

CIERTAS ESTÉTICAS DEL HORROR, CIERTOS HORRORES DE LA ESTÉTICA

FRANCISCO JAVIER DE LEÓN RAMÍREZ
Universidad Nacional Autónoma de México
diosesymonstruos@gmail.com

Recibido: 15-04-2018
Aceptado: 22-09-2018



RESUMEN

El presente texto explora las nociones de efecto y afecto en el cine de horror contemporáneo. A partir del análisis de las cintas *The Babadook* y *Under the shadow* se establece la relación e importancia de ambos conceptos.

PALABRAS CLAVE: Afecto, efecto, horror, *The Babadook*.

CERTAIN AESTHETICS OF HORROR, CERTAIN HORRORS OF AESTHETICS

ABSTRACT

This text explores the concepts of effect and affection in contemporary horror cinema. Through the analysis of the films *The Babadook* and *Under the shadow*, the text tries to establish the importance and relation between both concepts.

KEYWORDS: Effect, affection, horror, *The Babadook*.



INTRODUCCIÓN

El horror nos abarca, nos traspasa. El horror abre no heridas pero sí zonas de nuestra imaginación, de nuestra percepción. El horror reta nuestros conocimientos, incluso aquellos que nos son más caros, justo por su capacidad de operar desde lo desconocido desde lo innombrable. Y es que el horror, por encima de todo, el horror tiene la capacidad de afectar nuestra condición humana (con todas las complejidades que una frase tan aparentemente simple representa). Nombramos horror, pues, a aquello que desde lo desconocido, desde formas múltiples de la violencia o de imaginerías potentísimas irrumpen en nuestra cotidianidad haciendo imposible salir ileso de la experiencia. No es casual que el horror acompañe la vida de toda la especie desde nuestras experiencias más primigenias: el hombre antiguo que ante el sonido del rayo o la llegada de la tormenta y sus sonidos devoradores elevaba una plegaria a potencias desconocidas para no ser destruido, hoy en día puede parecerse lejano simplemente por la forma en que se explica su contacto con dichas experiencias; sin embargo, algo de su temblor llega hasta nuestra piel e igual la hace sucumbir ante el calofrío de aquello que en nuestros tiempos traducimos como horror. Es lógico pensar que el horror estaría desde muy temprano también en nuestros relatos: desde los múltiples mitos fundacionales hasta nuestra más reciente ficción el horror puebla miles de páginas siempre cambiando de forma, siempre hallando nuevos resquicios para ocultarse y sorprendernos ante su encuentro. En sentido moderno, la comprensión del fenómeno del horror tiene que ver con el concepto de *Unheimlich*, desarrollado por Sigmund Freud, del cual afirma Eugenio Trías:

Unheimlich es algo inquietante, que provoca un terror atroz; sentirse *unheimlich* es sentirse incómodo. El sentido de *Unheimlich* se opone a la primera significación de *Heimlich*, pero no a la segunda. Como dice Freud, «*Heimlich* significa lo que es familiar, confortable, por un lado; y lo que es oculto, disimulado, por el otro. *Unheimlich* tan sólo sería empleado como sinónimo del primero de estos sentidos y no como contrario del segundo».

Schelling habla de la necesidad de velar lo divino y rodearlo de cierta *Unheimlichkeit*, «misterio»: en este sentido *Unheimlich* y *Heimlich* vienen a significar lo mismo: lo misterioso, oculto y secreto. *Unheimlich*, dirá Schelling, es «todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante se ha manifestado». En este aforismo el sentido de *Unheimlich* se superpone al segundo sentido de *Heimlich*. Podría afirmarse lo siguiente: es siniestro aquello, *Heimlich* o *Unheimlich* que «habiendo de permanecer secreto, se ha revelado». Se trata, pues, de algo que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito.

Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible (Trías, 1992: 32-33).

El horror se halla, pues, en aquello que, a la par que rompe la familiaridad, lo conocido, tiene también elementos de esas estructuras domésticas, de aquello que nos proporciona cierta seguridad, pero las resquebraja por completo; una vez que el horror ha hecho acto de presencia, es imposible volver a la regularidad. Así pues, esa sería, como afirma David Roas —ya en lo referente a la ficción con temas fantásticos—, la justificación «de los diversos monstruos y fenómenos imposibles que pueblan las narraciones fantásticas: encarnar simbólicamente nuestros terrores más universales, sintetizados en el arquetípico miedo a lo que escapa a nuestro conocimiento» (2011: 83).

En fechas recientes, el horror permea casi cualquier disciplina o forma de expresión artística y mediática, su presencia es constante y variopinta: películas, videojuegos, novelas y relatos se posicionan ya no sólo como elementos de un género que llama la atención de los públicos, sino como un nicho cada vez más explorado. La aparición de las tecnologías digitales y la aparición de plataformas como Youtube, Vimeo y de las redes sociales, ha permitido que la distribución de contenidos tenga alcances antes insospechados. Pero no hay que caer en engaños o ilusiones: esta actual sobreabundancia de productos de horror no siempre es una garantía de calidad, muy por el contrario, parecería que entre más se abaratan las tecnologías de grabación de video y audio, entre más opciones de edición y publicación aparecen, más nos alejamos de obras interesantes, conscientes de sí mismas y por qué no pensarlo, de su tiempo, más alejadas de propósitos puramente mercantiles.

El presente trabajo, antes que explorar las motivaciones que cada autor, podría tener para la construcción de una obra, pretende más bien analizar ciertas condiciones bajo las cuales parece presenta el horror contemporáneo. Para ello comienzo por distinguir dos conceptos: el efecto y el afecto, pues me parece que en su comprensión se puede dilucidar mucho acerca de las estrategias bajo las cuales se cobijan las formas del género. Intentaré desde ambos conceptos ahondar en una noción amplia del horror fantástico en oposición a un horror que se relaciona más con la catástrofe, la barbarie y el terror, no con el afán de abonar a la célebre y por momentos bizantina discusión de las diferencias entre el horror y el terror sino, más bien, para tratar de abrir un panorama que explore el horror sobrenatural y fantástico. Finalmente, esbozaré el análisis y comentario de algunas obras literarias y cinematográficas del géne-

ro, centrándome en dos cintas: *The Babadook* de Jennifer Kent y *Under the shadow* de Babak Anvari, que, creo, abarcan el doble sentido de *Unheimlich* propuesto por Trías, además de que abren desde sus propuestas, sentidos dignos de considerar en las reflexiones acerca del tema.

