáneas cargadas de crítica social, trasfondo psicológico y un estilo más cuidado pero que aún se siente un poco antiguo.

El punto de partida en el cine de terror mexicano que suele tomarse como referencia, se ubica en 1957 con *El vampiro*, dirigida por Fernando Méndez y protagonizada por Germán Robles. Esta película es considerada pionera del terror gótico en México y una de las primeras en presentar un vampiro moderno al estilo europeo. Su éxito marcó una época dorada para el cine fantástico nacional, caracterizado por ambientaciones lúgubres, castillos, neblina y criaturas sobrenaturales.

En esta película se puede observar una clara inspiración en títulos legendarios como *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau y en general del cine expresionista alemán de los años 20, ya que se hace un gran uso de las luces y sombras para contrastar situaciones y personajes con sus roles en la historia, la cual también se maneja principalmente con el suspenso, ya que en la mayor parte del tiempo el espectador tiene más información sobre la situación de la que tienen los personajes.

Durante las décadas de los 60 y 70, el terror se mezcló con otros géneros populares, como la lucha libre y el melodrama. Figuras icónicas como El Santo y Blue Demon, saltaron de esos medios al cine, donde se enfrentaron a monstruos, momias y vampiros en filmes híbridos que combinan acción, fantasía y humor. Aunque estos filmes hoy se consideran de culto, su enfoque

más comercial rebajó la atmósfera de horror genuino para priorizar el éxito en taquillas al atraer a público de casi todas las edades.

Sin embargo, en estas décadas, podemos resaltar producciones que intentaron seguir el camino del terror con su finalidad de causar miedo, como *El escapulario* (Servando González, 1968) o *El libro de piedra* (Carlos E. Taboada, 1969), las cuales ya comenzaban a tocar temas sociales más serios dentro de la historia, pues la primera abordó conflictos armados y la segunda expuso una dinámica familiar complicada mediante el uso de analogías y metáforas.

En los años 80, con producciones como *Cementerio del terror* (1985) de Rubén Galindo Jr., el género retomó influencias del cine hollywoodense, ya que introdujo nuevos elementos del *slasher* y el horror gore. Sin embargo, la falta de apoyo industrial y el auge de las telenovelas redujeron su impacto en los espectadores.

El resurgimiento del cine de terror mexicano se dio en el inicio de la década del 2000, impulsado por una generación de directores influenciados por el realismo mágico y el horror psicológico. Películas como *Kilómetro 31* (2006) de Rigoberto Castañeda captaron de nuevo el interés del público, al mezclar leyendas urbanas con recursos visuales modernos y más cuidados.

Más adelante, títulos como *Belzebuth* (2017) de Emilio Portes exploraron temas más oscuros y complejos, ya que trató el trauma social, la violencia y la religión; o *La región salvaje* (2016) de Amat Escalante, quien aborda en este filme la latente homofobia del país y temas tabú como la exploración sexual del ser, todo esto con ayuda de analogías sobre monstruos alienígenas.

En los años recientes, el terror en México ha adoptado un tono más social y simbólico, al reflejar las tensiones contemporáneas que existen en el imaginario colectivo del espectador. Un

ejemplo de esto es *Huesera* (2022), de Michelle Garza Cervera, que combina el horror corporal con la confrontación de la maternidad a través de una mirada feminista.

También tenemos a *Mal de ojo* (2022), de Isaac Ezban, la cual por un momento se aleja de todas estas convenciones populares de adoptar el terror desde un punto de vista meramente psicológico, filosófico y con una fuerte carga de crítica social a algún tema en tendencia, siendo un filme que ahonda más que nada en folclor y creencias sobre la magia y las concepciones que se tienen de ésta.

Finalmente, *Turno nocturno* (Rigoberto Castañeda, 2024) continúa la tendencia de integrar lo sobrenatural con críticas sociales, pues ataca a las condiciones laborales y las ansiedades urbanas modernas, al abordar también temas personales como el abuso sexual y el hostigamiento, lo cual ejemplifica que el terror mexicano se ha dirigido hacia narrativas más introspectivas e intencionadas de reflejar la realidad que se vive en el momento.

Sin embargo, el consumo de estas películas no es tan grande en comparación con producciones extranjeras del género. Un factor de esto puede ser debido a lo mismo por lo que se han elogiado a estos filmes, una fuerte carga de crítica social y trasfondos psicológicos o psicológicos en las historias.

Si comparamos las historias que se fabrican en nuestro país con las que nos son importadas, principalmente de Hollywood, nos encontramos que nuestro producto, la mayoría del tiempo, se convierten en ensayos muy intelectuales sobre alguna problemática social.

