



JOSE MANUEL MARTINEZ ALVARADO

LA SOMBRA VIENE DE DENTRO

DESCRIPCIÓN FORMAL DEL ARQUETIPO DE LA SOMBRA
EN LA PELÍCULA *SHIVERS* DE DAVID CRONENBERG

La Sombra viene de dentro

Descripción formal del Arquetipo de
la Sombra en la película *Shivers* de David Cronenberg

José Manuel Martínez Alvarado

Proyecto de grado para optar por el título de
Diseñador Gráfico

Director de Tesis
Profesor Andrés Reina

Universidad del Valle
Facultad de Artes Integradas
Departamento de Diseño
Diseño Grafico

Santiago de Cali, Colombia, 2018



Facultad de Artes Integradas
Programa Académico de Diseño Gráfico

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
DEPARTAMENTO DE DISEÑO
PROGRAMA ACADÉMICO DE DISEÑO GRÁFICO

ACTA DE APROBACIÓN DE PROYECTO DE GRADO

El Estudiante JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ ALVARADO identificado con Cédula de ciudadanía número 1.144.026.396 de Cali y código 200922050, presentó y aprobó su trabajo de grado titulado "*DESCRIPCIÓN FORMAL DEL ARQUETIPO DE LA SOMBRA EN LA PELÍCULA SHIVERS DE DAVID CRONENBERG*", el cual fue aprobado por el siguiente jurado evaluador:

Jurado Diseñador: MIGUEL ALEJANDRO BOHORQUEZ NATES
Jurado Asesor: JOHN HENRY ORDOÑEZ ORTÍZ

Para constancia de la anterior, se firma en la ciudad de Santiago de Cali, el 18 de Septiembre de 2018, según Acta #005 del Comité del Programa.

ANDRÉS REINA GUTIERREZ
Director del Proyecto

PABLO ANDRÉS JARAMILLO ROMERO
Vo. Bo. Director del Programa Académico

CARLOS ANDRÉS ORTEGA GARCÍA
Vo. Bo. Jefe Departamento de Diseño

Angélica María V.

Edificio 382 – Oficina 4004 – Ciudad Universitaria de Meléndez
Telefax [57-2] 321 2375 – Apartado Aéreo 25360
Santiago de Cali – Colombia
programas.diseño@correounivalle.edu.co
<http://diseño.univalle.edu.co/>

Resumen

Este documento pretende explorar la imagen en el género del cine de terror, concretamente busca establecer relaciones entre su puesta en escena y una posible explicación arquetípica de los elementos que caracterizan ese género. Para conseguir esto se pretende entender primero el concepto de La Sombra de Carl Gustav Jung, arquetipo que ha sido relacionado con las manifestaciones artísticas del ser humano relacionadas con lo terrorífico. También se investiga la teoría relacionada con el género del terror. Con estas bases teóricas se construyó una matriz de análisis que interpreta una película de terror, a través de los códigos del lenguaje cinematográfico. La película escogida como objeto de estudio de estas relaciones es *Shivers* o *They came from within*, de David Cronenberg.

Palabras clave:

Arquetipos, Lenguaje cinematográfico, Cronenberg, Análisis de la imagen, Cine de Terror.

Agradecimientos

Quiero agradecer primero a Andrés Reina, por su comprensión y por creer en mí. También a Miguel Bohórquez, María Fernanda Ramírez, Pierre Ángel González y María A. Manrique, cuya guía fue esencial para encaminar el proyecto. A mis amigos Lucía Bedoya, Alejandro Restrepo, Miguel Montenegro y Aldemar Cadavid, que me ayudaron material, intelectual y espiritualmente. A mis padres, ya que sin su apoyo hubiera sido imposible terminar esta locura. Incluso al poeta loco Luveh-keraphf, por la inspiración. Finalmente a Dios, por darme fuerza en este momento tan difícil. Gracias.

Dedicatoria

a mi padre y mi madre. Gracias por todo.

Y a Julio, quien estuvo al principio pero no al final, In memoriam.

Tabla de Contenidos

1.Introducción	7
Planteamiento del problema	7
Justificación	13
Objetivos	14
2. Antecedentes	15
3. Metodología	25
4. Capítulo 1: Marco Teórico: Conceptos psicológicos	31
El Inconsciente	31
El Inconsciente Colectivo	36
El Arquetipo	37
El Arquetipo de la Sombra	38
5. Capítulo 2: Marco Teórico: El cine de terror	41
6. Capítulo 3: Objeto de Estudio	51
7. Capítulo 4: Análisis de la película Shivers	63
La Figura del Monstruo	65
La Figura del Sexo	75
La Figura de la Transgresión	83
La ideología de Cronenberg	98
8. Conclusiones	102
9. Bibliografía	105

1. Introducción

Planteamiento del problema

El Cine de Terror es uno de los géneros cinematográficos más emblemáticos, a pesar de su condición de nicho. Tal vez se deba a que es exitoso a nivel económico: la inversión no suele ser mucha, por tanto cuando la película es exitosa, las ganancias pueden ser considerables. Pero, en las últimas dos décadas, son pocos los grandes éxitos, o en el caso del terror, las obras *de culto* que quedan para la historia como representantes de esta época. En cambio, en vez de propuestas novedosas o atrevidas, las temáticas son cada vez más limitadas, se reducen a ciertas historias similares o clichés. Por supuesto, cada vez es más difícil asustar al público moderno, acostumbrado a los monstruos del pasado y la violencia del presente...

Y sin embargo, a pesar de esta decadencia actual sigue siendo un género requerido por el público. ¿Por qué? Es como si hubiera algo, algo primitivo que llamara al ser humano, como individuo y como sociedad, a seguir buscando esa sensación de peligro, esa fascinación por lo desconocido y ese morbo por lo macabro. Puede que haya algo en el cine de terror que sigue llegando al público, que sigue asustándonos a pesar de la mecanizada y conflictiva sociedad moderna, con toda su tecnología y globalización. ¿Qué puede ser esto?

Estos temas y estereotipos del cine de terror ¿de dónde vienen? Es algo que simplemente ha construido la sociedad occidental durante el siglo XX, ¿o puede haber algo más? Y si ya los reconocemos hasta el hartazgo, ¿Por qué nos sigue provocando temor? ¿Puede haber algo de “primordial” en estos códigos modernos que provocan *miedo*? ¿Han estado siempre allí?

¿Existen factores comunes que puedan ayudar a visualizar el cine de terror como parte de un todo, relacionando las películas antiguas con las mas actuales? Una suerte de esencia, que además permita establecer una conexión entre lo terrorífico para la raza humana, presente en sus historias y su folklore, que pueda ser encadenada con el cine de terror, que no sería más que la continuación de esa tradición humana de obsesión artística por lo terrible y lo numinoso.

Portanto, se desea aquí como punto de partida encontrar un concepto, o conceptos, que desde una perspectiva arquetípica permitan entender el cine de terror. Los arquetipos son patrones universales innatos. Se cree que son producto de experiencias comunes que han condicionado preferencias y disposiciones inconscientes en el ser humano a lo largo de su evolución. Debido a que estos “prejuicios innatos” son inconscientes, su existencia se deduce cuando surgen patrones comunes en culturas distintas a lo largo del tiempo y el espacio. El gran desarrollador de la idea de arquetipo es Carl Gustav Jung. Para Jung, el arquetipo es además una imagen o contenido psíquico que forma parte de un *inconsciente colectivo*, común a todos los seres humanos (Jung, 2002, p. 22, y 2011, p. 152). En conclusión, lo que se ha escogido como perspectiva teórica es construir en primer lugar una interpretación del cine de terror desde lo psicológico¹. Esta teoría psicológica en concreto es el concepto de lo arquetípico desarrollado por Jung, complementada por las observaciones desde el psicoanálisis que sean necesarias para entender esta teoría.

Por supuesto esta propuesta de análisis no es gratuita. Se inspira en lo que diversos autores han escrito acerca de las motivaciones psicológicas del género del terror, desde las ideas de Freud hasta el trabajo de Robín Wood. El profesor de teoría del cine Carlos Losilla postula que hay unos rasgos básicos de origen psicológico que caracterizan a todas las películas del cine de terror, independiente de su época. Propone que el género del terror —tras analizar toda su historia— se configura en torno a la evolución de un arquetipo del miedo, o más exactamente lo que él llama *Arquetipo de lo Reprimido*. Este arquetipo se construyó desde su base mítica en el imaginario del hombre primitivo hasta su consolidación como categoría fílmica independiente, donde conceptos como lo *transgresor* y lo *oculto* se materializan a través de los temas de las películas y del uso de ciertas estrategias cinematográficas. Este arquetipo de lo reprimido es el mismo arquetipo de la Sombra propuesto por Jung.

La exposición y pertinencia de esta hipótesis se desarrollara en los capítulos 1 y 2. En el capítulo 1 se describirán los conceptos psicológicos que construyen la teoría del arquetipo de *la Sombra*. Se expondrán de forma clara y breve conceptos como *el Inconsciente*, *el Inconsciente Colectivo*, *los Arquetipos* y el propio *Arquetipo de la*

1. Hay otros autores que tratan conceptos parecidos a lo arquetípico de Jung (Piaget, Lacan, Lévi-Strauss, etc.), pero se le escoge en el presente documento porque es la teoría más conocida, sencilla y sobre todo es la que ha sido propuesta por los autores que han escrito sobre el terror. El arquetipo de la Sombra desarrollado por Jung se adapta muy bien a las características psicológicas del cine de terror.

Sombra. De esta manera se entenderá como explica esta meta-teoría psicológica lo que provoca miedo al ser humano; no tanto el temor biológico a ser lastimado, sino desde una perspectiva profunda, existencial. Esta exposición será además necesaria para el siguiente capítulo.

En el capítulo 2 se tratará el tema del cine de terror como género y su relación con el “arquetipo de lo reprimido”, tesis propuesta por Carlos Losilla. Se expondrán además posiciones de otros autores que han abordado el género del terror. Losilla, mediante un análisis histórico y psicológico de la historia del cine de terror, desarrolla la idea psicológica de *lo reprimido* como ese factor que provoca rechazo y miedo en estas películas, además de darle forma, tanto visual como temática, a los rasgos característicos del género. Conceptos como lo *trasgresor* y lo *oculto* ayudaran a entender estas relaciones entre lo que se busca transmitir a nivel emocional y físico y su representación en *códigos* y *arquetipos*. Los códigos son el componente visual y los arquetipos la parte temática de las películas, según esta clasificación.

Por tanto, el marco teórico permite establecer que el cine de terror es la representación de lo reprimido, por medio de la exaltación de lo oculto y lo trasgresor. Y por tal razón el arquetipo de *la sombra* —el arquetipo de lo reprimido—, será una herramienta eficaz para interpretar una película de terror cualquiera, desde una perspectiva arquetípica dentro de su género cinematográfico. Pero además se pretende —y se requiere— que esta teoría psicológica que sirve como modelo de análisis este a su vez encausada a analizar las características de la imagen de esa película de terror.

Para construir este modelo de análisis se buscó unos *antecedentes* que fueran análisis de películas que, o bien busquen relacionar conceptos psicológicos con películas, o análisis de películas que metodológicamente posean un manejo metódico y preciso del lenguaje audiovisual. Los más importantes en esta selección son los trabajos realizados por Zelda G. Knight y, especialmente, el de la egresada de diseño grafico de Univalle Gloria Pineda.

Ahora bien, si según esta teoría el Arquetipo de la Sombra es lo que da forma y orienta temas y tramas en las películas de terror —y al terror como género fantástico en general— ¿se puede hacer una lectura de este fenómeno en el apartado **visual** de cualquiera de las películas del género?

Resultado de la investigación de antecedentes se decide seguir una metodología de análisis enfocada desde la teoría del lenguaje cinematográfico, específicamente la metodología propuesta por el teórico de cine Francesco Casetti. Este autor establece unas categorías y códigos de la representación visual basados en las teorías de la Semiología fílmica, desarrollada por autores como Christian Metz, Jaques Aumont, el propio Casetti, Federico Di Chio, Marcel Martin, etc. En su obra *“Como analizar un film”* propone además un modelo de análisis flexible para interpretar cualquier película. Este modelo y sus fases de análisis se explicaran en el capítulo de la *Metodología*.

Con el fin de formular una interpretación de lo audiovisual en el terror desde una perspectiva arquetípica, se escogió de entre los grandes realizadores del género del terror a David Cronenberg. Este autor parece concebir el cine como un medio para investigar su propio mundo interior, con sus contradicciones y oscuridades. La oportunidad de emplear el cine como psicoanálisis convierte sus películas en obras únicas, que casi siempre son perturbadoras, pero que siempre se distinguirán claramente entre los productos de un género cada vez más uniforme (Gorostiza y Pérez, 2003).

Mientras sus películas exploran temas como la relación entre la revolución / evolución del cuerpo, la confluencia entre sexo y enfermedad, y la banalidad y represión de la sociedad moderna desde la perspectiva del terror y la fantasía, al mismo tiempo resulta ser un autor que ha elaborado una visión única de estos temas comunes en el género. En el fondo, la ideología de Cronenberg usa estas nociones psicológicas para hacer una interpretación retorcida, *transgresora* de ellas, no formuladas como algo negativo sino positivo y liberador. Y ha logrado que esta filosofía se encarne —nunca mejor dicho— en toda su filmografía.² De tal modo que se presenta como una interesante oportunidad para explorar e incluso “poner a prueba” la hipótesis de estos autores.

Pero además se propone reducir esta lectura a una sola película, debido al tipo de proyecto aquí formulado. Para tal propósito se pre-eligieron sus primeras películas de entre toda su filmografía, pues estas son las más apegadas a lo que clásicamente se considera como una película de terror.³ La película escogida para realizar este análisis

2. esto lo convierte en uno de los creadores más interesantes del género.

3. Es decir películas donde unos seres extraños buscan generalmente hacer daño a unas víctimas, caracterizadas además por ciertos códigos audiovisuales o *“tropos”* preestablecidos. Se entiende aquí tropos como su significado en el inglés *tropes*: convenciones, motivos, clichés o lugares comunes de un género narrativo. Como veremos mas adelante sus intereses como artista lo han llevado a liberarse de esas clasificaciones en películas posteriores.

es *Shivers* o *Parásitos asesinos*, de 1975. Si a primera vista parece ser una típica película de zombis, tiene sin embargo unas connotaciones sociológicas que guardan una fuerte relación alegórica con todo aquello que *la Sombra* de Jung sugiere⁴: la degradación física del monstruo, la desinhibición moral y sexual del individuo y el rechazo y temor que esto provoca en la sociedad. En el capítulo 3 se pormenorizara acerca del porqué de estas decisiones, al mismo tiempo que se expondrá de forma concisa las ideas filosóficas y artísticas detrás del director y guionista de la película, David Cronenberg, y algunos aspectos que influyeron en su realización y recepción por parte del público.

Para recapitular, el cine de terror será aquí ese concepto delimitador que busca relacionar las teorías del arquetipo de la Sombra y la obra de David Cronenberg. Por supuesto el propósito de este proyecto no es “demostrar” que el arquetipo de la Sombra existe en toda película de terror o en toda película de David Cronenberg. Eso ya lo han planteado otras personas. Lo que se pretende aquí es ver si se puede construir un correlato entre David Cronenberg y Carl Gustav Jung, por medio de describir relaciones puntuales dentro de la película *Shivers*⁵ entre las decisiones narrativas del director—y los códigos del lenguaje cinematográfico que las representan— y el arquetipo de *La Sombra*, relación que debería poder darse según diversos autores.

Establecida por tanto la metodología, el marco conceptual y el objeto de estudio en el que se pretende explorar esta relación arquetipo-imagen, ¿Cómo se pueden revelar la presencia de *la Sombra* en las formas de representación fílmica? El capítulo 4 trata de resolver esa pregunta. Por medio de un *découpage*⁶ de la película en un modelo formado por tres ejes de análisis, basados en características fundamentales del arquetipo de la sombra, se busca encontrar y clasificar secuencias o planos en los que sus elementos visuales puedan ser relacionados con esta teoría, usando para ello determinadas categorías analíticas del lenguaje cinematográfico, propuestas por Francesco Casetti y Federico di Chio.

4. Como lo deja claro Francesco Casetti, este tipo de “ventajas” son totalmente válidas: “por ello no se analiza a tontas y locas, sino decidiendo de antemano los resultados: se empieza a analizar cuando ya se tiene en mente una especie de meta, aunque siempre se esté dispuesto a cambiar de ruta.” (p. 26) También como indicaría Martin Marcel, “Todo análisis, por riguroso que parezca, tiene sus trucos.”

5. Como cada país usa uno o dos títulos distintos, se usará el nombre original de la película, es decir, como fue distribuida por primera vez en Canadá (ver capítulo sobre Cronenberg)

6. Fragmentación de un film en planos y secuencias, para poder analizarlo. Ver apartado sobre la metodología.

Para concluir, el objetivo de este proyecto es identificar relaciones entre elementos del lenguaje cinematográfico de David Cronenberg en la película *Shivers* con la teoría del arquetipo de *La Sombra* de Carl Gustav Jung.

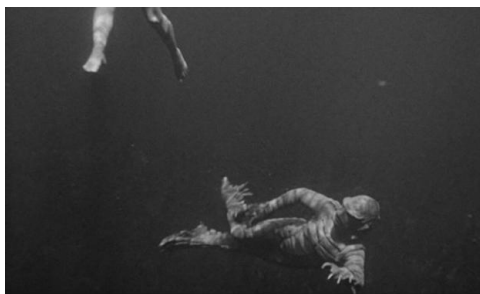


Figura 1

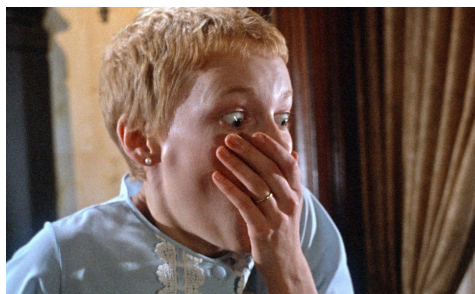


Figura 2

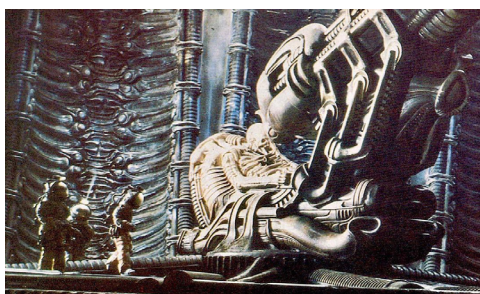


Figura 3



Figura 4

Figura 1 a Figura 4. ¿Existe una teoría que pueda relacionar elementos visuales entre películas de terror? Figura 1: El monstruo de la Laguna Negra, 1954; Figura 2: El bebé de Rosemary, 1968; Figura 3: Alien, El octavo pasajero, 1979; Figura 4: El proyecto de la bruja de Blair, 1999.

Justificación

Si el cine es lenguaje, lo es porque opera con la imagen de los objetos, no con los objetos mismos. La duplicación fotográfica [...] aleja del mutismo del mundo un fragmento de semirrealidad para hacer de él un elemento del discurso. Las efigies del mundo, dispuestas de un modo distinto que en la vida, tramadas y reestructuradas en el curso de una intención narrativa, se convierten en elementos de un enunciado.

Christian Metz

Este trabajo busca relacionar una teoría psicológica con una determinada obra audiovisual, por medio del análisis de la imagen. Este ejercicio se plantea para estudiar el uso del lenguaje cinematográfico en el cine de terror, en particular explorar una posible interpretación de sus mecanismos esenciales como género desde las categorías y códigos de lo visual. Se han encontrado variedad de textos que, desde enfoques históricos, psicoanalíticos y socioculturales, abordan el tema de *lo connotado* en el cine de terror (Schneider, 2004, p.131). Sin embargo, no se encontró un texto que de manera precisa profundice en un estudio detallado, desde la interpretación visual, de una película de terror. Esto es valioso porque la exploración de aspectos psicológicos que permitan entender los mecanismos profundos de la psique humana en los medios audiovisuales puede aportar una mayor riqueza a estos, brindando la oportunidad de explorar nuevas y eficaces propuestas visuales. También se presenta como una posibilidad de entender el género del terror, sus elementos discursivos y emocionales, desde una perspectiva distinta. Para quien desee trabajar con el género de terror a nivel audiovisual este documento puede ser útil.

Objetivos

Objetivo General

- Relacionar elementos del lenguaje audiovisual de David Cronenberg en la película *Shivers* con la teoría del arquetipo de *La sombra*.

Objetivos Secundarios

- Definir el concepto del Arquetipo de la Sombra de Jung.
- Realizar un comentario sobre el cine de David Cronenberg y sus ideas, enfocado en *Shivers*.
- Experimentar con los códigos de la imagen para interpretar el cine de terror.
- Construir un correlato entre el cine de David Cronenberg y la Sombra de Carl Gustav Jung.

2. Antecedentes

Hablo pues de cine tanto como creación consciente. De la posibilidad de invención que nos ofrece de cara a la realidad. Del cuestionamiento de toda imagen, de todo objeto, de todo cuerpo. Para mí, la primera misión de los hombres es ésta. Una serie monumental de adaptaciones, de menosprecios y de abandonos caracteriza la vida.

David Cronenberg

Como se señalaba anteriormente, dentro de la literatura disponible no se encuentran estudios que analicen lo simbólico en el cine de terror desde la imagen de manera sistemática. Las interpretaciones, en particular las psicológicas, se limitan en mayor o menor medida a analizar solamente el argumento de la película. Aparte de esta estrategia, en algunos casos se apoyan las hipótesis en la descripción de una u otra escena puntual. Es así como *“La figura del monstruo”* de Cuellar y *“Psychological Reflections”* de Iaccino son ejemplos de este tipo de interpretación libre, basada únicamente en el argumento y las acciones de los personajes, metodología común a la mayoría de tratados sobre el tema y cercana al razonamiento tradicional del psicoanálisis⁷.

Una investigación inicial encuentra a James Iaccino y su libro titulado *“Psychological Reflections on Cinematic Terror: Jungian archetypes in horror films”*. El libro parece en primera instancia ser de utilidad al propósito que busca este análisis, pero una mirada más detallada evidencia un objetivo distinto. El autor explica la teoría de los arquetipos, pero su visión no trasciende la mirada psicológica, y por tanto se queda corto con respecto al objeto que analiza, el aspecto del lenguaje cinematográfico. Incluso dentro de la comprensión de lo arquetípico parece flaquear, ya que sus relaciones entre arquetipos y películas son superficiales, estableciendo relaciones a priori, obviando la parte de abstracción que implica la idea de arquetipo. Su método de análisis en casi todos los casos es hacer relaciones basadas en la trama de la película; rara vez profundiza

7. Por ejemplo: *“Debido a las características negativas que Martha retrata en la película, podría asumirse bajo la influencia del Animus. Ella juega un papel masculino en su matrimonio. Para compensar, Martha recurre al alcohol y el parloteo. George, por otro lado, juega un papel femenino a causa de su impotencia; él está influenciado por el Anima.”* (Falsafi et al, 2011)

en diálogos, música u otros elementos. Según la doctora Anna Powell, su enfoque es insuficiente para entender el universo simbólico que posee una película de terror y las demás partes de la estructura visual que entran en relación con el espectador. Para ella debe haber un mayor énfasis en la estética, en la representación audiovisual, como las implicaciones de lo visceral y lo expresivo a ser tenidas más en cuenta (Powell, 2006, p.1). En referencia a este libro, concluye R. Bairds: “*Psychological Reflections es uno de los pocos libros de investigación jungiano en el cine de terror, pero el tratamiento definitivo está aún por venir.*” (1996, p. 208)

En contraposición a estos problemas esta el ensayo “*Monsters and Monstrous Acts: Exploring the Shadow Archetype in Batman: The Dark Knight*” de la psicóloga y profesora surafricana Zelda G. Knight. Este documento pretende rastrear el arquetipo de la sombra de Jung en *The Dark Knight* (2008)⁸ de Christopher Nolan. Knight advierte que se pueden hacer múltiples tipos de análisis de *The Dark Knight*, tras lo cual establece que lo entiende como un ‘texto cultural’ para el cual propone un análisis hermenéutico, lo que implica que no es la interpretación definitiva, sino simplemente un nuevo acercamiento a la interpretación de la teoría jungiana. Este ensayo es importante porque aparte de su metodología, la que describiremos a continuación, también proporciona valiosa información sobre el arquetipo en sí, que nos servirá desde ya para formar la imagen de la sombra.

Menciona que análisis anteriores de películas de Batman, como representación del inconsciente, como héroe desequilibrado mental pero encargado de proteger a Gotham de su *oscuridad*. También menciona como curiosidad que los estudios de arquetipos heroicos son comunes, a diferencia del estudio de *la Sombra*, los cuales son raros (Knight, 2009, p. 3). Inicia con un contextualización conceptual, empezando por la teoría del inconsciente colectivo de Jung. Eso la lleva a la conclusión de que el Caballero de la Noche puede leerse como un “complejo cultural”. Desarrollando el tema de la identidad se encuentra con la figura de *El otro*, lo que no soy yo, que es algo que nos ayuda a definarnos como individuos. Estos elementos de otredad en la psicología se han relacionado tradicionalmente con lo monstruoso (Knight, 2009, p. 6), y es lo que, dentro del abanico del inconsciente colectivo se denomina arquetipo de la sombra. Luego de establecer de forma general pero definitiva lo que es la *sombra cultural*, menciona que hay imágenes del arquetipo de la sombra cultural en la película,

8. *Batman: El Caballero de la Noche* en Latinoamérica

desde el evidente Joker, pero también otras más sutiles, como la transformación de Harvey Dent.