EL HORROR ENTRE EL EFECTO Y EL AFECTO

Ya se ha dicho más de una vez, desde muchas perspectivas: asistimos hoy en día al espectáculo de lo real. La cobertura mediática de las catástrofes de los tiempos actuales, la aparición imparable de videos de asesinatos, accidentes, maltrato animal o simplemente exhibiciones voluntarias de daño, las proezas de quienes con tal de alcanzar cierta «viralidad» (término que hoy en día equivale a la popularidad) surgen de manera imparable en plataformas como YouTube y pueblan la visión de millones de usuarios diariamente. La calidad de estos videos, debido a ser principalmente grabados con dispositivos móviles, es muy baja: la visibilidad es pésima (cámara en mano, tomas verticales, visión nocturna), sólo existen dos tomas posibles (una en la que la cámara no se mueve y otra en la que se mueve demasiado), y su duración va entre los seis segundos hasta las casi dos horas en promedio. Esto último debido a la edición, la cual o bien sólo extrae el momento culminante de las imágenes en cuestión (lo que además originó el gif) o bien muestra todos y cada uno de los momentos de la situación expuesta, incluso aquellos en que no pasa absolutamente nada. La última gran constante es que en todos ellos se exhibe algún tipo de dolor descarnado, completamente abierto a la mirada, a veces con fines «humorísticos», a veces con el supuesto afán de denunciar abusos o de generar consciencia acerca de alguna desgracia. Sin embargo, pese a los más altos ideales de ciertos «activistas» del ciberespacio, esa clase de imágenes, creen autores como Slavoj Žižek y Giorgio Agamben, entre muchos otros, no hacen sino provocar en los usuarios una especie de estado de anestesia, en que la acumulación de dolores en pantalla no hace prolongar la necesidad de contemplación de esas imágenes, pero anula casi por completo la capacidad de involucrarse en los dilemas de la vida pública y la escena política. Podría decirse que, en más de un sentido, el deleite que siente el usuario acostumbrado a este tipo de videos, es similar al de aquel que gusta de la pornografía. Afirma Žižek:

Esto quiere decir que la dialéctica de la semejanza y lo real no puede reducirse al hecho elemental básico de que la virtualización de nuestras vidas cotidianas,

la experiencia de que estamos viviendo cada vez más en un universo construido artificialmente, da origen a una irresistible urgencia de «retorno a lo Real», de recuperar un asidero firme en una «realidad real». Lo real que vuelve tiene el *status* de otra apariencia: *precisamente porque es real, es decir, a causa de su carácter traumático/excesivo, somos incapaces de integrarlo en (lo que experimentamos como) nuestra realidad y, por lo tanto, nos vemos obligados a experimentarlo como una aparición de pesadilla*. Ésta es la naturaleza de la imagen atractiva del derrumbe del World Trade Center: una imagen, una apariencia, un «efecto», que al mismo tiempo nos entregaba la cosa misma (2002: 20).

Una imagen se convierte en *efecto* debido a su propio contenido y condición; el afán de ser «testigo imparcial de un hecho» omite el que, al ser observada, la imagen adquiere una apariencia de pesadilla, es decir, un carácter irreal. Lo que se muestra es tan terrible que es imposible asirlo como una realidad y ocupa otra posición, más bien ilusoria, *transfuncionalizada*, en palabras de Žižek, lo cual hace que se le perciba como una ficción. Ficción muy distinta a la de las obras de creación (ya sean literarias, cinematográficas o de algún otro tipo), pues en este último caso no se trata de una negación de la realidad, sino una *transfiguración* de la misma, una operación en que la realidad adquiere nuevos sentidos o cualidades simbólicas que enfrentan a quien lo observa con sus condiciones de humanidad. Los videos de Youtube en que la gente se hace daño, en los que se asiste al espectáculo del dolor o la muerte ocupan una posición de irrealidad pese a sus pretensiones, lo que se encuentra fuera del encuadre, de la toma, lo que ocurre luego del corte, son las múltiples dimensiones de lo real, vedadas al espectador.

Comenzar por describir las características de estos videos no tiene un propósito baladí, pues al pensar mucha de la producción audiovisual contemporánea, es posible notar que son muchos los que nutren su estilo con muchos de los elementos arriba descritos. Cada día surgen más propuestas en las cuales la cámara como un mero testigo de los acontecimientos, como si lo que se exhibe en pantalla fuese un registro documental de sucesos aterradoros. El gran antecedente es *El proyecto de la bruja de Blair* cuya trama creo innecesario describir en este espacio debido a la popularidad de la cinta. Lo que sí creo que vale la pena destacar es que ésta fue la primera cinta importante del subgénero conocido como *foundfootage* que en los años posteriores al lanzamiento de la cinta antes mencionada ha cobrado enorme popularidad: *El último exorcismo* (2010) y *Actividad paranormal* (2007), entre otras, han seguido sus pasos, o bien, han seguido otros alejándose incluso del horror sobrenatural o de corte fantástico. Y no se trata de un problema de productos venidos de Ho-

llywood, sino que es una tendencia que va en aumento en todas las latitudes. Antes que meras posibilidades de presupuesto, de valor de producción o su nacionalidad, lo que une esta clase de productos es su uso constante del *efecto*.