Tomemos como ejemplo *La región salvaje,* la historia nos presenta un matrimonio que tiene problemas y diferencias, la mujer no está satisfecha con su marido, quien secretamente es amante de su cuñado. En un momento de la historia, algunos personajes encuentran un alienígena

que utilizan para liberar sus más básicos instintos sexuales, aunque después esto es lo que los lleva a su muerte.

Como un drama, la historia funciona a la perfección, sin embargo, para encontrar el "terror" en el que se le ha catalogado, se necesita un buen análisis de las metáforas que se tienen del monstruo representando los deseos carnales más básicos del ser humano, así como la decadencia de la relación de la pareja protagonista. Esto hace que el espectador tenga que hacer un esfuerzo, más del normal, por entender todo lo que el realizador nos quiere transmitir.

Esto rompe con las convenciones básicas del terror, el cual, como vimos antes, es que los personajes se encuentren en un peligro inminente, en contra de un monstruo o situación que escapa de su comprensión, pero que, a lo largo de la historia, intentan descifrarlo para destruirlo o que éste termine destruyéndolos a ellos.

En este caso, lo que se encuentra en peligro es un concepto abstracto, una relación matrimonial, situación que, además de ser bastante específica, es algo con lo que una gran parte de los espectadores no se podrán sentir identificados, por lo consiguiente, no podrán generar la empatía necesaria para una catarsis al final del filme, dejando una sensación de confusión o incomodidad con el resultado de la cinta.

Este mismo análisis puede aplicarse a *Huesera* y a *Turno nocturno*, a pesar de que la construcción del monstruo de esta última se estaba llevando de la manera tradicional, un ente fantasmal que era la raíz del problema y le provocaba conflictos a la protagonista, sin embargo, al final del filme, deciden convertir este espectro ya establecido en una metáfora de la condición psicológica del personaje principal, invalidando así la relevancia de esta presencia.

Pero hay otra situación por la cual el cine de terror mexicano es poco consumido y esto es debido a la situación general del cine que se produce en nuestro país. Según estudios publicados

en medios digitales como Encuadres y Canacine, en 2023, las películas mexicanas obtuvieron alrededor de 4.96 % del mercado comparado con películas extranjeras y para 2024 este porcentaje se redujo hasta el 3.9% de la taquilla total.

Esto indica que, incluso en su mejor momento, el cine nacional tiene una baja participación en ingresos de taquilla frente al cine extranjero, aún al contemplar todos los géneros, no sólo el terror. Si suponemos que las películas extranjeras, especialmente de Hollywood, gozan de mayor inversión y marketing, también reciben un mayor número de pantallas en las que son proyectadas, por lo que lo más probable es que el terror extranjero tenga un mayor consumo en salas de cine mexicanas, simplemente por la fuerza de distribución y exposición en todos los ámbitos.

Con todo esto podemos concluir que el problema del consumo de cine de terror mexicano por espectadores mexicanos viene desde un acaparamiento de las pantallas por las producciones extranjeras además de las historias rebuscadas, complicadas y sobre intelectuales que surgen en nuestro territorio, por lo que las posibles soluciones a esto son una mayor inversión, tanto de recursos como de esfuerzo, en promocionar nuevas historias y nuevos filmes que, además, cuenten historias simples que busquen apelar a generar las emociones básicas y disfrutables que hacen del terror uno de los géneros más consumidos en el mundo y en el país.

Filosofía de Noël Carroll y estructura de Robert McKee aplicados en forma de análisis al cine de terror mexicano.

Antes de continuar con una proposición que aplique todos los conocimientos presentados en este escrito, se hará un breve análisis de un producto fílmico del género, para comprobar y revisar cuánto se apegan estas convenciones a lo ya existente para detectar fallos o puntos de mejoría. Para esto se tendrá como referencia *Turno nocturno* (2024), de Rigoberto Castañeda, ya que al ser actual ofrece una perspectiva de dónde se encuentra en estos momentos el cine de terror mexicano.

La historia es sencilla, conocemos a Rebeca, una enfermera que hace una entrevista para ingresar a trabajar a un hospital después de haber pasado 4 años cuidando a su padre enfermo, el cual falleció, la contratan y le dejan el turno nocturno en el área de pacientes críticos.

Si dividimos la estructura de la película en los tres actos propuestos por McKee, encontramos que el inicio abarca desde la entrevista de Rebeca para formar parte del hospital hasta el momento de la operación a corazón abierto, ya que es la primera vez que ella ve directamente a La Planchada, el fantasma de la película.

En este apartado conocemos la vida de Rebeca, exploramos un poco de su cotidianeidad y, aunque nunca la vemos fuera del hospital, sus manías y personalidad nos dejan ver que es una persona muy retraída y con problemas de confianza y socialización. Nos enteramos de que se auto lesiona y que intenta que información de su pasado no salga a la luz, dando así también un aura misteriosa a su persona.

