
¿A qué le tienes miedo?

Despreciada por críticos e intelectuales, la ficción de terror pone al hombre en contacto con una de sus emociones más animales

Santiago Roncagliolo^(*)

“Jimmy y Peggy llevan ya como quince minutos besándose en el auto cuando la radio interrumpe la música para advertir que el carnicero de Summerville ha fugado de prisión. Sumamente alterado, el locutor advierte a los radioescuchas que se encierren en sus casas y no corran riesgos, si ven algo extraño no duden en avisar a la policía y de ninguna manera se enfrenten solos al peligroso asesino. Peggy se pone nerviosa y quiere volver a casa, pero Jimmy solo está interesado en que se quite la ropa. Ella insiste en que al menos abandonen esa colina solitaria y busquen un lugar más iluminado. Él se burla de ella, pone los ojos en blanco y susurra con voz cavernosa que le va a arrancar los intestinos. Con lágrimas en los ojos, ella le suplica que no la asuste. Finalmente, ante los ruegos desesperados de Peggy, Jimmy accede furioso y pone en marcha el motor. Pero el auto no se mueve.

Tras varios intentos, Jimmy decide salir a revisar el motor. Peggy trata de detenerlo, aunque en realidad no hay alternativa. Él baja del auto y ella se queda prendida del volante. No se oye nada. Tampoco se ve más que las luces de la ciudad en la lejanía. Hasta que un grito rasga el silencio. Y luego un golpe brutal, la caída de algo contra el techo del auto. Peggy arranca desesperada y logra avanzar apenas un metro, antes de oír reventar las llantas de atrás y quedar varada una vez más en medio de la noche. Peggy no se atreve a salir. Minutos después empieza a oír un golpeteo lento pero constante sobre el techo. Suda frío y llora, pero no abre las puertas en toda la noche. Solo sale a la mañana siguiente, cuando un policía la saca del auto pidiéndole que no mire hacia atrás.

Peggy, aterrada, llora histéricamente abrazada al oficial. Pero cuando sube al patrullero, no puede contenerse y voltea. Sobre el auto, colgado de una rama con una soga atada al parachoques, Jimmy está muerto, fue ahorcado por el auto cuando Peggy trató de huir. Al caer sobre el aluminio del techo, la sangre que gotea de su cabeza produce un golpeteo lento pero constante (...).”

1. Chatarra y tradición

Relatos como el del carnicero de Summerville han cumplido durante las últimas décadas una única pero importante función social: asustar hasta el tuétano a los niños y a algunos grandes en campamentos, cines, almuerzos (cuando el niño no quiere comérselos) y demás ocasiones sociales. Pero eso no significa, a pesar de lo que sostienen muchos con orgullo o desprecio, que sean un invento de la cultura del *fast food* cinematográfico de Hollywood. Guanajuato, ciudad famosa por sus momias -entre las que se cuentan algunos fetos y recién nacidos- alberga también un museo de cuentos que han horrorizado a los mexicanos desde la Colonia, como la leyenda de La Llorona, que gime durante las noches por sus hijos perdidos y se lleva a los niños para que ocupen su lugar. O el cuento, que tiene varias versiones en diferentes países, del hombre que pacta con el diablo para secuestrar a su amante la víspera de su boda. El diablo le dice que se la lleve durante la noche y nadie lo descubrirá, pero que no le vea el rostro hasta el amanecer. Él acepta, y antes de fugarse le pide a ella que se cubra la cara con un velo. Obviamente -porque de lo contrario

(*) Ganador del Premio Alfaguara de Novela 2006.

no habría historia- la tentación es más fuerte que el hombre y a medio camino decide besarla y le arranca el velo en un arrebato de pasión. Pero no se puede ser más listo que el diablo. Tras la tela, el desesperado amante solo encuentra el rostro de una víbora que le muerde la boca y lo mata.

