

Comunicación Idónea de Resultados

Fobos y Deimos, hijos del Caos

Stephen King y el horror en la sociedad contemporánea

José Luis Chacón Moreno
Maestría en Comunicación y Política
UAM-Xochimilco
Noviembre 4 de 2008

FOBOS Y DEIMOS, HIJOS DEL CAOS

Stephen King y el horror en la sociedad contemporánea

*Fobos y Deimos adelantan a Ares, mirando hacia atrás con ojos de fuego
y bocas llenas de dientes temibles y desalentadores.
Son el miedo y el pánico, acompañados de Eris (Discordia), Proioxis (Persecución),
Palioxis (Fuga) y Androktasie (Masacre).
mientras el Caos es el vacío que ocupa un hueco, es el estado primitivo de existencia,
el vientre de la oscuridad, el abismo sin fondo donde todo cae eternamente.*

Tomado de *El escudo de Heracles*

INTRODUCCIÓN

La primera razón para pensar en un estudio sobre la obra literaria de Stephen King es el volumen desmesurado de su producción y las ventas millonarias de sus libros. En el mundo moderno, donde predominan las imágenes vía televisión, cine o virtualidad informacional, ¿cómo es que emerge un público masivo que agota las ediciones, en diferentes idiomas, de las novelas y cuentos de este autor?

En la configuración de este fenómeno tienen que ver, evidentemente, las estrategias mercadotécnicas que la industria editorial pone en juego, sin embargo, creo que esto no es suficiente para explicarlo. Podemos pensar que algo hay en sus narraciones que *habla* a los lectores, atrapándolos y volviéndolos asiduos.

King es un autor cuya narrativa evoca los caminos, campos y pequeñas ciudades de la Norteamérica de los años sesenta y setenta, así como el pensamiento local y moralista de comunidades cercadas por la religión, el nacionalismo y el temor imbuido por la amenaza de la guerra fría. Asimismo, sus relatos dan lugar a una lectura ominosa de los desarrollos científicos y tecnológicos, así como del poder e ingerencia del estado en la vida cotidiana del ciudadano común.

Los temas que King aborda en su narrativa tienen que ver con el sufrimiento, la muerte y el horror. La influencia de H.P. Lovecraft y Edgar A. Poe, le permite crear universos bizarros que despiertan emociones y zozobra en los lectores. Gran parte de su bibliografía trasciende el simple nivel del entretenimiento y ofrece una visión crítica de las relaciones y formas de existencia características de la sociedad moderna. Esto da cuenta de la profunda reflexión del autor sobre el tiempo en el que existe.

El sujeto del terror en la narrativa kingneana está integrado por un inconsciente y un consciente gestados en una cotidianidad familiar, grupal y social, mientras que los elementos terroríficos tienen que ver más con aquello que se torna no familiar y siniestro (*unheimlich*) que con lo sobrenatural, sin olvidarlo. Por otra parte, y citando a Goya, podemos decir que King torna real aquello de que *el sueño de la razón engendra monstruos*, ya que los componentes del miedo para él, son inmanentes a la sociedad contemporánea. No podía ser de otra manera si validamos la idea de la *Razón enferma* de Max Horkheimer.

A manera de hipótesis, el costumbrismo y temporalidad de la literatura de King, dinamizados por la noción de inconsciente y de un ominoso entorno social, terminan por hacer de ella una amplia metáfora de la sociedad contemporánea que gestiona sus propios miedos y fantasmas. Con el propósito de dar cuenta de esta relación me planteo como objetivo de este trabajo, emplazar la literatura de Stephen King en el contexto de la sociedad contemporánea y algunos de sus particulares miedos

Para alcanzar este objetivo resulta necesario establecer las relaciones entre la narrativa de S. King y la tradición del cuento de horror, así como trazar un mapa general de las condiciones sociopolíticas y artísticas que hacen posible la emergencia de la literatura de este autor. Una pieza importante en el desarrollo del trabajo es la identificación y análisis de los componentes del miedo en *La niebla* y algunas otras novelas de Stephen King, ya que permite una aproximación interpretativa de la de la relación entre la literatura de King y los elementos del miedo en el mundo contemporáneo.

Tomando como base que el objetivo principal de este trabajo es *situar la literatura de Stephen King en el contexto de la sociedad contemporánea*, puede deducirse que, contra toda apariencia, el eje de la indagación no es Stephen King sino la obra novelística, articulada hipertextualmente con la literatura americana y el cuento de horror occidental e hipotextualmente con la literatura y el acontecer del mundo contemporáneo. De la misma manera y con base en la noción de interdiscursividad se analizará la obra articulada con distintas formas discursivas como pueden ser los movimientos sociales y las manifestaciones artísticas.

El procedimiento a seguir consiste en un abordaje simultáneo de diferentes temáticas convergentes de alguna manera con la obra en cuestión. Así se realizará una aproximación analítica a la producción literaria del S.XX y fines del XIX en lo concerniente a la tradición occidental del cuento de horror, al tiempo que se hará una revisión general de los acontecimientos sociopolíticos y las manifestaciones artísticas que ocurrían en el pasado inmediato y el momento de que se escribe la obra kingneana.

Parte de este proceso servirá para caracterizar el mundo contemporáneo desde donde nos colocamos como lectores. Las coordenadas desde las que se abordará esta dimensión se encuadran en la discusión teórica en torno a la noción de

modernidad sin perder de vista que la producción literaria que nos ocupa está formalmente situada en el primer mundo representado por los Estados Unidos.

El material novelístico que se analizará no abarca, ni por asomo, la totalidad de la producción de S. King, sino que se comentarán algunos aspectos de la obra en general y más específicamente de la novela *La niebla*, en donde el autor hace confluir de manera peculiar y bajo el influjo de una situación límite, al mundo social junto con aspectos pertenecientes a la particularidad de los protagonistas. Sin embargo, a lo largo del estudio necesariamente habrá referencias a otras obras del mismo autor, a la literatura del horror y a otros elementos del contexto socio histórico.

Las categorías teóricas que subyacen a este trabajo como ejes, son de diferente orden y nivel. Tomo como punto de partida la noción de intertextualidad desarrollada por autores como Bajtín (1986; 1989), Kristeva (1969) y Derrida (1972) por su utilidad para articular la obra con el mundo cultural y literario que la contiene. Esto responde a mi manera de ver la novela no como una obra cerrada, sino como un texto abierto que da lugar y al mismo tiempo se instala en un universo de sentido posible, en la coyuntura e historicidad el lector y en su contexto. Por otra parte, las nociones de miedo y ominoso, son categorías desarrolladas por el psicoanálisis (Freud, 1894, 1919, 1920, 1926, 1930; J. Lacan 1949, 1953) y serán útiles para construir una interpretación posible de los contenidos específicos de las obras analizadas, en su articulación con la realidad contemporánea.