El primer plot point lo tenemos cuando Rebeca escucha pasos y canciones siendo tarareadas por alguien que no se encuentra ahí de manera visible, además de que alguien le administra un medicamento a uno de sus pacientes. Para este momento, sabemos que algo raro

está ocurriendo, pero aún no hay certeza sobre lo que es y la protagonista lo sabe, porque, hasta cierto punto, ignora los sucesos. Retomando la filosofía de Carroll, en este punto tenemos el descubrimiento del monstruo por parte de la protagonista.

Como ahora conocemos, el concepto de "monstruo" es clave en la construcción de una historia de terror. En este caso, este monstruo es abordado con La Planchada, un alma en pena que vaga por los pasillos del hospital, especialmente el área de pacientes críticos, hasta ahora se sabe muy poco de ella, pero por el contexto y su nombre sabemos que se suicidó y que mataba pacientes.

El punto de no retorno se encuentra justo cuando Rebeca ve por primera vez de frente al fantasma, a mitad de la cirugía, lo que provoca que el paciente despierte y que los doctores casi fallen en la tarea. La pobre enfermera recibe un regaño y le advierten que en los reportes oficiales la culpa será de ella.

La confirmación de la amenaza es lo que dispara los siguientes conflictos que se presentan en la historia, ya que en este momento Rebeca es consciente de la presencia sobrenatural, así que ya no podrá ignorarlo, sino que deberá tratar de entender y descubrir una manera de detenerla.

El desarrollo parte al finalizar la cirugía y de ahí continúa hasta cuando Rebeca conoce la historia de La Planchada, a quien encuentra en un sótano y le explica que mató a las personas con el fin de "corregirlas" y darles una lección, animando a Rebeca que haga lo mismo, pero al negarse, el espectro la ataca.

A lo largo de esta parte vemos a Rebeca lidiar con más problemas, una paciente se auto lesiona y el rostro le queda desfigurado, uno de los doctores la acosa, una enfermera del turno de día que fue amiga de ella la reconoce y le cuenta que su padre (el de Rebeca), abusó de ella en

algún momento. Todo esto, más la presencia de la policía y del espectro mantienen a Rebeca en un estrés y ansiedad constantes que la llevan a cortarse las piernas de vez en cuando, además que pareciera que este acto es lo único que puede mantener calmada a la fantasma.

El punto medio aquí se encuentra cuando, después de un largo turno, Rebeca va a descansar a un área común y, el doctor que la acosa toma la oportunidad y abusa sexualmente de ella, por lo que ella queda en un profundo estado de shock, lo que ocasiona que se autolesione de nuevo, sin embargo, esto lleva al siguiente plot point que, además, es el cambio de acto.

Entonces comienza la resolución. Cuando todo apunta a que Rebeca está enloqueciendo, La Planchada aparece de nuevo y desata una ola de asesinatos en el área de pacientes críticos. Mata al guardia que estaba ahí, a su compañera, a los dos doctores y por poco también a Rebeca. Cuando la policía llega y la interrogan ella relata lo sucedido, sin embargo, la jefa de Rebeca propone ver las cámaras para ver exactamente cómo se dieron los hechos. Toda esta secuencia es el clímax (o confrontación, según Carroll), donde se enfrentan directamente nuestras fuerzas antagónicas y protagónicas de una vez por todas.

Al reproducir la cinta, se ve a Rebeca cometer todos los asesinatos con sus propias manos, además de que nos enteramos de que ella fue quien mató a su padre y fue internada en un psiquiátrico años atrás. Al final nos damos cuenta de que La Planchada solo fue una excusa de la mente de Rebeca para refugiar sus traumas y materializar sus más oscuros pensamientos.

Aquí vemos representado el giro o plot twist, en el cual se descubre que fueron en realidad la enfermera y su inestabilidad mental los que crearon un recurso como La Planchada para justificar los sucesos, pues tenía a la mano estas historias reales que habían ocurrido en el pasado del hospital para crear histeria entre sus compañeros de trabajo y que pensaran que el fantasma era real.

Al aplicar los criterios generales de un guion según McKee y los que para Carroll son las convenciones principales que formalizan el cine de terror, podemos concluir que *Turno nocturno* cumple exitosamente con la tarea, lo que la integra de manera perfecta dentro del género. Sin embargo, solo cumple en lo superficial ya que, al analizar detenidamente otros aspectos como la construcción del suspenso, la tensión dramática o el poder del conflicto, nos damos cuenta de que la cinta carece de la sustancia necesaria para generar un miedo efectivo en el espectador.

Para comenzar, a pesar de que se nos presenta de manera muy directa a Rebeca como una inadaptada social, la información proporcionada a lo largo del filme no es lo suficientemente convincente para que resulte impactante la revelación de que su trauma es más grande de lo que el espectador se imaginaba, pues los elementos que la traumaron en el pasado son revelados muy tarde en la trama, casi formando parte del giro de la historia.

