

EL GÉNERO DE TERROR



Los monstruos son reales, y los fantasmas también son reales. Viven dentro de nosotros y, a veces, ganan.

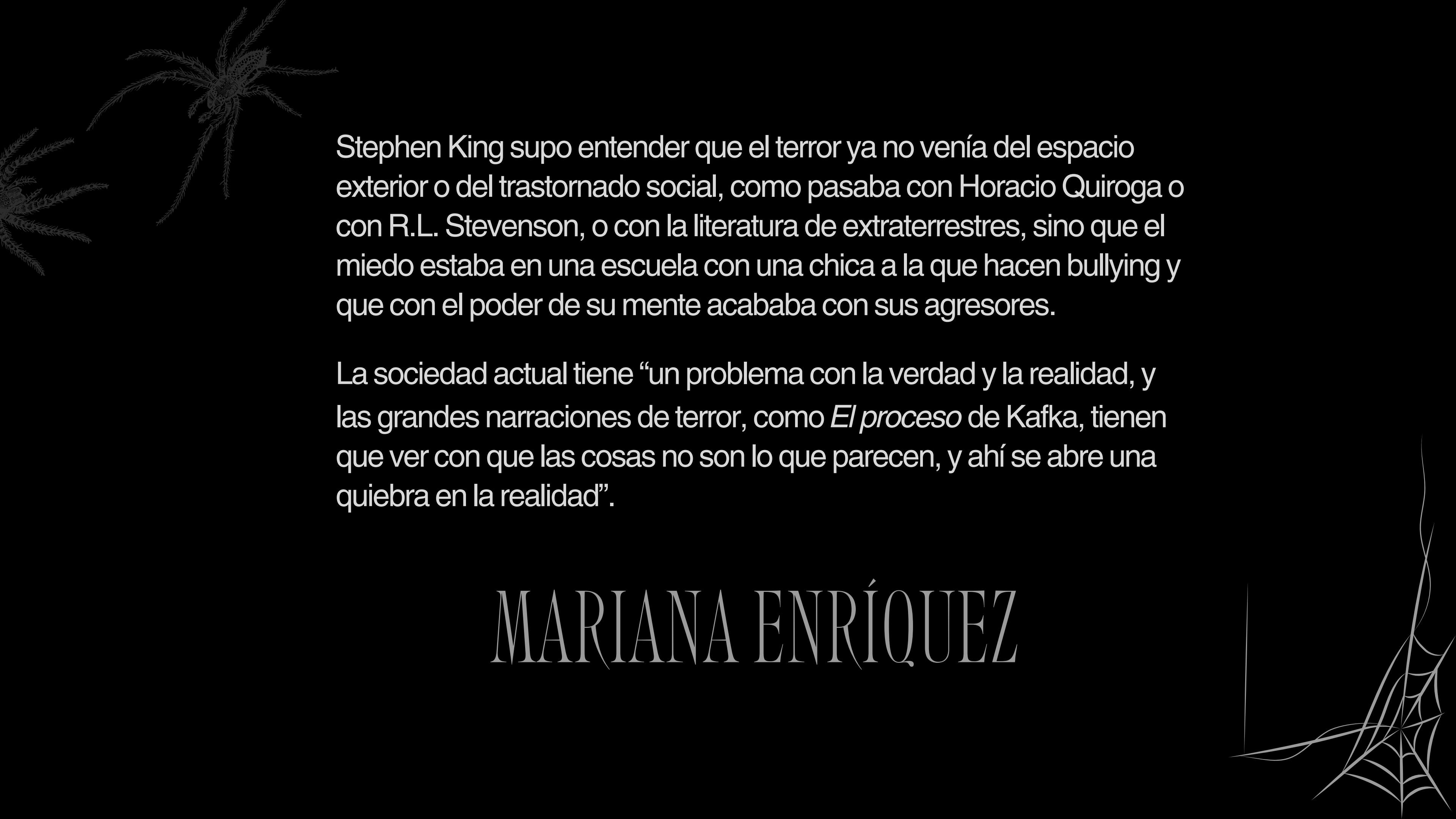
Stephen King



EL MIEDO: EL MOTOR

El miedo es la fuerza que mueve a los personajes en su trayectoria hacia la supervivencia, y también es el origen del proceso de empatía que los lectores experimentan con respecto a los personajes: quien lea la historia debería sentirse identificado con el personaje que se enfrenta a una amenaza.