De la obra al texto: la noción de intertextualidad

La intención de articular la literatura de Stephen King con la cultura contemporánea tiene como base el entendimiento de la novela como un texto abierto, surcado por multiplicidad de textos provenientes de distintos ámbitos de la cultura. La dinámica del texto es una especie de polifonía que se nutre tanto del universo cultural que lo hace posible, como de la historia en la cual se inscribe.

Este permanente estado de abierto es actualizado mediante la intervención de un ubicuo lector, quien dinamiza procesos intertextuales que pueden dar inicio o posicionarse en cualquier punto de partida de secuencias narrativas que poco o nada tengan que ver con las que hubiere contemplado el autor al escribir la obra. De esta manera, la presencia del texto encierra siempre una reformulación de sí mismo que lo convierte en un constante pre-texto.

La intertextualidad de la narración es una manera de existirse a sí misma que tiene que ver con la función del lector, pero que también se engarza con la arquitectura en la que toma forma y que admite lecturas no secuenciales. Esto es muy palpable en *Rayuela* de Julio Cortázar, *Ficciones* de Jorge Luis Borges o *Si una noche de invierno un viajero*, de Ítalo Calvino.

Éste último, en *El castillo de los destinos cruzados*, toma como eje narrativo las cartas del Tarot para relatar doce cuentos que al entrecruzarse estructuran el argumento de la novela. Cada una de las cartas es utilizada en varias de las historias, adquiriendo significados diferentes según la fábula en la cual se insertan, al mismo tiempo las historias conducen unas a otras y los personajes deambulan de una a otra en sentidos convergentes y divergentes. El texto puede entonces ser leído desde múltiples direcciones, más aún, si cualquiera de las cartas se presenta en un orden diferente, cambia su significado y las secuencias hasta entonces establecidas se trastocan. A la manera de *El Libro de arena*, de Borges, el texto de Ítalo Calvino arroja al lector a una experiencia de infinitud e inacabamiento.

La narrativa de S. King tal vez no alcanza estos niveles de complejidad, sin embargo, particularmente en la extensa zaga de *La torre oscura*, pone en juego la concurrencia de historias en términos de espacio y tiempo hacia dentro del relato mismo. Pero la intersección narrativa va más allá y alcanza tanto al resto de la extensa obra del autor, como a los universos culturales en que éste se existe como tal. Sobre la base del poema medieval *Childe Roland to the Dark Tower Came* de Robert Browning, King engarza una serie de historias que se entrelazan

entre sí a lo largo de más de 5000 páginas. Estas historias además se conectan en términos de personajes, situaciones o lugares con muchas otras obras del mismo autor. En esta obra convergen tanto la literatura y los mitos medievales, como la tecnología y la ciencia moderna o las expresiones artísticas como el surrealismo y la poesía beatnik, el cine norteamericano, italiano (neorrealismo), alemán (expresionismo) o los conflictos político-sociales de mediados del S.XX. Sin embargo, vale la pena señalar que las características intertextuales e interdiscursivas que conforman *La torre oscura*, no son privativas de esta zaga, sino que están presentes a lo largo de la obra total de Stephen King.

Los orígenes de la noción de intertextualidad nos remiten a Mijail Bajtín, quien en los años 30 del S.XX, con base en sus estudios sobre la novelística en Rabelais, Swift y Dostoyevski, afirmó que la novela es fundamentalmente una polifonía textual, un entretrejo de voces que incluye al autor mismo y es una recreación de los lenguajes de otros. En este sentido, podría decirse que el lector es un autor más, ya que su lectura denota otra voz que converge en la polifonía, incluso de manera privilegiada, ya que instauro el *tempo* de la melodía al pasar por el tamiz de su mirada.

Bajtín acuña el concepto de “género discursivo” refiriéndose a las edificaciones culturales relativamente estables que toman los textos para transitar en la sociedad. Estos géneros se construyen dialógicamente en la práctica cotidiana de los hablantes. Así, los procesos literarios son fundados en el diálogo y en la manera como se da el proceso de comunicación que nunca es unívoco ni monológico.

En otro sentido, el pensamiento bajtiniano se opone a la idea de “sistema” porque considera que circunscribe un fenómeno dinámicamente dialógico a cartabones formales que expulsan el nivel estético y ético del hablante, la dimensión *arquitectónica*. Estas nociones dan lugar a una construcción participativa,

integradora y social en la que cabe la diversidad y la multiplicidad de voces en un escenario polifónico.

Por otra parte, la noción Bajtiniana de dialogicidad de la *conciencia*, se articula estructuralmente con la *idea*, que sólo es posible en una dialogicidad de ideas, converge con la noción griega del sujeto como dialógico y la del ser que sólo es en tanto negatividad del otro (filosofía alemana y psicoanálisis). El texto entonces es en tanto que es aparecido por el otro de la mirada, ambos comparten un universo simbólico de posibilidad en donde acontecen pero al que también son inmanentes -en la Lógica de Hegel *lo particular en lo general y lo general en lo particular*.

La novela entonces acontece en un mundo de palabras que son su condición de posibilidad y el *topos* que la posiciona. Julia Kristeva, tomando como base el pensamiento de Bajtín, concibe en 1967 el concepto de intertextualidad, para ella todo texto es la absorción o transformación de otro texto. En el contexto de la semiología, Cesare Segre, sostiene que no solo hay textos escritos, sino que el lenguaje de la palabra se relaciona con otros tipos de lenguaje y da lugar a la interdiscursividad de forma paralela a la intertextualidad.

Para Gérard Genette, desde la narratología, la intertextualidad quedaría incorporada en la transtextualidad que es un concepto más amplio y da cuenta de una relación de copresencia entre dos o más textos, así como del aparecer efectivo de un texto en otro. En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Genette clasifica la intertextualidad:

1. Intratextualidad, o relación de un texto con otros escritos por el mismo autor
2. Extratextualidad, o relación de un texto con otros no escritos por el autor.
3. Interdiscursividad, según Cesare Segre, es una relación semiológica entre un texto literario y otras artes (pintura, música, cine, canción, etcétera).
4. Metatextualidad es la relación crítica que tiene un texto con otro.
5. Paratextualidad es, según Genette, la relación de un texto con otros textos de su periferia textual: títulos, subtítulos, capítulos desechados, prólogos.

6. Architextualidad: es la relación genérica o género literario que emparenta textos en función de sus características comunes en géneros literarios, subgéneros y clases de textos.
• *Intertextualidad*: relación de un texto con un texto anterior A (hipotexto) en el que se inserta de una manera que no es la del comentario.
8. Hipotextualidad. Inversamente, toda relación que une un texto A (hipotexto) a un texto posterior B en el que se inserta de un modo que no es el comentario.