Pero, ¿qué es un *efecto*? Un *efecto* se refiere a la unión de elementos técnicos que tratan de producir en el espectador un sobresalto, una impresión momentánea, incluso shock. Hablar de *efecto*, entonces, no se refiere entonces únicamente al uso y abuso de efectos por ordenador en una cinta, como en las grandes superproducciones norteamericanas, sino a toda una gama de recursos plásticos, sonoros y visuales. Cuando es bien utilizado puede ser un recurso que ayude al espectador a adentrarse más en la trama, como ocurre en *Drag me to hell* y en otras cintas de horror dirigidas por Sam Reimi, en las cuales el efecto de sobresalto suele ser antecedido por un momento de humor o de melodrama, lo cual siempre toma por sorpresa al espectador; por el contrario, cuando una cinta depende casi por completo del efecto se puede perder atención rápidamente. En el cine *slasher*, por ejemplo, el tipo de efecto es inconfundible: la banda sonora aumenta el suspenso, el sonido de respiraciones, o susurros, o murmullos, o lamentos se mezcla con la música que de a poco baja, la víctima se encuentra en completa soledad y de repente el monstruo de turno salta sobre ella. Este recurso se convirtió en el sello más característico del cine de horror hollywoodense al grado que a la fecha suele utilizarse como el nombre de toda una clase de filmes: las *scary movies*, o películas de espantos.

Pero el *efecto* en el cine de horror contemporáneo ha dado otros vuelcos que lo han alejado incluso de recursos imaginativos para ubicarlo exclusivamente en la reproducción de torturas y otras vejaciones. La proliferación del espectáculo de la sangre y el dolor ha hecho su entrada triunfal e incluso ha desplazado en festivales y encuentros a cintas de corte sobrenatural. Cintas como *El centípedo humano* de Tom Six, o *Serbian Film* (2010) de Srdjan Spasojevic, roban los titulares por sus contenidos altamente violentos y perturbadores, pero poco o nada dejan ver de sus cualidades cinematográficas. En el caso especial de México destacan en ese rubro dos cintas: *Atroz* (2015) de Lex Ortega y *México bárbaro* (2014) que es una antología de cortometrajes de horror de varios directores. La primera es presentada como una especie de docudrama que tiene como objeto generar conciencia acerca de la violencia que vive el país y, más específicamente, la violencia que sufren las comunidades transgénero. Sin embargo, todo queda en la exhibición excesiva de las torturas que recibe una persona transgénero a manos de dos individuos (con el propio Ortega interpretando a uno de ellos). La cinta se detiene con largos y cerrados encuadres que reflejan el dolor del cuerpo penetrado, mutilado y torturado,

sin reparar un solo instante en la construcción de la escena, ni en dar un sentido a lo que se muestra, simplemente se deleita en el dolor mostrado. Se asiste así, no a la puesta en escena y en juego del dolor humano, sino a su recreación, a su reproducción infinita desde su reproducción, sin que en ello medie un plano simbólico, de sentido, o simplemente, de capacidades técnicas o sensibles del lenguaje cinematográfico.

En los terrenos de lo sobrenatural la situación no es distinta. En *México bárbaro*, leyendas espectrales mexicanas sirven como mera excusa para hacer alarde de sangre artificial y látex. El filme usa una rica tradición de leyendas tradicionales mexicanas y otras más recientes, leyendas urbanas en mayor medida, sólo como excusa, pues pronto todo queda sobrepasado por un efectismo y una muy pobre calidad visual y sonora. Lex Ortega, quien no sólo dirige un segmento de la cinta, sino que además fue el artífice de la producción, afirmó en una entrevista para el sitio digital *Cinefagia* que el nombre de la cinta «denota también una de nuestras reglas, tal vez la que me hace más feliz: NO HAY CENSURA, así que pueden esperar prácticamente todo tipo de violencia y atrocidades» (8 de diciembre de 2017). Y eso es justo lo que la cinta ofrece, nada menos, ni mucho menos, nada más.

Al continuar su estudio acerca de lo siniestro, Eugenio Trías utilizará como uno de los grandes ejemplos el célebre relato «El hombre de arena» de E. T. A Hoffmann, de cuya conocida trama Trías destaca el momento en la muñeca Olimpia es destruida:

Unas imágenes que aluden a amputaciones o lesiones de órganos muy íntimos y personales, como los ojos o como el miembro viril. Imágenes que aluden a despedazamientos y descuartizamientos. Estas imágenes producen un vínculo entre lo siniestro y lo fantástico cuando el ser despedazado es un ser vivo aparente, que parece humano sin serlo: así la muñeca Olimpia en la narración de Hoffmann *El arenero*, despedazada por su creador o Pigmalión. Miembros separados que se autonomizan y cobran actividad independiente: unos pies que danzan solos (1992: 35).

El sentido posible del desmembramiento, de la tortura y el dolor expuestos aparece no por el hecho de simplemente ocurrir, sino porque generan nuevas aperturas, porque esos miembros se convierten en algo más que el resultado de la violencia, sino que el espectador extrae de su presencia una reflexión (en sentido especular) que está más allá del derramamiento de sangre y la exposición de la atrocidad. No se trata aquí de juzgar las cintas brevemente esbozadas como buenas o malas, es decir, atribuirles cualidades morales; se

trata más bien de cuestionar los trabajos que re-crean (y se regodean) en la situación violenta, sin que ello implique que exista una reproducción de dicha violencia, es decir, que la imagen violenta dé nuevos planos para el desmembramiento o la tortura, que haya, en fin, *re-producción* de los sentidos posibles.

Sin embargo, existe sí, un otro lado, cada vez menos frecuentado que vale la pena comentar. Un otro lado en que el horror (y muchos otros géneros y estilos) haya formas contundentes de expresión: el *afecto*. Para definirlo tomo como base el concepto que desarrolla Gilles Deleuze en sus estudios sobre cine, en los cuales desarrolla la noción de *imagen-afección* como el primer plano a través del cual todo lo que se encuentra en escena, se convierte en un rostro. Es decir, no se trata de un primer plano de un rostro específico, sino de un momento desde el cual todo lo que se encuentra en la escena se convierte en un rostro y establece una serie de vínculos de fuerzas puras entre los elementos en pantalla. Así se podría citar un ejemplo como la famosa escena de la bañera de *Psicosis* de Hitchcock, en la que la atención de la cámara antes que centrarse únicamente en lo escandaloso de la muerte de Marion, hace un juego de sentidos que, a partir del primer plano van del ojo muerto de la protagonista, al agua y la sangre que se mezclan y se pierden en la coladera. Sería difícil pensar que el único propósito de la escena sea la mera exposición de la prematura muerte de la protagonista si se toma en cuenta que, en su construcción, se hace evidente por todos los elementos mostrados (la banda sonora ascendente que luego desaparece de a poco para dejar sólo el sonido del agua corriente, el blanco y negro que aunque muestra a detalle la sangre, también le permite sutilezas únicas), que se trata más bien de explorar el momento en que la vida de la joven se extingue. Todo queda en el instante de su mirada desfalleciente.