El Joker es claramente maldad, un agente del caos. Su base metodológica es describir a las actividades del personaje y sus diálogos. Interpreta sus acciones desde un punto de vista psicológico, establece su filosofía y la relaciona con la psicología clásica. Pero además interpreta su apariencia —su maquillaje por ejemplo—, la forma como habla, los ruidos que produce con su boca, el hecho de que durante toda la película use la misma ropa, etc. (Knight, 2009, p. 9) El Joker es, concluye, la proyección de la sombra cultural. Sin embargo pretende ir más allá de simplemente ver al joker como el opuesto de Batman, el héroe arquetípico. La sombra es, según el autor, un ser viviente, independiente. Batman como héroe representa la parte consciente, cumple la función de perseguir y destruir al monstruo cultural, ya que la parte consciente no desea aceptar la integración con la Sombra, impidiendo la *individuación*⁹ (Knight, 2009, p. 10).

Luego pasa a hablar del otro héroe, Harvey Dent, “el caballero blanco”. Establece sus diferencias morales con Batman, ya que este no se oculta, y sus semejanzas, como su cacería del monstruo y la defensa de la sociedad establecida. Sin embargo Dent cambia durante la película y se transforma en monstruo, llevado por la rabia y el deseo de venganza. El punto es que “los monstruos actúan monstruosamente” y al final Dent no obtiene la redención, sino que es devorado por la sombra. Aquí el artículo toma una herramienta interesante y es transcribir parte del diálogo final del personaje en la película, para mostrar las motivaciones del personaje como monstruo. Finalmente Dent muere, pero es Batman quien toma su lugar como monstruo y el texto señala la simbología de Batman entrando en las sombras de la noche como su unión final con el arquetipo de la sombra... La Sombra también busca salir a la luz, ser aceptada, lo que se reflejaría en la escena en que Joker exige que Batman muestre su rostro.

De este modo, continúa describiendo aspectos de *la Sombra* establecidos por los estudiosos de la teoría, y comparándolo con acciones y los diálogos de los personajes, para develar la simbología de la película. Pero también a nivel visual. Señala la transformación física de Harvey Dent, reflejada en su rostro desfigurado a nivel simbólico la idea de dos caras, por medio de argumentación simbólica y por medio de un diálogo en que el

9. La individuación es la meta final de la psicología jungiana. Es cuando el individuo acepta su *Sombra*, llegando a una plenitud psíquica.

personaje declara sus intenciones y nuevos propósitos:

Dent: *Recuerda ese apodo que todos me dieron cuando estaba en asuntos internos... ¿cuál era?*

Gordon: *Harvey...*

Dent: *dilo. [pausa] ¡DILO!*

Gordon: *[a regañadientes] ‘Dos Caras’. Harvey ‘Dos Caras’.*

Dent: *¿Por qué debería ocultar lo que soy? [Revela el lado de su cara quemada a un incómodo y culpable Gordon]*

Rechaza la atención médica para sanar su rostro desfigurado, lo que simboliza su resistencia a volver a lo que era antes, así como una exigencia de que el mundo vea y acepte esta nueva cara y su nueva identidad como ‘Dos Caras’. Al igual que el Joker, su cara ahora también tiene cicatrices y es esa cara con cicatrices (en oposición a la máscara o el espejo) la que vincula a los dos monstruos con el arquetipo de la sombra. El arquetipo de la sombra literalmente se lleva en la cara, reforzando las representaciones culturales del arquetipo de la sombra al ser expresadas en lo que es feo y deforme. (Knight, 2009, p.13.)¹⁰

Su discurso lo lleva finalmente a la figura del doble, —el *doppelganger*— en la cual ahonda conceptualmente, a la vez que lo compara con su utilización en otros análisis. En conclusión este texto crea relaciones claras y fáciles de entender entre teoría psicológica y personajes y escenas de una película. Sin embargo, de nuevo no presenta ninguna exploración profunda de lo visual, que es lo que compete a este proyecto.

También fueron revisados textos como *Análise cinematográfica do filme “O Fantasma da Ópera” segundo a psicologia junguiana*, y *Psychological Analysis of the Movie “Who’s Afraid of Virginia Wolf?” by Using Jungian Archetypes*, obteniendo resultados similares al texto de Knight o Iaccino.

Teniendo en cuenta esta carencia de profundización en el apartado visual, se hace necesario encontrar trabajos que tengan como enfoque aspectos audiovisuales concretos.

10. La traducción es mía.

Existe sin embargo un artículo que tiene una aproximación más precisa a los análisis de géneros cinematográficos, uno con una metodología más precisa: *“La representación de la clonación en la ficción cinematográfica. Una aproximación metodológica para un análisis del discurso científico en el cine”*, de Ana Gómez-Sánchez, Pedro Hellín y Cesar San Nicolás.

Si bien no se trata de cine de terror, propone un interesante método, que por medio de la revisión de elementos puntuales de la narrativa, relacionados con el contexto en que se producen y son recibidas estas películas, permiten rastrear una ideología o interés detrás de la forma como es presentada una temática de tipo controversial, develada por la visualización de la estrategia y el discurso productor de sentidos, que busca finalmente la generación de una opinión positiva y receptiva del tema.

Para este análisis escogieron 7 películas, sin límite temporal definido, que responden a unos criterios relacionados directamente con el tema de la clonación científica. En sus propios términos presenta su matriz de análisis y parámetros de búsqueda:

Para una mejor manejabilidad, en dicha guía se ha hecho una distinción entre las variables extradiscursivas y las intradiscursivas. Las primeras se refieren a las condiciones de producción y recepción de cada cinta, y entre ellas se encuentran la ficha técnica, los dispositivos de marketing y promoción, las fuentes del argumento, la evaluación del contenido de la película, la inferencia del espectador modelo, la calificación del usuario dada a la película, la taquilla lograda, y las críticas aparecidas en la prensa especializada. Por su parte, en las segundas, que son las propias del texto audiovisual, se han tenido en cuenta tres unidades de análisis que funcionan como indicadores de la orientación que toma el discurso. Estas son el género, el contexto del discurso científico en el filme, y los personajes.

Se han analizado pormenorizadamente las escenas donde se enuncia el discurso científico, apuntando la lectura global que, según nuestra opinión y a la luz de los datos recogidos, cada película hace de la ciencia.[...] Con los datos obtenidos y para estructurar un trabajo que indaga en la imagen que de la clonación proyecta el cine de ficción, se han establecido cinco categorías a partir de las cuales se desarrollaran los resultados: el género en el que se enmarca el discurso científico de la clonación en cada una de las cintas, la figura del

científico que comunican, la representación de la propia técnica, el estatuto que otorgan a los clones, así como la visión dominante de la ciencia que transmiten. (Gómez, Hellín y San Nicolás, 2011, p. 224- 225)

Se crean unos paradigmas, unas características generales a partir de los tópicos propuestos para las películas, que aunque son de diversos géneros y diferentes mensajes, se pueden sacar unos factores comunes; estos son contrastados con las creencias sociales imperantes en Occidente y de las relaciones surgen patrones comunes. Como resultado final se llegan a plantear unas consecuencias de estos patrones los cuales se representa la figura de la clonación en el cine para la sociedad, es decir su impacto en ella. Si bien su metodología es precisa pero también amplia, sus conclusiones son ciertamente aventuradas:

En un mundo organizado por la lógica del mercado la técnica de la clonación debe ser rentable, para ello necesita consumidores y la existencia de una percepción pública favorable al producto. El cine nos vende los productos de la clonación y nos predispone a su consumo. (Gómez et al., 2011, p. 233)

Como ejemplo final del enfoque que se pretende en el presente proyecto, se presenta el libro *Cine Político Marginal Colombiano*, de la diseñadora e investigadora Gloria Pineda. Esta investigación despliega un proceso metódico, claro y unos resultados factibles y juiciosos con respecto a sus herramientas de estudio. Se trata de un modelo sencillo pero efectivo, que junto con su paradigma de investigación, permiten realizar el acercamiento buscado para la presente tesis: interpretación rigurosa de ideas y teorías en películas, basada en elementos precisos del lenguaje cinematográfico.

Ejecuta una apuesta totalmente distinta a las anteriormente revisadas. Se trata de una tesis que busca identificar los códigos del lenguaje cinematográfico que permitan delimitar ideológicamente el cine documental político Colombiano entre los años 1966 y 1976, el cual posee un discurso audiovisual de disidencia que pretende comunicar una ideología social de rechazo a las políticas estatales, y por extensión al sistema capitalista y pro-estadounidense que estas promueven, usando para ello diversas estrategias del lenguaje audiovisual propias del cine documental que buscan, en última instancia, *convencer* a su audiencia de la realidad de estos problemas y promover una ideología revolucionaria (Pineda, 2015, p. 34).

Para tal propósito propone una metodología en la que, en primer lugar, hace un

estudio de antecedentes que busca análisis del cine documental en Colombia, pero no logra encontrar —aparte de una crítica de Andrés Caicedo— un análisis que se encargue del aspecto formal, sino que incluso algunos adolecen de parcialidad ideológica; se limitan al aspecto argumentativo de los documentos o simplemente el análisis de lo visual es superficial, aunque si encuentra relaciones valiosas entre las obras fílmicas y su contexto social.

Para tener una mejor perspectiva metodológica recurre a ejemplos de análisis de cine latinoamericano, donde encuentra esas relaciones entre lo formal y el discurso ideológico. Luego propone entender el contexto histórico de la época como influencia de las propuestas cinematográficas, para lo cual se documenta sobre la historia de Colombia escrita de ese periodo, para construir relaciones con el discurso de las películas (Pineda, 2015, p. 50).

Como siguiente paso, se apropia de la teoría necesaria para realizar el análisis formal en sí. Primero se basa en el concepto de *ideología* propuesto por Slavoj Žižek, clave para su identificación de las películas que conforman el subgénero. Como herramienta metodológica de análisis visual utiliza la teoría de la semiología cinematográfica, en particular la sintagmática elaborada por Christian Metz¹¹, los códigos del lenguaje cinematográfico de Francesco Casetti y Di Chio y la teoría de Bill Nichols sobre el género documental, además de otros autores relacionados con el lenguaje del cine. (Pineda, 2015, p. 52)

Con estos elementos definidos, formula parámetros para escoger el objeto de estudio, es decir clasificar los documentales. En este caso que las películas tuvieran distribución y financiación independiente, estuvieran marginadas del ciclo comercial y que utilicen el lenguaje propio de cine documental. Tras ciertas dificultades limitó el estudio a 10 documentales, los cuales se encuentran dentro de un periodo específico de la historia de Colombia.

Finalmente establece unos ejes temáticos basados en los conceptos que constituyen la ideología de disidencia de la época, en los que clasifica *segmentos* provenientes de todos los documentales escogidos y analiza las decisiones narrativas de esas secuencias

11. Aunque ella trabaja con estos autores, los cuales han aportado sobre todo a la semiótica, en ningún momento entra en una discusión profunda de esta ciencia, sino que simplemente toma herramientas de clasificación y conceptos específicos elaborados por los autores para desglosar los elementos constituyentes del lenguaje cinematográfico, además de conceptos de la retórica audiovisual. Del mismo modo la tesis aquí propuesta no pretende involucrarse directamente en la “gran teoría” de la semiótica.

y planos por medio de códigos específicos del lenguaje cinematográfico (montaje, encuadre, música, recursos técnicos, narración, etc.), que dan como resultado la evidencia de unas estrategias comunicativas comunes que une a los realizadores de los documentales como integrantes de un movimiento ideológico específico. Esta ideología resume en su trabajo por medio de la persuasión deliberada de esta, o en palabras de la autora, los mensajes se evidencian porque son “*transcodificados en formas específicas de representación.*” (Pineda, 2015, p. 33)

Para terminar mencionare un documento pedagógico de una escuela de formación en cine de Francia, el Centre National du Cinéma et de l’image animée, que también servirá como inspiración para este trabajo. Se trata de *La Mouche*, un folleto de estudio del lenguaje cinematográfico de la película *La Mosca* de David Cronenberg (1986), realizado por profesores de cine para el análisis de películas con sus estudiantes. Primero habla del realizador de la película, su biografía, su filmografía y las características de su cine. Menciona la versión original de 1958, y detalles de la producción de la versión de Cronenberg. Pero lo más importante es el *découpage* o corte secuencial que realiza de la película, dividiendo esta en 17 segmentos o secuencias que condensan los acontecimientos del film, señaladas por el momento cronológico en que arrancan (horas, minutos, segundos)

Después hacen un *análisis de la historia*, que consiste en estudiar la construcción de la trama y sus estrategias narrativas, los temas tratados y su significado simbólico. También tocan el tema de su relación con respecto a las características de su género: “*Por lo tanto, The Fly no se ocupa del miedo provocado por la ciencia moderna y su exceso, sino de la ansiedad acerca del cuerpo como una alternativa radical. Lo que naturalmente conduce a una película de monstruos.*” Luego sigue la *puesta en escena* (mise en scène), donde se estudia las características del espacio en el que se mueven los personajes, que influye en los tipos de cortes y planos, lo que a su vez influye en el ritmo. A continuación proponen como ejemplo para los estudiantes un *análisis de una secuencia* (analyse de séquence), en la que primero resume los acontecimientos, para luego pasar a descomponerlos encuadre por encuadre dándoles significados simbólicos:

Un plano de seguimiento abre la secuencia y la impulsa en una lógica de fuerza insidiosa. Comienza desde la distancia (1a), se toma su tiempo antes de acercarse a la pareja. Sostenido por una música de suspenso, a diferencia de la música más ligera

que acompaña el primer beso de los amantes (secuencia 5), el movimiento evoluciona independientemente en el espacio del laboratorio, dominado por el telepod. Una ligera panorámica de izquierda a derecha descubre a la pareja en el sofá, oscurecidos por la cabina, con la cámara cerca de la estructura metálica (1b). El telepod es el proveedor de energía sexual: la conexión con el próximo plano se realiza solo cuando este abandona el campo.

[...]Los planos de su rostro reflejan su derrota (19, 21, 23), frente al comportamiento y las palabras violentas de su amante. Seth, por su parte, lanza una segunda declamación de casi cincuenta segundos que deja a su compañera sin palabras. Cronenberg logra hacer olvidar la longitud de la línea jugando al contraste. La retórica casi metafísica responde a un gesto trivial y dinámico: Seth se viste (20), se pone su chaqueta de cuero sobre la piel —ofrecida por Veronica para darle un aspecto más sexy—, así como una postura animal: con el torso desnudo, Seth avanza con la espalda torcida (24a), y se expresa cerca a las jaulas o la empalizada de madera.¹²(Astic y Gussard, 2010, p. 12)

Al final del capítulo coloca los fotogramas de los planos que ha mencionado, enumerándolos para ilustrar el discurso. En el apartado del *análisis del plan* (analyse de plan), se discute acerca de las posibilidades metafóricas de los objetos, las decisiones de estilo, en este caso el diseño y forma de los “telepod.” El capítulo de la *figura* (figure) trata acerca del uso del concepto de la metamorfosis por parte del Cronenberg. El *punto técnico* (point technique) indaga sobre el tipo de efectos especiales usados, así como el trabajo de diseño de la criatura. En *legados* (filiations) se mencionan algunas de las influencias que ha dejado la película, así como el estilo estético e ideológico de Cronenberg, *la Nueva Carne*. Finalmente las *formulas de trabajo* (pistes de travail) tocan superficialmente temas como el diseño de los créditos, la música, cierto elemento del decorado, e incluso la comida. También crea una ficha técnica de la película y su sinopsis. Todo el documento está acompañado además de imágenes que ilustran los aspectos tratados de la película.

Estos enfoques de análisis visual, en particular el de Pineda, se amoldan muy bien a la metodología requerida para la tesis aquí planteada, la cual busca herramientas

12. La traducción del francés es mía...

concretas y precisas tomadas de la teoría de la semiología fílmica para identificar elementos que permitan establecer relaciones con la teoría de lo arquetípico.



figura 5. Los fotogramas acompañan el análisis de las secuencias en *La Mouche*.

3. Metodología

Así, el montaje, los movimientos de cámara, la iluminación, el color, los temas, la narración, la construcción de personajes, el vestuario y los objetos se convierten en substancias significantes, de las cuales emerge una representación de la cultura y de la ideología.

Gloria Pineda

Para analizar esta película se decide trabajar con la metodología y las categorías de análisis propuestas por los teóricos de cine Francesco Casetti y Federico di Chio. Estos autores proponen unas categorías o códigos de la representación visual basados en diversos autores de la Semiología fílmica (Casetti y Di Chio, 1991, p. 14), que es la disciplina que busca entender la semántica y sintaxis del lenguaje cinematográfico. Estas categorías permitirán establecer relaciones de sentido entre el arquetipo de la Sombra y segmentos de la película *Shivers* de David Cronenberg.

Casetti propone un modelo de análisis que consiste primero en *descomponer* su linealidad temporal, en secuencias, encuadres y planos, para luego *recomponerlos*, desligados de ese orden temporal, dentro de unos ejes de sentido que provienen de un modelo de interpretación o tema escogido cualquiera, en este caso el arquetipo de la Sombra. En estos ejes se visualizará él cómo unas constantes temáticas atraviesan toda la película, cimentando una exégesis sólida de la misma. A continuación se describen las etapas propuestas por Casetti y Di Chio para el análisis de una película cualquiera, y que se usarán en el presente proyecto:¹³

- 1- Segmentación
- 2- Descripción
- 3- Ordenación
- 4- Articulación/Reconstrucción
- 5- Interpretación

13. Los autores recalcan vehementemente que estos pasos no deben de ninguna forma ser tomados al pie de la letra, sino son más bien una guía que puede y debe ser modificada dependiendo de lo que sea necesario para el análisis, “dejando un margen a la elección subjetiva y la creatividad”

1. Fase de segmentación: dividir la película en todas sus secuencias y encuadres (técnica llamada *découpage*). La fragmentación se hace aquí basada en un criterio semántico, es decir separando unidades de sentido que puedan ser interpretadas con un propósito narrativo concreto.

Se entiende aquí *Secuencia* por la unidad fundamental de contenido semántico mayor en el film. Similares a los párrafos en un libro, son segmentos narrativos autónomos; se distingue entre ellas cuando *“se advierte una mutación del espacio, un salto del tiempo, un cambio de los personajes en escena, un paso de una acción a otra”*. Utilizan diversos mecanismos para separarse visualmente entre ellos: el fundido encadenado, fundido o apertura en negro, la cortinilla, o simplemente un corte. Pero en ocasiones no es tan claro su límite y queda a interpretación del analista (Casetti y Di Chio, p. 40). El *Encuadre* es una unidad de tipo técnico menor a la secuencia. Se limita a un segmento de la película rodado en continuidad, entre cortes. Siguiendo con la analogía, son algo así como las líneas de un libro. Finalmente están las *Imágenes* o planos, que más que llamarlas simplemente fotogramas, son un segmento homogéneo y estático que comienza o termina cada vez que se enmarcan objetos distintos en el espacio fílmico. (Casetti y Di Chio, p. 43)

2. Fase descriptiva: descripción escrita de secuencias, encuadres y planos por separado. Esta operación se hace con el fin de trasladar su orden y articulación de lo visual a lo textual. En esta se distinguen además los elementos de la imagen internos a cada segmento que puedan ser analizados posteriormente. Proceso apoyado por la captura de fotogramas.

3. Fase de ordenación: primera fase del proceso interpretativo. Escoger las secuencias más relevantes para la interpretación propuesta, aquellas que reflejen claramente algún aspecto o característica del modelo de interpretación escogido, y ordenarlas teniendo en cuenta su lugar en el orden temporal del film, es decir sus relaciones con otras secuencias.

4. Fase de Reagrupamiento: Determinación de la existencia de principios ordenadores e inscripción en un modelo de representación determinado. Se pasa a buscar factores comunes en esas unidades, bien sean estilísticos, narrativos o temáticos, que permitan construir ejes que recorran el film transversalmente. También se sugiere un *reagrupamiento*, al simplificar tramas y ejes en los más relevantes (Ver proceso de

formulación de características de la Sombra más adelante)

5. Fase interpretativa o *modelización*: cada secuencia, encuadre o imagen seleccionada (dependiendo de lo que se necesite argumentar) será descrita, explicada e interpretada, bajo los parámetros de los recursos expresivos del cine escogidos (ver más abajo), describiendo sus características formales, resaltando su carga simbólica dentro del respectivo eje de la Sombra, sus relaciones con otras escenas, con la filosofía de la película y la del autor, buscando con ello establecer una relación clara entre las decisiones del montaje implementadas y el modelo de significado en cuestión (la teoría de la Sombra arquetípica). Por supuesto la parte descriptiva será reforzada con la presencia de fotogramas, así como un breve comentario de las decisiones sonoras.

6. Conclusiones.

La “*modelización*”

Pero antes de estos pasos es necesario establecer el modelo de sentido. Un modelo es una representación simplificada de fenómenos que provee

*Una visión concentrada del objeto analizado, permite al mismo tiempo el descubrimiento de sus líneas de fuerza y de sus temas recurrentes [...] sus principios de construcción y de funcionamiento [...] es un dispositivo que permite descubrir la **inteligibilidad** del objeto investigado. (Casetti y Di Chio, p. 52)*

El modelo propuesto para interpretar la película objeto de este análisis es el Arquetipo de la Sombra.

Para formular este modelo es necesario conseguir un dominio teórico de ese arquetipo, a partir las apreciaciones textuales ofrecidas por el propio Jung y otros autores, siendo este el marco conceptual que se revisara en los siguientes capítulos. A partir de ese corpus teórico se pretende construir una suerte de “modelo de la Sombra” por medio de identificar características o rasgos conceptuales que delimitan el comportamiento del arquetipo en cuestión, basado en cómo ha sido descrito ese fenómeno. De esas descripciones se recogerán palabras claves, conceptos que están relacionados entre sí y que delimitan el modelo; luego al ir haciendo el *découpage* de la película, se irá cotejando cuales de

esos conceptos se encuentran en las secuencias o segmentos. Esos conceptos relevantes para la sombra y para la película serán resumidos en unos temas principales. Esos temas serán los ejes por los cuales se clasificaran e interpretaran las escenas escogidas.

Los códigos del lenguaje cinematográfico.

En tercer lugar, de forma análoga al paso anterior, se requiere un dominio de la teoría del lenguaje cinematográfico. La construcción de una matriz de análisis para examinar las secuencias y planos descritos requiere de unos instrumentos de análisis, necesarios para visibilizar las relaciones que se buscan establecer. En este caso una apropiación de conceptos y estructuras teóricas de la imagen fílmica:

El encuadre o posicionamiento de la cámara en la captación de una imagen, resulta determinante al momento de establecer la significación que tendrán los elementos dispuestos dentro del cuadro. Así, la distancia, el ángulo y el movimiento con el que la cámara fija los límites del plano, proveen a la imagen de abundantes sentidos connotados, que entran a desempeñar una función decisiva en las relaciones discursivas del sintagma expositivo general. (Pineda, 2015, p. 151)

Como se menciono antes, las categorías del lenguaje fílmico escogidas son las propuestas por Casetti y Di Chio. Estos autores nos permiten reconocer aspectos estructurales del cine con los que analizar la forma, la representación y la narración, como la composición de planos, la movilidad de la cámara, los indicios gráficos, códigos sonoros, etc.

Dentro de esta teoría de la semiología fílmica, como la llama Marcel Martin, existen muchas clasificaciones y componentes desde los cuales se puede analizar la imagen en el cine, dependiendo del autor. Afortunadamente estos autores nos invitan a un uso libre de estas categorías, proponiendo que podemos usar las que queramos y necesitemos, solo restringidos al discurso que se busque plantear. Parafraseando a Marcel Martin, el lenguaje del cine no es como la lingüística. Su gramática es imperfecta, aproximada. (1990, p.14)

También es necesario aclarar que dentro del cine habitan diversos tipos de manifestaciones artísticas, como la palabra, la imagen y el sonido. Este análisis comprende principalmente la imagen, la matriz visual (icónica) y su comportamiento en un repertorio de secuencias seleccionadas. Aspectos icónicos del verbo y del sonido también serán tratados, pero solo de una forma complementaria.

En la película escogida, se ve la posibilidad de trabajar con dos categorías: *los códigos cinematográficos* y *los niveles de la representación*. De los códigos cinematográficos se limita este análisis a la *serie visual*, los códigos sonoros y los códigos gráficos. En especial se trabajara con los conceptos de la *composición fotográfica*, que son la *Perspectiva*, el *Encuadre*, la *Iluminación* y el *Color*. (Casetti y Di Chio, 1991, p. 72) En los niveles de la representación, se encuentra la *Puesta en escena*. En el espacio cinematográfico se escoge el *Campo y fuera-campo*, el *Espacio y Movimiento* y el *Devenir*.

Estas categorías se escogen puesto que son las que dan la posibilidad de hablar de las decisiones y recursos de la imagen y sus significados en la película. Otros aspectos eran puramente clasificatorios (como los códigos de la iconicidad), técnicos, complejos como los códigos estilísticos o el símbolo, no fueron suficientemente explorados en la película, o simplemente no eran pertinentes al enfoque (como el análisis de la comunicación y la narración).

Finalmente, se seleccionaran los segmentos¹⁴ que sugieren visualmente la expresión del modelo de interpretación propuesto de manera más contundente. La matriz de análisis será entonces una descripción de los elementos significantes que forman parte de los segmentos, donde las decisiones del montaje, las acciones, los objetos y los personajes son relacionados y clasificados dentro de las facetas escogidas del arquetipo de la *Sombra*. También se usara como soporte discursivo entrevistas, artículos, críticas, análisis, etc., relacionados con el director y su obra.