H. P. Lovecraft define esta emoción en *El horror en la literatura* (1927) como el sentir primigenio del ser humano, la indiscutible emoción original y más intensa de la humanidad, y resalta que “el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido”.



Stephen King supo entender que el terror ya no venía del espacio exterior o del trastornado social, como pasaba con Horacio Quiroga o con R.L. Stevenson, o con la literatura de extraterrestres, sino que el miedo estaba en una escuela con una chica a la que hacen bullying y que con el poder de su mente acababa con sus agresores.

La sociedad actual tiene “un problema con la verdad y la realidad, y las grandes narraciones de terror, como *El proceso* de Kafka, tienen que ver con que las cosas no son lo que parecen, y ahí se abre una quiebra en la realidad”.

MARIANA ENRÍQUEZ



TERROR, HORROR Y REPULSIÓN

Tres niveles de Stephen King

EN DANSE MACABRE, KING SEÑALA QUE EL
MIEDO FUNCIONA EN TRES NIVELES:

EL TERROR

Implica un escalofrío tras atisbar cosas que no deberían existir o suceder.

EL HORROR

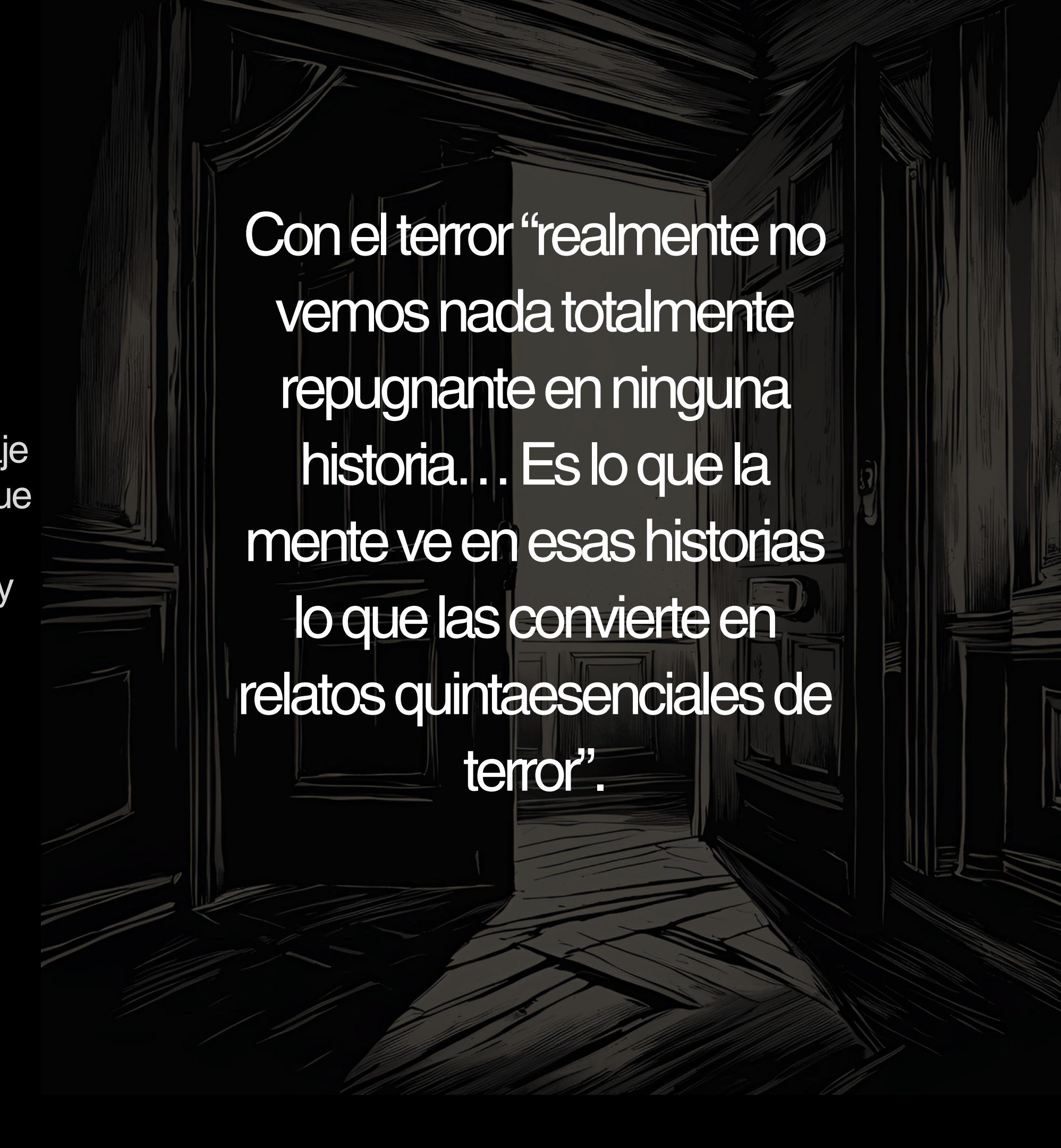
Causa sensaciones físicas y estaría vinculado a lo corpóreo, al dolor.