La cultura de la muerte es particularmente importante en México, donde inclusive se celebra un día de los muertos con cráneos de azúcar y ataúdes de chocolate. Sin embargo, historias igualmente espeluznantes forman parte del acervo popular en otros países de América Latina. En el Perú, la más aterradora es la leyenda campesina de los pishtacos, que roban a las personas la grasa, la sangre, los ojos o hasta los riñones, según la versión. Muchos antropólogos han encontrado en esta historia la metáfora de un miedo ancestral a los patrones de las haciendas, que robaban la energía vital de las personas mediante la explotación y los abusos. Cierto o no, es indudable que la efectividad de estas historias se basa en miedos socialmente adquiridos que cambian según el tiempo o el lugar. Stephen King, en un ensayo sobre el género, recuerda que las clásicas películas terroríficas sobre invasiones extraterrestres como *La Tierra versus los platillos voladores* fueron producidas en la década de 1950, alimentándose del pavor a una invasión de seres extraños y diferentes con una mentalidad insondable y una tecnología de alcances desconocidos: los comunistas. No fue ninguna casualidad que el regreso de ese estilo de películas durante los años 1990 fuese *El día de la independencia*, que ese día fuese el 4 de julio y que el encargado de rechazar la invasión extraterrestre fuese el Presidente de Estados Unidos en persona piloteando un cazabombardero. Actualmente, el carácter nacionalista de la lucha intergaláctica es gracioso y hasta ridículo. Pero en su origen tuvo un contexto siniestro. Desatada la furiosa caza de brujas del macartismo -que deportó hasta a Charles Chaplin-, un nuevo género encontró un lugar para nacer.

No obstante, muchos de los miedos que aprovechan las historias de terror parecen ser universales o, por lo menos, ir más allá de una situación social o política. El cuento mexicano del amante y la víbora, por ejemplo, recicla un tópico extraordinariamente extendido: la perversidad de la belleza. Desde el canto de las sirenas que Ulises debía ignorar hasta las amazonas que narraron los

cronistas de la conquista española, el argumento de que una mujer sensual atraiga al hombre a la muerte se repite en innumerables relatos alrededor del mundo. Uno podría sospechar que en el caso de los mexicanos o los españoles se debe a un afán moralizante enmarcado en la cultura católica de tentación y culpa, pero hay también leyendas japonesas de bellas doncellas espectrales que aparecen durante las tormentas de nieve para que los hombres se congelen en su búsqueda. Y la viuda negra, un animal cuyo mismo nombre responde a sus prácticas necrofílicas, es un ejemplo de que la fascinación que este tópico produce trasciende inclusive el campo de las leyendas. La muerte como el lado oscuro del amor y la sensualidad, los principios de vida como camino a su propia negación, Eros y Tanatos no como rivales sino como socios, como dos caras de la misma moneda, representan una fantasía que no parece respetar las diferencias culturales.

Una versión chatarra de ese tópico se filtra a una de las reglas de oro de las más sencillas películas de terror: la virgen nunca muere. Pero en cuanto la chica accede finalmente a acostarse con su novio, el espectador puede estar seguro de que ella será el siguiente cadáver. En realidad, el cine americano con su sorprendente capacidad de devorar, digerir y eventualmente vomitar todos los argumentos, emociones y personajes que se tope en su camino, ha convertido al miedo en una próspera industria que quizá, con la primera entrega de *Scream*, alcanzó la cúspide -o tal vez la decadencia- de toda corriente artística: volverse autoreferencial, hablar de sí misma.

Cuando un género llega a ese nivel de consciencia de sus esquemas y posibilidades, se vuelve un reto difícil ser creativo y seguir asustando. Al respecto, un experimento interesante de los últimos años ha sido *El proyecto de la bruja de Blair*. Independientemente de la crítica, que en general fue aplastante, esa película desarrolló al máximo dos principios elementales de la ficción de terror: (i) tememos a lo desconocido; y, (ii) tememos a lo real.

2. Mamá, ¿estás ahí?

El planteamiento más elemental del primer principio es lo que distingue a una película de terror de una de suspenso. En un filme de terror como *Sé lo que hicieron el verano pasado*, igual que en

La otra columna que sostiene a la ficción de terror es nuestro temor a lo real, al menos a lo que creemos que es real (...) Nos es fácil aceptar a los desquiciados como verosímiles y estremecernos con la posibilidad de que sean reales.