14. que como se dijo antes serán las secuencias, los encuadres y los planos. Otros autores, como la propia Gloria Pineda, usan el término segmentos o *sintagmas*, que busca un término más enfocado en el sentido que en lo técnico, pero se considera que tanto lo técnico como lo sintáctico son indispensables, y por tanto el resultado final es el mismo.

Parámetros o categorías de análisis escogidos para la interpretación de las secuencias y planos:

Los códigos:

Códigos de la Serie visual

Composición fotográfica: *Perspectiva, Encuadre, Iluminación y Color.*

Movilidad de la Cámara: *Fija, Panorámica, Travelling y Zoom*

Códigos gráficos y códigos sonoros.

Música: *función dramática*

Niveles de la representación:

Puesta en escena:

Informantes, Indicios, Temas, Los Motivos, Arquetipos, Claves y Figuras.

El espacio cinematográfico:

Campo y fuera-de-campo.

Espacio y movimiento: *estático fijo, estático móvil, dinámico descriptivo, dinámico expresivo.*

Espacio orgánico e inorgánico: *plano/profundo, unitario/fragmentado.*

Tiempo cinematográfico: *orden y duración.*

Elipsis de estructura y contenido.

Enlaces: *Fundido encadenado, campo contra-campo, analogía de contenido.*

Contenido aparente y contenido latente: *metáforas y símbolos.*

4. Capitulo 1

Marco Teórico: Conceptos psicológicos

Para establecer la noción de arquetipo de la Sombra, deben explicar de forma clara y breve una serie de conceptos psicológicos, como lo es el inconsciente, el inconsciente colectivo, los arquetipos y el arquetipo de la sombra, relacionados entre sí por una estructura piramidal (pero a la vez cíclica), que permiten entender no solo lo que es el arquetipo de *la sombra*, sino también la perspectiva psicológica clásica acerca de cómo opera el cine de terror. También ayudara a entender la propuesta ideológica presente en el cine de David Cronenberg, autor fuertemente influenciado por estos conceptos.

El Inconsciente

“los verdaderos secretos no pueden revelarse”

Carl Gustav Jung

Durante el siglo XIX los estudios psicológicos se habían limitado a las funciones conscientes. Se sabía de fenómenos que ocurrían por debajo de la conciencia (lo subconsciente) pero no se consideraba que fuesen determinantes para la conducta humana. En 1889 Sigmund Freud, a partir de sus estudios con pacientes y del trabajo de Pierre Janet, nota que aunque los enfermos tienen el deseo consciente de curarse de sus trastornos, operan al mismo tiempo en ellos fuerzas *desconocidas* que se oponen a tal fin. Llega a la conclusión de que existen “motivaciones inconscientes” en la mente del paciente, que serían las culpables de la neurosis. Es así como elabora su primera estructura que ayude a entender cómo funciona la mente humana. Este “*Aparato Psíquico*” estaría conformado de un sistema *Consciente-Preconsciente* y un sistema *Inconsciente* (Töpf, Rojo, 2007 p. 60).

La energía psíquica fluye libremente en la región inconsciente, buscando una “salida” hacia el exterior. Al acercarse a la conciencia pasaría antes por un lugar llamado Preconsciente en donde la energía adquiere una representación que es asequible al individuo cuando lo requiera, permitiendo su “descarga”.

Freud establece que el inconsciente es un lugar oculto de la psique, que se forma a partir de las primeras sensaciones que el ser humano experimenta en su vida, el nacimiento por ejemplo. Siendo la infancia su principal insumo, se construye en base a los deseos y fantasías que el individuo quiere satisfacer, las cuales se van desplazando al inconsciente conforme asimila su situación limitada en el universo, primero como entidad separada del mismo, luego de la existencia de otros seres, el primero de ellos su madre. En esta etapa aprende que existen cosas que están más allá de sus posibilidades y que no puede satisfacer (Töpf, Rojo, 2007). Sin embargo estos deseos siguen existiendo, ocultos en el inconsciente, motivando y dirigiendo las acciones y pensamientos del sujeto sin que este se dé cuenta, ya que la parte consciente no puede acceder a esa capa profunda de la psique, pues se halla reprimida u olvidada (Töpf, Rojo, 2007, p. 69).

En Freud particularmente es la sexualidad la fuerza principal que rige el inconsciente. Pero no sexualidad solo como deseo sexual sino como una fuerza vital y productiva que conmina al ser humano a, en términos sencillos, “la búsqueda del placer”, búsqueda que comienza desde el momento del nacimiento, desarrollándose en varias etapas hasta la pubertad (Töpf, Rojo, 2007, p. 72). La energía del inconsciente se concentra en el cumplimiento de deseos, basados en las fantasías creadas en el inconsciente, por lo cual no se satisface del todo, lo que genera una constante búsqueda y con ello, frustración. De este modo se constituye un enfrentamiento entre un “principio de realidad” (las normas y leyes del mundo) y un “principio de placer” (los deseos del sujeto) Estas fuerzas, que buscan satisfacer algún deseo (muchas veces en choque consigo mismas en la vida real) las llama Freud *pulsiones*¹⁵. La energía producto de estas fuerzas de empuje en la psique es llamada *libido* (Töpf, Rojo, 2007, p. 99).

Años después dividirá estas pulsiones en “*pulsiones del Yo o de autoconservación*, que estarían al servicio del principio de realidad, y *pulsiones libidinales o sexuales* que están gobernadas por el principio de placer” (Töpf, Rojo, 2007, p. 109). Esta última a su vez se agrupan bajo las *pulsiones de Vida* (Eros) que se contraponen a una hipotética pulsión de muerte (Thanatos), o principio de destrucción: la muerte, el regreso al estado inorgánico, a la inactividad.

Además reformula el aparato psíquico, dividiéndolo esta vez entre los conceptos del *Ello*, *Yo* y *Superyó*. El Ello sería el primer estadio psíquico en la vida del infante, el lugar

15. Es necesario aclarar que la pulsión no es lo mismo que *instinto*, ya que “*este tiene un objeto y un fin predeterminado*” (Töpf, Rojo, 2007, p. 109)

donde se concentra la libido, “lo hereditario, lo innato y lo reprimido”. Este constituye gran parte de lo inconsciente. El *Yo* es su opuesto. Mientras el *Ello* es su etapa impersonal, el *Yo* surge al encuentro del *ello* con el exterior. Es moldeado a partir de la identificación y la separación con quienes lo rodean, reconociéndose a sí mismo. Aunque la mayoría de sus procesos son conscientes, su parte defensiva sigue siendo inconsciente. Además depende del *Ello* para obtener la energía que lo impulsa.

La tercera figura psíquica es la del *Superyó*, la última en formarse. Se crea a partir de la influencia de los padres, de lo que nos han enseñado las figuras de autoridad como bueno o malo, que construyen un modelo a seguir, al igual que los comportamientos a rechazar: lo *Tabú*. Sin embargo en sí es un modelo imperfecto, ya que lo que recibimos es el correspondiente *Superyó* de nuestros padres, transmitiendo ese ideal sesgado de generación en generación (Töpf, Rojo, 2007, p. 116). Su función con respecto al *Yo* es de censura y juicio, generando sentimientos de culpabilidad e inferioridad. Aunque podría creerse que se corresponde en el primer modelo de Freud a la función de lo consciente, en realidad la mayor parte de su accionar es también inconsciente. Esta es la principal diferencia con el primer modelo: la dicotomía inconsciente/consciente da paso a uno en la de que sus tres “regiones” se hunden en el inconsciente, creando una estructura más compleja e interrelacionada. “Conducido por el *Ello*, restringido por el *Superyó* y enfrentándose con la realidad, el *Yo* intenta establecer cómo puede una cierta armonía entre las demandas que actúan sobre él.” (Töpf, Rojo, 2007, p. 119)

Volviendo a la idea de inconsciente, este posee características únicas que deben ser descritas, pues son determinantes para entender su poder sobre el comportamiento humano. En primer lugar Freud establece el inconsciente como *atemporal*. Esto significa que las impresiones guardadas en él, por más antiguas que sean, no serán adulteradas por el paso del tiempo, conservándose igual de intensas que la primera vez que fueron experimentadas. Esto es significativo, pues va en contra de lo que se entiende comúnmente como el funcionamiento normal de la memoria. El inconsciente es un registro que no olvida nada de lo que sentimos en la vida. Segundo, en el inconsciente no existe la contradicción. Los deseos y fantasías que bajo la lógica consciente son incompatibles, en el inconsciente conviven sin ningún problema, como por ejemplo sentimientos de amor y odio hacia una persona.

Tercero, los contenidos inconscientes están “determinados por el Principio de Placer”.

Esto significa que la prioridad única del inconsciente es consumir todos sus deseos y fantasías, a la vez que se evita a toda costa cualquier experiencia desagradable, sin importarle los obstáculos que se interpongan para satisfacer esa pulsión en la realidad exterior (Töpf, Rojo, 2007, p.79).

Cuarto, en el inconsciente las asociaciones cambian. Debido a que en el inconsciente los conceptos son imágenes, o más concretamente “representaciones-cosa”, su significado o valor puede cambiar, se *desplaza* hacia otra imagen, con la que guarda alguna relación, *condensándose* en una nueva imagen o representación, manteniendo incluso la intensidad en su significado. Un ejemplo de lo anterior puede ser cuando se llama a alguien por el nombre de otra persona. Este fenómeno permite tanto la censura de un sentimiento oculto como su propia liberación.

También implica que, al ser formado por imágenes, el Sistema *inconsciente* sea indescifrable para el Sistema *Preconsciente*, pues este funciona por medio del lenguaje, o representación-palabra (Töpf, Rojo, 2007, p. 81). Hablando del sistema *Preconsciente*, sería el encargado de regular y filtrar los contenidos inconscientes. Aquí habitan los contenidos de la memoria que, aunque no estén en este instante en la consciencia, pueden ser recordados cuando se desee. Sus características son opuestas al inconsciente, pues se basan en la lógica exterior: Es temporal, no se contradice, antepone la realidad a la fantasía y sus significados no cambian involuntariamente. La consciencia es solo un instante en que salen y entran conceptos de la mente.

Ahora bien, la característica más importante del inconsciente es que jamás podremos acceder a él, por más esfuerzos conscientes que sean efectuados.¹⁶ Esto gracias al fenómeno conocido como *Represión*. Existe una represión *originaria*, que es la propia capacidad de la memoria humana. Con el tiempo olvidamos cosas. En especial los primeros momentos de la vida, que es donde las experiencias más determinantes para nuestra eventual personalidad suceden. En base a esta represión primordial se crea la verdadera represión, que es la necesidad de expulsar y ocultar en la parte primaria de la psique, el inconsciente, los recuerdos de la infancia que son “*displacenteros*”, desagradables a la consciencia. Lo desagradable o *prohibido* se establece a partir de lo que ha aprendido el infante, bien sea a través de sus sentidos o a partir de lo que le han enseñado como tal sus padres —el Superyó—.

16. El psicoanálisis sería la ciencia encargada de *interpretar* el inconsciente, aunque aun se sigue debatiendo si en verdad es una ciencia.

Sin embargo, lo reprimido no desaparece para siempre, si no que sigue allí, buscando la forma de volver al mundo exterior. Algún desencadenante externo puede causar su retorno, pero debido a la represión lo hará de forma indirecta, disfrazada. La forma de la consciencia de defenderse de este ataque de las pulsiones dormidas es por medio de la *resistencia*: rechazar como ajeno lo relacionado con ese contenido (Töpf, Rojo, 2007, p. 77). La neurosis, principal interés médico de la época, sería fruto de este conflicto consciente/inconsciente, teniendo un origen psíquico y no somático. Como se dijo antes, solo alcanzamos a vislumbrar vagamente estos contenidos deformados a través de los sueños, los síntomas de orden mental y los actos fallidos de la cotidianidad, que se experimentan en la vida adulta. Un ejemplo para entender esta relación fácilmente es la conocida anécdota contada por Freud: El inconsciente es como aquel hombre que, en medio de una conferencia, empieza a ser una molestia para la misma, con su ruido y su alboroto. La represión actuaría entonces, pidiendo a los guardias que saquen al alborotador de la sala, y evitando su reingreso por medio de bloquear la puerta, siendo esta última la resistencia¹⁷ (Töpf, Rojo, 2007, p. 78).

Como colofón a todo el edificio teórico desarrollado por Sigmund Freud, se puede afirmar que a partir de sus investigaciones buena parte de la psicología considera al Inconsciente como la parte regente de la psique humana, su componente principal, siendo la mayor parte de lo que hacemos influenciado por el inconsciente (Töpf, Rojo, 2007, p. 79).

Sobre estas bases teóricas son las que descansan las teorías de Carl Gustav Jung sobre el inconsciente colectivo, y en particular la definición del arquetipo de *la Sombra*.

17. En el capítulo sobre el cine de terror se verá que la relación represión/resistencia es fundamental para entender el género.

El Inconsciente Colectivo

Los primeros instintos y emociones del hombre dieron forma a su respuesta al medio en el cual se encontraba inmerso. [...] El fenómeno del sueño contribuyo asimismo a la formación de la idea de un mundo irreal o espiritual; y en términos generales, todas las condiciones de la vida salvaje de los albores de la humanidad condujeron tan poderosamente hacia una conciencia de lo sobrenatural, que no es extraño que la misma esencia hereditaria del hombre se saturase de religión y superstición. [...] por otra parte, existen todavía cantidades ingentes de asociaciones hereditarias poderosas en torno a objetos y procesos que en otro tiempo fueron misteriosos, por muy explicados que estén hoy. Más aun, hay una autentica fijación psicológica de los viejos instintos en nuestro tejido nervioso, de forma que podrían ponerse oscuramente en funcionamiento, aun cuando la mente consciente quedase purgada de toda fuente de asombro.

H. P. Lovecraft

...una especie de marea infinita, un océano de imágenes y de formas que emergen a la conciencia con ocasión de los sueños o de los estados mentales anormales.

Carl Gustav Jung

Para Carl Gustav Jung el inconsciente sería una región más amplia que en la teoría formulada por Sigmund Freud. Además de reconocer unos contenidos inconscientes que son propios de la experiencia personal, llamados *complejos* (elementos psíquicos que antes eran conscientes pero han sido olvidados o reprimidos) y a los que designa en conjunto como *inconsciente personal*, identifica unos contenidos psíquicos que aparentemente no surgen de la experiencia individual, los cuales estarían situados en una capa más profunda de la psique. Estos patrones se hallarían presentes en todas las sociedades y serían comunes a toda la especie humana, a los que llamo *arquetipos*. El conjunto de los arquetipos de la humanidad será el *inconsciente colectivo* (Iaccino, 1994, p. 4). La profesora Zelda G. Knight se refiere a este también como *inconsciente cultural* (2009, p. 16). Constituye para Jung el mundo simbólico, formulado en base a la lectura de la psique individual y la historia cultural de la humanidad (Jung, 2002).

Los Arquetipos

*El arquetipo es como un río profundo cuya agua se ha secado,
pero sigue allí, y se llena.*

Carl Gustav Jung

El arquetipo es un patrón o prototipo universal de comportamiento. Mientras el complejo es fruto de la experiencia individual, el arquetipo es innato. Desconocidos e inalcanzables para la mente consciente, pero que se materializan a través de unas “imágenes arquetípicas”, las cuales surgen en los sueños, el arte, los mitos y demás manifestaciones culturales. Jung distingue entre el arquetipo puro como forma abstracta y las imágenes arquetípicas o representaciones culturales de este¹⁸. El arquetipo en sí es vacío, es una posibilidad, energía potencial, y se ha aseverado que los arquetipos tendrían un cierto comportamiento parecido a los instintos, funcionando como herencias que predisponen a aprehender el mundo de determinada forma, creados por situaciones comunes o experiencias ancestrales a la especie humana durante su evolución, pero cuya expresión formal depende de cada cultura. Lo que se heredaría en sí no son las imágenes sino una predisposición a reconocer ciertas imágenes (Knight, 2009, p.4).

Aunque pueden ser innumerables, se distinguen unos de otros por desplazamientos sutiles de matices y significaciones. Algunos ejemplos famosos son las figuras arquetípicas de *Dios, el Héroe, el Tramposo, la madre, el Ánima, el Animus, el Viejo Sabio*, pero también se puede hablar de eventos arquetípicos como la Muerte, la Boda, el Apocalipsis, etc. (Jung, 2002).

Por ejemplo, el arquetipo del *Trickster*, (el tramposo) es la figura mitológica o literaria del bufón o payaso, una entidad astuta o tonta que juega bromas y engañosa a cualquiera, desafiando las reglas sociales; Por lo general sus acciones son dañinas, sin embargo su ingenio puede jugar un papel positivo. El sabio es la figura de un hombre viejo que representa el conocimiento y la sabiduría. Es el mentor a la espera del héroe. El padre es la figura de la autoridad y la protección, severa y poderosa.

18.No es lo mismo imagen arquetípica que símbolo. El arquetipo es la posibilidad psíquica inconsciente; la imagen arquetípica es el arquetipo percibido conscientemente y el símbolo es la imagen arquetípica interpretada por el individuo, dándole un significado.

El Arquetipo de *La Sombra*

*“Siempre es preferible saber lo que hay en nuestra sombra, para que el
«diablo» no se apodere de ella.”*

Carl Gustav Jung

Entre los arquetipos propuestos por Jung se encuentra *La Sombra*, que simbolizaría todo aquello de nuestra personalidad que rechazamos y reprimimos, es decir, la representación arquetípica de nuestro inconsciente personal. (Jung, 2002, p. 9 - 12)

Jung se refirió a la sombra personal como el otro en nosotros; la personalidad inconsciente de nuestro mismo sexo; lo inferior y censurable; ese otro yo que nos llena de embarazo y vergüenza: «entiendo por sombra el aspecto “negativo” de la personalidad, la suma de todas aquellas cualidades desagradables que deseábamos ocultar, las funciones insuficientemente desarrolladas y el contenido del inconsciente personal». (Zweig y Abrams, 2008, p. 34)

Más adelante en el mismo libro se describe a *la sombra personal* como “lo que una persona no desea ser” (Zweig y Abrams, 2008, p. 35). Es definido además “como las cualidades e impulsos que una persona niega de sí mismo, pero puede ver claramente en otras”¹⁹ (Zweig y Abrams, 2008, p. 17). Por otro lado, a pesar de ser una posibilidad psíquica innata, toma forma a partir del entorno, de lo que en cada cultura ha sido calificado con las cualidades anteriormente descritas, esto es: cualquier señal o característica que resulte desagradable y repelente para la cultura en que se desarrolla el individuo, desde su hogar hasta su país de origen, y por supuesto su época (Zweig y Abrams, 2008, p.15-16). Este mecanismo psicológico se haya presente en todas la sociedades; su función sería la de establecer una pertenencia a un grupo, y, en última instancia, configurar la identidad individual por medio de la negación de características, de la “no-pertenencia” a identidades externas, como nuestros vecinos, grupos u otras naciones. En otras palabras el establecimiento de la figura del *Otro* (Knight, 2009, p. 6).

Esta otredad es la que crea, a una escala mítica, la figura del *monstruo*: el extraño,

19. Este fenómeno es conocido en psicología como proyección.

el extranjero, aquel que no podemos entender y rechazamos. Pero en el fondo el monstruo simbolizaría aquello que negamos en nosotros mismos, esos rasgos primitivos ocultos en el inconsciente que están esperando a reaparecer a la mínima oportunidad, por lo general *proyectándose* en el *doble* (Knight, 2009, p. 6). Los monstruos serían creación de la cultura, que reflejan la sombra de esta: “*Los monstruos son la expresión arquetípica de la sombra cultural; el depósito de lo inaceptable y negado*” (Knight, 2009, p. 6). De este modo, dependiendo de la cultura y la época, el monstruo presenta características diferentes, obedeciendo a su definición de lo “*no permitido*”. En definitiva *la Sombra*, por medio de su materialización en el monstruo, simboliza el caos, bien sea social o cósmico; sus presencia es evidenciada por medio de la representación de lo oculto, lo reprimido, lo opuesto y lo doble (Losilla, 1993). La sombra cultural influye finalmente en la individuación personal, define un límite entre nosotros y los no-nosotros. “*una cultura se define por lo que se permite y no permite, lo que es bueno y lo malo y por lo tanto por lo que niega y convertirá en «otro».*” (Knight, 2009, p. 8)

Como dato adicional, es importante señalar el parecido de esta teoría con otra formulada por otro psicólogo que abordó el tema (aunque solo en una ocasión), el propio maestro de Jung, Sigmund Freud. A través de una disertación lingüística y literaria, trata el tema de lo ominoso en la estética. En su texto *Unheimlich* (lo siniestro en alemán) define lo ominoso como aquello que nos resulta familiar pero a la vez inquietante, debido a que lo hemos olvidado, ya que secretamente nos resulta desagradable. Un recuerdo antiguo que ha sido ocultado y reprimido pero que ha salido a la luz, generando una sensación de atracción pero a la vez de miedo (Freud, 2007).

Volviendo a Jung, este concepto del arquetipo de *la Sombra* aquí expuesto y su relación con el miedo ha sido descrita por diversos autores²⁰ como fundamental a la hora de entender las representaciones, imágenes y argumentos que caracterizan el cine de terror, y por extensión toda historia, situación o *entidad* que genere sentimientos de temor y miedo en el ser humano (Iaccino, 1994). Jung por otra parte consideraba que el cine “*nos permite experimentar sin peligro emociones, pasiones y fantasías que han sido reprimidas en la modernidad*”, lo que lleva a la profesora Knight a compararlo a la función de los sueños en el individuo, pero a nivel cultural (2009, p. 6). El arquetipo de la sombra se infiltraría en la sociedad y es en el cine (y otras artes) donde podemos verlo.

20. ver capítulo sobre cine de terror.

Como diría Stephen King²¹ en *Danza Macabra*, el cine son los sueños de la sociedad, y el cine de terror sus pesadillas.

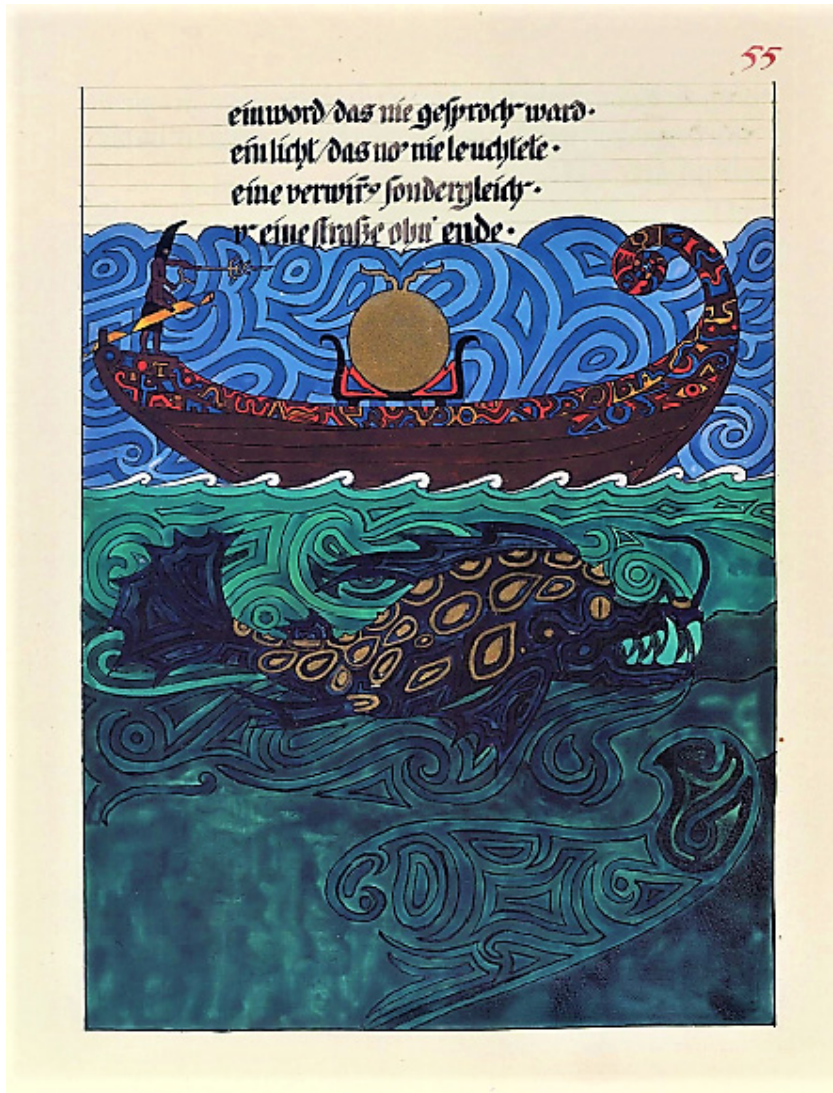


Figura 6. Ilustración del Libro Rojo o *Liber Novus* de Carl Gustav Jung: la lucha con el monstruo marino representa el intento de liberar la conciencia del ego del control del inconsciente.

21. El escritor de terror más famoso de los últimos 60 años.

5. Capítulo 2

Marco Teórico: El cine de terror

“Cuando a esta sensación de temor y maldad se sobreañade la inevitable fascinación de lo curioso y lo asombroso, surge un compuesto de emoción intensa y provocación imaginativa cuya vitalidad ha de durar necesariamente tanto como el propio género humano. Los niños tendrán siempre miedo a la oscuridad, y los hombres de mente sensible al impulso hereditario temblarán siempre ante la idea de mundos ocultos e insoldables de extraña vida que pueden latir en los abismos que se abren más allá de las estrellas, o acosar espantosamente a nuestro propio planeta desde impías dimensiones que solo los muertos y los lunáticos son capaces de vislumbrar.”

