

## EL HORROR DE LO IMPOSIBLE

DAVID ROAS

Universidad Autónoma de Barcelona

david.roas@uab.cat



Sólo se tiene miedo realmente de lo que no se comprende.

MAUPASSANT, «El miedo»

*Una mujer está sentada sola en su casa. Sabe que no hay nadie más en el mundo: todos los otros seres han muerto. Golpean a la puerta.*

¿Por qué nos inquieta este microrrelato de Thomas Bailey Aldrich? Identificados con la protagonista y sabiendo como ella que no hay posibilidad de un virtual superviviente, el golpe en la puerta adquiere un claro tinte ominoso, amenazador. Es algo que no puede suceder. Entonces, ¿quién (o qué) llama a la puerta? Lo imposible asociado con lo desconocido es lo que provoca en nosotros esa inquietante impresión. Y, como sabemos, lo imposible y lo desconocido son los elementos sobre los que descansa la construcción de lo fantástico y su efecto fundamental sobre el receptor: el miedo.

Aunque quizá la expresión «miedo» no sea la más adecuada para referirse a dicho efecto, a veces difícilmente verbalizable, dada la habitual confusión que se produce en el uso habitual que se da a este concepto y a otros considerados sinónimos: terror, inquietud, angustia, horror, aprensión, desconcierto...

La psicología distingue claramente entre miedo y angustia, las dos manifestaciones básicas del sentimiento de amenaza en el ser humano. Recorro a la síntesis que ofrece Jean Delumeau en su ensayo *El miedo en Occidente*. En el sentido estricto y restringido del término, el miedo (individual) es una emoción, frecuentemente precedida de sorpresa, provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que, según creemos, amenaza nuestra conservación. Tomado en un sentido menos riguroso y más amplio

que en las experiencias individuales —en un sentido, pues, «colectivo»—, «abarca una gama de emociones que van del temor y de la aprensión a los terrores más vivos. El miedo es, en este caso, el hábito que se tiene, en un grupo humano, de temer a tal o cual amenaza (real o imaginaria)» (Delumeau, 1989: 30). En el plano colectivo (fundamental en lo que se refiere a nuestros intereses sobre lo fantástico) puede llegar a ser muy efectiva la distinción que la psiquiatría establece en el plano individual entre miedo y angustia, dos polos a cuyo alrededor gravitan palabras y hechos psíquicos a la vez emparentados y diferentes: «El temor, el espanto, el pavor, el terror pertenecen más bien al miedo; la inquietud, la ansiedad, la melancolía, más bien a la angustia. El primero lleva a lo conocido; la segunda, hacia lo desconocido. El miedo tiene un objeto determinado al que se puede hacer frente. La angustia no lo tiene, y se la vive como una espera dolorosa ante un peligro tanto más temible cuanto que no está claramente identificado: es un sentimiento global de inseguridad. Por eso es más difícil de soportar que el miedo» (Delumeau, 1989: 31). Distinguir entre miedo y angustia no equivale, sin embargo, a ignorar sus vínculos en los comportamientos humanos. Por eso no debe resultar extraño que el lenguaje corriente confunda miedo y angustia, significando de ese modo inconscientemente la compenetración de estas dos experiencias. A todo ello añade Delumeau que para conservar el equilibrio interno —pues es imposible mantenerse afrontando durante mucho tiempo una angustia infinita e indefinible— el ser humano transforma y fragmenta su angustia en miedos precisos (acerca de algo o de alguien), con los que es más fácil enfrentarse.

Así, bajo las manifestaciones particulares que la ficción fantástica ha creado (monstruos, fenómenos y/o situaciones imposibles), subyace una misma idea: el miedo a lo desconocido. Como ya advirtió H. P. Lovecraft en su ensayo *El horror en la literatura*: «La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido» (1984: 7). Ahí descansa, pues, el efecto de lo fantástico, manifestado en lo que podríamos señalar como objetivo esencial del género: trasgredir o, al menos, problematizar nuestra concepción de lo real (Roas, 2011). La irrupción de lo imposible, de lo inexplicable, en un mundo que funciona como el nuestro provoca que la realidad se vuelva extraña, desconocida y, como tal, incomprensible. Y, por eso mismo, amenazadora. Pero, como advierte lúcidamente Susana Reisz:

No es el carácter aterrador o inquietante del suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa

natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada. El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, es sólo una consecuencia de esa irreductibilidad: es un sentimiento que deriva de la incapacidad de concebir —aceptar— la coexistencia de lo *posible* con un *imposible* o, lo que es lo mismo, de admitir la ausencia de explicación —natural o sobrenatural codificada— para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas, que no se deja reducir a un grado mínimo de lo *posible* (llámese milagro o alucinación) (2001: 97).

Esa conflictiva coexistencia de lo posible y lo imposible provoca en el receptor lo que he dado en llamar «miedo metafísico» (Roas, 2006 y 2011: 94-107), el cual considero efecto propio y exclusivo de lo fantástico (en todas sus variantes); este se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando se produce la irrupción de lo imposible en un mundo que funciona como el nuestro. Un miedo que trasciende contextos culturales determinados, puesto que es común a todas las obras fantásticas desde el origen de esta categoría en el Romanticismo.