La noción de intertextualidad y el conjunto de nociones derivadas de ella por Genette describen la multiplicidad de juegos y relaciones que experimenta cualquier texto con otros textos realizados en diferentes tiempos o lugares, ya sean del mismo autor o de otros, de un mismo género o no. No se limita a las influencias que puedan tener los autores, sino que de lo que trata es de *textos que interpretan textos*, cualquier texto es consecuencia de textos anteriores y es condición de posibilidad de otros subsecuentes, enlazándose de tal manera que se conforma una tradición literaria y una cultura.

En este sentido S. King es expresión de la literatura norteamericana y del cuento de terror occidental, pero no sólo eso, sino que su discurso literario está comprendido tanto en la tradición e historia que le precede, como en el mundo contemporáneo manifestado en múltiples discursos como el cine, la música, la pintura, la política, las nuevas tecnologías de comunicación y los avances científicos.

A lo largo de su obra pueden identificarse múltiples ejemplos de intratextualidad, ya que la mayoría de sus novelas y cuentos comparten personajes que en ocasiones ejercen funciones diferentes, en ellas se intersectan historias que mantienen o cambian su sentido y acontecen en los mismos escenarios. Hace uso también de la extratextualidad como es claro con la obra Robert Browning, *Childe*

Roland to the Dark Tower Came o *El señor de los anillos* de Tolkien. El recurso de la interdiscursividad también está presente permanentemente y es notorio con el uso de la música de rock & roll, el cine italiano o la pintura surrealista.

La experiencia del miedo

“Miedo, angustia, ansiedad, temor, terror, pánico, horror, se refieren a vivencias desencadenadas por la percepción de un peligro cierto o impreciso, actual o probable en el futuro, que proviene tanto del mundo interno del sujeto como de su mundo circundante... la percepción de la amenaza como inminente puede transformar el miedo en terror o pánico.”¹ El pánico tiene que ver con “un acontecimiento peligroso que causa una reacción espontánea y desorganizadora en el individuo o en la comunidad a la que pertenece.”²

Las formas del miedo, así como el pánico mantienen una estrecha relación con la idea de angustia, la cual se caracteriza desde la perspectiva freudiana como algo que “tiene una innegable relación con la espera, es angustia ante algo. Sin embargo le es inherente un carácter de imprecisión y de carencia de objeto.”³ Es importante diferenciar la angustia del miedo y del terror. El miedo a diferencia de la angustia se refiere específicamente a un objeto y el terror es el sentimiento que aparece, justamente, cuando no hubo apronte angustiado y el peligro sobresalta.

El miedo suele ser pensado como básicamente una emoción desagradable originada por la percepción de situaciones presentes o futuras, de peligro real o imaginario. Desde una perspectiva biologicista tiende a ser considerado como un mecanismo de supervivencia y defensa útil para afrontar situaciones amenazantes, mientras que para la neurología, puede ser una forma de organización cerebral. Para algunas corrientes psicológicas, el miedo es un estado

¹ Aresti de la Torre, Lore, *El miedo y la muerte*, en *Los dominios del miedo*, México, UAM-Xochimilco, 2002, p. 15

² A.M. Merloo, *Psicología del pánico*, Madrid, Horme Paidós, p.12

³ S. Freud, *Inhibición, síntoma y angustia*, Obras completas, vol.I, España, Biblioteca Nueva, p. 1250

afectivo y emocional necesario para la adaptación de los organismos al medio circundante que, no obstante, genera estados de angustia.

Desde una perspectiva sociocultural puede considerarse al miedo como constitutivo de la persona o la organización social, donde los objetos, situaciones o contextos que lo generan son concretados a manera de estereotipos que pueden ser aprendidos y eventualmente resignificados al interior de un proceso de construcción cultural.

En el *Diccionario Ideológico de la Real Academia Española* el miedo se define como la “perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario” y según su intensidad puede denominarse como temor, recelo, aprensión, pánico, espanto, pavor, terror, horror, fobia, susto, alarma, peligro o pánico⁴. Según el *Diccionario de los sentimientos*,⁵ pueden establecerse relaciones entre distintas locuciones de un mismo campo semántico para describir matices y gradaciones de lo referido. Así se tiene que la locución *riesgo* y *peligro* son palabras relacionadas con el miedo. *Temor* es el miedo a algo que se piensa que ya ha sucedido y *aprensión* es la aversión a tocar algo.

Según este mismo diccionario, en español la palabra miedo puede graduarse desde su nivel más alto que es el *terror* y el *pavor*. El *pánico*, que es un miedo sin fundamento, puede ser colectivo y descontrolado, esta palabra deriva del nombre del dios Pan y se refiere originalmente a los ruidos inquietantes de la naturaleza. Existe también el miedo repentino y breve que procede de una causa pequeña, el *susto* y también la *alarma*, que significa etimológicamente, "a las armas". En idiomas diferentes al español existen variantes de estas gradaciones, evidentemente articuladas con las características socioculturales del idioma de que se trate.

⁴ *Diccionario ideológico de la real Academia Española*, Ed. Gustavo Gili, Madrid, 1997, p. 423

⁵ Marina, J. A. y López Penas M., *Diccionario de los sentimientos*, Ed Anagrama, Barcelona, 1999.

El miedo del sujeto particular o de los grupos sociales está íntimamente vinculado con la cultura dentro de la cual se experimenta y varía de acuerdo a las épocas y los contextos históricos. Así, durante el siglo XIX, los temores relacionados con la muerte estaban emparentados con los miedos acerca de imaginarias formas de vida después de la muerte y con fenómenos como la catalepsia. En el actual S.XXI, más bien el miedo es a que se obligue al individuo a vivir más de lo debido, es decir, a ser objeto de la ciencia médica y de sus técnicas para mantener un cuerpo en un simulacro de vida donde el enfermo y sus deseos son lo que menos importa.

Entre los principales emisarios del miedo en la sociedad contemporánea se encuentran los medios de comunicación que, sin embargo, requieren de la credulidad de la sociedad que los engendra, ya que la figura del receptor no se traduce necesariamente en pasividad inerte, las condiciones de vida de los colectivos sociales son factor determinante para que pueda desatarse una situación de pánico. El ejemplo más conocido de esto, es el pánico colectivo que desencadenó la transmisión de *La guerra de los mundos* (HG Wells) narrada por Orson Welles en 1938. La ficción radiada sobre un ataque extraterrestre provocó espanto entre más de un millón de norteamericanos y contribuyó a la emergencia de teorías sociológicas y psicosociales que hablaban de psicología de las multitudes y conformaron una especie de profesionalización del pánico y de los provocadores del miedo que se ha convertido en una característica de la época contemporánea.