Deleuze considera que la imagen-afección es fundamental para el cine de horror, pues desde ella se presenta no sólo la tensión entre víctima y victimario, sino que se despliegan todas las potencias propias del género. De ahí que, por ejemplo, al hablar del cine de Terence Fisher, el autor afirme que al tratar no con el espantoso espectáculo del sufrimiento descarnado, sino con sus potencias, este cine elabora múltiples sentidos para la afección: afecto pasivo (víctima), afecto activo (monstruo), o bien afecto-objeto, que el autor describirá, por ejemplo:

En *Las novias de Drácula* Fisher presenta a Drácula siendo crucificado con clavos, con grandes clavos-estacas. Está crucificado, en el suelo, justo donde se proyecta la sombra de las aspas de un molino que arde. Espléndida imagen. Diré que se trata de una imagen afección, aun cuando no se trate de un primer

plano de rostro. Es una imagen fuerte, es una imagen afectiva fuerte, tanto más fuerte por cuanto que, conforme a todas las leyes del expresionismo sobre la voluntad espiritual, hay una identificación escandalosa, propuesta y deseada por Fisher, entre Drácula y Cristo. Ven a qué llamo afectos-objetos: los clavos que lo crucifican, las aspas del molino que forman una cruz son típicamente afectos-objetos (Deleuze, 2009: 336).

No se trata de que la imagen tenga un valor meramente metafórico, sino que en todos los sentidos posibles sean los afectos los que queden expuestos y no un mero efecto. Es decir, en la escena de horror el afecto se encuentra en las potencias que se liberan desde la relación monstruo-arma-víctima, o bien en la relación con lo sobrenatural, jamás se encontrará en la acción de enterrar el arma o en los sufrimientos causados a la víctima. Objetos como chuchillo, clavo, etc. son desposeídos de sus significantes regulares y adquieren sentido con base en las potencias (amenaza-miedo-muerte) que desde ellos se desatan en la puesta en escena. En la cinta del director británico Terence Fisher descrita por Deleuze, la relación establecida entre el vampiro (monstruo inmortal) y el Cristo es la que carga toda la potencia liberada. Esta clase de recursos se encuentran presentes en prácticamente toda la filmografía de Fisher: sus escenas que rebozan de sangre o imágenes de alto contenido sexual, tienen sentidos que los relacionan con potencias que van más allá de la mera exhibición de la sangre. El cuerpo en el cine de horror de tradición gótica (y en otras de mayor complejidad) es parte de la composición toda y no un mero receptáculo de sufrimientos. Ya sea desde la efigie casi sombra de los autómatas e hipnotizados del expresionismo alemán (como el gólem, Nosferatu, el robot María, Cesare y tantos otros), pasando por las criaturas de *Frankenstein* y *La novia de Frankenstein*, tienen como propósito liberar potencias que se encuentran en los terrenos de lo místico, lo sobrenatural, lo social, la muerte o bien, del creador enfrentado a su creación y a todas las consecuencias de haberlo liberado en el mundo. Lo mismo para las víctimas: a cada instante de confrontación con lo monstruoso, con lo terrible, con lo extraño, le corresponde otro de confrontación con algún aspecto de su propia humanidad, de su vida puesta en juego, en riesgo. Registros todos estos, que parecerían cada vez más inexistentes para formas del horror cinematográfico contemporáneo basadas más en el sobresalto, en el puro efecto.

HORROR FANTÁSTICO: REGISTROS Y APUESTAS

En su libro *Tras los límites de lo real*, David Roas analiza detalladamente una escena de *Al final de la escalera*. Se trata sin duda de una escena bien conocida en la que, por encima de todo, la aparición de lo extraño es la que se pone en juego:

La historia gira en torno al motivo de la casa encantada por el fantasma de un niño que había muerto allí muchos años atrás, aunque eso sólo se revelará muy avanzada la trama. Lo fascinante de la película es que si bien cuenta con multitud de escenas terroríficas, evita recurrir a la siempre efectista presencia de monstruos, seres espantosos o sustos previsibles. La opresiva atmósfera que baña toda la historia se construye mediante ruidos inexplicables, objetos que se mueven sin causa justificada y poco más... Entre todas estas escenas hay una difícil de olvidar. En ella, el protagonista (interpretado por George C. Scott) se encuentra trabajando en su despacho y oye ruidos en la escalera (hay que advertir que el personaje sabe que no hay nadie más en la casa y que a estas alturas de la película ya ha sido testigo de algunos poltergeists). Cuando sale al pasillo descubre sorprendido que el ruido lo produce una pelotita que cae rodando por la escalera. El protagonista (que sabe a quién perteneció) la coge, sale de la casa, sube a su coche y se aleja. Poco después, al cruzar por un puente, arroja la pelota a un río. Entonces regresa a casa. Y al entrar, ve como la pelotita cae de nuevo rodando por la escalera... mojada.

No sé si mi narración habrá hecho justicia a la escena, pero no creo que haya nadie que al contemplarla en la película pueda reprimir un escalofrío, ¿por qué esa simple pelotita produce ese inquietante efecto? Es evidente que la escena escogida de *Al final de la escalera* es mucho menos espectacular que el ataque de un vampiro, o peor aún, del Cthulhu lovecraftiano. Pero también provoca el miedo del personaje y del espectador. Y ello se debe a que lo que vemos escapa de toda explicación. Afirmar que la causa de la aparición de la pelotita es el fantasma del niño muerto no sirve para nada, puesto que dicha justificación también va más allá de nuestra idea de lo posible, de lo comprensible. Y esa imposibilidad de sentido se traduce en inquietud: como afirma uno de los personajes del cuento «El miedo» de Maupassant, «Sólo se tiene miedo realmente de lo que no se comprende» (2011: 84-85).