H. P. Lovecraft

En este capítulo se pretende hablar brevemente sobre el cine del terror: qué lo define, qué lo separa de los demás géneros y sobre todo, qué lo unifica a lo largo de su historia. Si se busca analizar una película, se debe entender también sus influencias culturales (Pineda, 2015). En el caso de los objetivos que se buscan en este análisis, se plantea estudiar el género en el que se enmarca la película en cuestión, lo cual influye en el estilo del director y en sus decisiones narrativas y estéticas, que van desde el guion hasta la forma como se construyen los planos fotográficos, el tipo de música incidental utilizada, la paleta cromática, etc. En este capítulo hablaremos sobre el cine de terror, género al que pertenece la película *Shivers*²² y que guarda una determinante relación con el arquetipo de *la Sombra* de Jung.

¿Qué son las películas de terror? Y más importante ¿Por qué las películas de terror dan *miedo*? Entendemos que nos dan miedo porque siguen ciertos patrones, deben manifestar en ellas ciertas situaciones, pero ¿Cuáles son aquellas situaciones? ¿Por qué esas situaciones provocan temor?

22. Así fue comercializada en Canadá y el resto del mundo. Ver capítulo sobre Cronenberg.

Para responder estas preguntas se expondrá a continuación el estudio que hace Carlos Losilla en su libro *El Cine de Terror. Una introducción*. En este libro el autor hace “un repaso cronológico que sigue pautas a la vez míticas, estéticas y sociológicas,” a través de la historia del cine de terror, buscando esos elementos que constituyen sus constantes, sus características definitorias y que como se demuestra a lo largo del texto, permiten establecer esos códigos de lo temible en el ser humano, una especie de *arquetipo del miedo*, que se va reflejando a lo largo de las diferentes épocas que atraviesa el género. En especial, conceptos estudiados en el capítulo 1 sobre lo psicológico como *represión, resistencia, consciente, inconsciente, Ello*, etc., serán esenciales para entender los mecanismos del miedo en el cine, sobre cómo funciona una película de terror.

Gigantes en la antigüedad, demonios en el Medievo, fantasmas y vampiros en el romanticismo, zombis, psicópatas y aliens en el siglo veinte; sin importar su apariencia, los monstruos de las culturas humanas han sido parte fundamental del arte. Primero como creencia, después como estética; tras ser rechazados por la razón ilustrada como supercherías de gente ignorante, es en el arte donde encuentran cobijo.²³ Estos “avatares del mal” toman, por supuesto, formas peligrosas y amenazantes para nuestro cuerpo, pero además simbolizan conceptos como la muerte, el más allá, lo anormal, la locura, la identidad perdida, lo animal, etc. (Losilla, 1993, p.17). Son conceptos que van más allá del mero temor al daño físico y que reflejan miedos más abstractos, pero más profundos e igual de universales, como el terror numinoso o *pánico* de los antiguos: el miedo a lo divino. Como veremos más adelante, los monstruos serían representaciones del *miedo a lo desconocido* (Lovecraft, 2002, p.7).

Según Freud —y continuando con el enfoque psicológico—, lo siniestro se forma en la infancia del ser humano²⁴. Lo horrendo sería determinado por lo prohibido, o más exactamente lo que nos ha sido ocultado (lo reprimido), y que es revelado para nuestro desasosiego. En su esencial ensayo *Umheimlich* (lo ominoso), Freud destaca el antagonismo entre lo familiar (*lo conocido*) y lo desconocido. Esa relación solo puede ser evidenciada en el arte, donde se produce una tregua que permite la sublimación de semejante conflicto (Losilla, 1993, p.18). No es casualidad por tanto que la representación artística de lo horrible pareciera estar basada en opuestos. Como se menciono

23. Rafael Llopis, en la introducción de sus *Mitos de Cthulhu* (ver bibliografía) hace un maravilloso análisis de la historia del cuento de terror, en donde se cuenta como pasa de ser tradición oral y parte objetiva de la vida cotidiana al terreno de lo subjetivo en las sociedades europeas industrializadas.

24. Acerca de las ideas de Freud sobre lo siniestro ver el capítulo sobre el Inconsciente y la Sombra.

anteriormente, lo que ofrece oposición al Yo es el *Elo*²⁵. La misma dinámica antagónica entre el *ello* y el *superyó* se ve reflejada en las obras de terror que retratan lo anormal o desconocido. En concreto, en el cine de terror se refleja el enfrentamiento entre la cotidianidad y lo inconcebible. En la obra artística, película, libro, etc., el espectador se encuentra siempre en un mundo *normal*, en el que en determinado momento surge un mundo alterno, una dimensión ajena a nuestro entorno natural y sus reglas. Es en este punto donde surge el monstruo, una entidad que manifiesta las contradicciones entre el mundo cotidiano y el mundo onírico/fantástico (Losilla, 1993, p.20).

El monstruo representaría así para Losilla —utilizando de nuevo a Freud— todo lo rechazado por la sociedad, en concreto lo prohibido para el espectador o lector de la obra, y es por eso que le produce miedo, porque es la representación de sus *fantasmas*: sus deseos y pensamientos reprimidos (Losilla, 1993, p.22). Pero ante todo el monstruo es un *doble* del espectador. En el cine y demás géneros narrativos este suele identificarse en mayor o menor medida con los personajes de las historias que está observando. Tras romper la sensación de incredulidad, entra en el mundo que se descubre ante él y logra sentir parte de sus relaciones y sentimientos que lo construyen. Pero en el arte terrorífico además se produciría un desdoblamiento hacia ese lado oculto del individuo, aquello que rechaza y aborrece, o que, según Freud, le ha sido enseñado a rechazar pero desea de forma oculta. Autores del género como Gerard Lenne y Robin Wood han señalado también esta constante relación de dualidad en el cine de terror (Losilla, 1993, p.19).

Pero esta relación psicológica también nos habla de los autores de las obras:

En realidad la obra como tal expone los miedos, los fantasmas de sus hacedores: una representación de su inconsciente directamente emanada del ello y que se pretende domesticar mediante las reglas del superyó, disfrazada estéticamente mediante la codificación genérica y sus consiguientes reglas. (Losilla, 1993, p.23)

De este modo se convierte en una construcción colectiva, una retroalimentación cultural, que se alimenta del folklore pero que a su vez produce nuevas formas de expresión de lo macabro, códigos nuevos sobre viejos arquetipos: *“La creación cinematográfica es un hecho colectivo dirigido a una colectividad: la que se reúne, como*

25. El *Ello* se refiere a los deseos y pulsiones “infantiles”, el *superyó* sería las leyes sociales internalizadas por el individuo. ambos son funciones inconscientes. Para entender mejor términos como el *Ello* y el *Superyó*, revisar el capítulo sobre el Inconsciente.

en una ceremonia, en las salas de cine, dispuesta a compartir mitos y arquetipos capaces de afectar a la totalidad de la audiencia.” (Losilla, 1993, p.24)

Y a todo esto, ¿porque las historias de terror siguen interesando al público moderno? Rafael Llopis adjudica su nacimiento como expresión artística al constante afán del hombre moderno de racionalizarlo todo:

La conciencia humana no solo crece hacia arriba, sino hacia abajo. Y de pronto descubre que bajo ella —por debajo de los salones burgueses y por debajo del yo— hay un mundo inmenso y reprimido que —racionalmente— se ha de asimilar. El racionalismo, pues, engendra el interés por lo irracional. (Llopis, 2011, p.17)

Para Carlos Losilla, aunque el espectador siente repulsión por las atrocidades que observa en la gran pantalla, en su interior

no puede evitar sentirse fascinado por todos los acontecimientos que se desarrollan ante sus ojos, puesto que en realidad provienen de esa parte de sí mismo, el ello, que le impulsa inconscientemente a dejarse arrastrar por cualquier tipo de pasiones, por inconcebibles o aberrantes que sean.
(Losilla, 1993, p. 22)

Mientras que Román Gubern tiene una postura más fisiológica:

El público se siente atraído por los estímulos emocionales insólitos e intensos, que son rarísimos en la rutina de la vida real, pues proporcionan a su sistema nervioso un shock salutífero, concomitante con una estimulante descarga de adrenalina, dilatación arterial, aceleración de la circulación y la respiración, etc. Este thrilling físico es muy similar en sus efectos fisiológicos al que sentimos en el curso de un escarceo erótico y no es irrelevante que la tensión emocional del estímulo, en el curso de la fabulación terrorífica, culmine con un intenso desahogo final, que puede ser parangonado en algunos aspectos al desahogo sexual. (Gubern y Prat, 1979, p.42)

En otras palabras el cine de terror nos permite experimentar una descarga de adrenalina controlada, y como sabemos, el cerebro es adicto a este tipo de cosas. Nótese además la connotación sexual, que encaja con esa tendencia de fetichizar lo prohibido: *“Su placer es por lo tanto el derivado de una escotofilia sádica con connotaciones sexuales en las respuestas fisiológicas suscitadas.”* (Gubern y Prat, 1979, p. 43) La fuerte carga

sexual en el cine de terror es una constante a lo largo de su historia.

Pero no solamente observar crueldad en la gran pantalla proporciona sentimientos eufóricos, también brinda la oportunidad de experimentar situaciones mucho peores que las de la vida cotidiana. Gracias al simulacro cinematográfico es que puede darse este disfrute estético tan incomprensible, ya que de este modo se puede explorar lo que nos da miedo sin morir o sin convertirnos en monstruos, a salvo en nuestras sillas. No solo eso, sino que además la destrucción final del monstruo sirve como símbolo de la derrota de nuestros enemigos, de nuestros problemas cotidianos, convirtiéndose en una especie de ritual colectivo, de exorcismo cultural (Gubern y Prat, 1979, p. 45). En resumen, el cine de terror nos atrae porque en él pueden vivir nuestras más oscuras fantasías, que disfrutamos secretamente en un acto voyeur, pero al final son castigadas, para tranquilidad de la sociedad. Otra poderosa relación entre el miedo y el cine es el parecido de este último con el sueño. Román Gubern señala, por ejemplo, de como la experiencia cinematográfica ha sido llamada “alucinación consciente”, en la que, al oscurecerse la sala, entramos en un mundo fantástico y cambiante, como en una simulación involuntaria del acto de cerrar los ojos, dormir y soñar (Gubern, 1979, p.19).

Estas características únicas llevan a algunos teóricos a afirmar que el cine sería el medio artístico más poderoso para representar lo terrorífico: Su capacidad para convencernos de lo fantástico, para llevarnos indefensos, tanto por mundos misteriosos como por el interior de nuestra alma, por medio de sus recursos visuales y narrativos, hipnotizándonos bajo las tinieblas de una experiencia onírica; incluso llegando a conseguir un terror no producto de las formas que surgen en la pantalla —Un tren común y corriente que se acerca al espectador por ejemplo— sino por la utilización de los planos, de la profundidad, la iluminación, etc., ósea, de las herramientas y ventajas intrínsecas del cine (Losilla, 1993, p. 26).

Tres mecanismos muy importantes que vale la pena mencionar aquí para ilustrar la enorme potencia del lenguaje del cine de provocar inquietud de forma casi natural en el espectador son las catalogadas por Marc Vernet: *la mirada a la cámara*, *la mirada de la cámara* y *la sobreimpresión* (Losilla, 1993, p. 29). Son situaciones en las que la cámara representa la realidad de una forma ajena a la percepción natural. La primera ocurre cuando el personaje ficticio mira directamente al espectador. No solamente se rebela contra el mundo ficticio que este observa impunemente, sino que además lo introduce a la fuerza en el relato y lo hace sentir indefenso, al desvanecer su confianza de estar a

salvo.

La segunda situación es cuando la mirada del espectador se intercambia con el punto de vista de la cámara, siendo arrastrado de nuevo al interior de la película como en el caso anterior, aunque de forma más inmersiva, ya que logra la identificación con la mirada subjetiva del personaje. Esto puede provocar un fuerte choque inconsciente en el público, ya que se encuentra enfrentado de forma violenta en el otro universo. La sobreimpresión es quizá la más perturbadora de las tres, ya que mediante la técnica del fundido encadenado —la última imagen del plano se va disolviendo mientras va apareciendo la primera imagen del plano siguiente— se produce la superposición de dos universos temporales distintos, significando para el espectador una subversión de la percepción cotidiana, la disolución del tiempo y el espacio, de la materia misma, una especie de viaje en el tiempo. Aunque es una técnica narrativa que con el paso del tiempo hemos interiorizado, sigue siendo una experiencia fascinante e inquietante (Losilla, 1993, p. 32).

Estos ejemplos sirven para manifestar la relación natural del cine con lo siniestro, gracias a la extrañeza y malestar que provocan en los seres humanos la destrucción de las leyes naturales y el temor ante el indefinible caos que simbolizan.

Definición del género del Terror

Como se menciona al principio, para analizar una obra fílmica se debe entender esas características estilísticas que la limitan formalmente. Entendiendo los códigos establecidos del género, resultará más fácil encontrar esos factores comunes que construyen el discurso de la película. Hasta el momento se ha hablado superficialmente de un cine de terror, buscando sus raíces en lo psicológico y relacionándolo con su impacto social, pero ¿cuál es ese cine de terror? ¿Cómo clasificamos este género? ¿Por qué una película es clasificada como “de terror”? Estas preguntas son muy importantes porque, como lo desglosa Losilla a la perfección:

Sin lugar a dudas, la rigidez taxonómica que rige la creación de géneros no es más que una convención, el resultado de un acuerdo entre estudiosos y teóricos que necesitan nombrar, numerar, clasificar. Pero también es, por ahora, la única manera de poder analizar ciertos grupos de filmes en un sentido a la vez mítico, social y estético, puesto

que el género parte de unas bases inconscientes, hunde sus raíces en una estructura colectiva y, finalmente, acaba modelando sus propias formas y estableciendo sus propias reglas compositivas.

(Losilla, 1993, p. 35)

En el caso del terror, esos códigos han sido difíciles de establecer. La aproximación más popular a este problema ha sido la de la crítica francesa, que lo ha clasificado dentro del cine fantástico o *fantastique*: aquellas películas que de alguna forma se alejan de la realidad establecida (Losilla, 1993, p. 36). Por supuesto, esta definición es bastante difusa y ha generado diversas escuelas que tratan de delimitarla. Se entiende sin embargo que lo *fantástico* siempre dependerá de lo *real*, o sea de las experiencias y la lógica aceptada por la mayoría, como punto de partida para crear nuevas realidades; realidades alternas que chocan con las leyes de lo que hemos aceptado como el universo “normal”. Para Losilla esta clasificación es insuficiente, ya que abarcaría un espectro enorme dentro de lo imaginario. Propone en cambio tomar como punto de partida el modelo anglosajón: el denominado *horror film*: películas que busquen específicamente provocar la sensación de miedo. Para él, por ejemplo, las películas de psicópatas demuestran que lo macabro no depende siempre de lo extraordinario.

Román Gubern plantea unos parámetros más completos para delimitar el género. Distingue dentro del cine de terror tres *cánones* que lo diferencian de los demás géneros: unos cánones iconográficos, cánones diegéticos-rituales y cánones mítico-estructurales²⁶ (Gubern, Prat, 1979, p. 32). Los cánones iconográficos son básicamente todos los elementos *visuales* asociados a lo largo de los años al cine de terror, independientes de su significado diegético: seres, objetos, lugares y estilos fotográficos. Ejemplo de ello serían la vestimenta del vampiro, la estética clásica del cementerio embrujado, los rasgos característicos del zombi, así como el uso del claroscuro y las penumbras en la fotografía. Los cánones diegéticos-rituales se refieren a las *situaciones* codificadas en el cine de terror: la escena de la transformación del hombre en bestia; la creación pseudocientífica del monstruo; la ceremonia de sacrificio; la heroína perdida, a punto de ser abordada a sus espaldas por el villano, etc. Los cánones mítico-estructurales son finalmente aquellos mitos establecidos por

26. Esta clasificación resulta interesante, ya que recuerda a la estructura de análisis cinematográfico propuesta por Francesco Casetti, que será utilizada más adelante para el análisis de esta obra: los cánones míticos están relacionados con el concepto de *modelo*; lo diegético-ritual con las *secuencias*; y los cánones iconográficos los planos o *imágenes* individuales de la película.

el folklore, la llamada por Todorov “*semántica del género*.” Los más importantes para Gubern son: el no-muerto (el miedo al más allá), el tirano (el miedo al poder descontrolado), la pérdida de identidad (miedo a la pérdida del ser) y la monstruosidad (el miedo a lo anormal). Ejemplos de estos serían el mito del vampiro, el científico loco, el demonio, el doppelgänger, el mutante, etc. Podemos apreciar como Gubern solo se refiere a los cánones o *lugares comunes* establecidos por la cultura y que son familiares para el espectador, pero no dejan de ser muy cercanos al concepto de arquetipo.

Losilla, por su parte, plantea dos parámetros similares al modelo de Gubern pero simplificados: los *códigos* y los *arquetipos* (Losilla, 1993, p. 47). Los códigos del género se refieren a la *puesta en escena*, que es una suerte de “parafernalia estética” formada por signos visuales que se han ido acumulando a lo largo de la historia del cine. Las estructuras arquetípicas por el contrario son los mitos, los temas, que se han ido creando a lo largo de la historia humana. La dificultad de clasificación con estos parámetros surge cuando una película tiene una puesta en escena —lo mimético— que alude a un género pero una estructura mítica —lo diegético— que pertenece a otro. Por ejemplo la película *Alien*, que puede clasificarse a simple vista tanto en el género del terror como en el de la ciencia ficción. Losilla lo soluciona declarando que el elemento de estos que tenga más peso será el que definirá el género de la película en cuestión. En el ejemplo de *Alien*, considera más relevante la trama futurista y espacial, arquetípica de la ciencia ficción, que el uso de decorados góticos y la puesta en escena propia del suspenso. Un ejemplo opuesto lo serían las primeras películas de Frankenstein, en las que

*la aparatosidad expresionista de la escenografía y el maquillaje, la utilización de elementos genéricamente **agresivos en relación con el espectador**,²⁷ provocan que el público apenas repare en que, en el fondo, se le está contando la historia de un científico que pretende situarse más allá del bien y el mal.* (Losilla, 1993, p. 49)

Sin embargo esta clasificación requiere responder a la pregunta más importante de esta discusión: ¿Qué características hacen a una puesta en escena o una estructura arquetípica pertenecer al género del terror? En primer lugar, según Losilla —y como demuestra a lo largo de su análisis de la historia del cine de terror— los arquetipos del terror suelen girar en torno a conceptos como *la antigüedad, la religión, la naturaleza y*

27.El resaltado es mío.

*los impulsos inconscientes*²⁸ (Losilla, 1993, p. 52)

Bien sea el monstruo clásico prestado de la literatura, o el psicópata moderno del *slasher*, estos seres simbolizan pulsiones inconscientes que evocan un retorno a estadios primitivos del hombre, un pasado legendario y atávico donde lo acientífico, lo salvaje, lo natural y lo supersticioso se imponían con **violencia y agresión**. Este arquetipo se representa en el cine por medio de dos características: lo *transgresor* y lo *oculto*. Lo transgresor funciona aquí como todo lo que rechaza a la modernidad, a la *normalidad*: la civilización se ve atacada por una fuerza primitiva y atávica, que además, contradice cualquier norma social o estética establecida, a través de los rasgos físicos deformes y la personalidad anormal del monstruo. Mientras el concepto de *lo transgresor* domina el aspecto arquetípico de la película, es decir el argumento, la categoría de *lo oculto* influye en la puesta en escena, lo visual. Lo oculto alude al carácter subterráneo, latente e imprevisto de esta amenaza. El cine de terror “*se dedica a destacar el carácter **oculto** de lo filmado, la relación de lo que aparece en pantalla con aquello que no aparece*”, bien sea resaltando la importancia de lo implícito en la narración o incluso mostrando lo explícito en la pantalla como algo misterioso e incomprensible²⁹ (Losilla, 1993, p. 53).

Es así pues que, para Losilla, es la relación entre lo oculto y lo transgresor lo que define al género del terror, lo que lo separa del *fantastique* y le da una estructura arquetípica y visual única e independiente. Para mayor soporte, lo relaciona con la visión de Lovecraft del terror como reacción a *lo desconocido*, la de Freud como producto de *lo inconsciente*, e incluso con el concepto nietzscheano de *lo dionisiaco*.³⁰ Ha sido mencionado que el propósito del cine de terror es despertar miedo en el espectador. Ahora el autor agrega que el género se configuraría gracias a la evolución de un arquetipo de *lo desconocido*, desde su base mítica en el imaginario del hombre primitivo hasta su formulación como categoría fílmica independiente, donde conceptos como lo transgresor y lo oculto se materializan a través de las reglas y mecanismos cinematográficos (Losilla, 1993, p. 54).

28. Curiosamente el arquetipo propio de la ciencia ficción es lo opuesto: la modernidad, la ciencia, la civilización y la inteligencia consciente.

29. Esta puesta en escena basada en lo oculto y misterioso se refleja en la recurrencia a “*ocultar información visual, ya sea a través de la exacerbación engañosa del decorado, la fotografía, el maquillaje, etc., o por medio de la más pura y simple privación de los elementos implicados, como el fuera de campo, la interposición de personajes, etc.*” (Losilla, 1993, p. 54)

30. Fuerza visceral y animal que se oculta tras la razón y la lógica, denominado lo *apolíneo*.

Mientras tanto, teóricos destacados del género del terror como Robín Wood y Andrew Tudor han propuesto definiciones del género desde puntos de vista opuestos, tanto Wood desde lo psicoanalítico —el terror como fruto del inconsciente colectivo, de los deseos reprimidos del público, “las pesadillas colectivas”— como Tudor desde lo fílmico —el género como subcultura, formado por un conjunto de códigos, narrativas, iconografía, etc., conocido de antemano por el espectador— (Losilla, 1993, p. 55). Estas definiciones resultan ser limitadas para entender por completo los mecanismos del género, porque ¿qué es lo más importante, los códigos de género o la influencia de lo inconsciente? ¿El fondo o la forma? La respuesta correcta es, indudablemente, ambos. Finalmente el autor propone —y siendo esta afirmación lo que se puede considerar como la tesis de su obra— como solución a la dicotomía entre lo psicológico y lo fílmico la existencia un “arquetipo del miedo” (Losilla, 1993, p. 58). El arquetipo del miedo, que Losilla llamara a lo largo de su libro como el *arquetipo de lo reprimido* no es otro sino lo que llamo Jung el arquetipo de *la Sombra*. Sería este ese *motor primario* que mueve al miedo humano, y por ende, al cine de terror.

Valga reforzar en este punto el porqué de esta discusión. Este capítulo sobre el cine de terror es necesario porque, al tener claro lo que es el cine de terror y lo que es una película de terror, se puede enmarcar fácilmente a *Shivers* en el género del terror (ver capítulo sobre el objeto de estudio) y con ello formular su relación teórica con el arquetipo de *la Sombra*. Se ha visto como las definiciones de los autores coinciden, una y otra vez, con los mismos conceptos psicológicos discutidos en el capítulo del inconsciente y su relación con la *Sombra*. El cine de terror se mueve por esos mismos arquetipos, reflejándolos.

No solo eso, sino que también los conceptos de lo oculto, lo transgresor, las estructuras arquetípicas y, sobre todo, la puesta en escena del terror serán muy útiles para clasificar los temas de la película y reestructurarla para ser analizada. Estas categorías de lo transgresor y lo oculto se convierten en ejes conceptuales³¹ por donde las películas de terror transitan para expresan sus argumentos, y nos servirán más adelante para “modelizar” sus contenidos. Con ellas podremos clasificar sus escenas y finalmente construir una interpretación integral que indague en las relaciones entre la obra, el creador y el público, desde lo teórico hasta lo formal, desde lo psicológico hasta el lenguaje de la imagen cinematográfica, pero aterrizada dentro del género del terror.

31. Ver en el capítulo de la metodología, el concepto de modelos de Francesco Casetti.

6. Capítulo 3

Objeto de Estudio

Sex is the invention of a clever venereal disease
David Cronenberg

El objeto de estudio de este proyecto es una película de terror. En principio se buscaron realizadores o directores de películas que fuesen consideradas y distribuidas comercialmente como películas de terror, ya que se usa el arquetipo de la Sombra como medio para entender el terror en el cine. Como se menciona en la introducción se escoge a David Cronenberg porque es un director único en el cine, un autor que ha logrado contar historias que le interesan y como le interesan:

Es un profesional insólito en el panorama cinematográfico, un cineasta con quien es necesario plantearse nuevos puntos de vista, porque no se deja encorsetar. Un profesional con una trayectoria peculiar, que primero fue tachado de «rey de la enfermedad venérea», despreciado por la crítica tradicional [...] alcanzara su cuota más alta cuando le nombren presidente del jurado del festival de Cannes.

[...]Un director que sin salirse de la industria, cuenta las historias que quiere, que ha sabido navegar entre el cine «gore» y el llamado de autor, [...] Un explorador de tendencias originales como la Nueva Carne, casi un profeta que se ha adelantado a la globalización, la televisión por satélite, internet, la realidad virtual y el poder de los videojuegos[...]cuya especialidad es introducir lo chocante en lo normal, lo asombroso en lo cotidiano, como hace con extrañas enfermedades en los cuerpos sanos de sus personajes. (Gorostiza y Pérez, 2003, p. 9)

Cronenberg por otro lado no es un director cuyo trabajo se pueda clasificar en un solo género en particular. Para él son más importantes sus propios temas, que son los que lo llevaron en principio a explorar el género del terror. Al respecto del género del terror el propio director comenta:

Creo que la catarsis es la base de todo arte. Esto es particularmente cierto en las

películas de terror, porque el terror está muy cerca de lo que es primario. Por esto me pongo frenético cuando la gente habla sobre las películas de terror dando mala influencia a la gente joven. No creo que la gente que dice eso entienda la psicología humana. (Gorostiza y Pérez, 2003, p. 50)

Mucha gente tiene un cierto entendimiento de lo que es una película de terror, es decir, emocionalmente juvenil, ignorante, sumamente no intelectual y estúpida. Pienso en las películas de terror como arte, como películas de confrontación. Pienso en ellas como películas que te hace confrontar aspectos de tu propia vida que son difíciles de encarar. (Gorostiza y Pérez, 2003, p. 52).