Según la historiadora Joanna Bourke,⁶ entre 1980 y 1985 diecisiete personas murieron como resultado de actos terroristas en Estados Unidos, la desmesurada respuesta de los medios ante esto queda ejemplificada por el tiraje del New York Times, que publicó un promedio de cuatro artículos sobre el terrorismo en cada una de sus ediciones. En otro caso, mientras que entre 1989 y 1992, treinta y cuatro estadounidenses murieron como consecuencia de actos terroristas en el

⁶ *Historia cultural del miedo*, Joanna Bourke

mundo, más de 1300 libros fueron catalogados bajo el rubro de "Terroristas" o "Terrorismo" en las bibliotecas estadounidenses.

El miedo aparece entonces como un arma de dominación política y control social mediante la creación de falsos escenarios de inseguridad ciudadana, lo cual empero, no es privativo de la política estadounidense. A lo largo de la historia ha habido múltiples movimientos sociales y culturales fundamentados en el miedo a algo: el milenarismo, el miedo al efecto 2000 o los movimientos apocalípticos, han sido también un arma de la guerra moderna.

Dentro de la literatura, el miedo aparece de forma significativa en el cuento y la novela, particularmente en el S.XIX en el contexto del romanticismo y con autores como el español Gustavo Adolfo Becquer y el norteamericano Edgar Allan Poe. En la literatura se han gestado figuras prototípicas del miedo como *Drácula*, *Frankenstein*, las brujas o los monstruos que, además, han servido de plataforma para el género cinematográfico del terror.

En la arquitectura occidental, especialmente románica y gótica, con sus catedrales medievales cargadas de símbolos religiosos y apocalípticos (Notre Dame, Santiago de Compostela, Durham, Burgos, Reims, etc.) el miedo alcanza el nivel de arte. Por su parte, la pintura, a lo largo del tiempo ha sido un espacio privilegiado para la expresión del miedo como lo muestra la obra de El Bosco, Brueghel, Piranesi el expresionismo de Munch o el *Guernica* de Picasso, sin olvidar al Goya negro o el *Tata Jesucristo* de Goitia.

Socialmente, el miedo de alguna manera ha contribuido al establecimiento de las formas de organización social. La infancia humana está signada por la ausencia del miedo, un niño carece de miedo ante lo que se le presenta y es capaz de sonreírle al monstruo más inimaginable. Sin embargo, para las clases sociales hegemónicas que buscan *organizar* la sociedad, la propagación del miedo les es útil en tanto sirve para conducir a los individuos al *protector* seno social, la cultura

y la educación han servido para alcanzar estos fines por medio de la enseñanza de una historia acorde con los horrores que permean los estadios sociales.

El miedo pues, le pertenece a la sociedad humana, se localiza en la base de los sistemas educativos y ha jugado un papel sobresaliente en los procesos de socialización y en el establecimiento de los sistemas normativos como muestra el Derecho Penal cuyo pedestal es la sanción. El miedo es característico de una actualidad que algunos han denominado sociedad del riesgo, donde por primera vez la especie humana se enfrenta a la posibilidad de su propia destrucción y extinción.

El miedo a la enfermedad, la miseria, la guerra y la muerte ha estado presente en las múltiples formas culturales y su iconografía, puede reconocerse en el grabado de Durero; *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, en el humano miedo reflejado por *La Biblia* cristiana cuando dice; “Y llamó Jehová Dios al hombre, y le dijo: ¿Dónde estás tú? Y él respondió: Oí tu voz en el huerto, y tuve miedo, porque estaba desnudo; y escondíme. (*Génesis*, 3,9). Las religiones monoteístas han fundado sus particulares teologías bajo el imperativo categórico del temor de Dios, adoctrinando a los niños con amenazas de sufrimiento infinito y eterno si no se cree en sus postulados y si no se cumplen sus normas.

El miedo en las sociedades contemporáneas

La sociedad contemporánea es una espiral abierta aún no finiquitada, surcada por hondas y vertiginosas modificaciones respecto a tiempos anteriores que no bastan, sin embargo, para nominar una “nueva era”, ya que esto podría llevar a pensar que el tiempo puede detenerse o que los cambios han llegado a su fin. Por el contrario, creemos que la espiral se estructura por la transición permanente y se puntúa por la relativa vigencia de líneas de pensamiento y maneras de construir el mundo que, sin embargo, nunca son absolutas sino que establecen un estatus de existencia en confrontación con la emergencia de nuevas corrientes. De esta manera, lo que se denomina realidad cotidiana es un algo confuso donde

las utopías como horizontes teleológicos y las explicaciones homogéneas del mundo pierden validez, dando paso a la desesperanza y la sospecha generalizadas.

La romántica idea de “Progreso”, tan cara al S.XIX y principios del S.XX, se ha transfigurado en malestar, impotencia y escepticismo, contenidos subyacentes a los fenómenos violentos o de *revival* espiritual de que somos testigos en el todavía naciente S.XXI. Estos fenómenos encierran en sí incautas soluciones de compromiso ilusoriamente optimistas, individualistas y profundamente irracionales. Un fortalecido delirio religioso ha venido a sustituir la militancia política y el culto a la personalidad, de mediados del S.XX.⁷

El materialismo rampante y el auge de la New Age que ofrecen salidas cómodas e individuales al padecimiento y el dolor, son enmascaramientos que más que ocultar, revelan un insondable miedo que arroja de cara a la pesquisa de nuevas alternativas, puesto que los caminos conocidos son campos minados. Estos fenómenos parecen contener dentro de sí la apuesta por la vuelta del ancestral pensamiento mágico.

Las imágenes religiosas, amuletos y talismanes relegados en un pasado no demasiado lejano, tornan a ocupar un lugar privilegiado junto a la computadora personal, el ipod y toda la quincallería sofisticada de las nuevas tecnologías. Lo que viene a evidenciar este collage es la pérdida de la confianza en el ser humano, mientras proliferan y se multiplican sus ultramodernos recursos.

Lo que las mitologías y representaciones del mundo contemporáneo divulgadas por la televisión, el cine y el internet muestran ostensiblemente es la emergencia de una época en que predomina el terror, en que la humanidad se ve a sí misma atrapada en un círculo de miedo. El demonio es vigente, el mal se esconde tras la

⁷ Véase Massuh, Víctor, *Agonías de la Razón*, Ed. Sudamericana, 1994.

máscara de las verdades trascendentales, que buscan justificar de la extrema violencia al genocidio.