Otro elemento al que le hizo falta desarrollo fue La Planchada. Desde el inicio solo es un espectro que está ahí y ya, se sabe muy poco de su existencia y, cuando se intenta explicar su historia, nos encontramos con un caso genérico de asesinatos y suicidio que suceden simplemente porque sí, ya que nunca conocemos los motivos reales de por qué Eulalia (el nombre real de la planchada) hizo lo que hizo.

Si comparamos esta narrativa con el contexto de la leyenda real de La Planchada, nos damos cuenta de que se desperdiciaron muchos puntos y elementos que enriquecerían la historia, siendo este espectro uno de los más famosos del folclor de la Ciudad de México. Según la leyenda, Eulalia era una enfermera del hospital Juárez, antes llamado San Pablo, que se enamoró de un joven doctor llamado Joaquín, quien por el amor que le tenía le propuso matrimonio, sin embargo, unos días después el doctor se fue del hospital y se casó con otra mujer. Eulalia,

decepcionada y deprimida, dejó de realizar bien su trabajo y varios pacientes murieron bajo su cuidado.

Un día, Eulalia enfermó y fue hospitalizada ahí mismo, donde tiempo después murió. La leyenda dice que ella se sintió tan arrepentida que comenzó a ayudar a los pacientes que olvidaban tomar sus medicamentos o que las enfermeras no les prestaban tanta atención. Los pacientes siempre describían a una enfermera muy amable y con su uniforme cuidadosamente planchado y almidonado, de donde provino el nombre por el que ahora se le conoce.

Al conocer este contexto podríamos rescatar varios elementos que ayudarían a enriquecer la historia y darle más complejidad al personaje de Rebeca, como retomar la historia de amor de Eulalia para contrastar con el tema del abuso sexual en la protagonista.

A esto le podemos agregar que, para el final de la cinta, el fantasma pierde relevancia debido a que en ningún momento representó peligro, ya que todo el tiempo fue Rebeca quien provocaba las catástrofes. La Planchada se convierte únicamente en una excusa para no revelar la naturaleza trastornada de la protagonista, lo cual pudiese haber funcionado si la protagonista hubiese sido la única en estar consciente de la presencia, sin embargo, sus compañeras y Hortencia, la jefa, saben que este espíritu deambula por los pasillos del hospital, haciendo creer al espectador por un momento que es una amenaza real.

De la misma manera, el uso muy básico de sustos que aparecen de la nada le quita seriedad a momentos donde la tensión se pudo generar mediante diálogos, puesta en cámara o acciones específicas que desatan el miedo, sin embargo, todos estos saltos fortuitos interrumpen el ritmo de la escena y hacen que la acción y tensión construidas se vean interrumpidas y que la historia se mueva rápido hacia el siguiente punto, sin tener oportunidad de volver a retomar esos momentos.

Turno nocturno cuenta con las características necesarias para poder ser considerada propiamente una película de terror, sin embargo, nos damos cuenta que para que un filme de este género sea bueno, no basta con cumplir una simple lista de requerimientos, ya que debe aplicar correctamente las estructuras y apoyarse de recursos narrativos potentes, como la creación de una atmósfera, una buena historia y una buena justificación de los hechos que respalde las acciones de los personajes y los giros de tuerca que llegue a tener la trama.

Es por esto por lo que el objetivo principal de este proyecto es tomar todas estas características, elementos y convenciones del cine de terror, de la estructura del guion y de la filosofía de Noël Carroll y aplicarlos en la creación de un guion que funcione como base para un filme del género, que sea potente y se presente con fuerza, retratado principalmente en un mexicano, donde se haga uso de sus mitos, costumbres, leyendas y creencias populares para crear un universo de terror genuino.

Temporada de Crisantemos

En México existe una creencia popular, mayormente arraigada en pueblos y comunidades pequeñas, de que cuando alguien muere “no se va solo”, es decir, que posterior a un fallecimiento sería común que mueran más personas allegadas, ya sea porque son familiares o viven en la misma comunidad. Regularmente son tres personas, de donde sale el dicho que “siempre se van de a tres”; sin embargo, también puede suceder que mueran más de tres personas.

Los orígenes de esta creencia se remontan hasta las comunidades prehispánicas, las cuales veían a la muerte como una transformación dentro del ciclo de la vida y no como el final de todo. El alma de las personas pasaba a otro plano, pero mantenía vínculos de energía con el mundo de los vivos, lo cual podría “arrastrar” o “llamar” a otras almas a que los acompañaran.