Frente al «miedo metafísico» estaría el «miedo natural», que surge como producto de la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso. Aunque puede estar presente en muchas obras fantásticas, dicho miedo es el efecto propio de aquellas obras donde se consigue atemorizar al lector por medios naturales: así sucede en el *thriller*, las historias sobre psicópatas, sobre catástrofes naturales, sobre ataques de animales, o esas narraciones pseudo-fantásticas articuladas mediante continuos sobresaltos, cuyo desenlace lleva lo aparentemente sobrenatural al terreno de lo puramente racional. Se trata de una impresión experimentada por los personajes al ver en peligro su integridad física que también se comunica —emocionalmente— al lector o espectador, pero que nada tiene que ver con el efecto de lo fantástico al producirse por vías naturales, esto es, posibles (Roas, 2006 y 2011: 94-107).

Así pues, dar entrada a lo fantástico significa, como ya advirtiera Jackson (1981), sustituir la familiaridad por lo extraño, lo intranquilizador, introducir zonas oscuras formadas por algo completamente «otro» y oculto: los espacios que están más allá de la estructura limitadora de lo «humano» y lo «real». Lo que se traduce claramente en ese sentimiento de amenaza sobre el que vengo insistiendo. Llamémosle miedo, angustia, terror, horror, inquietud...



La evolución de lo fantástico —desde sus lejanos orígenes en la novela gótica inglesa del siglo XVIII— se ha caracterizado no sólo por una progresiva e incesante intensificación de la verosimilitud (que ha llevado a las historias fantásticas a instalarse en la simple y prosaica vida cotidiana), sino también por buscar nuevas formas de comunicar al receptor esos miedos antes descritos. Los creadores se han visto obligados a afinar el ingenio para sorprender y dar miedo a un público mucho más escéptico, más culto y menos asustadizo. Los trabajos reunidos en este monográfico de *Brumal* son una buena muestra de esa variedad de formas y temas explorados por la ficción fantástica para comunicar el miedo ante lo imposible, que, como decía, define y distingue a lo fantástico del resto de categorías y géneros.

Los cuatro primeros artículos se proponen como reflexiones generales en torno a al horror (el miedo) y lo fantástico, explorando caminos tan diversos —y a la vez interrelacionados— como la influencia que ha tenido la tradición filosófico-literaria de los ejercicios espirituales de superación del miedo sobre la literatura fantástica (Bernat Castany), el diálogo que se establece entre la física teórica y lo fantástico en relación a la transgresión inquietante del paradigma de lo real (Raúl Molina), la construcción del espacio como fuente de horror fantástico (Cecilia Eudave) y las relaciones fronterizas del horror fantástico con otros géneros no miméticos (Marilyn Bueno).

El resto de textos del monográfico se organizan en función de las diversas áreas de estudio que se abordan. En primer lugar, siete trabajos críticos centrados en la presencia y función del horror fantástico en obras narrativas: *Frankenstein* de Mary Shelley y *El Golem* de Meyrink (Stefano Llinas); *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski (Ana Isabel Ávila); «Cuello de gatito negro» de Cortázar (Frak Torres); «Cuando hablábamos con los muertos» de Mariana Enríquez (Lucía Leandro-Hernández); y dos novelas sobre el hombre lobo: *Brañaganda* de David Monteagudo y *Licantropia* de Carles Terès (Marta Simó-Comas). Este conjunto de trabajos se cierra con dos artículos en los que se combina el estudio comparado de obras narrativas y cinematográficas: en el primero, Miguel Carrera reflexiona sobre el uso de la ambigüedad en un cuento de Ámparo Dávila («El huésped») y su desarrollo en tres de las más certeras manifestaciones del terror posmoderno: *The Babadook*, *It Follows* y *The Witch*; por su parte, Xaquín Núñez propone un análisis comparado de la novela *Trece badaladas* de Suso de Toro y su adaptación cinematográfica *Trece campanadas*.

A este grupo siguen cuatro trabajos centrados específicamente en diversas manifestaciones cinematográficas del horror fantástico. En primer lugar, Valentina Sturli estudia el tratamiento fantástico de la violencia familiar

sobre mujeres y niños en diversas películas de horror contemporáneas. Dicho artículo conecta directamente con los dos siguientes, en los que la película *The Babadook* ocupa un lugar central: por un lado, Francisco de León analiza de forma comparada, y desde la teoría de los afectos, la inquietante película de Jennifer Kent y *Under the shadow*; por otro, Rodrigo Dinamarca estudia la representación de la madre como figura terrorífica en *The Babadook* e *Ich seh, ich seh*, ambas estrenadas en 2014. Por último, Julio Ángel Olivares ofrece un análisis de los efectos y funciones terroríficos de la música y los efectos sonoros en la sobrecogedora *Insidious*.

El monográfico se cierra con un artículo de Nicola Pasqualicchio donde se examinan los procedimientos dramáticos en la creación del horror desarrollados en la obra teatral *The Woman in Black* de Stephen Mallatratt (1987) y sus relaciones con la novela homónima de Susan Hill de la que ésta deriva.

El lector tiene, pues, en sus manos variado y sugerente panorama de los modos de representación del horror fantástico, sus constantes, recurrencias y variables en la ficción moderna y posmoderna.

#### BIBLIOGRAFÍA

- DELUMEAU, Jean (1989): *El miedo en Occidente*, Taurus, Madrid.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy, the literature of subversion*, New Accents, Nueva York.
- REISZ, Susana (2001): «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 193-221.
- ROAS, David (2006): «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis* (México), vol. II, núm. 3, pp. 95-116.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.