En primer lugar se pensó en tres películas de Cronenberg para el análisis: “*Shivers*” (1975), “*Rabid*” (1977) y “*The Brood*” (1979)³² Estas películas son relevantes porque se circunscriben a una época muy concreta, donde el autor está dirigiendo sus primeros largometrajes comerciales y se encuentra interesado activamente en el género del terror. Poseen además una estética parecida, sus temas son similares y sobre todo se puede ver en sus argumentos una relación evidente con las características del arquetipo de *la Sombra* (Gorostiza y Pérez, 2003, p 99). A continuación se presenta el argumento de estas películas, producto de sus primeros años como director de cine³³:

Sinopsis de *Shivers* (1975):

El Dr. Emil Hobbes es un científico que crea un parasito con el que espera beneficiar a la humanidad, reemplazando los órganos enfermos del cuerpo humano. El parasito sufre una mutación, convirtiéndose en un repulsivo gusano que se transmite a través de los orificios del cuerpo humano y, al mismo tiempo, en un afrodisiaco que produce un desaforado apetito sexual. El parasito es implantado en una muchacha la que Hobbes asesina para después suicidarse, pero ya ha pasado a otros hombres, que viven en un gran complejo de apartamentos, donde rápidamente comienza a multiplicarse y propagarse, infectando a la mayoría de sus habitantes. A pesar de los esfuerzos del doctor Roger St. Luc y del socio de Hobbes, Rollo Linsky, al final, después de una orgia en la que los enfermos logran contagiar a los últimos moradores sanos, todos

32. Tituladas en España: “*Vinieron de dentro de...*”, “*Rabia*” y “*Cromosoma tres*” respectivamente.

33. Anteriormente había dirigido medimetrojes producidos por él mismo y sus amigos.

saldrán del edificio despacio y ordenadamente con la misión de infectar al resto de la humanidad. (Gorostiza y Pérez, 2003, p.317)

Sinopsis de *Rabia* (1977):

Una joven adquiere necesidad por la sangre humana después de una cirugía experimental tras un accidente de tránsito, desarrollando una doble personalidad lujuriosa que busca víctimas para seducir y atacar con un aguijón fálico que sale de su axila, convirtiéndose estas a su vez en zombis rabiosos sedientos de sangre que proceden a infectar a otros, lo que se convierte en una epidemia en toda la ciudad de Montreal. El ejército se toma las calles y asesina a los infectados. La joven muere entre los disturbios. (Gorostiza y Pérez, 2003, p.321)

Sinopsis de *Cromosoma 3* (1979):

Una esposa mentalmente desequilibrada está bajo el cuidado de un psicólogo excéntrico y poco convencional que utiliza técnicas innovadoras y dramáticas para romper los bloqueos psicológicos en sus pacientes. Cuando su hija regresa de una visita con su madre y está cubierto de magulladuras y moretones, el padre intenta prohibir a su esposa ver a la hija, pero se enfrenta a la resistencia del psicólogo. Mientras tanto, la madre y el padre de la esposa son asesinados por niños extrañamente deformados. Una profesora de la hija es también asesinada y esta última es raptada por estas criaturas. El hombre comienza a sospechar de una conexión con los métodos del psicólogo, descubriendo que su mujer tiene la capacidad de engendrar estos seres a partir de su furia. En un intento de rescatar a la hija, el doctor es asesinado por las criaturas. Finalmente el padre consigue estrangular a su mujer, muriendo al mismo tiempo su monstruosa prole. (Gorostiza y Pérez, 2003, p.323)

Las tres películas comparten un tema común: por medio de la experimentación científica los individuos adquiere la necesidad irrefrenable de satisfacer sus instintos más básicos —rechazando las convenciones sociales— e incluso adquiriendo la capacidad de contagiar este deseo incontrolable a otras personas, provocando el caos en la sociedad, bien sea esparciendo una plaga o simplemente atacando a las personas.

En otras palabras presenciamos con horror la liberación de lo que estaba oculto y reprimido, la *sombra cultural*.

De entre estas películas se escoge la película *Shivers*³⁴ (1975), no solo dirigida sino también escrita por David Cronenberg. El criterio para seleccionar esta película obedece a que, pese a ser tan similares, es en esta en la que de forma más clara se evidencia al arquetipo de la sombra en funcionamiento, desde el horror de *lo oculto*, presente en unos seres monstruosos —la deformidad corporal— que acechan a sus víctimas en espacios claustrofóbicos y cotidianos, típico del cine de terror, hasta el derrumbamiento de una pequeña sociedad —transgresión social—, que engloba mejor la ideología y estética del arquetipo propuesto por los críticos del cine y psicólogos estudiados en el capítulo anterior. También se presenta como un interesante caso de estudio, debido a que es su primera película profesional como director de cine, revelando cierta inexperiencia con el lenguaje del cine y un presupuesto reducido, pero al mismo tiempo una gran creatividad y pasión en resolver esas deficiencias, construyendo una película eficiente en el manejo del suspenso, como señala Robert Ebert en su reseña del film.³⁵

Parásitos Asesinos... (Shivers)

Tras haber hecho dos cortometrajes y dos largometrajes, Cronenberg empieza a buscar un mayor reto. En 1972 escribe el guion de una película llamada *Orgy of the Blood Parasites*, inspirado en un sueño. “No me costó nada escribirla, y en absoluto fue algo calculado. Encajaba perfectamente con el tipo de narración que había escrito siempre, pero era una película de terror.” (Gorostiza y Pérez, 2003, p. 91)

En 1973 conoce a Ivan Reitman, productor de películas de terror en Canadá. Dos años después logra que la productora de Reitman, Cinépix, apruebe su guion, con financiación de la Canadian Film Development Corporation. Al principio es difícil para Cronenberg, pues debe aprender todo acerca de la producción de una película, como el trabajo de los diversos departamentos y directivas, en tan solo 15 días. (p. 93) El rodaje empieza en agosto de 1974 y solo duro 17 días. Conto con un presupuesto bajo, de aproximadamente 180 mil dólares. Destaca el uso de ingeniosos efectos especiales, en

34. La versión de la cinta que se analizara será la que fue digitalmente restaurada por *Technicolor*, gracias a la *Toronto International Film Festival*, bajo la supervisión del director David Cronenberg, y que fue entregada a Arrow Films por Lionsgate para su lanzamiento en el Reino Unido en formato Blu-Ray en 2014.

35. Tomado de <https://www.rogerebert.com/reviews/they-came-from-within--shivers-1976>

especial los parásitos, hechos de látex y movidos como marionetas, o el uso de globos para representar la ilusión de que se arrastran dentro del cuerpo.

Según Cronenberg el título *Orgy of the blood parasites* se parecía mucho al de películas de terror de los años cincuenta, por eso lo cambia antes de su estreno a *The parasite murders* (los parásitos asesinos). Su estreno no pasó desapercibido en su país natal: “por lo que se, antes de Vinieron de dentro de... en Canadá no se había hecho cine de terror en serio.” (Gorostiza y Pérez, 2003, p. 103) Según su director el público quedó desconcertado, no solo por sus imágenes repulsivas, sino también por sus elementos de crítica social y filosófica. Por el lado de la crítica de cine hubo comentarios variados. El más famoso fue el del redactor de la revista cultural canadiense *Saturday Night*, que afirmó: “Es pornografía. Es repugnante y es lo que ustedes han pagado con sus impuestos.” Para el investigador cinematográfico Robín Wood — conocido gurú del género del terror y mencionado en el capítulo anterior—, la película es retrograda y reaccionaria. Estas críticas negativas hicieron que la película fuera tema de discusión por parte del gobierno canadiense, que la había financiado. En Inglaterra la película fue prohibida durante el gobierno conservador. En Estados Unidos su estreno fue retrasado y tuvo escenas censuradas (Gorostiza y Pérez, 2003, p. 104).

Por otro lado vale la pena reproducir dos anécdotas recogidas en el libro de Gorostiza y Pérez dedicado al director que dan cuenta de la influencia que consiguió la película. En una Martin Scorsese relata cómo le disgustó la película al principio, pero sin embargo no pudo olvidarla: “La última escena, con los personajes saliendo para infectar al mundo entero con su demencia sexual, es algo que nunca ha podido dejar de inquietarme. Es un final genuinamente chocante, subversivo, surrealista y probablemente algo que todos merecemos.”

La otra anécdota la cuenta el propio Cronenberg. En un festival alemán en el que se había proyectando *Shivers*, el director fue abordado por Dan O'Bannon, guionista de *Alien*, que le increpo: ¿Cómo osa mostrarnos esta película, cuando es evidente que todo está copiado de *Alien*? A lo que él respondió: “¡sabe, esta película se estreno tres años antes que *Alien*!”, entonces O'Bannon sentencio: “bien, hoy sabemos quién es el ladrón” (p. 105). La película recaudó alrededor de treinta veces su coste de producción y recibió la Medalla de Oro al Mejor Director en el Festival de Sitges (p. 104).

En cuanto al argumento, la película *Shivers* nos introduce, a modo de presentación por medio de diapositivas, las *Starline Towers*, un enorme complejo de edificios ubicado en su propia isla a las afueras de Montreal, un paraíso moderno, burgués, un lugar inmaculado y lujoso, destinado a la juventud, creado para alejarse de la civilización, del mundo exterior. Un lugar además que es independiente de este, con sus propios médicos y recursos. Esta idea simboliza un rechazo de nosotros mismos, un aislamiento a un estado mental de perfección, que eventualmente los enfermara. Se observa también una fuerte presencia de estratificación social y laboral, las presiones sociales y los roles que todos deben cumplir en esta utopía.

Pero el resultado final es diferente. La película se llamó en Estados Unidos "*They Came from Within*": los monstruos vienen del interior, en este caso tanto del interior de los habitantes del complejo, como del propio complejo al resto del mundo. Los experimentos de un médico disoluto crean una enfermedad que se propaga por medio de toda clase de sexo ilegal y descontrolado, desatando, de forma insospechada al principio, pero desenfrenada y abierta al final una degradación en los valores sociales de esta comunidad aislada. Lo terrorífico no resultan ser los monstruos, lo realmente horroroso es la aceptación final de la enfermedad por parte de los habitantes del complejo, la idea de que tal vez no es malo lo que les ha ocurrido, la transformación en un nuevo tipo de ser humano —"la Nueva Carne" de *Videodrome*, obra esencial para la ideología de Cronenberg—.

Al final el héroe y último sobreviviente, el doctor St. Luc, es conducido al agua, al líquido primordial, símbolo de las profundidades del inconsciente como señaló Jung, para renacer libre. Aquí la "liberación" y la "igualdad" es la meta final de los infectados. La escena final es un reflejo de la primera: mientras al principio una pareja llega en automóvil al complejo buscando un apartamento para vivir, la última escena se trata de todos los habitantes saliendo de la isla en automóviles y en parejas, dispuestas a compartir su don con el mundo exterior. *"Finalmente, la monstruosidad permanece relativa a los ojos de Cronenberg, ya que la normalidad y la realidad cambian constantemente de parámetros. La transformación puede ser una forma de progreso: el mutante derriba ciertas barreras de lo humano"* (Astic y Gussard, 2010)

El cine de Cronenberg

Las películas de Cronenberg se caracterizan en primer lugar por una obsesión con el cuerpo. Exploran la relación entre lo corporal y lo tecnológico. Este constituye aun un tabú para la sociedad postmoderna, donde mientras la sexualidad es un producto depurado, el contacto carnal y de fluidos sigue siendo prohibido. *“Las nuevas tecnologías electrónicas, con sus bits limpios de información binaria, pretenden volatilizar la carne.”* (Shaviro, 1993, p.114)

También tratan temas como el arte como medio subversivo versus la sociedad represiva; la belleza de lo repulsivo y lo deforme (Gorostiza y Pérez, 2003, p. 22); La búsqueda del placer en el dolor; el cuerpo como contenedor de lo monstruoso, la creación de una nueva carne que busca escapar de la muerte, representado visualmente en tumores, virus, deformidades, recuerdos olvidados que se materializan... En este sentido son películas violentamente viscerales, pues no escatiman en mostrar toda la crudeza de la destrucción de la carne, con sus grotescos detalles anatómicos, en un subgénero que se ha denominado *“body horror”*.

Un tema comúnmente tratado es esa transformación física gracias a la tecnología, que lo lleva a una liberación de las viejas convenciones sociales y biológicas, una apertura a nuevas posibilidades de lo que significa *ser* un Ser humano (Gorostiza y Pérez, 2003, p.41). Los cambios sufridos por la carne ponen en entredicho las distinciones entre mente y cuerpo, el yo y el otro, adentro y afuera, hombre y mujer, natural y cultural, orgánico y mecánico (Shaviro, 1993, p. 115).

No hay una posición estable del sujeto en las películas de Cronenberg, del mismo modo que no existe una figura de alteridad hipostática y absoluta. En películas de terror típicas, como ha argumentado Robin Wood, una “normalidad” socialmente construida se ve amenazada por un monstruo que en cierto sentido figura “el retorno de lo reprimido”. El monstruo es el Otro, la porción del yo que se “proyecta hacia afuera para ser odiada y desheredada” (199); y “el verdadero tema del género de terror es la lucha por el reconocimiento de todo lo que nuestra civilización reprime u oprime. (Shaviro, 1993, p. 126)

Su obra guarda una relación crítica con la sociedad, evidenciando también su violencia por medio de la agresión física desatada, y la decadencia de sus personajes que se materializa en la estética visual pulcra de los espacios que habitan y que se va

corrompiendo. La acción no ocurre en un lugar fantástico sino en espacios privados burgueses. Conforme la *enfermedad* va avanzando (siempre es una enfermedad, física o mental) los lugares cotidianos, banales y claustrofóbicos, se van llenando de basura, despojos de carne y desorden. La metamorfosis física va de la mano de las alteraciones psicológicas de personajes alienados, que buscan recuperar su identidad, envueltos casi siempre por un mundo cuya línea que separa la realidad de la alucinación es inexistente.

Ejemplos de estas obsesiones en sus películas son las enormes larvas carnosas de comportamiento venéreo de *Vinieron de dentro de...*; el extraño aguijón fálico que succiona sangre y contagia la locura en *Rabia*; los tumores y homúnculos nacidos del cuerpo a partir de la sobreestimulación de recuerdos olvidados en *Cromosoma-3*; La mente, no como liberadora sino como destructora de la carne en *Scanners*; La droga como virus que transforma el cuerpo y la maquina en *Almuerzo Desnudo*; El dolor, la mutilación y las prótesis como fuente de placer sexual en *Crash*; la profanación violenta de los medios de comunicación en el cuerpo, como un nuevo órgano sexual, en *Videodrome*; la disolución de la propia identidad, en la unión quirúrgica de los gemelos Mantle a través de extraños aparatos en *Inseparables*; La promesa de eliminar las limitaciones de tiempo y espacio, que provoca la impía metamorfosis de Seth Brundle en un insecto gigante y degenera finalmente en la mezcla de materia orgánica y maquina en *La mosca*; la forma orgánica de multitud de artefactos tecnológicos, como consolas de videojuegos y armas hechas de carne y de una fuerte simbología sexual en *eXistenZ...* Sobre el tema controversial de lo metafórico en el cine Cronenberg comenta:

Estoy verdaderamente obsesionado por la metáfora. No se puede hacer metáforas literales en el cine [...] la metáfora es el corazón mismo de la prosa ¿Cómo se puede hacer metáfora en el cine? Comprendo que es la creación de un imaginario, de un imaginario monstruoso; eso que se puede llamar las ideas puras es invisible en el cine. No se puede filmar.

Es el sentido de la reacción lo que me importa. Es el contexto y el valor metafórico de la película lo que me importa. Intentar destilar su significado con miras a algo muy poderoso, pero que no sea más que una abstracción.

(Gorostiza y Pérez, 2003, p.61)

En los narrativos es destacable su evolución autodidacta y su estilo de planos largos y ritmo relajado, centrado más en los personajes que en un montaje elaborado. Otra particularidad

a señalar es que además de dirigir escribe sus películas, teniendo un control excepcional sobre la obra, comparado con otros realizadores (Gorostiza y Pérez, 2003, p.67).

En conclusión Cronenberg, aparte de los múltiples conflictos psicológicos y sociales que retrata en sus películas, desarrolla varios temas relacionados directamente con los rasgos de *la sombra*, como sus protagonistas reprimidos (Gorostiza y Pérez, 2003, p.22); el paso de la tranquilidad y cotidianidad al caos y desorden social (Gorostiza y Pérez, 2003, p. 24); la relación conflictiva entre lo corporal y lo espiritual, el cuerpo humano con sus pasiones, instintos y deseos no reconocidos (Gorostiza y Pérez, 2003, p. 36); la reivindicación de esos instintos, representados en la transformación corporal y su aceptación; una filosofía centrada en los sentidos, más que en el espíritu; la disolución de las diferencias entre sexos y la propuesta de una nueva sexualidad (Gorostiza y Pérez, 2003, p. 44). Finalmente, le interesa explorar en sus obras aquello que tiene relación con lo prohibido que está en nuestro interior, lo desagradable en nosotros que rechazamos. Como solución a estos conflictos, Cronenberg propone unas etapas por las que trascurren sus personajes, primero de rechazo, luego de resignación y finalmente de aceptación, que conllevaría a una evolución de la especie.³⁶ Como Cronenberg comenta: *“eso es lo que pasa: la independencia del cuerpo, en relación al cerebro, y la dificultad del cerebro para aceptar lo que esa revolución podría acarrear.”* (Gorostiza y Pérez, 2003, p.37)

Cronenberg es además, un conocedor de la obra de Sigmund Freud (p. 44), incluso siendo en varias ocasiones mencionado en sus películas.³⁷ El siguiente comentario no deja lugar a dudas del propósito y conciencia de sus decisiones: *“me gustan las historias provocativas que intimidan, pero que tengan resonancias contemporáneas. Y me gusta controlar cada detalle de la expresión visual.”* (Gorostiza y Pérez, 2003, p.22)

36. Para Gorostiza y otros autores el propósito final de la transformación es el triunfo de la Nueva Carne. Para Shaviri en cambio no hay tal redención, el monstruo sigue siendo un monstruo, incapaz de entrar en la sociedad. No es una evolución sino simplemente algo distinto.

37. Curiosamente llegando a dirigir una película, *Un método peligroso* (2011), en la que se imagina la tormentosa relación entre Sigmund Freud, Carl Gustav Jung y Sabina Spielrein, mientras desarrollaban sus teorías psiquiátricas.

Ficha técnica SHIVERS ³⁸

Otros nombres	Título original: <i>Shivers</i> o <i>The Parasite Murders</i> Título de producción: <i>Orgy of the Blood Parasites</i> Colombia: <i>Parásitos asesinos</i> España: <i>Vinieron de dentro de...</i> México: <i>Epidemia</i> USA: <i>Shivers</i> o <i>They Came from Within</i> Canadá: <i>Shivers</i> o <i>Frissons</i>
Dirección	David Cronenberg
Guión	David Cronenberg
Producción	Ivan Reitman
Producción ejecutiva	Alfred Pariser, John Dunning, André Link
Cinematografía	Robert Saad
Producción artística	Erla Gliserman
Montaje	Patrick Dodd
Efectos especiales	Joe Blasco
Música	Ivan Reitman
Mezcla de sonido	Dan Goldberg
Rodaje	21 de agosto a 17 de septiembre de 1974
Fecha de lanzamiento	10 de octubre de 1975, Montréal, Canadá
Locación	Île-des-Soeurs, Montréal (Québec, Canadá)
Laboratorio	Les Laboratoires de Film Québec (Montréal)
Empresas Productoras	Cinépix, Canadian Film Development Corporation
Distribución	Cinépix Film Properties Inc.
Soporte	35mm color (Kodak 5247)
Relación de Aspecto	1.85:1
Tiempo de ejecución	87 minutos
País	Canadá
Idioma	inglés
Presupuesto	CAD \$ 179,000 (estimado)
Premios	Festival de Sitges, Medalla de Oro al mejor Director

38. Tomado de <http://www.bac-lac.gc.ca/eng/discover/films-videos-sound-recordings/canadian-feature-film-database/Pages/item.aspx?IdNumber=512&DotsIdNumber=>

Reparto:

Paul Hampton - Roger St. Luc
 Joe Silver - Rollo Linsky
 Lynn Lowry - Forsythe
 Allan Migicovsky - Nicholas Tudor
 Susan Petrie - Janine Tudor
 Barbara Steele - Betts
 Ronald Mlodzik - Merrick
 Barrie Baldaro - Det. Heller
 Camille Ducharme - Mr. Guilbault
 Hanna Poznanska - Mrs. Guilbault
 Wally Martin - portero
 Vlasta Vrana - Kresimer Sviben
 Charles Perley - repartidor
 Al Rochman - Parkins
 Julie Wildman - Miss Lewis
 Arthur Grosser - Mr. Wolfe
 Edith Johnston - Olive
 Dorothy Davis - Vi

Joy Coghill - Mona Wheatley
 Joan Blackman - Madre en el
 ascensor
 Fred Doederlein - Emil Hobbes
 Sony Forbes - Hombre en el
 sotano
 Sylvie Desbois - Benda Sviben
 Kirsten Bishopric - hija en
 ascensor
 Nora Johnson - mujer en la
 lavandería
 Cathy Graham - Annabelle
 Robert Brennen - chico
 Felicia Shulman - chica
 Roy Witham - hombre barbado
 Denis Payne - hombre en ascensor
 Kevin Fenlow - hombre en
 ascensor

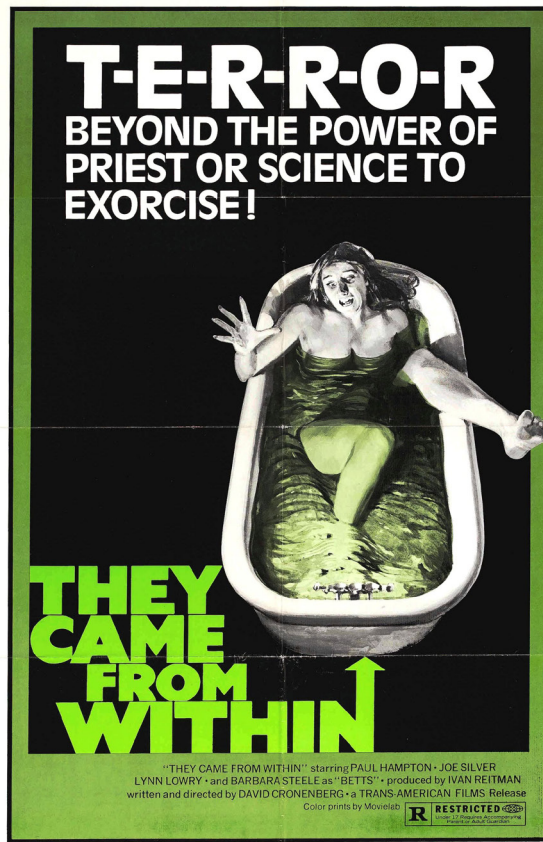


Figura 7. cartel promocional de la película en Estados Unidos



Figura 8. Cromosoma 3 (1979)

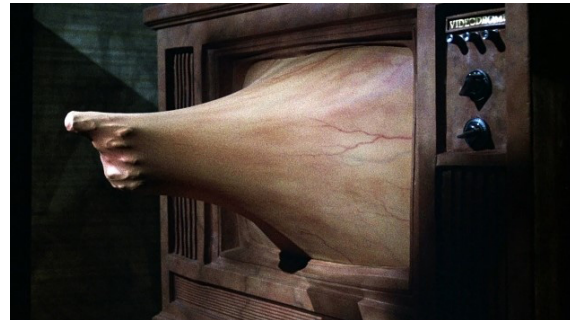


Figura 9. Videodrome (1983)



Figura 10. La mosca (1986)



Figura 11. Inseparables (1988)



Figura 12. El almuerzo desnudo (1991)



Figura 13. Crash (1996)

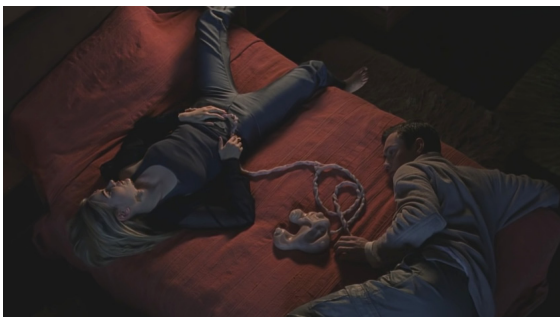


Figura 14. eXistenZ (1999)



Figura 15. Un método peligroso (2011)

Figura 7 a Figura 14. Ejemplos de la filmografía de David Cronenberg.

7. Capítulo 4

Análisis de la película *Shivers*

Las características de *La Sombra*

Según la documentación disponible Jung no parece haber llegado a un desarrollo teórico detallado de la Sombra —a diferencia de otros arquetipos—, sin embargo, los planteamientos teóricos de Jung³⁹ y otros autores jungianos⁴⁰, pasando por los teóricos del cine de terror como Carlos Losilla, Román Gubern y James Wood ofrecen pistas suficientes para reconstruir una teoría estética coherente y sugestiva del arquetipo de la sombra. Por otro lado, como todo arquetipo, La Sombra es abstracta. Por tales razones se debe recurrir a los ejemplos y características de las imágenes arquetípicas disponibles, las cuales revelan sus códigos, su huella en la cultura y el individuo: el arquetipo no establece cómo será físicamente el monstruo, pero sí de qué estrategias se valdrá para provocar terror.