Cuando llegó el cristianismo esta idea se mezcló con los nuevos ideales religiosos, lo que transformó la idea a una noción de que Dios puede llamar a varias almas al mismo tiempo cuando hay una conexión entre ellas o que la muerte de alguien “abre una puerta” para que otras almas que ya están “listas” puedan ir con Dios también. Esto último también ha generado algunos dichos o frases en comunidades como que “la muerte anda rondando” o que “ya se abrió camino”.

Si bien esto se puede ver como un fenómeno sobrenatural, hay que recordar que en México existe una fuerte cultura de comunidad y apoyo, cuando alguien fallece se le vela, se acompaña a la familia y se trata de estar presente para que el duelo sea más ligero, lo que hace que éste se convierta en algo más colectivo que individual. Esto también puede generar que el estrés o la tristeza compartida tenga repercusiones anímicas y físicas en más personas, lo que

causa una predisposición y alteraciones en la salud que es lo que puede llevar a más muertes de manera más pronta.

En resumen, la creencia mexicana de que *"*cuando alguien muere no se va solo*"* surge de la mezcla entre la visión mesoamericana del ciclo de la vida, el panorama católico sobre el alma y el destino y la sensibilidad comunitaria ante la pérdida allegada. Esta creencia se puede representar como una forma simbólica de expresar que la vida y la muerte para el mexicano son procesos colectivos, no individuales.

Bajo esta idea es que se construye la historia del guion. Se retoma el elemento principal, la concepción de que cuando alguien muere, en un periodo corto de tiempo mueren más allegados. A esto se le dará una connotación más oscura y tétrica, ya que estamos hablando de terror, por lo que la idea detrás de las muertes será relacionado a un sentido demoniaco y ocultista para generar esta atmósfera aterradora.

La historia se centra en María, una mujer en sus cuarenta, que recién acaba de perder a su esposo, Ramiro, debido a que éste se quitó la vida. Al paso de unas semanas, en el Inicio, María asiste al velorio de Ricardo, esposo de su mejor amiga Tania, quien murió en circunstancias extrañas en su taller de carpintería. Durante la ceremonia fúnebre, María escucha a un par de ancianas hablar sobre la muerte tan repentina de Ricardo, quienes comentan entre ellas que fue Ramiro quien vino por él, ya que eran mejores amigos.

A partir de ese momento, durante el Desarrollo, María comienza a tener visiones de los dos difuntos, parálisis del sueño y ataques de pánico, por lo que intuye que lo que sucede no es normal e intenta averiguar si está en lo correcto. A la par, se distancia de su hija Diana, quien es escéptica ante lo que su madre dice experimentar, ya que no cree en la religión y se culpa a ella y a su madre, obsesionada con la religión, del suicidio de Ramiro. Conforme avanza la trama,

Tania y Mónica, amigas de María, también mueren, lo que hace que María tome cartas en el asunto e intenta descubrir una manera de detener todo.

En un punto medio, María descubre que su esposo, varios años atrás, hizo un pacto con un demonio para salvar la vida de Diana, ya que se encontraba muy delicada de salud y no tenían los suficientes recursos para ayudarla. Ante esto, el demonio le pidió entregar 5 almas a cambio, las cuales fueron la de él, la de Ricardo, Tania, Daniel (hijo de Tania y Ricardo); y la de Mónica.

Cuando María descubre esto, en el Final, intenta salvar a Daniel de morir, pues ofrece su alma a cambio de la de él, pero el demonio no lo permite por el trato que hizo con Ramiro. Al final, Daniel muere al sacrificarse, ya que si él no moría Diana tendría que morir. Al terminar todo, como giro en la historia, la policía arresta a María, pues vecinos de Mónica la vieron a ella y Diana salir corriendo del edificio después de que Mónica cayera de la azotea, por lo que la culpan de asesinato y Diana se queda sola.

Pero ¿cómo es ésta una obra de terror? Pues como lo vimos con Carroll, el corazón del terror es un monstruo y, como se analizó anteriormente, un monstruo puede ser desde un ente físico, una persona, una fuerza o incluso una idea.

En este caso, se juega un poco con la figura del monstruo, ya que comienza como una idea representada con la frase “cuando uno se va, no se va solo”, lo que da a entender que la fuerza antagónica es una especie de regla que se debe cumplir siempre. Sin embargo, esta idea se materializa en una forma física-sobrenatural al monstruo, pues empezamos a ver que los fantasmas son los que están tomando la vida de las siguientes personas, lo que otorga otro significado a la palabra “comunidad” cuando se trata de vivir un duelo colectivo.

Más adelante, como una especie de giro a mitad del desarrollo, se descubre que el verdadero villano es un ente demoníaco, lo que regresa a la convención tradicional de monstruo

que nos plantea Carroll. Esto, además de aportar a la atmósfera del relato, genera en el espectador una falsa sensación de esperanza, pues al contar formalmente con un ente, se genera la idea de que hay una forma de poder vencerlo, al apelar a la idea que “el bien siempre vence al mal” que persiste en la sociedad.