El desmesurado crecimiento técnico, como ya lo preveía el viejo Marx, no ha ido a las expectativas humanistas del S.XVIII. El hambre, la guerra, la contaminación, las nuevas enfermedades y el racismo, muestran la gran falacia de la Razón como clave de dominio y entendimiento de la realidad. En su lugar han surgido nuevos fundamentalismos portadores de mágicas cosmovisiones donde lo prodigioso rige y es alternativa para la gran confusión universal.

La transición y los cambios experimentados por el mundo medieval occidental culminaron en una nueva época contradictoria, donde las visiones políticas, religiosas y económicas pugnaban por encontrar un nuevo sitio. El conflicto se expresó bajo una forma dicotómica donde se identificaba lo viejo y lo nuevo.

Lo viejo lidiaba a contracorriente de la realidad de la emergente sociedad capitalista y buscaba la permanencia del pensamiento trascendental y la fragmentación del poder político, los privilegios y las jerarquías nobiliarias. Mientras lo nuevo, saturado de materialismo e individualismo, apostaba al naturalismo, a la ciencia positiva del experimento y a la centralización del poder político-económico de la burguesía naciente.

La modernidad, planteada de esta manera, emplazaba sus acciones hacia la satisfacción de las necesidades terrenales del hombre, así como al incremento del conocimiento y control de la naturaleza, como si ésta y el hombre fuesen entidades extrañas destinadas a enfrentarse so pena de sucumbir una frente a la otra. Evidentemente el hombre se concibió a sí mismo triunfante y poseedor de la Razón, se instituyó como centro del universo y estableció reglas universales.

Durante el S.XVII y XVIII, puede decirse que el hombre expulsó lo mágico, extraordinario y sobrenatural a la dimensión de lo imposible, no sin oposición, sin embargo. Los antiguos y prestigiosos axiomas de contemplación, ascetismo y renunciación mantuvieron pertinaz resistencia. Según Jean Delumeau, antaño “lo nuevo” no tenía el ascendiente que hoy tiene, más bien se identificaba con la angustia y el miedo⁸. Por su parte, René Huyghe dice al respecto:

“Si el abandono del sistema intelectual propio de una cultura implica fatalmente un retorno a la naturaleza y a la realidad, no elaborado por el pensamiento, pronto se suscita la incertidumbre, la inquietud y la angustia. El drama de una nueva conciencia puesta al desnudo, con el misterio reencontrado del mundo, asusta (...)”⁹.

El temor así gestado toma cuerpo en las arcaicas efigies de brujas y demonios, que retornan fortalecidos por las condiciones de zozobra e inseguridad propias del cambio.

Varias fueron las circunstancias que favorecieron el sentimiento de temor en la Europa occidental de los siglos XVII y XVIII, entre ellas las grandes plagas como la peste negra que desde el S.XIV venía padeciendo el continente. Períodos de hambruna, malas cosechas, postración de la agricultura, levantamientos campesinos y urbanos, el *Gran Cisma*¹⁰ de la Iglesia católica y la instauración de la Reforma Protestante.

⁸ Delumeau, Jean, *El Miedo en Occidente*, Ed. Taurus, 1978.

⁹ Huyghe, René, *El Arte y el Hombre*, tomo II, Ed. Planeta, 1973.

¹⁰ Ávila, Bruno O.S.B, *Historia de la Iglesia*, Editorial "San Benito", Buenos Aires, 1949. Página 149. La lucha entre Roma y Aviñón fue causa de un mal mayor: el Gran Cisma, que dividió a la cristiandad durante 39 años. Desde 1378 hasta 1409 hubo 2 Papas: el de Roma y el de Aviñón; después, tres: el de Roma, el de Aviñón, y el de Pisa. El Gran Cisma de Occidente, además de disminuir la autoridad ya harto menguada del Pontificado, rompe la mitad de la Iglesia Católica. Los fieles vivieron 39 años sin saber quien era el verdadero Vicario de Cristo. El descrédito del Papado aumentó el poder de las Iglesias nacionales, del mismo modo que la debilitación de la idea monárquica pontificia produjo el triunfo de la idea conciliar en el gobierno de la Iglesia, al que se pretenderá dar, más que una forma republicana, una monarquía de tipo constitucional y federal.

La desasosegada imaginación de Europa estaba pues madura para que las clases dirigentes, léase la Iglesia y el Estado, dictaran la interpretación y explicación de los males que aquejaban al pueblo. El Apocalipsis, la Herejía, el Anticristo, las brujas y el Demonio gravitaban sobre el mundo occidental y la Inquisición sancionaba la vida terrena tanto como la espiritual.

La violencia física y psicológica desatada por esta institución dio lugar a la Gran Caza de Brujas de los siglos XVI y XVII, junto con la Reforma protestante y católica se pergeñaron teorías y prácticas para *expulsar* el mal del mundo. Mientras en América las colonias llevaban a cabo las “visitas de extirpación de idolatrías”¹¹, con objeto de aniquilar las creencias precolombinas y los dioses del Nuevo Mundo.

Los demonólogos dieron a conocer sus teorías en obras como el *Maleus Maleficarum (El Martillo de las Brujas)* de 1486; *La Demonomanía de las Brujas*, escrita por Jean Bodin en 1580; *Demonolatrie Libri Tres*, de Nicolás Remy, en 1595; o la *Inconstancia de los Ángeles Malos y de los Demonios*, redactado en 1612 por Pierre de Lancre, entre muchos otros.

El resultado fue el asesinato, las torturas y la masacre. El vacilante mundo en decadencia buscaba la manera de apuntalar una cosmovisión en crisis y salvarse de la ira y el castigo de Dios, por lo que había que desalojar la angustia identificando herejes y culpables, lugar que fue tomado por judíos, musulmanes, protestantes y nativos americanos.

Sin embargo, la presencia y actividad de los demonios se interpretaba y padecía según el lugar donde se localizara, una primera diferencia está representada por la oposición campo/ciudad. Mientras en la ciudad suele concentrarse la cultura

¹¹ Duvoils, Pierre, *La destrucción de las Religiones Andinas*, UNAM, 1977.

codificada dominante, en el campo se cobija la tradición oral y se mantienen, con cierto grado de influencia, remanentes de creencias ancestrales.

Estas dos esferas de la producción cultural condicionaron necesariamente la expectativa amenazadora del cambio, en el caso del mundo rural, la consistencia del pensamiento mágico puede haber fungido como estructura de defensa contra la influencia aculturadora del pensamiento de las clases dominantes urbanas, por lo que el retorno de los demonios puede no haber sido tal en la campiña. No pueden haber retornado, puesto que nunca se fueron.