LA REPUGNACIA

El asco, esas historias donde abundan los sesos, la sangre y otras sustancias abyectas.

EL TERROR

Para Stephen King, el terror se encuentra en la reacción de las facultades mentales de un personaje a partir de una amenaza posible... Dice, además, que lo terrorífico aparece como una sensación de intranquilidad causada por la impresión de que "hay cosas fuera de su sitio".



Con el terror “realmente no vemos nada totalmente repugnante en ninguna historia... Es lo que la mente ve en esas historias lo que las convierte en relatos quintaesenciales de terror”.



EL HORROR

Por otra parte, lo horroroso se manifiesta como una respuesta física ante una amenaza que ya se hace presente y que “invita a una reacción orgánica que nos muestra que hay algo que está físicamente mal”.

LA REPUGNANCIA

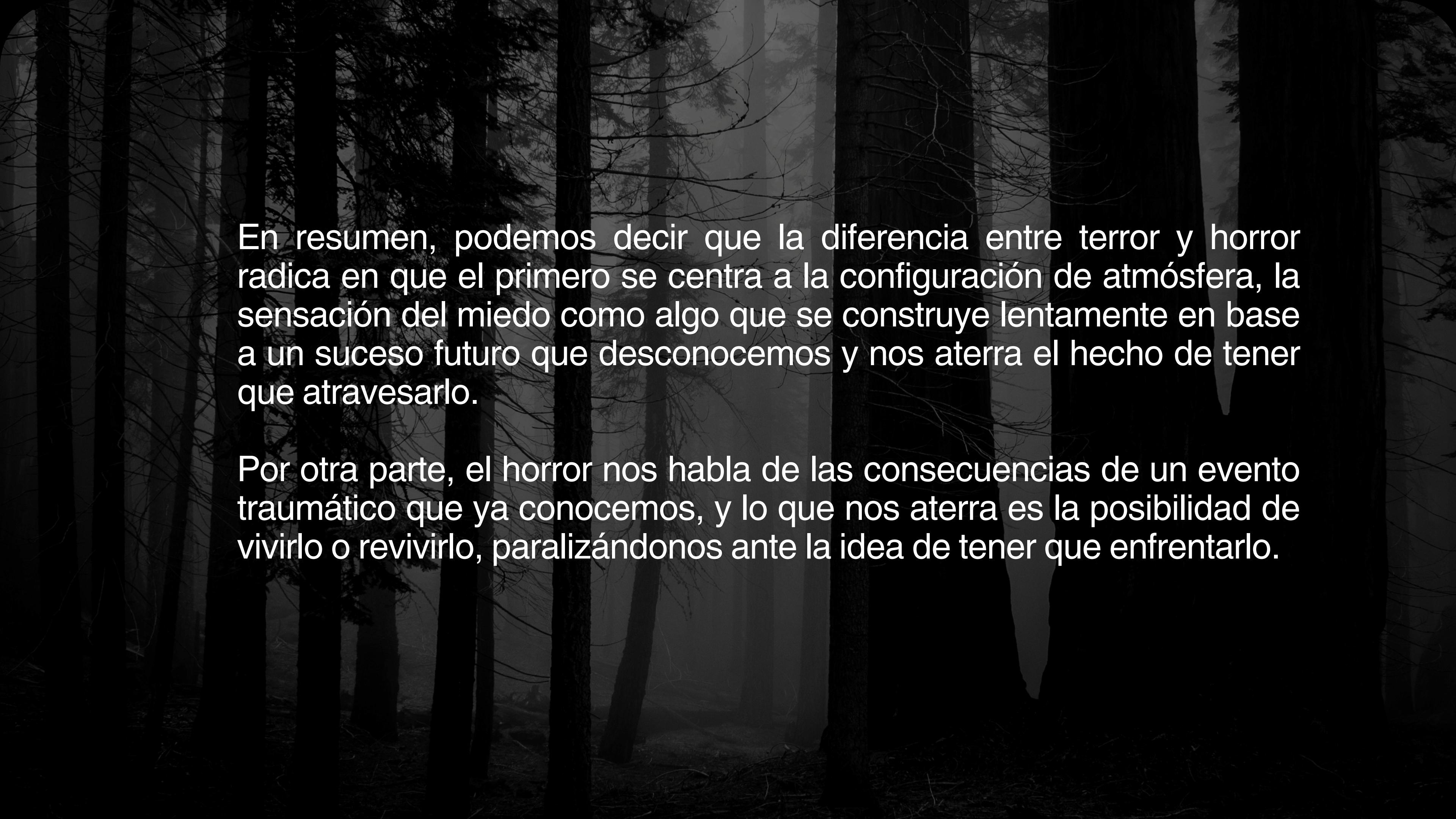
Dice King:

Si hay alguna verdad o mérito en la danza macabra es sencillamente que las novelas, películas, series televisivas o radiofónicas, e incluso los tebeos que tratan el horror, siempre funcionan a dos niveles.

Por encima está el nivel de la repugnancia: cuando Regan vomita en la cara del sacerdote o se masturba con un crucifijo en *El exorcista* (The Exorcist, William Friedkin, 1973), o cuando el monstruo terriblemente orgánico de burda apariencia que aparece en *Profecía maldita* (Prophecy, John Frankenheimer, 1979) muerde la cabeza del piloto del helicóptero como si fuera un chupa-chups. La repugnancia puede alcanzarse mediante grados variables de pericia artística, pero siempre está presente.

King reconoce este último escalón (el de la repulsión o repugnancia) como un recurso final de su obra, y asegura que la disposición de estos niveles ocurre de forma que “el terror en la cima, el horror por debajo, y por debajo de todo, el reflejo de las náuseas de la repulsión...Dice:

“Reconozco al terror como la mejor emoción y por eso trato de aterrorizar al lector. Pero si descubro que no puedo aterrarlo, trataré de horrorizarlo; y si me doy cuenta de que no puedo horrorizarlo, voy a por el asco”.

The background of the entire image is a dark, moody forest scene. It features several tall, thin trees with intricate, tangled branches that reach across the frame. A faint path or clearing leads into the center of the forest, creating a sense of depth. The lighting is low, with some highlights on the tree trunks and branches, emphasizing the texture and silhouettes against a dark sky.

En resumen, podemos decir que la diferencia entre terror y horror radica en que el primero se centra a la configuración de atmósfera, la sensación del miedo como algo que se construye lentamente en base a un suceso futuro que desconocemos y nos aterra el hecho de tener que atravesarlo.