El camino de este monstruo a lo largo del guion tiene puntos clave que, como hemos visto, se pueden homologar con algunos de los puntos de inflexión propuestos por McKee. El primero de ellos, llamado “descubrimiento del monstruo” se da, de igual manera, cuando María ve por primera vez a Ramiro y Ricardo en el funeral.

La confirmación de la amenaza la tenemos en el punto de no retorno, cuando Tania muere y María ve que Ricardo es quien la empuja. La explicación o intento de comprender el monstruo es una parte que llega un poco más larga. La primera parte abarca a María yendo a la iglesia para que el sacerdote le pueda brindar información o incluso una forma de escapar y terminar con lo que les acecha, sin embargo, no es de ayuda.

La siguiente parte es cuando María visita a Fernanda, la hermana de Ramiro, quien le revela el pacto que hizo él años atrás con un demonio. Esto hace que María, aparte de perder la imagen que tenía de su marido, le da nuevas herramientas para intentar vencer el mal. En este caso, Fernanda cumple con el rol de un arquetipo común en las historias, llamado el “viejo sabio”; un personaje que parece tener todas las respuestas y ayuda al protagonista en su tarea de vencer al monstruo.

El último paso es la confrontación; directamente se lucha contra la fuerza antagónica y se gana o se pierde. En este caso, María intenta sacrificar su alma con tal de que ya no mueran más personas, sin embargo, no lo logra y de todos modos la deuda al demonio se paga como debía ser. Hasta cierto punto esto no es tan malo ya que ella y su hija sobreviven, sin embargo,

enfrentan las consecuencias del daño que hizo la entidad, ya que culpan de varias cosas a María, terminando en un final agridulce pero muy de acuerdo con todo lo que sucedió.

Con todo esto se logra generar la catarsis de la que habla Carroll, al generar en el espectador esta sensación de familiaridad con los personajes, gracias a las situaciones y el contexto en el que se desarrolla la historia, además de tener en cuenta los elementos de la cultura mexicana que se abordan.

El primero, como vimos, es la idea de que cuando alguien muere no se va solo; una idea un poco más arraigada en pueblos y comunidades pequeñas, sin embargo, ha persistido en algunas comunidades más urbanizadas gracias a que se ha transmitido esa creencia a través de las generaciones.

Otro elemento que se retrata es la religión y cómo ésta es, para la mayor parte de los mexicanos, un refugio en tiempos difíciles. Al retratar a María como alguien que no sale de rezos y oraciones reflejamos la realidad de muchas madres y abuelas que ven estas prácticas como la única salida a los problemas, una situación que muchas veces causa distanciamiento con otras personas e incluso con los familiares que no están tan apegados a esas creencias.

Todo esto se va contrastando con la presencia demoníaca, la cual se puede decir que funciona como la materialización de todo lo que está mal en la vida de María, pues está viviendo un duelo, no logra conectar con su hija al estar enfocada en sus creencias y todo esto le está causando un aislamiento poco saludable.

Al inicio el ver a los fantasmas es como una forma en que María se aferra a las personas que ya no están, sin embargo, al momento que se da cuenta que sus acciones son las que alejan a los demás, la figura de los fantasmas es sustituida por el demonio, que representa la depresión que tiene María.

Este demonio termina por consumir a la protagonista, al punto que no le da otra opción más que quitarse la vida o sacrificarse, aunque, con el apoyo de su hija y el sacrificio de Daniel logran que el demonio se vaya, aunque a un alto precio. Cuando todo termina, Diana, la hija de María, retoma esta espiritualidad al igual que su madre, pero ya no por devoción, si no, por miedo, viendo los símbolos religiosos más como amuletos que como refugios, de cierta forma, de la misma manera en que funciona el trauma generacional.

Además del elemento religioso, también se rescatan otros elementos culturales como la manera de hacer un funeral, donde asisten bastantes personas a confortar a la familia del fallecido, con el cuerpo presente en la casa donde vivía, lleno de arreglos, coronas florales, oraciones y acompañado de una merienda que el anfitrión de la casa ofrece a las personas que se presentaron a mostrar su apoyo, quienes a veces se quedan en vela toda la noche para acompañar a la familia que se encuentra de luto.

Esta imagen ofrece una visión más clara del sentido de comunidad que se tiene cuando alguien fallece, ya que, como se mencionó antes, en México la muerte es un proceso colectivo que no involucra únicamente a la familia afectada, si no a una red entera de personas que llegaron a convivir con la persona que murió y que se acercan para compartir con todos el dolor de la pérdida.