Si elijo reproducir aquí esta larga cita del texto de Roas se debe no sólo a la bien lograda descripción que el autor hace de la escena en cuestión, sino, sobre todo, debido a que destaca perfectamente la potencia posible del afecto en el horror sobrenatural. No se trata de hacer de lo fantasmático (para este caso) algo espectacular y vistoso, sino revelador doble: por un lado, del fenómeno sobrenatural; por el otro, de la condición vital del personaje. La aparición de lo espectral

es necesaria para que el protagonista revele de a poco los misterios que oculta su casa y confronte la pérdida que le aqueja. La aparición es algo que no sólo cumple función de espantajo, sino de motor de descubrimiento, de revelación. Se trata, creo, apenas de uno de los primeros registros posibles del horror fantástico: «El monstruo» (o la aparición), «lo interior», «lo innombrable», «la geografía imposible» son, creo, en principio portales del horror fantástico. No creo que sean los únicos, pero sí creo sin duda que los frecuentamos por sus capacidades abarcadoras. Del primero hablaré más detenidamente en un siguiente apartado. El resto, que no son tema central de este trabajo, los explico brevemente.

Con lo «interior» me refiero a aquellas historias en el que el horror se deposita en la psique humana, pero no de forma que se pueda poner en relación con aspectos puramente psicológicos de un personaje, como pudiera ser un asesino en serie, o un individuo con doble personalidad, pues dichos registros se encuentran, en primer lugar, fuera de lo fantástico y en segundo, tienen por objeto la comprensión de los motivos del personaje y no una develación de los afectos que se desatan en los momentos en que el protagonista es escindido, en que se revela algo de su condición humana por encima de su propia presencia. En ese sentido, los temas del doble y de la sombra serían los principales: *La maravillosa aventura de Peter Schlemihl*, «William Wilson» o *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* serían obras que ejemplifican la noción de lo «interior», lo siniestro yace en el fondo del ser humano, pero en lugar de mostrarse como una condición psicológica, adquieren un carácter doble, especular, en el que el protagonista se enfrenta de viva carne y cara a cara con lo siniestro que otrora habitara en su interior.

Con lo «innombrable» me refiero a aquellos horrores que en mucho recuerdan el trabajo de Howard Phillips Lovecraft en los cuales, si bien es cierto que existen criaturas con cuerpos definidos, su estructura no es definida, ni definible: elementos como lo impronunciable de los nombre de la teratogonía lovecraftiana, así como la música o las pinturas creadas por algunos de sus protagonistas establecen una sensación de imposibilidad tal, que el horror depende justo de que nada de su existencia puede asirse, al grado que, como afirma Michel Houellebecq:

La obra de Lovecraft es comparable a una gigantesca máquina de sueños, de una amplitud y una eficacia inauditas. No hay nada tranquilo ni reservado en su literatura; el impacto en la conciencia del lector es de una brutalidad salvaje, espantosa; y sólo se desvanece con peligrosa lentitud. La relectura no trae consigo ninguna modificación notable, salvo, quizás, llegar a preguntarse: ¿cómo lo hace? (2006: 30).

Y es justo esa indefinición del sujeto (¿u objeto?) siniestro lo que causa horror. Se trata no sólo de alteridades o deformidades, de amenazas físicas que desemboquen en la muerte, sino de elementos que resultan inquietantes incluso en terrenos más allá de la muerte misma y de las metafísicas que producen cierto consuelo.

La «geografía imposible» estaría definida por todos aquellos lugares que desatan sus horrores para con aquellos que los invaden. Se trata de espacios ciertamente contenidos, pero a la par incontenibles: el barco o la mansión embrujados, pero sobre todo espacios como la isla en «Los sauces» de Algon Blackwood se hallan en este registro:

Me acerqué a la orilla más lejana y noté cuánto se había alejado la línea de la costa durante la noche, habiendo arrastrado el río grandes masas de arena. Sumergí manos y pies en la helada corriente y me mojé la cara. Ya había en el cielo un resplandor de amanecer y en el aire el frescor exquisito del día naciente. En mi camino de vuelta, pasé a propósito junto a los mismos sauces de donde había visto elevarse en los aires la columna de formas entrelazadas, y a mitad del camino, ya dentro del bosquecillo, me vi súbitamente sobrecogido por una sensación de inmenso terror. De las sombras brotó una vasta figura que pasó rauda a mi lado. Algo pasó junto a mí, sin ningún género de dudas... (1997: 207-208).

Se trata, pues, de un paisaje que se transforma para producir el horror: islas que reducen su tamaño, castillos encantados y llenos de pasajes son una atmósfera viva en la que la amenaza es constante. En este caso, podría considerarse en este registro el bosque de *La bruja de Blair*.

MONSTRUOS Y APARICIONES

El monstruo, se ha dicho ya en muchas ocasiones, es una aparición a la par que un misterio. Su llegada al mundo sorprende al que lo contempla, y también le obliga a revelar un enigma cuya solución revelará no los misterios del cuerpo monstruoso, sino algo del destino de quien le contempla. Así, en la antigüedad monstruos como esfinges y sirenas hacían su aparición para probar al héroe, para servir de obstáculo, a la par que de portal, pues vencer su confrontación abre rumbos que parecían imposibles. Se trataba de seres puestos en el mundo por los dioses para revelar un destino «*fatum*», la fatalidad que permitía al héroe colocarse en su camino. Pero con la llegada del mundo moderno el monstruo se liberó de su posible origen divino para existir sólo en su cualidad

de enigma, la alteridad de sus formas (siempre cambiantes) sigue siendo su mayor constante. Pero también lo es la revelación que viene de su aparición. Los monstruos, tal vez más que ningún otro ser de los muchos que pueblan la imaginación humana, asegura en su mostrarse, reconfiguraciones inesperadas del mundo. Nada ha de permanecer intocado si el monstruo aparece.