El procedimiento para llegar a los ejes de análisis de la sombra fue el siguiente. En el corpus teórico mencionado anteriormente se reconocen una cantidad importante de conceptos o palabras clave que pueden ser usados para describir los muchos aspectos que puede tomar la *Sombra*. Estos conceptos se contrastaron con todas las escenas de la película, buscando similitudes en sus temas, a nivel visual, narrativo y simbólico, dando como resultado una preselección de palabras claves, de *temas de la Sombra* que son recurrentes a lo largo del film.

Conceptos importantes para describir la sombra como lo son *lo Primitivo; lo Olvidado; lo Anormal y Desagradable; lo Deseado o Placentero; lo Sexual*; se convierte en *lo Reprimido o Prohibido; Lo Oculto y Desconocido, o Misterioso*; y que al manifestarse surge *lo Trasgresor y Violento; lo Liberado; lo Otro o Doble*; y finalmente se transforma en *lo Temible*.

39. Encontrados en la colección *Obras Completas* de C.G. Jung, en los tomos *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*; *Aion: contribución a los simbolismos del sí-mismo*; *Civilización en transición: la lucha con la sombra* (Ver bibliografía). Para esta investigación, se consultó además con un profesor especializado en Jung de la Universidad San Buenaventura, sede Ibagué, que corrobora la pertinencia de estos textos.

40. En concreto el libro *Encuentro con la Sombra: el poder del lado oscuro de la naturaleza humana*, que reúne 14 autores jungianos —psicólogos y escritores que siguen en cierta medida las teorías de Jung— cuyos ensayos tratan sobre ese particular arquetipo desde múltiples perspectivas.

Estos se relacionan estrechamente con temas y motivos recurrentes de la película como la desnudez, el erotismo, una sexualidad desenfrenada, orgias, violencia sexual, tabúes como la homosexualidad y el incesto, filias sugeridas como la pedofilia, la gerontofilia, la coprofilia; la enfermedad, los monstruos, transformación de la carne; el misterio, el suspenso, lo amenazante; violencia en general, misoginia, muerte, sangre, mutilación, gore, suicidio, lo escatológico; quebrantamiento, ironía e inversión de las leyes sociales, actos banales y cotidianos enfrentados a lo cruel y destructivo, la denuncia de la comunidad como falsa; la locura, desaparición de la personalidad, control mental, sujetos zombificados, crítica a la razón, oda a lo primitivo y animal, etc.

Al realizar esta comparación las secuencias que sugerían estos conceptos se fueron acumulando en unos ejes comunes. Estos ejes se depuraron por similitud o redundancia hasta dejar 3 ejes relativamente independientes entre ellos. Cabe aclarar que no son totalmente autónomos en sus temáticas y expresiones, sino que por el contrario siguen superponiéndose en diversos escenarios de la película, lo que refuerza más la idea de su pertenencia a este arquetipo.

La recurrencia de estos temas de la sombra en *Shivers* se presentó así:

- Tabúes, instintos y violencia sexual: 12 situaciones o secuencias.
- Locura o enajenación mental: 8 situaciones
- Dualidad caos vs orden; violencia vs paz; transgresión de las leyes sociales y la cotidianidad: 16 situaciones
- Transformación del cuerpo, sangre, enfermedad y monstruosidad: 14 situaciones
- Códigos sonoros o gráficos sobre la Sombra: 3 situaciones

Finalmente la categorización de los modelos de la sombra para *Shivers* queda así:

- Violaciones y diversos tipos de tabúes sexuales: Sexualidad Desenfrenada.
- Violencia, enajenación mental, rompimiento de la cotidianidad y demás tipos de tabúes sociales: Caos Social.
- Sangre, parásitos, deformidades: Transformación Corporal.

Se puede afirmar entonces que la *Sombra* en la película *Shivers* gira en torno al tema de la *degradación*, concepto que a su vez aparece constantemente en la obra de David Cronenberg. Como resultado de este proceso de depuración recomendado por Casetti y Di Chio se definen tres ejes del Arquetipo de la Sombra presentes en la película:

1. Transformación corporal o degradación física: [La Figura del Monstruo](#)
2. Sexualidad desenfadada o degradación sexual: [La Figura del Sexo](#)
3. Caos o degradación social: [La Figura de la Transgresión](#)

Las escenas escogidas serán 15 debido a que, si bien es cierto que hay muchas más secuencias y segmentos con algún tipo de relación con la Sombra o el cine de terror, a nivel cinematográfico son pobres o poco complejas. En tal caso estas se escogieron porque, o son las más interesantes desde un punto de vista de la imagen y los recursos cinematográficos, o son las más potentes en su mensaje y emblemáticas para la película (también se podría decir que son las más trasgresoras, repulsivas y fuertes dentro de este festival de la decadencia). algunas secuencias se describirán con menos detalle que otras para reforzar las ideas recurrentes a cada eje.

Se propone además un eje adicional de análisis independiente de lo visual, un eje de lo *verbal*:

4. Diálogos ideológicos de la sombra: [La Ideología de Cronenberg](#)

En este eje se describirán dos escenas extra, donde son los diálogos de los personajes involucrados los que refuerzan la ideología de David Cronenberg presente en la película, a la que llamaremos la *filosofía de la transformación humana* —que otros analistas llaman simplemente la teoría de la *Nueva Carne*, tema recurrente en casi toda su obra—. Estas conversaciones guardan una profunda relación con el Arquetipo de la Sombra, por tanto ayudaran a entender las ideas filosóficas que pretende comunicar el autor con su obra, demostrando de manera definitiva que estos temas están representados de manera consciente en el film.

La Figura del Monstruo

Este apartado trata sobre el aspecto monstruoso y repulsivo de la sombra en *Shivers*, manifestado por la transformación corporal de los habitantes, pero sobre todo por la figura de unos seres mutantes que protagonizan la película y son el desencadenador de la trama. Estos monstruos fueron creados por un científico loco que pretendía crear una cura al “exceso de pensamiento de la humanidad”, por medio de unos parásitos que, mezcla de enfermedad venérea y afrodisiacos, al introducirse dentro del cuerpo humano transformaran la conducta del sujeto para que recupere “su contacto con su cuerpo y sus instintos”. pero su sujeto de pruebas se sale de control, así que tiene que deshacerse de ella, tras lo cual se suicida. Sin embargo esta persona alcanza a infectar

a otras dentro de un edificio aislado, lo que desata una catastrofe social, conforme la nueva enfermedad va ganado terreno.

Físicamente los parásitos son gusanos enormes, del tamaño de una mano, de consistencia carnosa y grosor considerable, color entre rojizo, marrón y negro, presencia de ventosas y de una especie de cabeza o trompa; además exudan sangre roja o negra allí por donde van arrastrándose. Todo esto los dota de una apariencia sumamente grotesca, con su forma fálica y su textura excrementicia. Anidan y se reproducen en el estomago de la víctima, centro del deseo y los apetitos, generando en sus victimas la necesidad irrefrenable de besar a otra persona y tener sexo con ella, independiente de su sexo y edad, así como del consentimiento de aquella, llegando a tener un comportamiento violento, incluso suicida, con tal de satisfacer esa necesidad.

A través de la boca el enfermo transmite un nuevo parasito a su víctima. Curiosamente el comportamiento de los huéspedes varía. Mientras unos actúan literalmente como zombis del sexo, sin hablar y solo ululando y caminando de forma errática, otros pueden hablar con normalidad e incluso planeando estrategias para engañar a sus víctimas y poder violarlas. Pero también los parásitos pueden actuar de forma independiente, arrastrándose por conductos, pudiendo saltar hacia el rostro de sus víctimas o introducirse por otros orificios..., como si de penes flácidos ambulantes se tratasen. A pesar de esto último los parásitos son mas una presencia sugerida durante el film, por cuestiones de los efectos especiales disponibles, pero también por decisión estética. A continuación veremos los ejemplos más importantes del accionar en la película de sus protagonistas verdaderos.



Figura 16. El parasito, libertador y conquistador de la humanidad.

Segmento 17, Secuencia de 30:09 – 31:26

Sinopsis

Una mujer, llamada Janine Tudor, llega a su apartamento, encuentra a su marido desvanecido al frente del refrigerador y lo lleva a su cuarto.

Análisis

Esta es una secuencia muy buena porque plantea un misterio en muy pocos planos y tiempo, usando el encuadre, la iluminación y la transición para establecer indicios que provocan temor hacia una amenaza desconocida. Cuando la mujer abre la puerta la vemos desde adentro del apartamento, en un plano americano que oculta el suelo; la habitación está además a oscuras, solamente iluminada por la nevera que está abierta, lo que ya es un primer indicio de que algo anormal está sucediendo. Completando la composición se perfila la propia Janine a contraluz. Esta cierra la puerta y llama a su esposo, Nicholas, para saber si se encuentra en casa. Al mover la puerta de la nevera que bloquea su paso, hay un corte a un encuadre picado de una mano ensangrentada en el suelo, que se asoma debajo de la puerta de la nevera (**figura 17**). De inmediato la mujer lanza un grito en *voice off* (fuera de campo) y suena brevemente una música incidental de piano y violines de armonía discordante, que refuerza la sensación repentina de peligro. El encuadre semeja el punto de vista del personaje, poniéndonos en su lugar para recibir directamente la sorpresa y amenaza.

Janine da la vuelta a la nevera y encuadre desciende revelando a su esposo tirado en el suelo. Este se encuentra despierto pero pasmado, así que su esposa lo lleva a la cama. Corta a un encuadre bajo, plano detalle de la puerta; tras ellos atravesar el plano hacia la habitación, se revela la puerta y su ranura de correo, de la cual surge un rastro de sangre (**figura 18**), al mismo tiempo que suena de nuevo esa música discordante. De nuevo, gracias al sonido y la sangre se genera un indicio de una amenaza desconocida e incomprensible.

Como se revela en la siguiente secuencia se trata de uno de los parásitos, que ha escapado por si mismo del cuerpo de Nicholas para atacar a otras personas, origen que el autor decide no mostrar. Por eso para el espectador toda la secuencia es un *indicio* vago de violencia, pero que un nivel más profundo alude a la irrupción de lo monstruoso en el espacio cotidiano.



Figura 17 (00:30:38)



Figura 18 (00:31:24)

Figura 17 y Figura 18. Plano detalle como indicio de lo extraño y de presencias ominosas.

Segmento 51, Secuencia de 01:11:06 – 01:15:03

Sinopsis

El doctor Rollo Linsky finalmente llega al complejo Starliner para presenciar la revisión médica de Nicholas Tudor, paciente de un amigo suyo que presenta una extraña enfermedad en su cuerpo. Al llegar al apartamento el doctor solo encuentra al enfermo. Este presenta unos repugnantes y enormes gusanos en su abdomen ensangrentado. Uno de ellos salta al rostro del doctor, pegándose a él y haciéndolo sangrar, mientras este enloquece de dolor. Él trata de arrancárselo pero es detenido por Nicholas, que lo asesina de forma sanguinaria.

Análisis

Esta secuencia representa la otra cara del monstruo, no la que permanece oculta sino la que ataca y deforma la carne, produciendo la escena más sangrienta y visceral de la película. El principio es lento. Tras una entrada al edificio de duración considerable (**figura 19**), equilibrada con una elipsis del ascensor, el doctor llega al apartamento, cuya puerta está abierta y en el que nadie responde, así que decide adentrarse en el con precaución, creando una atmosfera de expectativa y suspenso. La cámara pasa a simular el punto de vista del doctor, por medio de la técnica de cámara en mano, adentrándose en el cuarto del paciente. Este se encuentra iluminado pobre y suavemente, donde destacan unas paredes y muebles de color cálido, que junto a la ligera luz de penumbra de unas enormes y extrañas lámparas redondas verdes, generan una tonalidad malsana. La cámara hace un paneo hacia abajo revelando a Nicholas en la cama en posición inversa al eje del encuadre; Esta dormido, tiene una pijama azul (que resalta de todo

lo demás en la secuencia), hay sangre en la almohada y una iluminación fuerte que divide su rostro entre luz y sombra (**figura 20**). El encuadre y movimiento anteriores han dado como resultado una imagen distorsionada de la realidad con respecto al eje y la perspectiva de la película, simbolizando que Nicholas se encuentra en un estado alterado, en una dimensión distinta a la normal.

Al acercarse al paciente el doctor, empieza a sonar una música incidental de intensidad baja, como de campanillas, evocadora de misterio. De nuevo se intercalan encuadres que semejan el punto de vista del doctor con otros de media figura de este, introduciendo al espectador en su experiencia. Uno de estos puntos de vista encuadra por completo una imagen del abdomen del paciente cubierta por una sabana. Esta sabana se mueve, palpita, haciendo un ruido baboso, como si hubiera algo debajo de ella. Un encuadre de la cama que abarca a ambos, iluminado por una luz que produce sombras fuertes, muestra al doctor levantando la sabana. Sin terminar esta acción hay un corte hacia un plano detalle muy pequeño y rápido que muestra una mano descubriendo una pequeña parte de lo que se oculta debajo de la sabana: algo carnoso y sanguinolento que se arrastra sobre el abdomen, que forman una imagen nauseabunda.

De esta rápida imagen vuelve a cortar al plano anterior, donde ya podemos ver mejor lo que se oculta tras la manta: un par de gigantescos gusanos que se retuercen y expelen sangre de la barriga de Nicholas (**figura 21**). De aquí salta a un fugaz primerísimo primer plano del rostro del doctor Rollo, centrado en sus gafas, que ilustra su disgusto por lo que está viendo (**figura 22**). De aquí salta de nuevo a un plano detalle muy cercano y rápido del parásito, esta vez ocupando todo el campo, exponiendo toda su gloriosa asquerosidad, con sus excrecencias excrementicias, revolcándose entre la sangre y el vello de su huésped (**figura 23**). Estos tipos de cortes rápidos, de planos y contraplanos cerrados pretenden crear suspenso y misterio, a la vez que sumergir nuestra mirada muy cerca de lo que está pasando, para sentir en primera persona lo que está sintiendo el personaje, un efecto sensorial importante para el cine de terror. En este caso se han logrado unas imágenes realmente repulsivas e infames gracias a los efectos especiales y el maquillaje.

De repente, durante un primerísimo primer plano del rostro del doctor igual al anterior, un parásito salta y se pega a su rostro. Empieza una música incidental discordante y ominosa de piano, mientras se suceden cortes rápidos del doctor luchando por quitarse el parásito, mientras se escucha amplificado en intensidad

un ruido de succión viscoso. Este cae sobre la barriga de Nicholas, dejando sus gafas perfectamente sobre la ensangrentada piel (**figura 24**) simbolizando la pérdida de su razón ante esta fuerza visceral, una metáfora del choque entre lo corporal y lo mental. Luego se suceden una serie de planos en los que el doctor camina girando y retorciéndose, pidiendo ayuda y tratando de quitarse la criatura de su cara. Uno de ellos llama la atención por su composición excéntrica del doctor, con una pared de fondo de tono amarillento y una luz que perfila claramente su sombra (**figura 25**). Esta composición representa la impotencia de la víctima frente al ataque, empequeñeciéndola al yuxtaponerla contra el gran espacio vacío a su alrededor; el dolor que padece por medio de la posición de los brazos y su cuerpo torcido contra el fondo cálido; la sombra en este contexto es un elemento amenazante, símbolo de unas fuerzas ocultas que luchan por apoderarse de la víctima.

De su rostro surge además una especie de gas o vapor que hasta ahora no se había presentado en los ataques, tal vez para exagerar la puesta en escena del efecto dañino de los parásitos: Además de enloquecer y controlar a sus huéspedes, esta plaga tiene un efecto corrosivo en la piel, dejando cicatrices y quemaduras profundas, como metáfora de su efecto destructivo para la sociedad y poder transformador para el individuo.

A continuación se lo muestra en un breve plano picado gateando por el suelo de un pasillo, como un animal, lanzando lastimeros llamados de auxilio distorsionados por el parásito; sus manos y su ropa cubierta de sangre; su rostro parece deforme, debido a la sombra que lo oculta y la presencia del parásito: El doctor y científico se ha transformado en un monstruo patético, que recuerda fugazmente a esas abominaciones miserables de las películas de *La Mosca* (**figura 26**).

Tras finalmente llegar a la cocina, toma una llave inglesa dramáticamente y se arranca el parásito, en un primerísimo primer plano horroroso de su rostro: su cara está totalmente cubierta en sangre, incluso sus dientes, que se ven a través de una mueca de dolor; en primer plano la tenaza agarrando la aberración carmesí, que parece ahora parte de su rostro, dándole un aspecto irreconocible. Una imagen despiadada y brutal de metal contra la carne (**figura 27**).

Se produce un corte a ese encuadre pasado de primer plano de Nicholas al revés, pero esta vez abriendo los ojos debido a los gritos de agonía del doctor. La forma instantánea de abrir los ojos, su mirada fija sobre el espectador y su grado de inclinación de 180

grados crean una imagen alarmante, de la repentina aparición de una amenaza casi sobrenatural (**figura 28**).

Volviendo al doctor, este se ha quitado el parásito y lo está golpeando con la llave inglesa. Mientras tanto el huésped, Nicholas, se ha levantado y camina con lentitud, con la mirada vacía, por el pasillo de la casa, cubierto de sangre; le dice al doctor: “No” y lo agarra por la espalda, tras lo cual sigue un forcejeo en plano medio, en el cual Nicholas le quita a Rollo la llave. Un corte a un primer plano de Nicholas levantando un brazo, con las manos de Rollo sobre su rostro: baja el brazo y golpea 4 veces a Rollo en la cabeza con la llave, pero fuera de campo. Durante la acción la cámara tiembla (**figura 29**). Escena violenta pero que prefiere dejar a la imaginación, de todas formas la sangre lo cubre todo.

A veces cronenberg usa la música para apuntalar el misterio. Pero en otras decide usarlo poco, silencio y sorprender con un pico breve de sonidos fuertes. Usa el sonido marcar lo peligroso, para asustar, pero aquí usa la ausencia de este para hacer hincapié a la miseria y el dolor de la víctima y la brutalidad de su muerte.



figura 19 (01:11:19)



Figura 20 (01:12:42)



Figura 21 (01:13:30)

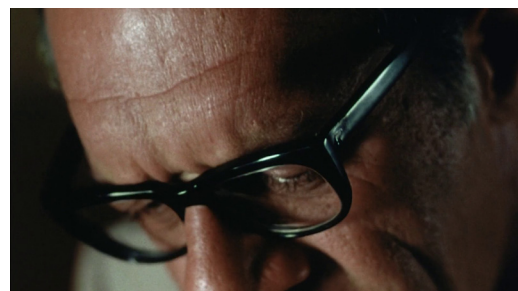


Figura 22 (01:13:33)



Figura 23 (01:13:34)



Figura 24 (01:13:45)



Figura 25 (01:13:47)



Figura 26 (01:13:58)

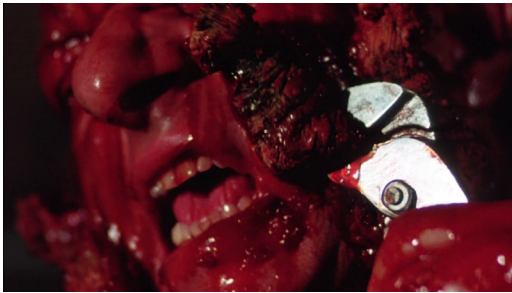


Figura 27 (01:14:13)



Figura 28 (01:14:17)



Figura 29 (01:14:55)

Figura 19 a Figura 29. Ritmo, fuera de campo y punto de vista subjetivo como constructor del suspense; Plano detalle y el color como refuerzo de sentimientos desagradables; composición como evocadora de una realidad alterada.

Ejemplos complementarios

La presencia del parásito, con sus características sexuales, viscerales y escatológicas, es el principal elemento que advierte de la irrupción inesperada de lo anormal —de la *otredad*— en la vida cotidiana, usando también en ocasiones la construcción del *suspense* por medio de un ritmo lento, encuadres de composición estable, simple y clara, relativamente largos y monótonos de situaciones cotidianas, la música incidental suave, contrastado con movimientos frenéticos hechos a cámara en mano, cortes rápidos de planos y contra-planos que refuerzan la sensación de movimiento y conflicto; también juegan un papel los *indicios* en la puesta en escena, que en el subconsciente del espectador interpreta como signo de la presencia de lo oculto y misterioso.

Otros encuadres interesantes en el film que sugieren la presencia del monstruo son:

El encuadre en el que Nicholas habla con sus parásitos como si fueran sus hijos, mientras estos se mueven y pujan debajo de su piel, semejando una erección interna, o también como una parodia del embarazo. La iluminación en claroscuro que lo divide en dos, y las expresiones de su rostro completan una imagen de demencia y transfiguración corporal (**figura 30**). El siguiente encuadre (**figura 31**) corta a un plano de Janine en el extremo izquierdo del campo, en una silueta a contraluz sobre la única luz verdadera que existe en la habitación. El resto es oscuridad absoluta, salvo por dos faroles esféricos verdes con motivos orgánicos. Llama a su esposo pero este no le contesta: Las sombras se ciernen alrededor de la pareja, su mujer lo llama desde la luz, pero el ya está perdido. Se ha entregado a la oscuridad. Se está convirtiendo en algo nuevo (Secuencia 32:12 – 35:21).

La secuencia en la que más tarde en la película Nicholas empieza a convulsionar al lado de su esposa y un nuevo parásito asoma su cabeza desde su boca en primerísimo primer plano, con ojos desorbitados y expulsando sangre, como la irrupción del mal en el cuerpo y la cotidianidad (**figura 32**). El encuadre largo a nivel del piso en que, tras Nicholas ser víctimas de una convulsión y vomitar en la bañera (fuera de campo), sale del plano y se observa una mancha de sangre roja que chorrea por el blanco sanitario de porcelana, este plano queda fijo varios segundos, enmarcado por la puerta y las paredes blancas e inmaculadas, generando un espacio fragmentado, un encuadre dentro del encuadre, centrando aun más la atención en ese punto, mientras la intensidad de una música incidental disonante aumenta (**figura 33**). Una composición muy sutil pero

estéticamente inquietante; También el uso de indicios en la secuencia en que una mujer mayor es atacada por uno de los parásitos, encuadre en el que solo vemos sus piernas pataleando hasta que dejan de moverse, quedando el resto de ella fuera de campo (**figura 34**) en una sinécdoque de lo que sucede.



Figura 30 (00:33:49)



Figura 31 (00:34:07)



Figura 32 (00:57:47)



Figura 33 (00:23:58)



Figura 34 (00:27:12)

Figura 30 a Figura 34. Fuera de campo como Elipsis de estructura que refuerza el misterio y enriquece la imagen; iluminación y composición como constructor de la atmosfera; Plano detalle y espacio fragmentado como enfoque o indicio de lo anormal, del *mal*.

La Figura del Sexo

La sexualidad juega un papel fundamental en la formulación del arquetipo de la Sombra, ya que es uno de los motores principales del inconsciente: la búsqueda de placer, la satisfacción de los deseos del cuerpo. Independiente de la cultura es un aspecto de la vida humana que fascina pero a la vez tiene una carga de misterio, como dadora de vida y pulsión primitiva, que puede llegar a ser muy potente. Es por esto que bajo una perspectiva social e histórica adquiere unas connotaciones negativas, con variaciones entre cada cultura por supuesto. Todo aquello que se salga de las normas acordadas por esa sociedad, por ejemplo su expresión pública, será vista con temor, como un peligro ante la pérdida de control, como fuente de transgresión que rompa las reglas que mantienen a la comunidad unida e identificable.

Es por tanto que se deciden establecer normas para ella, los llamados tabúes, e incluso desde la perspectiva occidental moderna ocultarla lo mejor posible. Aquí se escoge como eje porque para la película es una herramienta importante para señalar, por contraste, la desintegración de las normas sociales entre los seres humanos, una pérdida de su personalidad en pos de servir un propósito nuevo, y por supuesto como valor de choque para el espectador que no está acostumbrado a este tipo de comportamientos. Se señalan a continuación algunas secuencias donde lo sexual, y en especial los tabúes y un comportamiento sexual desenfrenado y violento es representada explícitamente, aunque casi todas las escenas tiene una connotación sexual, siendo prácticamente el motor principal de las situaciones que se dan en la película. Se decide también separarlo como eje independiente de lo trasgresor social porque algunas escenas pretenden ese enfoque, aparte de lo violento o enajenado.



Figura 35. ¿posible escena eliminada?

Segmento 23, Secuencia de 40:45 – 42:06

Sinopsis

Betts, vecina y amiga de Janine se baña plácidamente en la bañera. Del desagüe surge un parasito que se introduce por su vagina. Ella se resiste, pero termina tomando control de ella.

Análisis

Se cuenta una historia de violación por medio de una elipsis de contenido.

Una mujer se encuentra está en un encuadre frontal, plano entero, completamente desnuda y horizontal, dentro de la bañera, así que solo se ve dentro del campo su cabeza y rodillas. Hay además una copa de vino en el borde de la bañera (**figura 36**). Esta composición está llena de líneas paralelas horizontales y verticales, tanto reales como percibidas; la iluminación es fuerte y cenital, así que no hay sombras. Un plano donde domina el blanco, excepto por el cuerpo, la copa y el jabón, que tienen colores cálidos. En conclusión es un espacio plano, neutro, aséptico y rígido.