Este guion nos presenta como se vive el dolor y la comunidad en uno de los procesos más íntimos y dolorosos que existen en la vida, sirve como ejemplo de lo que sucede cuando alguien en este proceso se aísla y cómo puede afectar a más personas que nos rodean de las que imaginamos, pues el duelo, la depresión y la tristeza llegan a contagiarse a tal punto que las pérdidas pueden llegar a ser muy grandes.

Los fantasmas representan, tanto para María como para los demás personajes, un recuerdo y una tristeza profunda que no deja ir a los que ya se fueron, un constante recuerdo de que ya no están y unas ganas inmensas de estar con ellos.

El demonio, específicamente para María, representa su estado mental y sus relaciones con los demás, la tristeza, la depresión, lo alejada que se encuentra de su hija, todos los rezos y plegarias que no le están funcionando, una ruptura consigo misma y su sistema de creencias que se materializan en un ente demoníaco que viene por los seres que más ama.

Conclusiones

A lo largo de este ensayo se ha demostrado que una obra cinematográfica de terror, específicamente el guion, no depende únicamente de la creatividad o del uso desmedido de recursos fantásticos. El correcto balance y articulación entre una buena estructura narrativa, la construcción de la dimensión emocional del relato y la conexión con el espectador, dan como resultado una obra que funciona y es disfrutable por el público.

Según lo postulado por Robert McKee, se reafirma que toda historia debe organizarse de manera coherente a través de un conflicto principal, puntos de inflexión y una transformación que apele a la empatía y las emociones de quien la observa. Por otro lado, Noël Carroll nos permite entender que el miedo en el cine no surge únicamente de lo impactante, sino de la relación que existe entre lo desconocido, la curiosidad inherente del ser humano y la lógica interna del relato. La figura del monstruo, que es el eje central del género, no funciona únicamente como una amenaza, sino que también es el detonador principal de las emociones en el espectador y genera un interés intelectual que nos mantiene involucrados.

En el caso del cine de terror en México, se ha identificado que uno de los principales problemas radica en la tendencia de sobreintelectualizar las historias, lo que prioriza el discurso simbólico antes de la experiencia emocional y dificulta la conexión con el público al volver la obra más difícil de digerir, ya que exige al espectador tener cierto conocimiento o experiencia específica para poder comprender lo que está sucediendo en el relato.

A esto se suma la desventaja industrial que tiene el país frente a producciones extranjeras, lo que limita el alcance y consumo del producto nacional.

Frente a este panorama, la propuesta del guion desarrollado en este ensayo plantea una alternativa que integra las bases estructurales clásicas del guion junto con los principios del horror planteados por Carroll, adaptados dentro de un contexto sociocultural mexicano. De esta manera, se demuestra que es posible construir una obra de este estilo que, sin perder profundidad, es accesible, emocionalmente afectiva y significativa desde un punto de vista cultural.

De manera personal, me gustaría decir que este proyecto representó una gran cantidad de retos tanto en el proceso creativo como académico del mismo, siendo el principal la obtención de la idea. Esto se resolvió gracias al contexto cultural en el que me he desarrollado, pues al venir de un entorno más rural, donde las tradiciones, los mitos y las leyendas aún resuenan mucho en la comunidad, fue relativamente fácil escuchar la superstición de que "cuando uno muere no se va solo".

Desafortunadamente, la pandemia mundial de Covid-19, vino a reforzar esta superstición. Si bien las circunstancias eran distintas a la normalidad, era común ver que varios vecinos fallecían en cuestión de días o incluso familias enteras que de un mes a otro perdían varios miembros. Esto hizo que al inicio varias personas, más que nada de la tercera edad, quienes no estaban informados al momento de la situación mundial, dijeran esa frase que por muchos años para ellos era una ley de vida.

A pesar de que en un inicio la idea era que el guion fuese escrito con formato de cortometraje, éste se convirtió en un largometraje. Esto sucedió debido a que, después de hacer el primer borrador del guion, decidí comenzar a escribir el ensayo académico. En dicho ensayo, además de abordar a un par de autores, también decidí analizar productos cinematográficos y mi propio guion, lo que me llevó a ir agregando poco a poco más

escenas y contenido a la historia.

Considero que esta manera de trabajo me facilitó bastante la escritura de los siguientes tratamientos del guion, pues además de contar con elementos inspirados en la cultura y folclore mexicano, también obtuve un respaldo académico para dar estructura y coherencia a elementos como la narrativa, el desarrollo de los personajes y los actos en que se dividía la historia.