El monstruo produce horror porque sus formas inasibles dan rostro a lo más profundo de los miedos de una persona, o de un grupo, de una cultura entera. A lo largo del siglo xx, la atmósfera sociocultural tan inestable ha permitido que los monstruos adquieran nuevas dimensiones, nuevas formas. Así, en las galerías teratológicas de nuestros días podemos hallar, en Japón, monstruos gigantes con alientos de fuego y otros muchos que destruyen ciudades enteras y que en gran medida son una alegoría de las dos bombas nucleares que a mitad de la década de 1940 causaran sus estragos en el país oriental. Tenemos también, en el cine Hollywoodense una larga lista que va de monstruos de la tradición romántica (como vampiros, hombres lobo o momias), pasando por seres de otros mundos que invaden la Tierra, hasta monstruos *slasher*, quienes con guantes, machetes o sierras eléctricas alteran la aparente armonía y revelan los más oscuros secretos de los suburbios del medio oeste estadounidense. Plagado de alegorías que van desde la caza de adolescentes que comienzan su vida sexual activa, el desmoronamiento de los valores familiares tradicionales; incluso el hecho de que el monstruo aparezca sólo al ser nombrado, hacen del *slasher* una dura crítica a la vida americana de la etapa Reagan.¹ En el caso del mundo hispánico, parece que hay un gusto marcado por la figura infantil siniestra. Sacar al infante de su habitual estatus de ser inocente e inofensivo, parece ser del gusto de muchos autores en diversas latitudes. En México, debido a su tradición, se suma la aparición constante de calaveras y seres antropomorfos.

Los monstruos mutan, y con ellos, el horror que nos producen; muchos, como es el caso de *La cosa* de John Carpenter o *La mosca* de Cronenberg, han abandonado el carácter de alteridad del cuerpo monstruoso, para instalarse más bien en lo inestable: es decir, ya no se trata de monstruos que sorprenden y asustan por su anatomía extraña, sino por su capacidad de seguir mutando, de transformarse de acuerdo a sus respectivas necesidades de supervivencia, y reflejando en cada metamorfosis otras condiciones humanas de los personajes que los enfrentan. Llama la atención que se trate, en ambos casos, de personajes de cintas que fueron *remakes* de originales de la década de 1950. Y es que mien-

1 Y de ahí, tal vez, que los *remakes* sean poco efectivos a la hora de ubicarles en fechas contemporáneas.

tras estos últimos reflejaban el miedo a la recientemente militarizada energía nuclear y sus posibles consecuencias, como invasiones o mutaciones, las versiones ochenteras se centran en las consecuencias de enfrentarse a lo desconocido, a lo nuevo, en territorios agrestes y en condiciones siempre extrañas.

En años más recientes existen encarnaciones monstruosas que expresan mucho de nuestros horrores presentes. Tal es el caso de cintas como *The Babadook*, de Jennifer Kent, en la cual una familia conformada sólo por madre e hijo, deben afrontar la pérdida del esposo-padre y los retos que su relación les representa frente al cambio. Lo siniestro se presenta en la forma de los temores de ambos: para la madre desde los movimientos de la cotidianidad, para el chico desde la aparición del libro pop up que relata la historia de un extraño ser llamado Babadook. De nuevo, sin alejarse de escenas que ocasionalmente producen profundos sobresaltos, la directora plantea una atmósfera aterradora *en crescendo* que no hace sino enfatizar los dilemas de la relación madre-hijo. Se trata pues de enfatizar justo el doble carácter de *Unheimlich*. La estructura doméstica desestabilizada a partir de diversos matices que pueden ser también manifestaciones de un deseo oculto.

En una de las escenas más reconocidas de la cinta, la escena de la pesadilla, Kent comienza por recorrer, a través de una serie intensiva de cortes rápidos, rincones de la casa, la escalera principal, una puerta, la habitación. Ya a través de todo lo ocurrido se sabe que algo siniestro está rondando el espacio, pero por el encuadre cercano de estos elementos domésticos sabemos que no hay escape, que la presencia ha invadido el hogar. Luego se ve a Amelia y Samuel dormidos. Un ruido despierta a Amelia, no sin temor va a la puerta de la habitación. Abre y descubre que al otro lado estaba su perro, lo deja entrar y vuelve a acostarse. El ruido persiste y la atribulada mujer se cubre la cabeza con sus sábanas (ese extraño y frágil lugar que en nuestra cultura parece ser el más seguro de los refugios), es entonces que aparece el Babadook. Primero como una sombra en el techo, luego con un ser cuya plasticidad recuerda en todo al personaje del libro. Ese punto es digno de mención, ya que, segura de su planteamiento, la directora se permite mantener el carácter de ilustración de libro infantil de su monstruo en todas sus apariciones. Se trata de la exploración de recurso de una forma en la que el bajo presupuesto no bloquea la credibilidad de lo mostrado; la plasticidad del personaje y atmósfera planteada son ya tan siniestros y efectivos que no requiere de grandes efectos digitales para ser aterradora.

De hecho, cabe mencionar que las apariciones «físicas» del Babadook ocupan poco más de cinco minutos en pantalla, todo lo demás es su presencia

ausente, lo siniestro que está amenazando incluso al no estar ahí, pues se materializa en los temores presentes de los protagonistas (la pérdida del esposo-padre). Eso ocurre a tal grado que en la escena climática, cuando Amelia debe enfrentarse a la criatura por última vez, primero debe hacer frente a la aparición de su difunto esposo: la mujer contiene el llanto ante dicha presencia, trata de mantener la compostura. Su esposo vuelve a morir frente a sus ojos, lo cual es ya una dimensión terrible y profunda de la cinta: no se trata de hacer lucir aterrador al monstruo, tanto más de presenciar los efectos de su permanencia en los protagonistas. Lo siniestro ocurre «cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad» (Trías, 1992: 35). En la escena, es como si Amelia perdiera nuevamente a su esposo, ya no a causa de problemas o separaciones, sino a causa de una muerte que vuelve a ser, que se *re-produce* y causa horror, pero es también, en ese instante, que la Amelia puede dejar ir la dolorosa memoria. Sólo en ese instante el Babadook lucirá ya sin lugar a dudas como el frágil muñeco que es y echará atrás. Ciertamente el monstruo es una poderosa metáfora de la pérdida, del duelo de Amelia y Samuel y su modo de enfrentarlo, pero es también, para el planteamiento de la cinta, una presencia incuestionablemente real y poderosa.