En esos tiempos, la beligerancia entre señores feudales, la peste y el hambre determinaban un ambiente general de incertidumbre y miedo que empequeñecía y desvalorizaba al hombre. Emociones que también experimentaba cuando no podía controlar a los animales salvajes o a los fenómenos naturales como las tormentas, sequías o inundaciones.

Para poder transitar por el miedo y la impotencia resultantes de este estado de cosas, el hombre acudió a explicaciones que regularmente tenían un carácter sobrenatural que no entraba en contradicción con el universo simbólico en que se desarrollaba su cotidianidad.¹² El sortilegio y el encantamiento eran lo común y se admitían sin mayor problema, eran parte de la vida diaria. Espíritus buenos y malos -transmutados posteriormente en demonios-, reliquias, hechicerías y nigromantes, no eran ajenos a la realidad del mundo circundante. No existía contradicción entre la explicación natural y la sobrenatural.¹³ Tanto los espíritus como las pócimas mágicas expresaban las debilidades de la naturaleza humana y la necesidad de trascenderlas por medio de poderes superiores.

Mientras tanto, en las ciudades, la influencia de la Grecia y la Roma antiguas se expresaba mediante la creencia en la estabilidad y el orden duraderos, la

¹² Le Goff, Jacques, *Lo Maravilloso en el Occidente Medieval*, Ed. Gedisa, 1994.

¹³ Todorov, Tzvetan, *Introducción a la Literatura Fantástica*, Bs As, 1982.

permanencia de los fenómenos expulsaba lo sobrenatural como algo insoportable y absurdo. Los ancestrales milagros mostraban ahora la fractura del pensamiento moderno, colocándose en el terreno de lo indecible y transfigurándose en horror, *“el horror nace de la revelación de lo imposible”*.¹⁴

Es así como aparece toda una pléyade de habitantes de la noche como los vampiros, íncubos y súcubos, brujas y fantasmas, revelaciones de lo oculto y lo maligno. Hay una reformulación simbólica de la noche que actualiza lo sobrenatural fracturando el mundo real. Con el establecimiento de la Razón, el pensamiento moderno instauró también sus límites, lo que no quedaba dentro de ellos se tornaba intraducible y adquiriría matices de monstruosidad, provocando temor y rechazo.

Manifiesto o latente, expresado violentamente o infiltrado por las clases dominantes con finalidades de control, el miedo es actualmente omnipresente. Podemos experimentarlo frente a los medios de comunicación, los discursos políticos o los desastres económicos, la fuerza de esta emoción signa profundamente el comportamiento de la sociedad, al grado que da lugar a aseveraciones como la que hace G. Ferrero: *“toda civilización es el producto de una larga lucha contra el miedo”*.¹⁵

Por otra parte, si bien no podríamos estar de acuerdo totalmente con esto, si podemos decir que ante peligros reales o imaginarios, todos hemos llegado a experimentar el miedo por la desestabilización que potencialmente implica. Es una emoción del ámbito de lo particular que involucra una toma de consciencia del peligro que conduce a la perplejidad y funda modificaciones físicas, psicológicas o colectivas orientadas a la restauración de la homeostasis.

¹⁴ Caillouis, Roger, *Imágenes, imágenes. Ensayos sobre la función y los poderes de la imaginación*, Ed. Sudamericana, 1970.

¹⁵ Citado por J. Delumeau, op.cit.

Lo extraño, el acontecimiento y el estallamiento de los marcos axiológicos, hasta ahora relativamente estables, ocasionan la incertidumbre generalizada, el desconcierto y la ampliación de la violencia. La carga de angustia crónica que esto conlleva hace imposible la estabilidad de los sujetos y surge la necesidad de objetivar la incertidumbre en miedos tangibles que puedan ser descifrados, materializados en algo o alguien para poder exorcizarlos.

Actualmente las visiones del mundo han perdido consistencia, si alguna vez hubo solidez debajo de nuestros pies, ya no es así. Ante este derrumbe, la emergencia de espiritualismos y fundamentalismos encubre el resurgimiento de lo prodigioso, lo sobrenatural y lo ilusorio atravesando la cotidianidad y su utopía racionalista heredada del S.XVIII.

La narrativa de horror

El cuento de terror o de miedo es una obra literaria breve y por lo regular de tipo fantástico, orientada básicamente a producir zozobra o desasosiego en el lector. No pertenece rigurosamente a la tradición oral, pese a que muchos de sus contenidos tienen origen en esta forma narrativa que es de suyo, mucho mayor en extensión y más amplia en cuanto a sustrato cultural.

Mientras que el cuento de terror puede ser fechado y tiene una estructura sancionada por códigos narrativos anclados en corrientes de pensamiento ordenadas con arreglo a fines de sectores sociales prestigiados, la narración oral materializada en cuentos de miedo, expresa mitos y creencias populares que arraigan en la remota historia de los pueblos desde el sentir y la experiencia de las comunidades en voz de sus emergentes individuales, como los viejos de las comunidades, los juglares y bardos del medioevo o el shanache de la historia oral de Irlanda.

En el devenir del tiempo, la narración oral, como forma cultural ha estado intrínsecamente vinculada con la épica, la magia y la religión. Regularmente ha sido una forma de sitiar aquello considerado maligno, peligroso o axiológicamente negativo y utilizarlo para expulsar lo oscuro de la comunidad, para intimidarla o ponerla sobre aviso de la existencia de aquél. El mal, o lo que las culturas y pueblos han determinado como tal, se ha metaforizado bajo una miríada de formas, algunas de las cuales pueden apreciarse en las narraciones y documentos que sobrevivieron la edad media, donde asistimos al exuberante panteón de ogros, aparecidos, brujas, duendes, vampiros, hombres lobo y otros seres y animales malditos.

A los niños siempre se les ha asustado con los demonios y leviatanes correspondientes a cada cultura, variantes del coco o el devorador de niños, igualmente, los antiguos alquimistas, ocultistas y otras variantes sectarias, por su vocación disruptora de las normatividades dominantes, resultaron prolíficas fuentes inspiradoras de fábulas y narraciones didácticas o terribles y cargadas de amenazas, ya no sólo para la infancia, sino para cualquier escucha.

Actualmente, dentro de la tradición de la literatura occidental, se mantiene una mirada un tanto desdeñosa del género de horror, trátase de cuento, novela, teatro o cine. Algo tienen que ver en esto los engendros cinematográficos que se han perpetrado, particularmente el *gore* norteamericano que parece situar el horror como un efecto simple y directo del exceso de sangre, vísceras expuestas y todo tipo de efectos que conducen a la náusea y la repulsión.