Por otra parte, el horror nos habla de las consecuencias de un evento traumático que ya conocemos, y lo que nos aterra es la posibilidad de vivirlo o revivirlo, paralizándonos ante la idea de tener que enfrentarlo.

PRESIÓN FÓBICA

¿Es arte el horror? A este segundo nivel, la obra de horror no puede ser otra cosa; alcanza el nivel de arte simplemente porque está buscando algo más allá del arte, algo que precede al arte. Está buscando lo que yo llamo los puntos de presión fóbica.

¿LE ATERRORIZAN LAS ARAÑAS?

Estupendo. Tendremos arañas, como en *Tarántula* (Tarantula, Jack Arnold, 1955), *El increíble hombre menguante* (The Incredible Shrinking Man, Jack Arnold, 1957) y *¡Tarántula!* (Kingdom of The Spiders, John Cardos, 1977). ¿Y qué me dice de las ratas? En la novela homónima de James Herbert, puede sentir como se arrastran por encima de su cuerpo... hasta devorarle vivo. ¿Y que hay de las serpientes? ¿Temor a los espacios cerrados? ¿A las alturas? O... lo que sea.

A diferencia de los anteriores autores, King desarrolla el género de horror basándose en elementos como: su experiencia, su cotidianidad y su contexto inmediato, convirtiéndolos en elementos clave de su obra de horror. Las tragedias personales asociadas, por ejemplo, con el divorcio, el alcoholismo o el abuso infantil son detalladas para dibujar la sociedad contemporánea en clave de terror.

TÓPICOS DEL TERROR

Dispositivos narrativos que articulan el miedo

LA INVERSIÓN

Lo familiar se hace ajeno, todo lo que conocemos se da vuelta. La idea del “otro lado” o “el lado oscuro” no es más que ese lugar donde vive lo desconocido y siniestro.



Por ejemplo, en el caso de «The Outsider» [El extraño] de H. P. Lovecraft, el narrador es el monstruo mismo; pero el monstruo, un recluso, no tiene ni idea de qué aspecto tiene. La situación se produce cuando encuentra un espejo sin darse cuenta inicialmente que se trata de su propio reflejo.

A medida que me aproximaba a la arcada comencé a percibir la presencia con más nitidez; y luego, con el primero y último sonido que jamás emití —un aullido horrendo que me repugnó casi tanto como su morbosa causa—, contemplé en toda su horrible intensidad el inconcebible, indescriptible, inenarrable monstruo que, por obra de su mera aparición, había convertido una alegre reunión en una horda de delirantes fugitivos.

No puedo siquiera decir aproximadamente a qué se parecía, pues era un compuesto de todo lo que es impuro, pavoroso, indeseado, anormal y detestable. [...]

Poco menos que enloquecido, pude no obstante adelantar una mano para detener a la fétida imagen, que se acercaba más y más, cuando de pronto, mis dedos tocaron la extremidad putrefacta que el monstruo extendía por debajo del arco dorado.



EL DOBLE O DOPPELGÄNGER

“Lo Otro, el Doble. El mito constitutivo por excelencia del cine de horror es el Otro. Otro tiempo, otro espacio, otra cosa. Avanzamos de otredad en otredad para establecer puntos de comparación entre lo extraño, lo siniestro y lo meramente maravilloso. Al preguntar: ¿qué es todo eso? o ¿por qué sucede todo eso? nos estamos formulando la pregunta por otra cosa”.

(Espíritu de simetría, de Ángel Faretta)

EL DOBLE MONSTRUOSO

El yo puede desdoblarse también en el otro, existir en esa alteridad. Ese “otro yo mismo”, en ese desdoblamiento interior (como sucede con las enfermedades mentales, los sueños hechos pesadillas, etc.), cuando surge, se presenta con la inflexión de la monstruosidad, la desmesura, la amenaza.



Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920)

EL MONSTRUO

El monstruo es ante todo una deformación de lo homogéneo, del orden. Lo monstruoso es la violenta manifestación de lo heterogéneo y lo incongruente, lo que se expresa en fragmento, desgarramiento, desfiguración, exceso, desproporción, abyección. Es lo que acecha al orden para violentarlo.