Tesis o la misma *Scream*, hay por ahí un psicópata suelto y no sabemos quién es. Por lo tanto, sabemos que en cualquier momento va a matar a alguien en nuestra cara y esperamos que lo haga con cierta espectacularidad y un derramamiento de sangre satisfactorio. Esa espectacularidad y su compás de espera, la certidumbre de que llegará, resultan más importantes que la parte detectivesca de descubrir al asesino, porque por lo general tampoco hay pistas que seguir. Al final, el psicópata va a presentarse por voluntad propia frente al -o la- protagonista y le va a decir con una carcajada enferma que él es el salvaje, que ha descuartizado a todos sus amigos. Y luego, el protagonista se salvará y mandará a prisión al asesino gracias a su ingenio y simpatía, y a menudo, debido a la torpeza de los malos de las películas que se sienten obligados a echar un discurso de diez minutos regodeándose en su talento sanguinario en vez de arreglar las cosas con un rápido y económico disparo.

En ocasiones, aparece un personaje que usa lentes y bata blanca, cuya función es explicar los rasgos de personalidad del enfermo como si fueran los componentes de la leche de magnesio. Pero eso ya es una concesión. El psicópata perfecto es Jason de *Martes 13*, que no tiene historia segura ni motivaciones claras para hacer lo que hace, ni siquiera tiene cara. Simplemente te ve y te parte en dos con una sierra eléctrica o te atraviesa con un rastrillo asegurándose en cada ocasión de que la sangre le manche la máscara. Y luego de que lo matan, vuelve a la vida tantas veces como secuelas necesite el productor. Ni siquiera se tiene que contratar al mismo actor para ser Jason, que debe ser uno de los personajes más frustrantes del cine: el único protagonista de más de cuatro películas exitosas a quien nadie reconoce. En

casos como el de Jason no tenemos que deducir quién es. Más aun, lo importante es que no lo sepamos, que no tengamos idea de sus motivaciones ni de sus ideas religiosas ni de sus problemas familiares. Eso lo hace impredecible. No permite ninguna investigación, ninguna explicación, y por lo tanto, no se puede tener ningún control sobre él ni saber qué va a hacer. Aunque no sea difícil imaginárnoslo.

Películas más elaboradas explotan con mayor provecho lo desconocido. En *El resplandor*, el director Stanley Kubrick no necesita sierras ni rastrillos para estremecer a la platea con la opresión del espacio inmenso y vacío que es el hotel de invierno ocupado solo por la familia del guardián. Desconocemos inclusive qué está pasando realmente. ¿El pasado vuelve eternamente en ese hotel, son sus fantasmas los que quieren repetir los asesinatos de años antes?, ¿o simplemente el guardián se está volviendo loco y contagia su locura a toda la familia? La incertidumbre de los límites entre la razón y la insania nos inquietan porque la locura forma parte de lo desconocido, está más allá de lo que podemos pensar.

3. Abre los ojos... la pesadilla es verdad

La otra columna que sostiene a la ficción de terror es nuestro temor a lo real, al menos a lo que creemos que es real. No es difícil espantarnos con un asesino que arranca cabezas con una podadora de césped, sobre todo si el tipo podría perfectamente ser nuestro vecino o ese señor tan peculiar que se ha sentado a nuestro lado en el cine, o peor aún, el vendedor de periódicos que es siempre muy amable pero a veces nos dirige esa sonrisa tan extraña. Nos es fácil aceptar a los desquiciados como verosímiles y estremecernos con la posibilidad de que sean reales. Un claro ejemplo, que es también una variante de la perversidad de la belleza o de la inocencia, es el tópico del niño como sociópata. Y eso desde la novela del siglo pasado *Otra vuelta de tuerca*, en la que Henry James nos muestra a una niñera descubriendo que los chicos que cuida no solo tienen contacto con fantasmas, sino que complotan con ellos en su contra. Muchísimos años después de James, en uno de los cuentos más celebrados de Ray Bradbury, *El asesino*, la madre de un recién nacido empieza a sentir que su hijo va a matarla. Obviamente, todos piensan que está loca, pero en



efecto, ella muere. Y el bebé tiene un comportamiento realmente extraño. La película *La mala semilla* recoge este argumento con una niña de unos doce años que ya puede decir perversidades y planear crímenes simplemente porque le ganaron la medalla de caligrafía, algo similar a *El ángel malvado*. Aunque historias como esas carezcan de escenas violentas, su efecto es sobrecogedor. Si ya es macabro un niño que habla con muertos -como en *Sexto sentido*- mucho más lo es uno que los produce.