Según Rafael Llopis, español especialista en el género del horror, lo que define al cuento de miedo es la presencia de un elemento sobrenatural e inexplicable que no puede reducirse al universo conocido, rompe los esquemas conceptuales vigentes y sugiere la existencia de leyes y dimensiones que no podemos siquiera intentar entender. Esta aproximación al cuento de terror aparece como muy

vinculada con las concepciones sostenidas por H.P. Lovecraft, tanto en sus creaciones literarias, como en sus reflexiones acerca del tema.

Por su parte David G. Hartwell,¹⁶ afirma que el cuento de terror pone en cuestión, y de hecho modifica, el carácter de la realidad y la realidad misma donde un lector es posible. Claro que esto requiere de la habilidad de poder derribar la barrera de la incredulidad a decir de Coleridge.

Hartwell clasifica la literatura de terror en tres corrientes: La *alegoría moral* que incorpora directamente los relatos sobrenaturales; la *metáfora psicológica* que aborda diferentes tipos de psicopatologías y lo propiamente *fantástico*, que aglutina propositivamente las corrientes anteriores. Sin embargo, existen múltiples tipos de narraciones de terror, lo cual, aunado a la complejización creciente del mundo actual, torna infructuosa cualquier clasificación de la literatura de terror salvo, tal vez, la histórica.

Haciendo caso omiso de las fuentes folklóricas, el cuento de terror literario se nutre de los miedos y demonios que habitan las pesadillas del paranoico habitante del mundo actual. La narración busca abreaccionar, tal vez sádicamente, el mundo bizarro de los sueños, adicionando un elemento de siniestramiento a la realidad fáctica, empero bajo formatos claramente reglamentados. Sin embargo, habrá que recordar que en el sueño siempre podemos despertar, mientras que la lectura se inscribe en una tesitura de realidad, donde el estado de vigilia sería paradójico.

El cuento de horror ha sido estructurado comúnmente siguiendo algunas pautas básicas como la creación de atmósferas y ambientes, aspecto en el que E. A. Poe es indiscutible maestro, sin olvidar otros autores como el español G. A. Bécquer. Asimismo, el manejo de la narración en el cuento de horror perfila las secuencias de la historia de tal manera que incrementan la tensión en el lector, hasta llegar a

¹⁶ Hartwell, David G. Notas sobre la evolución de la literatura de terror, Gigamesh vol. 12 , Barcelona, 1998

demoler los muros de su incredulidad y convertirlo en un sujeto proclive a la experiencia de terror. Por último, a éste género subyace siempre alguna noción del Mal, alguna máscara o representación de éste que trasciende consideraciones morales aún partiendo de ellas.

El cuento de horror sita su génesis en la novela gótica de la segunda mitad del S.XVIII y la primera del XIX, vinculada al racionalismo y al romanticismo alemán. Descartes y el *Sturm und drang*. La novela gótica se inspira en autores como Daniel Defoe, T. Coleridge, el Marqués de Sade, Goethe y Shakespeare, entre otros. Por sus relatos transitan demonios y fantasmas en universos lúgubres y sobrenaturales, donde se encuentran lo mismo personajes de la nobleza que espectros y sangrantes monjas en medio de los pasillos de viejos castillos o execrables catacumbas. Mientras el tiempo transcurre, o parece no hacerlo, enmarcado por una ominosa naturaleza plena de lluvia, oscuridad, electricidad y niebla.

Como estilo literario, el gótico emerge en la Inglaterra de finales del S.XVIII, y materializa una contraposición visceral, estética y filosófica contra las ideas dominantes surgidas de la Ilustración que entronizaban a la Razón, la función y el conocimiento como vías regias para alcanzar la felicidad, la virtud y la perfección de la humanidad. La Ilustración se erigió contra la institución eclesiástica que, aliada convenientemente a la nobleza y el despotismo político, había difundido prejuicios, supersticiones y miedos como estructuras funcionales de dominio.

Empero la Razón, el conocimiento y la noción de naturaleza humana sostenidas por la Ilustración se contraponían radicalmente a quienes concebían al miedo como algo sublime en el sentido griego (Longino; *Sobre lo sublime*), es decir, algo de extrema belleza capaz de provocar un éxtasis de placer o de dolor que trasciende a la razón. Para el pensamiento racionalista orientado a la sensatez y el orden, estas ideas no podían ser sino extravagantes, representaban los dominios de la pasión y el temor.

La narrativa gótica inglesa derivada principalmente de modelos alemanes, fluyó entre 1765 y 1820, y nuevamente en el victoriano fin de siglo (1890). La abigarrada iconografía establecida por el género sobrevivió hasta la actualidad cinematográfica: criptas tenebrosas, solitarias montañas que esconden castillos condenados que encierran heroínas perseguidas por vampiros, demonios, locos y hombres lobo. La novela y la poesía gótica son en el S.XX, retomadas por el cine reinventando imágenes de locura, muerte y decadencia.

El periodo literario gótico inicia en 1764 con *El Castillo de Otranto* de Horace Walpole, alcanzando su apogeo en 1820 con *Melmoth el Errabundo*, de Robert Maturin, entre otros muchos autores. La novela gótica o negra, es sensacionalista y melodramática, sus personajes y escenarios son desmesurados en un contexto sobrenatural donde se posibilita el misterio y el terror. Profundos y oscuros bosques, antiguas ruinas, monasterios solitarios, paisajes melancólicos que resaltan los aspectos más grotescos y macabros de mentes convulsas y desasosegadas.

El espíritu que muestra el género gótico es una resonancia de la llamada “Escuela del cementerio” (*Graveyard School*) que expresó su repugnancia hacia la razón y el orden en los versos de Thomas Parnell (*The Hermit, The Night Piece*), Thomas Gray (*Elegía*, escrita en un cementerio) y particularmente el poema *The Grave* de Robert Blair. Las reflexiones que sobre la muerte ensayaron estos autores, denotan un acercamiento a la relación terror y éxtasis, así como la complacencia en el dolor, el embellecimiento y la atracción hacia la muerte.

Con su complacencia en lo maligno, caótico y sobrenatural, la literatura gótica representa un intento por quebrantar la normatividad racionalista y su pretensión de dominio haciendo un llamado a *lo otro* de lo humano en su necesidad ontológica, en su aparecer como lo extraño irreductible a ser nombrado. Con la obra de Walpole se incorporan conflictivamente el terror y la locura en una nueva

estética gótica que, con su espectacularidad aterradora y su extravagancia sobrenatural, muestra la fascinante decadencia de la monarquía en el borde de la guillotina francesa. El sepulcro, como metáfora central de la ficción gótica, es una respuesta a la inseguridad política y religiosa de una época violenta.