Frankenstein (1931)

Lo que parece diferenciar la narración de terror de las meras narraciones con monstruos, como los mitos, es la actitud de los personajes de la historia frente a los monstruos que encuentran. En las obras de terror, los humanos consideran a los monstruos con que se topan como anormales, como perturbaciones del orden natural. En los cuentos de hadas, en cambio, los monstruos son parte del mobiliario cotidiano del universo.

Noël Carroll, *Filosofía del Terror o las paradojas del corazón* (2005)

EL DEMONIO

En la literatura occidental, el aporte de sustancial de la novela gótica ha sido la presencia del diablo como expresión estética del mal.

Las tres grandes novelas góticas –*El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole; *El monje* (1794), de Mathew G. Lewis, y *Melmoth el errabundo* (1820), de Charles Maturin – abren esta posibilidad estética de la figura del diablo.



Ilustración de una edición alemana de 1794. Ilustración del artista alemán Johann Wilhelm Meil y grabado de Johann Friedrich Bolt.

LA CASA

Es el espacio sagrado, el lugar donde reina el orden y la seguridad, pero si eso se invierte aparece lo siniestro y la muerte y la casa ya no es el “hogar dulce hogar”.



Los otros (2001)

De aquí los espacios y lo que estos significan: escaleras, puertas, buhardillas, sótanos, etc. El sótano se repite como la representación metafórica del Inframundo, el lugar en el que habitan monstruos, demonios y demás seres malvados. Bajar al sótano es descender a los Infiernos, personales y ajenos. En su mayor parte, las obras de terror utilizan el sótano como una estancia «ajena» al resto de la casa y al propietario, donde a menudo es esconden errores fatales cometidos hace tiempo.



El exorcista, 1973



Siempre le digo a la gente, que dice que las películas de miedo no le asustan, que haga este sencillo experimento. Vaya a ver una película como *La noche de los muertos vivientes* solo [...]. Cuando haya acabado, súbase al coche, conduzca hasta una casa vieja, ruinosa y abandonada; hay una en cada pueblo [...]. Entre usted. Suba hasta el desván. Siéntese allí. Escuche los crujidos y gemidos de la casa a su alrededor. Fíjese en cómo se parecen esos crujidos a los que produciría alguien (o algo) que estuviera subiendo las escaleras. Huela la humedad. El moho. La podredumbre. Piense en la película que acaba de ver. Considere, mientras está ahí sentado a oscuras, incapaz de ver lo que podría estar arrastrándose por detrás de usted... cuál podría ser el sitio en el que clavara sus sucias y retorcidas garras, en sus hombros... o alrededor de su cuello...

Stephen King

LA INFANCIA

Además de la misma figura del niño, están también las canciones y las rimas infantiles. Las nanas surgieron para calmar el llanto de los bebés y para que aprendieran sus primeras palabras. A menudo los recursos para obligar al niño a dormirse son sobrenaturales: el coco, los ángeles, los animales que se los comerán. La nana es uno de los conjuros más poderosos. También están los juegos, que parte de la dicotomía juego/diversión para dotar al juego de un aspecto más siniestro cuando se utiliza para hacer el mal.