La clave de esto fueron dos autores, Robert McKee y Noell Carroll. Elegí seguir la estructura de McKee para crear el guion porque es el que más se me ha facilitado entender a lo largo de mi formación escolar, por lo que esta no fue la primera vez que revisaba los postulados del autor. En el caso de Carroll, fue una recomendación de mi asesor, sin embargo, me fué de bastante ayuda, pues hasta el momento ha sido mi acercamiento más teórico y académico al terror como género cinematográfico. Este autor, con su libro *Filosofía del terror,* fue la clave para la construcción de la fuerza antagónica principal en mi historia y, con las características y postulados que propone Carroll, pude crear una historia que respeta los tropos generales del género adaptados al contexto mexicano en que se sitúa.

En conclusión, el fortalecimiento del cine de terror mexicano no depende únicamente del aumento en los recursos invertidos en una producción, sino de la capacidad de los creadores para poder equilibrar una riqueza narrativa, el manejo de la emoción y la identidad del relato. Esto, sumado a la experiencia personal y una formación un poco más profesional en el ámbito cinematográfico, permite crear nuevas historias que conecten de una manera genuina con el espectador y recuperen el potencial para producir más películas de este género en el país.

Referencias

Aster, A. (director). (2019) *Midsommar.* [Película] A24. https://app.primevideo.com/detail?gti=amzn1.dv.gti.41ee3632-6185-45c9-9266-006eeb9fe8f8&ref_=atv_dp_share_mv&r=web

Carroll, N. (1990) *Filosofía del terror o paradojas del corazón.* (G. Vilar, Trad.) Editor minicaja.

Castañeda, R. (director). (2007) *Kilómetro 31.* [Película] Filmax. https://play.hbomax.com/movie/17a0cb6b-443c-4893-8609-94a85d1676a3?utm_source=hbomax&utm_medium=sharebutton&utm_id=838b9231-8ac5-42b2-84c4-b03e863fcb96

Castañeda, R. (director). (2024) *Turno nocturno.* [Película] Sony Pictures. https://play.hbomax.com/movie/c739f47b-2fa6-4d0d-9470-5005a9e0a1b4?utm_source=hbomax&utm_medium=sharebutton&utm_id=8c516dce-8b17-4b88-8efc-b07203906261

Escalante, A. (director). (2016) *La región salvaje.* [Película] Mantarraya Producciones. https://app.primevideo.com/detail?gti=amzn1.dv.gti.f0de35f4-ca20-4d7c-8112-94f2d2a13e20&ref_=atv_dp_share_mv&r=web

Ezban, I. (director). (2022) *Mal de ojo.* [Película] Film Tank. https://play.hbomax.com/movie/763ce4e4-29fd-4f7c-b34c-7547035a0ee8?utm_source=hbomax&utm_medium=sharebutton&utm_id=216a6e80-659f-4c50-9fbc-14b432dfe59a

Galindo, R. (director). (1985) *Cementerio del terror.* [Película] Dynamic Films.

Garza, M. (director). (2022) *Huesera.* [Película] Disruptiva Films.

https://play.hbomax.com/movie/4ca8cb9f-d292-4c22-ab64-fbac947b2636?utm_source=hbomax&utm_medium=sharebutton&utm_id=53825ce6-5f74-4de5-a8c3-5b295bd023e7

González, S. (director). (1968) *El escapulario.* [Película] Producciones Yanco.

King, S. (2019) *It* [Eso] Vintage Español.

Lipovsky, Z. y Stein, A. (directores). (2025) *Final Destination Bloodlines.* [Película] New Line Cinema. https://play.hbomax.com/movie/16d51fc4-358d-4138-b648-da0e2cf5f216?utm_source=hbomax&utm_medium=sharebutton&utm_id=cc01cdcf-c871-41c6-8d16-766f21064b87

McKee, R. (1997) *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. (J. Lockhart, Trad., 2002) Alba Editorial.

Méndez, F. (director). (1957) *El vampiro.* [Película] Cinematográfica ABSA.

Murnau, F. (director). (1922) *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens.* [Película] Prana-Film GmbH.

Ortega, N. (2017, abril 14) *Este es el género cinematográfico favorito de los mexicanos*. San Diego Red. https://www.sandiegored.com/entretenimiento/tv/genero-cinematografico-favorito-mexicanos/

Portes, E. (director). (2017) *Belzebuth.* [Película] Pastorela Películas. https://play.hbomax.com/movie/58d9d21f-5e90-4ad5-aa54-cd5d48bbec53?utm_source=hbomax&utm_medium=sharebutton&utm_id=a6dd5cb9-313c-481a-a96e-95108fa080c4

Scott, R. (director). (1979) *Alien.* [Película] 20th Century-Fox. https://www.disneyplus.com/browse/entity-27389b6b-bf27-45a6-afdf-

cef0fe723cff?sharesource=Android

Stoker, B. (2021) *Drácula.* Leonardo Lumbreras.

Taboada, C. (director). (1969) *El libro de piedra.* [Película] Producciones AGSA.