En la cinta *Under the shadow* de Babak Anvari se narra la historia de Shideh una mujer que trata de recuperar sus estudios de medicina, a la par que cuida de su hija y apoya a su marido Iraj. La cinta tiene lugar en la década de los ochenta, en un momento en que los restos de la guerra y el movimiento revolucionario se dejan ver todavía sobre Teherán. Iraj es enviado al frente como apoyo a los heridos y Shideh se ve obligada a quedarse en casa con la pequeña. De inicio la cinta deja en claro sus temas centrales: un régimen que impide a la protagonista continuar con sus estudios, un cotidiano sexismo que afecta otros aspectos de su vida, el constante sentimiento de amenaza ante bombardeos y otras situaciones violentas (en ese sentido, la guerra juega un papel de perpetua amenaza que, al combinarse con la aparición de lo monstruoso, no hace sino ahondar en lo terrible). Es decir, de manera similar a lo ocurrido en *The Babadook* las situaciones que aquejan a los personajes son una especie de portal por el que la amenaza siniestra y monstruosa se hará presente. En el caso de *Under the shadow* se trata de un genio, el cual forma parte de la tradición monstruosa de medio oriente. En ambas cintas la figura infantil cobra importancia pues son ellos los primeros receptores de lo siniestro, los que permiten su entrada al mundo de la cotidianidad: Samuel a través de la lectura del libro, Dorsa conversando con un niño que recién llega a vivir al

mismo edificio que su familia y que parece cargar sobre sí con la presencia del genio desde tiempo atrás.

La criatura se presenta no sólo a través de las sombras (elemento que le da razón de ser al título de la cinta) sino a partir de la desaparición o recolocación de objetos personales (una muñeca, una cinta de video, un libro de medicina, que son aquellas cosas que los personajes, poco a poco deben ir dejando atrás: inocencia, vida cotidiana, sueños, tal vez) que provoca no sólo que haya conflictos entre Shideh y su hija, sino que lleva la atención de la protagonista a lo que dichos objetos representan, a lo que se esconde tras de ellos. Incluso el momento en que un objeto tan simple como el video de aeróbicos con el que Shideh suele practicar, la narración deja en claro que la videocinta se ha convertido de a poco ya no en un medio para mantener cierto hábito de ejercicio, sino en un punto de distanciamiento entre Shideh y Dorsa. Los constantes bombardeos (incluida la caída dentro del edificio de un misil que no detona), los disparos que se pierden en la distancia, las constantes bajadas al refugio antibombas, la incertidumbre del bienestar de los seres queridos, se mantienen siempre en primer plano, pero matizados ya por la presencia de lo siniestro.

Y ahí radica la verdadera fuerza de ambas cintas. Si bien tanto en *The Babadook* como en *Under the shadow* existen escenas en que el efecto en su más tradicional sentido para el género es utilizado. Es decir, si bien hay momentos de las cintas en que se busca producir un sobresalto, éste ya se presenta cobijado por la presencia de lo siniestro, del horror, por lo tanto se convierte en algo, más efectivo (valga la expresión) y no sólo efectista. Lo que causa sorpresa en el espectador lo hace por el hecho de que ya existe un elemento que claramente ha roto con toda forma de normalidad de la vida (y de lo doméstico). Eso que resulta inexplicable obliga a confrontar, pues el escepticismo, la negación y búsqueda de otras soluciones «naturales» pierden fuerza conforme la trama avanza y lo desconocido ocupa un lugar determinante. Ambas operan desde la familiaridad: sea desde su nivel más cercano, es decir la relación madre-hijo y madre-hija, respectivamente, de las protagonistas para con sus conyugues (ambos ausentes en sus respectivas formas), de ambas familias con su entorno, pero, y esto es muy significativo, se enfatiza lo familiar en tanto a la manifestación de un deseo, en tanto lo siniestro, lo monstruoso hace su aparición que provoca que las protagonistas enfrenten su realidad, salgan de los escenarios de repetición que les hacen habitar la fantasía (por más real que esta resulte) que hábilmente se disfraza de cotidianeidad: «En lo siniestro parece producirse en lo real una confirmación de deseos y fantasías que han sido refutados por el choque del sujeto con la realidad: así la inmortalidad, la

resurrección de los muertos en esta vida, la producción, por efecto del puro pensamiento, de efectos reales sin concurso de actividad» (Trías, 1992: 40).

En ambas cintas ocurre que la pérdida, la amenaza, el peligro constante frente a la violencia humana están ahí rondando, pero al ser atravesadas por la presencia de lo siniestro cobran nuevos sentidos y obligan a quienes lo padecen a enfrentarlo y enfrentarse a sí mismos en formas nuevas. Pero lo aquí escrito no significa que sea deber de una cinta o narración de horror fantástico dar una lección moral o algo por el estilo. Se trata más bien de la capacidad de generar desde el horror una confrontación con aquello que más de humano hay en los personajes. No está mal atender a los temores, a las preocupaciones colectivas de un momento sociopolítico específico, pero dicha atención, creo, no debe tener un motor panfletario, sino integrarse a la narración como parte del tema, como la revelación que es posible descifrar a partir de la entrada de lo desconocido. Máxime en tiempos en que parecería que casi toda obra se esmera en arrojar un mensaje a la cara del lector o espectador. Tanto *The Babadook* como *Under the shadow* evitan la profusión de muertes aparatosas y espectáculos de sangre y aunque la guerra, aunque la muerte y lo terrible parezcan quedar velados, son, en realidad, latencias constantes, están presentes y sus efectos son claros, abarcadores, de hecho. De tal suerte que se podría afirmar para las cintas aquello que Eugenio Trías dice acerca del ya citado cuento de Hoffmann: «lo real y lo ficticio se hilvanan con tal ambigüedad y —sabiduría— que el efecto artístico queda siempre preservado» (1992: 40).