Corte a un plano detalle del desagüe, repentinamente suena un sonido discordante. Se destapa y se asoma brevemente un parasito. Corte al plano de la bañera, el sonido insidioso sube su intensidad lentamente. Corte al parasito, sale lentamente del desagüe, tanteando; parece más un pene flácido que un tentáculo o un gusano por su cabeza y “trompa”, arrugado, rojizo (es evidente que es una marioneta, pero por otro lado le sale una que otra burbuja y un poquito de sangre...), textura y color de excremento. Sumamente desagradable (**figura 37**). Corte a un plano picado, medio, de inclinación oblicua, de la mitad inferior de la bañera: el parasito se arrastra lentamente entre las piernas de la mujer, sin ser percibido, en dirección a su vagina. Esta inclinación —poco común en la película—, refuerza la fuerza del movimiento del parasito, ya que se mueve hacia abajo del encuadre, a favor de la gravedad. Las piernas de ella son muy blancas, lo que se armoniza muy bien con los colores del resto del plano y contrastan aun más con el parasito (**figura 38**)

Estos cortes y los que siguen son de rápida duración, de 3 segundos. Corte al primer plano del rostro mujer. Luego corte al plano completo de bañera paralelo. Para este punto el sonido es ya alto. Corte al mismo plano de las piernas, el parasito esta a la altura de las rodillas y casi sale del campo; la música incidental es como de teclas de piano, se hace más compleja.

Corte al plano del rostro: la mujer mira hacia abajo y de repente hace una mueca de dolor. Corte rápido de detalle del suelo y bañera: la copa vacía cae al suelo y se rompe **(figura 39)** Corte al plano completo paralelo de la bañera. La mujer se retuerce con una mueca de dolor, trata de agarrarse a la bañera pero resbala; Cortes ahora de 2 segundos Corte al plano de las piernas: estas se mueven frenéticamente pero solo se ve hasta las rodillas; empieza a salir sangre de la parte inferior del campo, seguramente de la vagina; empieza a gritar. Corte de tan solo siete fotogramas del plano rostro: la mujer esta gritando y se lleva la mano al rostro **(figura 40)**. Corte al plano de las piernas, sale más sangre **(figura 41)**. Corte al rostro muy rápido; grita y se retuerce. Corte a las piernas. Corte a rostro, se lleva ambas manos a la cara mientras bajan rápidamente los ruidos y la mujer deja de gritar, haciendo una mueca casi de placer **(figura 42)**.

Esta escena es una clásica y sencilla secuencia del suspenso, vemos como surge algo que no puede ver la víctima, lo que se llama elipsis de estructura subjetiva. El peligro surge en medio de una tarea cotidiana, que termina siendo una violación por parte de este parásito, que metafóricamente representa un falo, reforzado por la sangre como indicio. Pero además es una transgresión o violación del espacio inmaculado, el color blanco o claro es violentado por el rojo del parásito y la sangre. La secuencia está compuesta de solo tres cortes que se suceden cada vez más rápido, en una típica transición de plano contra-plano propia de un montaje expresivo, para acelerar el ritmo y reforzar el sentimiento de caos y peligro. Otro ejemplo es el detalle del vaso de vidrio que se rompe.

Por otro lado la mujer esta desnuda pero nunca se muestra nada explícito, solo se sugiere. Destaca el enfoque a la expresividad del rostro como parte. Incluso los primeros planos se hicieron con cámara en mano, dándole una oscilación que contrasta con la cámara fija de otros encuadres. Finalmente este acto violento e infame se convierte en un acto de transformación, de “liberación” sexual, cambiando su personalidad, reflejado en un plano detalle posterior en la película de solamente sus pies, pisando los vidrios de la copa caída de forma indiferente **(figura 43)**.



Figura 36 (00:40:45)



Figura 37 (00:41:22)



Figura 38 (00:41:34)

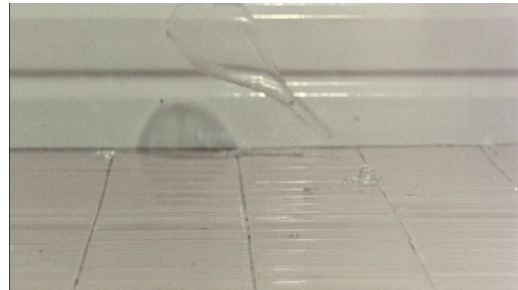


Figura 39 (00:41:50)

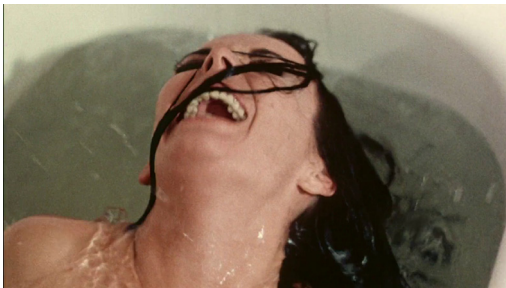


Figura 40 (00:41:59)



Figura 41 (00:42:01)



Figura 42 (00:42:06)

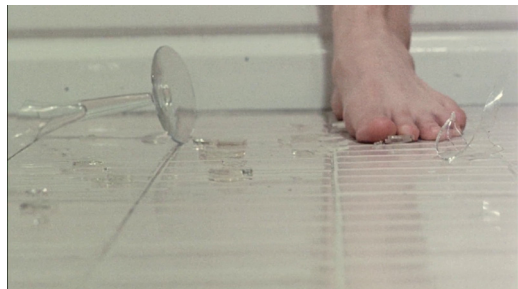


Figura 43 (00:43:21)

Figura 36 a Figura 43. Campo/contracampo como relación de causa efecto; movimiento de cámara como expresión de un estado mental; composición y color como contraste simbólico; plano detalle y estética como elementos metafóricos.

Segmento 56, Secuencia de 01:19:45 - 01:21:05

Sinopsis

Tras escapar de una turba violenta, el doctor Saint Luc evita hombres y mujeres con intenciones más sensuales para él.

Análisis

Por medio del punto de vista subjetivo, el sexo se convierte en amenaza.

El doctor Saint Luc, protagonista único a estas alturas de la película, camina por un pasillo bien iluminado de colores cálidos. A su alrededor, pero a lo lejos se escuchan ruidos animalescos y de algarabía: Un lugar calido a nivel visual y auditivo, que es poco agradable para el impasible doctor. Más delante en ese mismo pasillo el doctor empieza a correr ubicado al fondo del espacio, pero delante de él, en primer plano, se abre un ascensor. De él salen dos hombres semidesnudos, estos lo ven y el doctor frena en seco y retrocede, ellos avanzan hacia el lentamente; comienza a sonar música incidental misteriosa. El encuadre tiene profundidad de campo y un punto de fuga descentrado que permite ese choque de direcciones en el plano. Al moverse lentamente se produce expectativa (**figura 44**). Le sigue un encuadre desde dentro de un apartamento, el doctor entra en, el cierra la puerta con visible temor y mira por la mirilla (**figura 45**). Corte a un encuadre punto de vista subjetivo del doctor que simula la acción anterior de mirar por la mirilla, por medio del plano fragmentado por una sombra de borde circular que sirve como segundo marco. Los dos hombres se acercan muy cerca a la cámara asomándose por ese marco y diciendo “¡oye, ven afuera!” “¿quieres venir a una fiesta?” y se ríen burlonamente; tras ellos una puerta roja, símbolo de su pasión desmedida. Se escuchan unas risas a lo lejos que llaman su atención y los hombres se apartan del plano (**figura 46**). El encuadre pasa a Saint Luc de espaldas mirando por la mirilla, rodeado de sombras.

En esta primera parte de la secuencia son la apariencia de los *informantes* la que nos ayuda a entenderla. Su forma de moverse y actitud interesada en el doctor dan a entender que se trata de homosexuales que desean al doctor. Al mismo tiempo por la actitud de este y el plano que se usa para representarlos los califica como una amenaza, algo a lo que temer.

Estando mirando por la puerta se prende la luz y él se voltea asustado. Se produce un corte a un campo largo de una sala, de paredes y cortinas blancas que dominan el espacio amplio, mientras la mueblería es pequeña pero negra. En el centro del campo están sentados un hombre anciano, flaco, de barba larga y una adolescente atractiva de pelo rubio y largo. El anciano se levanta y habla; Él es quien ha prendido la luz. Corte a plano anterior de Saint luc, los está mirando mientras el viejo dice en *voice off* (fuera de campo): “¿Has conocido a mi hija, Erica? Ella es una chica hermosa.” Corte al plano anterior de la sala: el viejo le dice a su hija: “Ven aquí, Erica.” Ella se levanta y el viejo la abraza y dice: “Creo que realmente te gustaría mi hija, Erica” Tras lo cual se besan **(figura 47)**. Suena música incidental misteriosa. Corte final de Saint Luc mirando con desagrado y saliendo del apartamento **(figura 48)**; cuando abre la puerta vuelve la música incidental de misterio y se escuchan risas y gritos de mujeres y hombres. Primero hay un tema de acoso homosexual y luego una situación de pedofilia e incesto vista de manera directa, sin atenuantes, en el centro de la acción. Rechaza ambas, de nuevo huye del sexo. También se trata de hacer al espectador parte de la experiencia, no solo su percepción, sino su opinión. La sexualidad como experiencia negativa se expresa al máximo por el uso explícito de tabúes, colocados en primer plano gracias a la composición centrada, árida, el ritmo pausado y la ausencia de sonido.



Figura 44 (01:20:05)



Figura 45 (01:20:21)



Figura 46 (01:20:40)



Figura 47 (01:21:01)



Figura 48 (01:21:03)

Figura 44 a Figura 48. La profundidad de campo como gestadora de la sorpresa; plano fragmentado y punto de vista subjetivo como constructor de la tensión y el enfoque de la mirada; composición, color e iluminación como elementos simbólicos, evocadores de estados mentales o generadores de énfasis en lo anómalo.

Ejemplos complementarios

Otras secuencias que representan el tema de los tabúes sexuales como ese extremo maligno al que pueden llegar los transgresores de la sociedad son por ejemplo, la secuencia en la que Janine huye de su apartamento descorazonada, en un encuadre de inclinación oblicua que refleja su estado de perturbación mental (**figura 49**); al llegar donde su amiga Betts, ella se encuentra de espaldas, con un vestido negro, distinto a su indumentaria clara del pasado, al otro lado de la habitación a oscuras. Al voltearse hacia Janine lo hace en cámara lenta o *ralentí*, siendo un movimiento erótico, voluptuoso, pero sobretodo estableciendo el suspenso, la amenaza sugerida por lo que pueda pasar a continuación: algo es diferente en ella (**figura 50**). Como veremos más adelante ella ha cambiado: mientras consuela a Janine, le pide sin tapujos que hagan el amor, tras lo cual la besa, mostrando por medio de planos detalle exagerados de un bulto atravesando sus gargantas, el paso del parásito de un cuerpo a otro (**figura 51**). El tabú aquí —lesbianismo— esta vez se produce entre personajes familiares al espectador. Nuestra heroína ha caído en la tentación del mal: Se trata de una fuerza sobrenatural la causante de este acto inmoral ¿o había un deseo previo?

Otro plano particularmente controversial lo es el de las fotos que Rollo encuentra entre los papeles de su colega el difunto doctor Hobbes: fotos a blanco y negro de una mujer semidesnuda muy joven para él... (**figura 52**) En el siguiente apartado veremos su historia.



Figura 49 (00:58:13)



Figura 50 (00:58:37)



Figura 51 (01:09:38)



Figura 52 (00:44:38)

Figura 49 a Figura 52. Inclínación del encuadre como reflejo de un estado mental; cámara lenta como indicio de lo extraordinario; plano detalle como realce de lo fantástico, escandaloso o tabu.

La Figura de la Transgresión

El fenómeno más importante y recurrente de la película, así como el resultado final de la presencia del mal, de la sombra: el caos social. Todas las secuencias, tanto las que establecen el suspenso clásico, la profanación del cuerpo y el espacio por parte del monstruo así, como los comportamientos promiscuos son motivados por un deseo profundo de romper las normas sociales, de satisfacer los deseos más primitivos al costo que sea necesario. Es por eso que las secuencias que hacen parte de esta selección tiene como resultado final la representación de la locura y la pérdida de identidad, generalmente por medio de la violencia indiscriminada. La enajenación mental de que son víctimas los habitantes del complejo degenera en escenas de pelea, comportamiento animalesco y absurdo, intentos de violación e incluso asesinatos. No existen límites, ni de sexo ni de edad ni de condición social. Solo la muerte puede detenerlos.

Segmento 2, secuencia de 3:20 – 11:34

Sinopsis

Un segmento formado por 3 secuencias, en la que se cuenta tres historias de forma intercaladas. En primer lugar una pareja llega al conjunto Starliner, donde hablan con el administrador acerca de adquirir un apartamento. En segundo lugar se muestra una lucha sin contexto entre una adolescente y un hombre mayor, el cual la duerme, le abre el vientre, la mata y se suicida. Mientras pasa esto una tercera secuencia arranca luego de terminar la primera, en la que un hombre desayuna, habla con su esposa y sale a trabajar. En cambio va al apartamento donde vivía la adolescente de la segunda y principal secuencia, en donde encuentra los cuerpos, lo que lo hace desfallecer y huir, cerrando narrativamente el segmento.

Análisis

Tres secuencias unidas por la sátira a la sociedad y la irrupción violenta del caos en lo cotidiano. Planos a destacar (de entre los muchos que hay):

Secuencia pareja 1: El segmento empieza con una pareja que llega al lovi del complejo, son recibidos por un guarda, ya están buscando apartamento; hasta este punto todo

muy amable y cotidiano; La acción lleva un ritmo lento. Luego continua intercalándose con una serie de secuencias de otra historia que no se sabe ni donde ni porque está ocurriendo, por medio de cortes directos:

una primera Secuencia de pelea: En la que un hombre mayor entra a la fuerza al apartamento de una adolescente. Ella se tira a una cama. Hay juguetes en la cama de la chica **(figura 53)**;

Secuencia pareja 2: hay un plano detalle de una pistola. La pareja le pregunta al vigilante que los recibe si la ha usado, él les dice que no **(figura 54)**. Más adelante él morirá por esa pistola;

Secuencia pelea 2: el hombre forcejea con la adolescente **(figura 55)**: se suceden puntos de vista subjetivos del atacante y la víctima; primeros planos rápidos, cerrados, borrosos, de inclinación oblicua; no hay música incidental **(figura 56)**.

Secuencia pareja 3: entran unos ancianos lentamente al lovi, aparece el agente y recibe a la pareja. Hace un comentario cómico acerca de que no cree que busquen un cuarto para estudiantes **(figura 57)**.

Secuencia pelea 4: la adolescente trata de huir pero el viejo no la deja, siguen forcejeando en un encuadre cerrado y ella huye a un sofá: se corta a un primer plano de la cara atacante desde el punto de vista de la víctima. En la pelea la cámara esta siempre girando, nunca está quieta: lo que se llama movimiento dinámico expresivo. Nadie habla. Se ve la ropa interior de la chica mientras tiene al viejo encima, ahorcándola; dura 26 segundos, mientras se intercalan punto de vista de la víctima y el atacante. Hay una música sutil de fondo, como de golpeteos **(figura 58)**.

Secuencia pareja 4: el agente les habla acerca del lugar y al final dice: “esta tiene vista panorámica” **(figura 59)**

Secuencia pelea 5: la chica está en el suelo inconsciente. El viejo le pone un esparadrapo. Música incidental indicando suspenso. Hay un corte a un primer plano de la cara del atacante en contrapicado, expresión severa **(figura 60)**. Corte a un plano total, encuadre frontal de una mesa. Ahora el plano es estático. Pone la chica sobre la mesa y le abre la blusa; sus pechos quedan descubiertos. Detrás de él hay una pintura que semeja un ojo. Música incidental discordante **(figura 61)**.

Corte a un Movimiento panorámico entre ventanas. El encuadre baja unos pisos y hace zoom a otro apartamento, estableciendo el lugar de las acciones y relacionándolos **(figura 62)**.

Secuencia Nicholas 1: Plano medio hombre cepillándose frente a un espejo. Le da una arcada. La música incidental indica suspenso. Se palpa el abdomen, mientras la música aumenta en intensidad. Corte a plano entero de una sala. El hombre se sienta a desayunar con su mujer: Puesta en escena cotidiana, sin conflicto **(figura 63)**.

Secuencia pelea 5: plano detalle de un bisturí. Encuadre contrapicado: el hombre viejo, en la mitad del plano, sin camisa, rajando y abriendo el abdomen chica, surge la sangre **(figura 64)**. Música incidental ominosa.

Secuencia Nicholas 2: desayunando. Conversación tensa entre los esposos Tudor.

Secuencia pelea 6: viejo echa un líquido corrosivo en el abdomen chica. Corte a un primer plano de cabeza y los senos de la chica. Corte al Medio plano anterior, encuadre frontal: el viejo, al ver lo que ha hecho, se degolla con el bisturí. Corte de vuelta al plano chica, el hombre lanza un gemido fuera de campo y se oye un ruido de desplome. Música incidental dramática **(figura 65)**.

Secuencia Nicholas 3: Nicholas Tudor sale de su casa, toma el ascensor, va a otro apartamento y entra. Música de violines discordante. Llama a una tal Annabelle. Corte al interior del apartamento. Se observa un plano detalle del pie enfocado de la chica asesinada **(figura 66)**. En la profundidad del campo camina Nicholas, se enfoca y se da cuenta de los cadáveres. Casi se desploma, se pone un pañuelo en la boca y sale. Vuelve el enfoque a la pierna.

Este segmento consiste en un montaje paralelo entre imágenes placidas de una pareja que llega a un apartamento, e imágenes violentas de un viejo que parece intentar violar a una adolescente en uniforme de colegio, secuencias que continúan con otro montaje paralelo entre un hombre desayunando, mientras el viejo con la boca tapada mientras destripa el cuerpo de la joven y se suicida. La escena en realidad no tiene un propósito sexual pero nos es presentada como tal, rellenoando el contexto con nuestros prejuicios —o fetiches—. La primera es escena es chocante también por que no tiene contexto, al apenas haber empezado la película. Por otro lado la imagen lo sugiere. por ejemplo el encuadre en el que se la estrangula haciendo énfasis en sus piernas, sus caderas y su ropa interior.

Como Interpretación se puede establecer gracias al montaje que entre las tres historias se desarrollan relaciones de orden argumentativo y espacial, donde frases y acciones de los personajes son contradichas o ironizadas a continuación en la otra historia paralela, relación llamada de analogía de contenido nominal. Por eso se le considera un único segmento temático. En concreto se plantea un escenario de oposición entre secuencias cotidianas y secuencias de extrema violencia, que ponen en entredicho los comentarios en la secuencia inicial y por los habitantes del complejo Starliner, que afirman que este es un lugar tranquilo y seguro. Se nos presenta un asesinato y un suicidio, con tonos sexuales y pedófilos y un propósito incomprensible, posiblemente ritualístico o experimentales. Es una narrativa que pretende satirizar las bondades de la micro-sociedad que vive en el complejo Starliner.



Figura 53 (00:03:43)



Figura 54 (00:03:50)



Figura 55 (00:04:02)

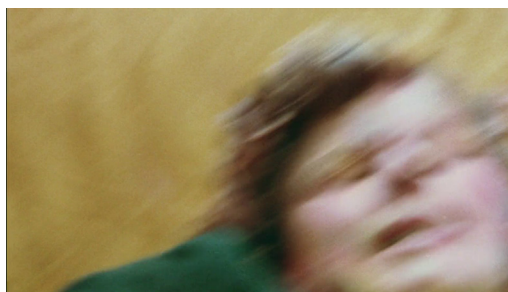


Figura 56 (00:04:04)



Figura 57 (00:04:44)



Figura 58 (00:05:26)



Figura 59 (00:05:47)

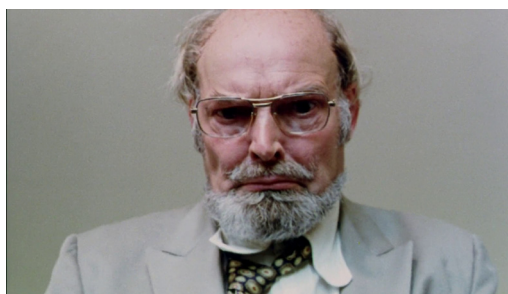


Figura 60 (00:06:10)



Figura 61 (00:06:18)



Figura 62 (00:06:57)



Figura 63 (00:07:54)



Figura 64 (00:08:04)



Figura 65 (00:09:26)



Figura 66 (00:11:12)

Figura 53 a Figura 66. El montaje paralelo como comentario irónico; Campo y contra campo como expresión del conflicto; punto de vista subjetivo como choque psicológico para el espectador, que se ve arrastrado a la pantalla, con sus peligros y placeres; la edad de los informantes como transgresión social; conexión temática por analogía de contenido.

Segmento 41, Secuencia de 58:41 – 1:00:00

Sinopsis

El Guarda de seguridad está leyendo, de repente suena un zumbido y va a revisar. Cuando abre el ascensor ve una mujer tirada en el piso y un hombre vestido de mesero junto a una niña, los tres con una actitud muy extraña. Cuando el guarda retrocede el hombre lo persigue lo levanta y lo tira al suelo, la mujer ayuda a retenerlo mientras la niña besa al guarda en la boca, infectándolo con el parásito.

Análisis

Es una secuencia muy básica a nivel visual, pero representa una situación simplemente inaudita.

Plano americano del guarda frente a la puerta del ascensor, esta se abre y se alcanza a ver unos pies desnudos de alguien tirado en el piso y una figura de pie vestida de negro (**figura 67**). A continuación un corte a plano contrapicado, punto de vista subjetivo del guardia; la madre de una secuencia anterior tirada en el suelo del ascensor, con sangre en los labios y la cara, las piernas descubiertas y con sangre, una manga rota; en el suelo hay manchas de sangre y comida, ella tiene una mirada de miedo. Música incidental de misterio (**figura 68**). Cambio a un plano medio frontal del interior del ascensor; una niña con vestido blanco está comiendo una masa indescifrable, al lado de ella está un mesero, acariciándole el pelo a la niña de forma ensimismada... (**figura 69**)

Corte al plano americano del guarda de espaldas. El guarda retrocede lentamente, la posición de sus manos indica miedo; la niña sigue comiendo, el hombre le huele el pelo a la niña; ambos tienen una mirada penetrante y maligna hacia el guardia. Al salir del campo el mesero se retuerce de forma extraña y empieza a caminar y sale del ascensor, tiene las manos en una extraña posición, la mirada delirante, la camisa abierta y la ropa desordenada, una mano y la boca manchada de algo rojo, mientras el guarda emite pequeños quejidos. Al salir de la puerta corre. Hay una tonalidad verdosa en todo el encuadre (**figura 70**).

Un nuevo plano americano, el guarda está retrocediendo de espaldas, con los brazos levantados, boca abierta y lleno de miedo; a mitad del campo el mesero con mirada de locura oírlo agarra y lo levanta con facilidad, luego lo tira al piso, mientras la cámara hace un paneo hacia abajo. En el suelo se acuesta sobre él y le da un puño. Este último gimotea **(figura 71)**. Corte al encuadre pasado del ascensor abierto: la madre se levanta con dificultad y se le cae la falda quedando al descubierto sus enaguas; tiene un rastro de algo rojo que le sale de la boca. Corte al encuadre contrapicado pasado del piso; el mesero tiene restringido al guarda, este gimotea y trata de liberarse. La tonalidad azulosa del lugar contrasta con las paredes amarillas. Corte al encuadre pasado del ascensor abierto: la niña mientras come la masa de la que se desprende salsa de tomate sale del ascensor, con una mirada salvaje **(figura 72)**. Corte al encuadre antepasado del piso: la madre está ayudando al mesero a retener al guarda; la niña, mano “ensangrentada,” da la vuelta y se arrodilla al lado del guarda; música incidental ominosa **(figura 73)**. Corte a primer plano de la cabeza del guarda; con su boca abierta, en cámara lenta, la niña lo agarra y lo besa en la boca **(figura 74)**.

Encuadre lento que construye el suspenso. Luego se abre una puerta y el mal se desata sobre el espacio: encuadres y movimientos rápidos que refuerzan la violencia. suspenso Probablemente la escena más pesada de la película, moral y simbólicamente. El encuadre primero del ascensor contiene indicios o sugerencias de tabúes sexuales, como incesto, pedofilia, violación y violencia. Los atacantes tienen la ropa raída y desordenada, manchados de salsa de tomate, actitud de posesos. Pero de nuevo, nunca mostrado, solo sugerido, excepto el beso infame del final. Es de señalar la ironía del encargado de la seguridad recibiendo todo el peso de la locura desatada en el edificio. Más adelante el mismo será encargado de violar las normas sociales, literalmente, pero será de los pocos en pagar las consecuencias.



Figura 67 (00:59:10)



Figura 68 (00:59:11)



Figura 69 (00:59:13)



Figura 70 (00:59:21)



Figura 71 (00:59:23)



Figura 72 (00:59:36)



Figura 73 (00:59:39)



Figura 74 (00:59:58)

Figura 67 a Figura 74. Relación entre Informantes e indicios como elementos que señalan una decadencia moral; ritmo, primer plano y el color como refuerzo de lo violento y enajenación mental.

Ejemplos complementarios

Situaciones de este tipo son el leitmotiv de la segunda mitad de la película: escena tras escena nuestro poco carismático protagonista se encuentra con ellas, en su intento por huir del edificio. Por ejemplo, tras descubrir en un primerísimo primer plano sorpresivo que su asistente ha sido infectada (**figura 75**), la reduce y trata de huir con ella, teniendo que atravesar un pasillo mientras la cámara los sigue en reversa usando un plano secuencia, mientras suena una música opresiva. Tras 33 segundos de caminar en silencio se escuchan gritos desgarradores y surge una mano de hombre de la pared derecha que intenta agarrarlos (**figura 76**). Fuerte música alarmante, sale una mujer que rompe las tablas de la pared e intenta agarrarlos; al fondo del pasillo, detrás de las víctimas surgen más personas; la mujer toma a la enfermera y la besa y lame en la cara, mientras el resto de la turba agarran al médico; el médico logra zafarse y huye hacia el otro lado. Es una gran masa de personas en un espacio pequeño, gente haciendo gestos de absoluta locura, mientras ululan infernalmente sonidos inhumanos.