Estos pequeños enfermos, sin embargo, son casi inexistentes en la realidad. Salvo el caso del asesinato de un bebé por sus hermanos en Inglaterra -hace ya varios años- y las conocidas acribillaciones en aulas escolares norteamericanas cometidas por púberes devotos de Marilyn Manson, no es fácil encontrar asesinos sin documento nacional de identidad. Y aún esos casos son demasiado salvajes. Lo que proponen las ficciones no es una bestia con un arma sino un encanto de lobo con piel de cordero que posa en nosotros su mirada inocente y, con las lágrimas brillándole en las pestañas, pregunta "¿yo, mamá?". Si el asesino perfecto es aquel del que no podemos sospechar, lo hemos encontrado. Difícilmente es real, pero los vericuetos del alma humana no nos permiten descartarlo como imposible. Y eso es lo que tememos, nos aterra que algo así sea posible. En

cambio, difícilmente nos pone la piel de gallina un extraterrestre con forma de pólipo.

No pasaba lo mismo en los años 1950, a principios de la carrera espacial, cuando el hombre empezaba a cruzar los límites que la naturaleza le había impuesto. La expectativa por lo que se pudiese encontrar en el espacio exterior y el desconocimiento al respecto era de tal magnitud que Orson Welles podía aterrorizar a todo Nueva York con la broma macabra de transmitir por la radio la "noticia" de una invasión espacial ficticia. Cincuenta años después, *El día de la independencia* no es una película de terror sino de acción, más bien épica. Sabemos que los extraterrestres, si están, están bien lejos. Y películas como *Encuentros cercanos del tercer tipo* nos han enseñado que no necesariamente van a venir a matarnos a todos con sus desintegradores. En todo caso, si escuchamos por la radio sobre la invasión, nuestra primera reacción será prender el televisor.

Este cambio de actitud es similar al que debe haber habido desde los marineros de la Edad Media que creían en monstruos marinos. Ahora que uno puede cruzar el Atlántico en diez horas, nadie siente ni un escalofrío con los relatos que pusieron los pelos de punta a muchos hombres de mar hasta el siglo XV. Sin embargo, si queremos hacer películas de monstruos, podemos ponerlos en la zona que aún no conocemos pero que es verosímil que conozcamos, por ejemplo, un futuro lejano en una galaxia lejana. Ese es el gran mérito de *Alien*, haber descubierto dónde están los monstruos repugnantes que babean líquido verde.

Es importante señalar que esa realidad tiene que ser mentira. Es decir, tenemos que verle el cierre del disfraz al monstruo babeante, tenemos que darnos cuenta de que alguien está representando eso para nosotros. Hace pocos años fue redescubierta y reivindicada una vieja película de terror llamada *Freaks*. En su momento, el filme causó conmoción porque sus personajes eran de verdad: enanos, mujeres barbudas, elefantiásicos y todo tipo de deformes integraban un reparto inquietante que solo pudo ahuyentar al público de las salas. Paradójicamente, nos gustan las historias reales, o al menos posibles, porque las creemos y nos involucramos con ellas, pero nos tranquiliza saber que no son de verdad en verdad. Al fin y al cabo, se trata de distraerse, no de deprimirse.

El proyecto de la bruja de Blair lleva al límite los dos principios que acabamos de explicar. Lo aterrador de la película no es que haya una bruja, o un psicópata o un extraterrestre, sino que desconocemos durante toda la película qué cuernos es. Y por otro lado, el efecto de realidad es tan obsesivo que involucra hasta la cámara, porque se trata de las reveladoras filmaciones encontradas junto a los cuerpos de los mismos chicos asesinados que grabaron su camino hacia la muerte. Los protagonistas, pues, son también los camarógrafos. Cuando la película apareció, ese manejo de la perspectiva era completamente inédito en el cine de terror.