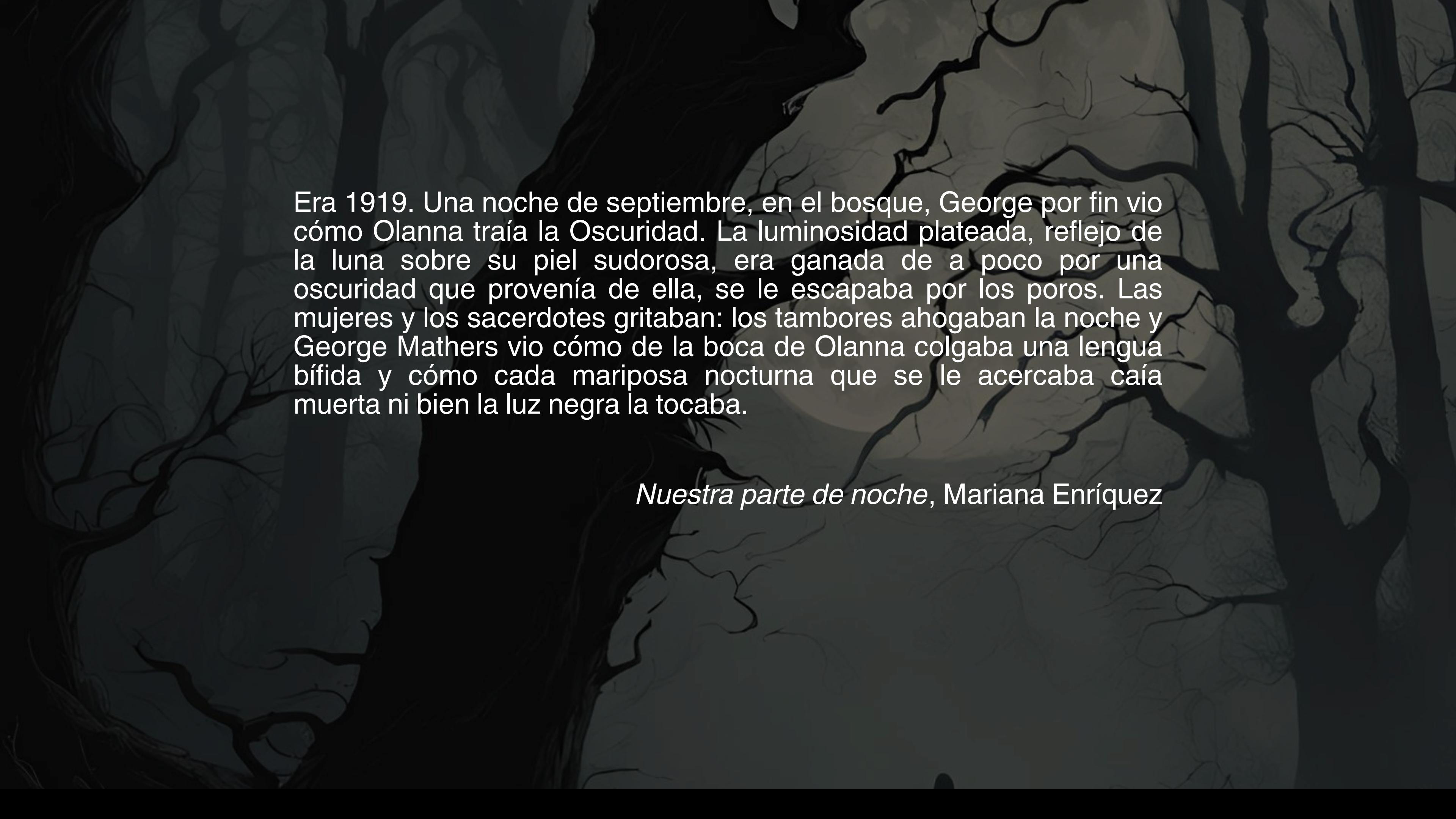
The Shining, 1980

LA FIESTA

“Toda fiesta religiosa, todo Tiempo litúrgico, consiste en una actualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, «al comienzo». Participar religiosamente en una fiesta implica el salir de la duración temporal «ordinaria» para reintegrar el Tiempo mítico reactualizado por la fiesta misma”. (Lo sagrado y lo profano, Mircea Eliade).

La fiesta del género de terror propone una ritualización de donde emerge el caos para enfrentarlo y que todo vuelva a ordenarse. Por ejemplo, la fiesta de graduación en *Carrie*.