Se corta a un plano perspectiva lateral del otro lado del pasillo, donde en primer plano unos brazos se asoman desde las tablas, como si fueran parte de la pared; el doctor huye por el plano de izquierda a derecha, perseguido por personas adultas y ancianas (**figura 77**); cuando este pasa por las manos que salen de la pared vemos que se trata de una puerta y que las manos son las de una mujer desnuda, sus pechos se aprietan tras las tablas mientras la mujer estira sus manos y ríe alocadamente, cerrando esta puerta y cortando el paso a los perseguidores. Finalmente vemos en un encuadre POV desde dentro de la “pared” como la enfermera es arrojada al suelo y unas manos la agarran mientras se escuchan gemidos. Se revuelca con la otra mujer, que la besa, incluso descubriendo su ropa interior, mientras la mano del hombre que es nuestra perspectiva trata de alcanzarlas. La cámara es temblorosa... (**figura 78**)

Las manos saliendo de la pared es como sugiriendo, como veremos en la secuencia final, que el edificio en sí es un organismo viviente, que busca capturar al héroe. Además los bastidores que hacen de paredes tienen números, como si fueran animales enjaulados, el sistema inmunitario del edificio. De ahí el título de la película, "Ellos viene del interior", de sus cuerpo y del edificio. Al tener el parásito en el cuerpo se convierten a su vez en parásitos del edificio y más adelante de la humanidad.

Cabe destacar una pequeña y demencial secuencia que ocurre más adelante. Tras sortear varias dificultades, como matar a Nicholas, Saint Luc baja por unas escaleras, pero tiene que detenerse al escuchar unos extraños ladridos. Vemos sus manos en primer plano sobre la baranda; al fondo del plano picado y a la izquierda se ve una puerta completamente a oscuras, suenan ladridos y algo indefinido se ve salir de la oscuridad **(figura 79)**. De un plano frontal de la oscura puerta surgen dos niñas idénticas gateando y latiendo como perros, sacando la lengua, en traje de baño, atadas a una cuerda... Estos planos tan bien logrados del encuentro con la locura absoluta solo dura unos segundos, así que no vemos quien lleva las cuerdas, que permanece en la oscuridad **(figura 80)**.

Finalmente, la penúltima secuencia, es el final como tal de la historia y sobre todo del viaje de nuestro héroe. Saint Luc corre por un pasillo bien iluminado, pero la cámara retrocede mientras él avanza hacia nosotros, ignorando lo que pasa delante de él. Música de misterio. Al llegar a la entrada, por primera vez se nota una expresión de miedo e impotencia en el protagonista. Le sigue un encuadre POV del doctor: un campo largo de una piscina cubierta, donde hay tres mujeres, nadando y riendo. Al acercarse lentamente, en silencio, mientras ve a las mujeres, ellas le devuelven la mirada: se tratan de Janinne y Betts, que están dentro de la piscina, vestidas, aunque se ven sus pezones. Se están acercando al doctor (ósea a la cámara) y lo miran fijamente; empieza una música de campanillas que indica suspenso. Se acercan hasta el borde; Betts lo mira con interés apasionado y Janine con alegría. La tercera mujer sale del encuadre **(figura 81)**.

Finalmente el doctor encuentra una salida al exterior, un campo de hierba elevado, y respira aliviado. Pero al subir por él lo vemos detenerse en la distancia, perfilándose su silueta iluminada contra la oscuridad **(figura 82)**. De la noche surgen unas figuras fantasmagóricas y el doctor retrocede. Lentamente, mientras corre hacia la derecha surgen más figuras en el horizonte, que son seres humanos: poco a poco vamos descubriendo a los habitantes que hemos conocido del complejo Starliner, mientras se acercan lentamente al doctor, murmurando cada vez más fuerte. Este debe volver al edificio, por donde salió. Al acercarse a la piscina el encuadre en plano detalle de las piernas de Saint Luc al lado de la piscina, una mano surge por la derecha del campo y agarra la pierna del doctor: se trata de Betts.

La cámara corta a un plano panorámico de la pared de vidrio que da contra el exterior, las personas se acumulan contra ella, poniendo sus manos como queriendo entrar pero no sabiendo cómo, con expresiones vacías como de locura y desenfreno propia

de una película de zombies (**figura 83**). Todos entran, haciendo caras estafalarias, el sonido que hacen es ya insoportablemente alto. Un primer plano contrapicado, casi nadir que se mueve por la multitud nos permite reconocer a la madre de la escena del ascensor; ella y los demás tiene una mirada de enajenación mental y movimientos robóticos, torpes y temblorosos.

Hay un corte a un plano medio de una mujer en composición descentrada levantándose dentro de la piscina. Gira su cabeza con rapidez: se trata de la enfermera de Saint Luc; tiene una blusa amarrada y traslucida, que permite ver sus senos; también parece estar desnuda de cintura para abajo. Llama la atención su piel extremadamente blanca, su delgadez cadavérica y sus ojos inyectado en sangre, su mirada indescifrable y muy distinta de la que tenía antes, pareciendo un vampiro (**figura 84**). Lentamente se acerca a la cámara. La música de misterio se vuelve de alarma y aumenta en este momento

Finalmente, mientras el doctor es retenido por Betts es lanzado al agua por uno de sus pacientes. Mientras la multitud se va metiendo en la piscina, algunos desnudos. Es agarrado por Jannine y el mesero, en un plano mediano. En el centro de la composición sale una mano del agua en el centro del plano; se trata del doctor Roger Saint Luc, que es sacado del agua por el mesero, ya indefenso. Al fondo, desenfocados, piernas desnudas y personas entrando en la piscina. Se escucha una música distorsionada, un zumbido insidioso. Por la izquierda entra la enfermera, que agarra con sus manos el rostro de Saint Luc, al mismo tiempo que muchas personas se abalanzan sobre al fondo de la composición. Ella lo acerca a su rostro y lo besa, mientras muchas manos se posan sobre ellos (**figura 85**). Toda la acción del encuadre ocurre en cámara lenta. Un encuadre más amplio muestra el último encuadre, a velocidad temporal normal, cada vez más personas lo rodean y tocan y finalmente hay un fundido encadenado.

La secuencia clímax de la película resulta en un brillante manejo del suspenso, a través de lo que no podemos ver. Las acciones enigmáticas y apariencia indefiniblemente alarmante de los informantes, llevadas a los externos más inquietantes. A veces irracionales, un comportamiento animal y despiadado. Otras, dotadas de voluptuosidad y confianza amenazante. El desarrollo lento de la acción da un poco de esperanza de salvación cerca del final para luego quitarla como puñalada definitiva. No hay escapatoria. Durante toda la secuencia hay un tono verdoso constante, bien sea por la piscina, la iluminación o la vegetación, reflejo de la enfermedad que afecta al espacio.

Pero aquí no termina la historia. La secuencia final podría ser la más perturbadora de todas, no por exhibir violencia o depravación, sino porque al final ellas triunfan, el monstruo y sus métodos. Incluso parece sugerir un cuestionamiento a nuestra visión del monstruo como algo negativo, dándole la razón al doctor Hobbes.

La escena final nos muestra el epílogo de la trama. Se abre un garaje y lentamente surgen carros, el primero de ellos con Forsythe y el doctor Saint Luc al volante. Ambos con ropas limpias, con una expresión serena, como si nada hubiera ocurrido; suena música lenta y apacible. Ella tiene una flor en su pelo, él una pipa en su boca, ella enciende la pipa de él, con una mirada alegre. Una actuación que raya en lo caricaturesca (**figura 86**). Luego sale un carro con Jannine y Betss, igual de felices. Detrás de ellos surgen otros habitantes del complejo. Después un plano contrapicado panorámico del edificio sirve para reforzar la acción. En casi total oscuridad los autos salen del edificio, en una composición sugestiva que abarca e ilumina tanto la entrada del edificio arriba, vista al principio de la película, como la entrada al garaje abajo, provocando la sensación de que el edificio produce los autos, los da a luz, hacia el mundo exterior (**figura 87**). Un fundido encadenado da paso a los créditos. Durante los créditos, que ruedan durante imágenes de tráfico nocturno y música apacible, escuchamos en una transmisión radial que cuenta como alrededor de la isla se han presentado una supuesta oleada de violencia y ataques sexuales...

Este montaje nos deja concluir que la totalidad de los habitantes del complejo ha caído bajo el poder del parásito. Ya no son ellos, sino que harán todo lo posible por propagar la enfermedad. Pero no son esclavos, antes parecen ser bastante felices. ¿Cuál será el destino de esta nueva humanidad? Serán un estadio mejor, como afirmaba el científico loco que los trajo al mundo. También se podría analizar desde la propia psicológica jungiana: la sombra se ha unido al sujeto, convirtiéndose en uno y alcanzando la plenitud.

Pero además esta escena final presenta un curioso paralelismo con la secuencia de apertura de la película. En ella, mientras los títulos de la misma salen en pantalla, se nos presenta e invita por medio de diapositivas y una voz en off el complejo Starliner, con sus bondades y servicios, que prometen un paraíso alejado e independiente del mundo exterior (**figura 88**). A continuación una joven pareja llega a bordo de automóvil al edificio, a plena luz del día.

Vemos como las coincidencia son tratan de representan a la isla y sus instalaciones como un ser viviente, un cuerpo al que entra un auto, y del que salen mucho autos, como si de un virus se tratasen lo seres humanos, dispuestos al final de infectar al resto del mundo.

También se puede hablar de una suerte de viaje del héroe que ocurre dentro del edificio. Saint Luc, el hombre frio y racional es llamado a la aventura por una figura mayor. Su nombre proviene de San Lucas, el apóstol médico. El mal ha sido liberado por Hobbes, llamado como el filósofo materialista. Tras viajar por el laberinto descifrando misterios y sorteando peligros, descendiendo a los infiernos (el sótano), asciende a los pisos superiores y derrota al dragón, Nicholas, su opuesto. Pero en el proceso pierde a su mentor y a su amor, así que debe ir a lo más profundo, al agua, el elemento primordial y símbolo por excelencia del Inconsciente, donde es bautizado y liberado de sus ataduras, naciendo a una nueva vida. Este viaje del héroe termina siendo entonces uno corruptor, o renovador, depende de cómo se le mire.



Figura 75 (01:16:31)



Figura 76 (01:17:51)



Figura 77 (01:18:14)



Figura 78 (01:18:22)



Figura 79 (01:19:34)



Figura 80 (01:19:38)



Figura 81 (01:22:00)



Figura 82 (01:22:35)



Figura 83 (01:23:24)



Figura 84 (01:23:53)



Figura 85 (01:24:39)



Figura 86 (01:25:35)



Figura 87 (01:26:04)



Figura 88 (00:00:31)

Figura 75 a Figura 85. El ritmo del montaje, el uso del espacio, el tiempo, la música dramática y la dirección actuaral como creadora de una atmosfera de suspense y representación de la locura. Los arquetipos y figuras del cine de terror como símbolo del discurso.

Figura 86 a Figura 88. El tiempo cinematográfico circular como herramienta simbólica.

La ideología de Cronenberg

Como colofón argumental se propone este eje adicional. Estas dos escenas no *muestran* a la Sombra, sino que *hablan* de ella. En los niveles de la representación esto es llamado los *Temas y Motivos*. Ideas que se repiten a lo largo del film y que refuerzan la ideas del director en la película. Ambas situaciones protagonizadas por los mismos personajes: el doctor Roger Saint Luc, el aparente héroe de la película y su enfermera/novia Forsythe. En la primera Saint Luc tiene una conversación telefónica con su colega Rollo Linsky acerca de las creencias y experimentos del doctor Hobbes, el asesino de la adolescente. Este dialogo ocurre mientras su enfermera, se desnuda y cambia de ropa delante de él. Esta conversación es prácticamente la explicación de la trama del film:

-Rollo: Hobbes nos estaba manejando a todos. Yo, la universidad, las fundaciones, el consejo, todos.

-Roger: no lo entiendo del todo

-Rollo: Hobbes creía que “el hombre es un animal que piensa demasiado”. Un animal sobre-racional, que ha perdido contacto con su cuerpo y sus instintos. ¿Qué te parece eso?

-Rollo: En otras palabras, demasiado cerebro y falta de agallas.

-Rollo: Entonces lo qué se le ocurrió para ayudarnos con nuestras agallas era un parásito que...

-Rollo: una combinación de enfermedad venérea y afrodisíaca, que con suerte convertirá al mundo en una hermosa orgía sin sentido.

-Roger: Bueno, creo que me suena un poco loco.

-Rollo: mira. Lo importante para ti, Rog, es esto. ¿Conoces a Annabelle? Bueno, la estaba usando como conejillo de Indias.

-Roger: ¿un conejillo de Indias?

-Rollo: Él le implantó un parásito, y una vez que tomo el control, aparentemente ella se volvió loca.

-Rollo: creo que Hobbes no estaba preparado para eso, así que supongo que solo tuvo que matarla.

-Roger: ¿Cuál es el punto?

-Rollo: Bueno, el punto es... que no estaba tratando de quemarla.

-Roger: ¿No lo estaba?

-Rollo: No.

-Rollo: Estaba tratando de quemar las cosas. Todos ellos.

-Roger: Sí, bueno, él no lo hizo.

-Rollo: ¿Qué?

-Roger: Tal vez Hobbes no lo sabía, pero Annabelle Brown era una chica popular alrededor de Starliner Towers.

-Roger: Tengo tres hombres aquí, tal vez cuatro, que albergan grandes abultamientos abdominales, móviles, aparentemente patógenos, que nadie que yo haya intentado pueda identificar.

-Rollo: Escucha, me gustaría ir y echar un vistazo a esos tipos.

-Roger: Bueno, ¿por qué no? voy a conocer a uno de ellos pronto. Un tipo con el nombre de Tudor.

-Rollo: Escucha, Rog, no quiero que cunda el pánico ni nada, pero la forma en que Hobbes diseño esas cosas, se salen de control bastante rápido.

-Rollo: Entonces debes tener cuidado, incluso antes de que tengas la oportunidad de saber lo que te está sucediendo.

-Rollo: una vez que comienzan a bombear ese jugo en la corriente sanguínea, bueno, no sé...

-Rollo: El punto, si ves a alguien haciendo algo compulsivo, ya sabes, cualquier tipo de cosas sexuales extrañas, bueno...

El actual Saint luc mantiene siempre una personalidad gélida, mas interesado en la investigación, que en el striptease de su amante, incluso ignorando sus besos. Esto puede establecer el personaje como estoico, el héroe que se sobrepone a las pasiones carnales y que podrá vencer a la enfermedad venérea. Es destacable el hecho de que hay planos de ella mostrando su cuerpo desnudo mientras se explica la trama de la película: La plaga de parásitos que hay que detener, pues buscan convertir al mundo en una hermosa orgia. También destaca el plano en que el otro médico explica el modo de ataque de los parásitos y sus efectos en las personas, mientras al lado del hay una acuario con una serpiente en el, nadando y retorciéndose

La segunda secuencia que expone una ideología similar a los rasgos de la *Sombra* tiene como protagonista a Forsythe. Este personaje es un foco sexual, en dos ocasiones en la película es asaltada, además de otras dos ocasiones en la que aparece casi desnuda, la última de ellas para contagiar a Saint Luc al final de la película. En esta escena le cuenta un sueño a su jefe/amante, justa antes de revelar que ha sido infectada:

Forsythe:

- Roger, tuve un sueño muy inquietante anoche.
- En este sueño, me encontré haciendo el amor con un hombre extraño.
- Pero tengo problemas, porque es viejo y está muriendo.
- Huele mal y lo encuentro repulsivo.
- Pero luego él me dice que todo es erótico.
- Que todo es sexual ¿Sabes a lo que me refiero?
- Él me dice que incluso la carne vieja es carne erótica.
- Que la enfermedad es el amor de dos tipos de criaturas extrañas entre sí.
- Que incluso morir es un acto de erotismo.
- Que hablar es sexual. Respirar es sexual.
- Que incluso existir físicamente es sexual.
- Y yo le creo. Y hacemos el amor maravillosamente.



Figura 89 (00:38:56)



Figura 90 (00:39:00)



Figura 91 (00:39:45)



Figura 92 (00:40:14)



Figura 93 (01:15:07)

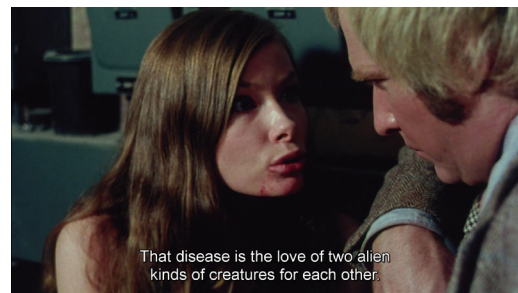


Figura 94 (01:15:56)



Figura 95 (01:16:28)

Figura 89 a Figura 92. Montaje paralelo entre la palabra y la imagen establecen relaciones metafóricas de refuerzo y contradicción del discurso.

Figura 93 a Figura 95. En este caso el dialogo crea una atmosfera tensa e irreal que será explotada más adelante.

8. Conclusiones

Estamos dispuestos a creer un montón de cosas simplemente porque son misteriosas
Ludwig Wittgenstein

Se establecieron relaciones claras entre elementos del lenguaje audiovisual usados en la película *Shivers* con la teoría del arquetipo de *La sombra*. Aunque dispersa, se logró describir aspectos claves del Arquetipo de la Sombra de Jung, que permitirán un acercamiento más sencillo a la teoría, incluso facilitando su relación con lo formal en el arte. Esta experimentación tan centrada en las teorías de la comunicación y la imagen de unos paradigmas tan elevados a la interpretación literaria, psicoanalítica e incluso mística sugieren fronteras más prácticas para las ideas de Jung. Además se trabajó con nuevas ideas, en este caso las de Jung, que enriquecen la interpretación que se le ha dado al cine tan particular de David Cronenberg. Finalmente se logró ver en funcionamiento, en una pequeña escala, los códigos del lenguaje cinematográfico que intervienen en el género de terror, poniendo a prueba la teoría integral de Carlos Losilla acerca del género cinematográfico.

Se escogió esta película por dos razones. Una es que sus temas son muy similares al propuesto arquetipo del terror en la psicología. Por otra parte Cronenberg es un director muy interesante, con una ideología fuerte y única, y se quería trabajar con él. Así que se convirtió en una suerte de apuesta. Si *la Sombra* está en toda película de terror, y según el argumento y los intereses del director debería estar en esta película, ¿es posible ver ese arquetipo en las decisiones visuales del director? Este es el resultado de esa apuesta. Así que se trató de ver qué tanto de lo arquetípico se encontraba en la parte visual, bien fuese un par de secuencias o muchas de ellas.

Es así como terminé siendo un trabajo un poco experimental. Comprobar que tan acertada es la teoría en el plano formal, independiente del resultado. Como decía en la introducción no pretendo comprobar categóricamente que el arquetipo de la Sombra es la base del cine de terror —eso se lo dejo a los psicólogos o antropólogos— pero si usar esa perspectiva como herramienta para conseguir una mayor inteligibilidad del lenguaje del cine en el terror. En ese sentido el resultado es interesante. Se encontraron varios ejemplos que logran establecer unas relaciones concretas entre una teoría que

pretende explicar el género del terror, y las decisiones del lenguaje cinematográfico que son supuestamente producto de ese fenómeno, a través de un pequeño ejemplo, una sola película de terror.

Sin embargo, la idea de que la Sombra es un componente universal y permanente de toda película de terror no es una visión exacta. Aunque esta película a nivel argumental y arquetípico tiene una fuerte relación con la Sombra, la puesta en escena no refleja ampliamente esa relación. Por lo menos en toda la extensión que se esperaba en esta película. En otras palabras se esperaba unos resultados más extensos. Parece ser que no porque un argumento encaje perfectamente con un modelo teórico quiere decir que va a ser fácilmente identificable en lo visual. Existen otros factores a tener en cuenta; el factor humano por ejemplo. Por tanto la relación entre arquetipo y puesta en escena propuesta por Losilla es un poco más compleja de lo que se esperaba.⁴¹ En este caso por ejemplo, se nota que es la primera verdadera película del director: su falta de experiencia hace que la parte visual adolezca de cierta simplicidad y una carencia general de recursos cinematográficos —y seguramente técnicos— para conseguir resultados tan espectaculares como tal vez se hallen en otras de sus películas. Por otro lado esa misma inocencia y personalidad creo que permite que la filosofía de Cronenberg, sus intereses y obsesiones, permeen la película de una forma muy pura y creativa, logrando por momentos superar esas limitaciones

Por otro lado, esto puede deberse a la propia naturaleza del género. Al igual que en la literatura, el terror es algo momentáneo, un chispazo que surge al cruzar la esquina y que nos deja con ese sentimiento de lo ominoso e inquietante en nuestra alma. El verdadero terror es algo que no alcanzamos a entender bien pero se queda en nosotros, generando un desasosiego indescrutable que va más allá del momento, se sumerge en nuestra mente hasta que lo perdemos de vista, a diferencia del cine de terror contemporáneo y su dependencia del *jumpscare*, que no vive más allá del instante. Su presencia puede ser dudosa y ambigua, pues sus mecanismos de acción son erráticos y misteriosos. Así que el hecho de que sus rasgos se vislumbren brevemente dentro de una obra cinematográfica es parte de su naturaleza. Por tanto el encontrar sus rastros en cantidades modestas es un resultado aceptable.

Sea como fuere, lo que aquí se ofrece es simplemente un correlato entre las ideas de

41. Siendo sinceros es algo que el propia Losilla admite en las conclusiones de su libro. Dice que él solo ofrece una interpretación cuasi artística de la historia del cine de terror, que casualmente resulta muy acertada.

Carl Gustav Jung y David Cronenberg. Dos filósofos de lo desconocido que encuentran en este análisis felices coincidencias. Pero además se logró construir un modelo tangible del Arquetipo de la Sombra de Jung, como ningún otro que se haya podido encontrar en la investigación, resultado que hasta último minuto parecía bastante pretencioso, por decir lo menos.

Esta tesis finalmente ofrece la posibilidad de entender un poco más el cine de terror, lo que puede ayudar a algún realizador visual a materializar sus pesadillas, que son en realidad las pesadillas de todos nosotros.

9. Bibliografía

- Abrams, J., Zweig, C. (Ed.). (2008). *Encuentro con la sombra: el poder del lado oscuro de la naturaleza humana*. Barcelona, España: Editorial Kairós.
- Astic, G. y Gussard, G. (2010). *La Mouche*, de David Cronenberg. París, Francia: Centre National du Cinéma et de l'image animée.
- Baird, R. (otoño de 1996) Book Review: Psychological Reflections on Cinematic Terror: Jungian archetypes in horror films, James F. Iaccino. *Journal of popular culture*, 30 (2), pp. 207-208
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Como analizar un film*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Falsafia, P., Khosravi, S., y Abedina, A. (2011). Psychological Analysis of the Movie "Who's Afraid of Virginia Wolf?" by Using Jungian Archetypes, *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 30 (1), 999-1002.
- Freud, S. (2007). Lo siniestro, en *Obras Completas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Amorrortu.
- Gómez, A., Hellín, P., San Nicolás, C. (Diciembre de 2011). La representación de la clonación en la ficción cinematográfica. Una aproximación metodológica para un análisis del discurso científico en el cine. *Palabra clave*, (14), 2, (pp. 216-234) Colombia: Universidad de La Sabana.

Gorostiza, J. y Pérez, A. (2003). *David Cronenberg*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Gubern, R. y Prat, J. (1979). *Las raíces del miedo: antropología del cine de terror*. Barcelona, España: Tusquest Editores

Lovecraft, H. (2002). *El horror en la literatura*. España: Alianza editorial.

Iaccino, J. (1994). *Psychological Reflections on Cinematic Terror: Jungian Archetypes in Horror Films*. Westport, Conn., U.S.A.: Editorial Praeger

Knight, Z. (2009). Monsters and monstrous acts: Exploring the Shadow Archetype in Batman the Dark Knight. En *The 7th Global Conference on Monsters and the Monstrous: Exploring Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Presentación llevada a cabo en la conferencia. Oxford, England: Oxford University.

Jung, C. (2002). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid, España: Editorial Trotta.

Jung, C. (2011). *Aion: contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Madrid, España: Editorial Trotta.

Jung, C. (2001). *Civilización en transición*. Madrid, España: Editorial Trotta

- Losilla, C. (1993). *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona, España: Ediciones Paidós,
- Llopis, R. (ed.). (2011). *Los Mitos de Cthulhu*. Madrid, España: Alianza editorial
- Marcel, M. (1990). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Editorial Gedisa S.A.
- Ovídia, K., Souza, J. (2013). Análise cinematográfica do filme “O Fantasma da Ópera” segundo a psicologia junguiana, *Fractal, Rev. Psicol*, 25 (1), 177-188.
- Pineda, G. (2015). *Cine Político Marginal Colombiano*. Bogotá, Colombia: editorial IDARTES.
- Powell, A. (2006). *Deleuze and Horror Film*. Edimburgo, Gran Bretaña: Edimburgh University Press.
- Shaviri, S. (1993). *The Cinematic Body*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Schneider, S. (2004). Toward an aesthetics of cinematic horror. En, varios autores, *The Film Horror* (pp. 131- 149). New Jersey, Estados Unidos: Rutgers University Press.
- Töpf, J., Rojo, H. (2007). *Lo Inconsciente*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