Creo que el juego entre esas dos variables constituye la esencia del género de ficción de terror, tanto en cine como en literatura. Una posible objeción a esta conjetura puede surgir de las películas *gore*, que habitualmente son absolutamente inverosímiles y no tienen un elemento desconocido o, si lo tienen, suele limitarse a justificar mínimamente las cosas como en *The evil dead*, seis jóvenes que pasaban el fin de semana en una cabaña en el campo soltaron casualmente a un espíritu asesino. Conforme cada uno de los jóvenes va muriendo, su cuerpo se encarga de perseguir a los que quedan vivos. Estos cadáveres ostentan una extraordinaria velocidad de descomposición que por lo general resalta las horribles cicatrices que su violenta muerte ha producido, y no les preocupa si algún vivo al defenderse les vuela la cabeza con una pala. Si es el caso, dejan a la cabeza gritando en el suelo y continúan la persecución. O se llevan a la cabeza gritando en la mano, da igual.

Este tipo de películas, sin embargo, no podrían ser llamadas de terror. Su objetivo es producir horror, que es un desagrado más cercano al asco y, eventualmente, a la carcajada. Eso se logra principalmente con imágenes fuertes y, en el caso de mentes impresionables, puede producir pesadillas francamente nauseabundas. Nada más. Sin embargo, los límites entre los géneros son borrosos. En ciertos casos, como *Masacre en Texas*, es difícil distinguir una película de terror descaradamente efectista de un filme *gore* realmente bueno.

4. Herencia de sangre

Y es que el exceso ha sido una tentación -o una enfermedad- desde que la ficción de terror

existe con fines estéticos. La novela gótica, bisabuela del género, era tan fantástica y de mala calidad que su inventor, el parlamentario medievalista *sir* Horace Walpole, no se atrevía a firmar sus creaciones con su verdadero nombre. Los fantasmas, las mazas que aparecían de la nada para aplastar la cabeza de los infelices que se aventuraban al castillo, los monjes locos, no parecían una ocupación seria de gente honesta. Pero hasta la obra de Walpole, como la de muchos de sus sucesores durante la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX, mostraba esfuerzos de verosimilitud en su ambientación: la acción transcurría invariablemente en oscuros castillos que resultaban el recipiente perfecto para el *cocktel* de muertos con sed de venganza, armas y oscuridad. Estos castillos estaban ubicados siempre en España o Portugal, por las reminiscencias del santo oficio que también explican la presencia de los monjes degenerados.

También era excesivo el marqués de Sade, quien concibió *Justine*, un relato de horror moral que ponía violaciones y ultrajes donde el moderno *gore* prefiere descuartizamientos y decapitaciones.

Y sin embargo, tras estos autores surgió, por ejemplo, Bram Stoker, quien ambienta *Drácula* con todos los elementos de la novela gótica pero moderniza el estilo para hacerlo más real, escribiendo la novela como una serie de cartas y diarios de los personajes. El gran éxito de Stoker fue agregar un elemento de irresistible encanto a la oscuridad: sexo. Es altamente sexual el concepto mismo de un elegante conde que sale por las noches a beber la sangre de las doncellas -para lo cual tiene que morderles el cuello- y vive de ir agotando la vida de ellas. Lo es más el episodio de la conversión de Mina, a la que hace beber la sangre de su pecho. De hecho, en las leyendas transilvanas originales, el vampiro solo podía atacar a quien lo deseara desde antes. La tentación que el vampiro expresa es la juventud eterna, pero no en algún paraíso etéreo sino en la misma tierra, al alcance de todos los goces mundanos. Si eso no es necesariamente erótico, al menos ha mantenido a Drácula vivo más que la sangre. A lo largo del siglo XX, el cine acogió hasta a *Blackula*, la historia de un vampiro negro, y *Zoltán*, que narra el regreso a la vida del perro del conde Drácula.