La entrada de lo siniestro, así, no parte del exceso de visibilidad del acto terrible, del dolor, sino de los *afectos* que produce en quien los vive y en quien, espectador, los contempla, los pone en juego. De nuevo, el *efecto* tiene, sí, un indudable valor narrativo, pero éste se ubica más allá de la escena, en la región en que lo familiar, al verse definitivamente alterado, produce un calofrío. Lo realista de una obra no se encuentra en su apego a las formas, en su revelación de lo descarnado (pues ahí no hay nada que revelar), sino justo en el hilvanado que se hace entre ficción y realidad.

LA APUESTA

La apuesta es por el horror. El horror habla de nosotros, de todos, de los miedos que compartimos. Si hay algo de condiciones subjetivas que se ponen en juego se trata, más bien, de la forma en que el calofrío nos recorre al enfrentar un monstruo, una aparición, lo que nos causa horror; pero los temas, los

problemas que enfrentan los diversos tipos de protagonistas de esta clase de productos tienen un poder abarcador mucho más amplio. De nuevo Roas: «En definitiva, lo fantástico —a través de vampiros, fantasmas, dobles y el resto de figuras y motivos del imaginario sobrenatural— tiene que ver con los miedos colectivos que atenazan a los seres humanos, con todo aquello que escapa a los límites de la razón» (2011: 92). Ciertamente el mundo da giros y nos obliga a enfrentar no sólo nuevos horrores, sino nuevas formas de percibir los horrores que ya nos devoraban, tal vez, desde tiempos inmemoriales. De ahí que nuestro autor afirme que:

Quizá la diferencia esencial entre lo fantástico del siglo XIX y lo fantástico contemporáneo podría expresarse de este modo: lo que caracteriza a este último es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anomalía de la realidad, para revelar que nuestro mundo no funciona como creíamos (Roas, 2011: 92).

Lo fantástico permite cuestionar la realidad a través de esos tejidos siempre cambiantes de la imaginación abierta desde lo imposible. Ciertamente las nuevas tecnologías, los climas de violencia constante y generalizada y un largo y terrible etcétera, han hecho de la realidad algo muy cerrado. Por eso la necesidad de establecer diálogos que abran caminos es ya indudable. La irrupción de lo extraño en la realidad obliga a cuestionar, a hacerle frente de otros modos. No intento aquí una defensa de lo fantástico desde alguna especie de idealización del género y es que, en primer lugar, lo fantástico no necesita ser especialmente defendido, pues su importancia es indudable (en todo caso debe ser procurado, analizado, cuestionado, dialogado, en fin, sin parar); si acaso, la intención es aquí abrir ese diálogo hacia la noción de *afecto* en el horror sobrenatural, pues como se ha afirmado ya: en tiempos en que la mayor parte de las narrativas de horror apuntan al mero *efecto*, a la mostración de terribles actos de tortura, dolor descarnado y muerte, el *afecto* que más bien atreve sentidos posibles para el *efecto* (que no tiene por qué dejar de ocurrir, sino más bien abrir la posibilidad de ocurrir en otros sentidos), surge no sólo como antídoto, sino como punto de fuga ante posturas de la imagen contemporánea. Ciertamente es que la imagen afectiva es más bien un elemento de tránsito para la teoría deleuzeana del cine, pero sin duda, al estar tan vinculada a los géneros que aquí atañen, se presenta como posible punto de apertura y encuentro. ¿Necesitamos el terror? ¿Ese que sale más bien de lo más hondo y terrible de la naturaleza humana? ¿El de la guerra, el crimen y la crueldad?

Claro que sí, se trata también de temas fundamentales para comprender no sólo nuestro tiempo sino todo lo que desde esas potencias se nos juegan, pero incluso ahí, en esos temas, la apuesta está en la afección, en la capacidad de crear productos que sean capaces no de removernos sólo el estómago, sino la existencia toda; y no sólo unos instantes y luego ir al olvido. Esa es la verdadera apuesta. El *efecto* ilustra, el *afecto* provoca. El *efecto* re-crea el dolor, el *afecto* lo re-produce desde sentidos y lenguajes que permiten reflexionarlo. El horror sobrenatural es, como siempre, un riesgo, un atrevimiento e, incluso, para los autores que a sus caminos se atreven, se encuentra al acecho en el resquicio menos esperado.

BIBLIOGRAFÍA

- BLACKWOOD, Algernon (1997): «Los sauces», en Rafael Llopis (ed.), *Antología de cuentos de terror*. 3, Alianza, Madrid, pp. 182-243.
- DELEUZE, Gilles (2009): *Cine I*, Editorial Cactus, Buenos Aires.
- HOULLEBECQ, Michel (2006): *H. P. Lovecraft: contra el mundo, contra la vida*, Siruela, Madrid.
- ORTEGA TORRES, José Luis (2014): «MÉXICO BÁRBARO se acerca... y su perpetrador, Lex Ortega, nos habla de este brutal proyecto», *Cinefagia*, disponible en <<https://www.revistacinefagia.com/2014/04/mexico-barbaro-se-acerca-y-su-perpetrador-lex-ortega-nos-habla-de-este-brutal-proyecto/>> [29-10-2018].
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- TRÍAS, Eugenio (1992): *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona.
- ŽIŽEK, Slavoj (2002): *Bienvenidos al desierto de lo real*, Akal, Madrid.

FILMOGRAFÍA

- ANVARI, Babak (dir.) (2016): *Under the shadow*, Wigwam films.
- KENT, Jennifer (dir.) (2014): *The Babadook*, Causeway films.