Era 1919. Una noche de septiembre, en el bosque, George por fin vio cómo Olanna traía la Oscuridad. La luminosidad plateada, reflejo de la luna sobre su piel sudorosa, era ganada de a poco por una oscuridad que provenía de ella, se le escapaba por los poros. Las mujeres y los sacerdotes gritaban: los tambores ahogaban la noche y George Mathers vio cómo de la boca de Olanna colgaba una lengua bífida y cómo cada mariposa nocturna que se le acercaba caía muerta ni bien la luz negra la tocaba.

Nuestra parte de noche, Mariana Enríquez

IMPORTANCIA DE LA ATMÓSFERA

Sea cual sea el tema, la historia de terror siempre trabaja con la atmósfera.

La atmósfera narrativa es el clima emocional, el espacio psicológico, que envuelve a narrador y personajes e impera en el texto



Teresa Martín Taffarel (*Caminos de escritura*, 2003) define así la atmósfera literaria:

La atmósfera se manifiesta en un conjunto de cualidades y efectos producidos en el espacio que rodea a un personaje o que se respira en un texto poético. El término procede de la ciencia y etimológicamente significa “vapor” (atmos) y “esfera” (sphaira). Es decir, envoltura gaseosa de la Tierra (María Moliner), y se refiere al aire, al cielo, a la intemperie. En este sentido podemos hablar de una atmósfera clara, pesada, seca, irrespirable, húmeda... Si trasladamos estas cualidades a un paisaje o a un ambiente, creados con ciertas imágenes y expresado en un lenguaje poético con una particular carga emotiva, sugerimos un estado de ánimo especial.



CÓMO CONSTRUIR ESA ATMÓSFERA

1. Dedicar tiempo para que el lector conozca y empatice con los personajes
2. Crear una base segura y familiar
3. La adecuada descripción del espacio
4. Crear presagios sutiles
5. trabajar el ritmo
6. trabajar el lenguaje

Durante todo un día de otoño, triste, oscuro, silencioso, cuando las nubes se cernían bajas y pesadas en el cielo, crucé solo, a caballo, una región singularmente lúgubre del país; y, al fin, al acercarse las sombras de la noche, me encontré a la vista de la melancólica Casa Usher. No sé cómo fue, pero a la primera mirada que eché al edificio invadió mi espíritu un sentimiento de insopportable tristeza. Digo insopportable porque no lo atemperaba ninguno de esos sentimientos semiagradables, por ser poéticos, con los cuales recibe el espíritu aun las más austeras imágenes naturales de lo desolado o lo terrible. Miré el escenario que tenía delante –la casa y el sencillo paisaje del dominio, las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos, los ralos y siniestros juncos, y los escasos troncos de árboles agostados– con una fuerte depresión de ánimo únicamente comparable, como sensación terrena, al despertar del fumador de opio, la amarga caída en la existencia cotidiana, el horrible descorrerse del velo. Era una frialdad, un abatimiento, un malestar del corazón, una irremediable tristeza mental que ningún acicate de la imaginación podía desviar hacia forma alguna de lo sublime.

«La caída de la Casa Usher», Edgar Allan Poe

Durante todo un día de otoño, triste, oscuro, silencioso, cuando las nubes se cernían bajas y pesadas en el cielo, crucé solo, a caballo, una región singularmente lúgubre del país; y, al fin, al acercarse las sombras de la noche, me encontré a la vista de la melancólica Casa Usher. No sé cómo fue, pero a la primera mirada que eché al edificio invadió mi espíritu un sentimiento de insopportable tristeza. Digo insopportable porque no lo atemperaba ninguno de esos sentimientos semiagradables, por ser poéticos, con los cuales recibe el espíritu aun las más austeras imágenes naturales de lo desolado o lo terrible. Miré el escenario que tenía delante –la casa y el sencillo paisaje del dominio, las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos, los ralos y siniestros juncos, y los escasos troncos de árboles agostados– con una fuerte depresión de ánimo únicamente comparable, como sensación terrena, al despertar del fumador de opio, la amarga caída en la existencia cotidiana, el horrible descorrerse del velo. Era una frialdad, un abatimiento, un malestar del corazón, una irremediable tristeza mental que ningún acicate de la imaginación podía desviar hacia forma alguna de lo sublime.