En la literatura occidental no han faltado ni siquiera autores románticos interesados en el

género, como Mary Shelley, que durante una poética velada acompañada de Lord Byron y otros amigos acordó con ellos que cada uno escribiría una historia de terror. Byron nunca terminó la suya, pero la Shelley creó otra figura que se convertiría en un mito: *Frankenstein*. A pesar de que ha sido tan vapuleado como Drácula por el cine barato, Frankenstein tiene en su origen un sentido muy poético. Él es en principio bueno e inmaculado hasta que se plantea problemas existenciales esenciales: ¿quién soy?, ¿de dónde vengo?, ¿a dónde voy? A usted le puede parecer que esas cosas solo se las preguntan los poetas en las cafeterías cuando pueden pagarlas, pero si usted fuera un monstruo hecho de cadáveres de fosa común, sin familia y sin posibilidad de recibir amor debido a su fealdad, le aseguro que no pensaría igual. Frankenstein se convierte en un asesino, sí, pero para vengarse de quienes le hicieron el peor daño: darle la vida.

En términos literarios, *Frankenstein* dio un gran paso adelante de la literatura gótica. Lo que crea a este monstruo es el hombre, el mismo que al final tiene que destruirlo. Este tipo de terror basado en los propios avances de la modernidad sugiere una primera forma de ciencia ficción, el mito de que nuestro propio progreso del hombre será lo que nos condene, al igual que la medicina que desata los cambios en *Dr. Jekyll y Mr. Hide*, aunque la química en el imaginario popular de probetas y laboratorios siempre se parecerá más a la brujería de pociones y brebajes que a las naves espaciales. La dimensión del personaje de Stevenson que es dos, el bien y el mal enfrentándose y alternándose, ofrece un nuevo desafío a quien quiera reflexionar sobre la moral, la personalidad o la esencia del ser humano, pero sobre todo le ofreció un cuento escalofriante a miles de personas que jamás imaginaron que alguien podría concebir algo como *Pesadilla en Elm Street*.

Sin embargo, quien refinó el manejo técnico del terror y fue el primero en dispararlo hacia nuevas

direcciones psicológicas y metafísicas fue, sin lugar a dudas, Edgar Allan Poe, quien hace del misterio el motor de la historia y, por lo general, deja el misterio sin resolver. Las fuerzas ocultas producen los hechos pero no reciben explicación. Poe es también, entre otras cosas, el creador de los psicópatas con una delicada preferencia por el emparedamiento, como en *El barril de amontillado* o *El gato negro*. A Jason le habrían parecido unos aburridos, pero no podría negar que eran gente más educada. Al menos hablaban. Y algunos tenían una profundidad psicológica que rozaba la enfermedad o la aparición fantasmagórica, como en *Un corazón delator*, donde el asesino termina entregándose por no soportar la opresión de la culpa, porque no deja de sentir el corazón que enterró latiendo, la mirada del ojo que cerró (“estúpido”, diría Jason si alguna vez dijera algo). Un heredero de Poe menos conocido es el francés Gaston Leroux, quien dotó al género de terror de una dimensión lírica y una gran fuerza romántica en su *Fantasma de la ópera*.

Todas estas historias muestran una gran variedad de manejos del género: algunas asombran por su profundidad y otras por su banalidad; algunas no necesitan una gota de sangre para producir escalofríos y otras, sin las escenas de matanza, durarían tres minutos; algunas apelan a la fantasía y otras al realismo. Pero lo que tienen todas en común es que su exploración de los tenues límites entre lo desconocido y lo real menoscaba nuestras seguridades planteando un juego entre lo posible, lo probable y lo virtual que cuestiona lo que damos por hecho de manera más primaria, como que estamos cuerdos, el amor es algo hermoso o nuestra muerte será pacífica y lejana. Solo cuando logra ese efecto, cuando hace temblar los cimientos de nuestra tranquilidad cotidiana, nos estremece, o por lo menos nos inquieta, como lo haría un golpeteo lento y constante sobre el techo de nuestro auto en la oscuridad.¹⁴