La palabra gótico para ese entonces tenía resonancias negativas, con ella se denigraban objetos, personas y formas grotescas, ordinarias o de mal gusto. Lo gótico era opuesto a la belleza, feo por desproporción y alejado de la ideal unidad de lo perfecto. La localización tiempo espacial de las novelas de este tipo se proponía distante de lo cotidiano, resultando en atmósferas extrañas y cerradas que daban paso al terror mediante el extravío y desorientación de personajes y lectores por igual.

En esta construcción narrativa, la arquitectura del vetusto castillo y la animación humanizada de su materialidad y sus accesorios; retratos, armaduras o mobiliario, formaban parte protagónica de la trama. Eran instrumentos de una estrategia orientada a incrementar la atmósfera de miedo, extrañeza y peligro sobrenatural. Posteriormente el enclaustramiento físico se extendió también al encierro mental, mientras que los ejecutores incluyeron malévolas mentes, ciudades y familias obsesionadas. Desde Walpole hasta el gótico contemporáneo, el espacio supone expone una vivacidad e inestabilidad malignas y es “mentalmente” más poderoso que sus inquilinos humanos.

La importancia de la arquitectura para el desarrollo de la trama gótica, fue retomada por el cine moderno, especialmente el expresionista, donde las escenografías perfilan sombras que insinúan espacios y sugieren emociones. Respecto al teatro, éste, ya desde 1797 había abordado el género con *The Castle Spectre* de Matthew Lewis, pero la mayor influencia provendría de *Frankenstein* (M. Shelley) y *El vampiro* de Polidori, hasta llegar a la puesta en escena en 1888, en Londres, del *Dr. Jekyll y Mr. Hide* de Robert L. Stevenson.

Al género gótico subyace predominantemente la radical confrontación entre el bien y el mal, representados por una indefensa joven y un sujeto infame. Una entidad misteriosa que persigue a la joven al mismo tiempo que trata de escapar a sus propios demonios, conformando una compleja estructura de torturador torturado, que, sin embargo, fascina a la víctima. El *Drácula* de Bram Stoker es un claro ejemplo de esta ambivalencia.

A finales del S.XIX el género se bifurca, por un lado se mantiene la perspectiva sediciosa de Walpole y por otro una vertiente más conservadora representada por Anne Radcliffe. La creciente sofisticación psicológica y metafísica del género que puede apreciarse en *Frankenstein* o *Melmoth el errabundo*, marcaron significativamente la posterior producción de autores como Nathaniel Hawthorne o Joseph Sheridan Le Fanu.

Durante la mayor parte del S.XIX, entre 1820 y 1896, pueden identificarse diferentes líneas en el desarrollo del género gótico:

1. La alta novela gótica, como *El monje* de Lewis. Tenía como objeto horrorizar, impresionar, asustar y emocionar al lector trascendiendo su racionalidad. Lo sobrenatural siempre es maligno y frente a ello el ser humano es impotente. El entorno está conformado por sublimes y terribles paisajes casi siempre nocturnos, mientras los personajes son presa de la agitación, la ansiedad, el miedo y la desesperación.
2. Las novelas por entregas. Era esta una distribución en fascículos económicos de 36 a 72 páginas de variable calidad.
3. El gótico polémico. Muchos escritores del género utilizaron la novela y las situaciones góticas para señalar horrores sociales o políticos como la explotación capitalista, la injusticia de las leyes o la opresión de la mujer. Esta corriente buscaba no solo horrorizar a los lectores, sino influir en ellos a fin de modificar su perspectiva del mundo. Así, el encierro en un castillo maldito se transforma en la reclusión dentro de una sociedad que niega la

- libertad y la identidad de las personas. Este es el caso de las novelas de Dickens y de las hermanas Brontë.
4. El drama gótico. El teatro adaptó un gran número de narraciones góticas utilizando escenografías efectistas, puestas en escena espectaculares y melodramáticas que se auxiliaban de artilugios mecánicos buscando impresionar al espectador, también hizo uso de diálogos operísticos, con todo lo cual alcanzó una gran popularidad y atractivo audiovisual.
 5. La parodia o sátira gótica. Mediante el exceso se llegó al absurdo y tuvieron lugar dos clases de parodia; la parodia crítica o correctiva que reconocía el gótico, pero quería incrementar su nivel artístico. La sátira destructiva, por otra parte, intentaba suprimir el gótico y sustituirlo por una narrativa realista.
 6. La novela gótica francesa o *roman noir*. Mostraba la violencia y el horror político, religioso y social desatado por la Revolución francesa. Algunas obras del marqués de Sade (*Justine, Juliette*) son prototípicas de este estilo.
 7. La novela gótica alemana (*Schauerroman*) o "novela de escalofrío". Se caracteriza por el desbordante horror y la abundancia de elementos sobrenaturales, proliferan los fantasmas sangrientos, los cadáveres que caminan y la actividad sexual con incubos y súcubos. Dentro de esta línea encontramos *Los elixires del Diablo* de E.T.A. Hoffmann.

Durante este mismo S.XIX, las aberraciones de monstruos y fantasmas encontraron un nuevo hábitat nutricional en la psique. Aún perviviendo los lugares y los miedos a lo desconocido, éstos se fueron adaptando a las condiciones propias de una nueva época desencadenándose junto a los demonios exteriores, una legión de demonios interiores.

La narración breve o cuento corto imperó durante este periodo y fue practicada por autores como Charles Dickens, Nathaniel Hawthorne o Edgar Allan Poe. El estilo breve más la publicación periódica y facsimilar generó una creciente audiencia que incorporaba prácticamente a todas las clases sociales. Por otra parte, la ubicación

campiña, las granjas, los laberintos urbanos de las ciudades, los sótanos y las casas abandonadas de la clase media.

De la misma manera, los laberintos y suburbios íntimos de la mente humana fueron abordados por este momento del gótico a través de temas como el miedo a la locura y a ser enterrado vivo, la transformación en lobo u otras bestias, las dudas sobre el hacer de Dios o su existencia y, evidentemente, el tema universal de la sexualidad.

El mal entonces, se torna inaprehensible, ya que habita y se gesta en la interioridad de los sujetos, temas como el doble (*doppelgänger*) y la bestia que anida en el interior de cada uno de nosotros son tratados ejemplarmente en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson y *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. La connivencia del bien y el mal al interior de cada personaje inspira un cambio en el tipo de malvado hasta entonces propuesto por el gótico, aunque sigue vigente la figura del atormentador atormentado, la dicotomía en que el malvado se revuelve a fines del S.XIX lo torna más humano, más como cualquier gente, como Roger Chillingworth de *La letra escarlata* de Hawthorne o Heathcliff de *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë.

La tensión dramática de las novelas góticas se nutre de las desigualdades sociales y la reacción emocional en contra de ellas. Un sector social tradicionalmente vilipendiado, ha sido el femenino, por lo que resulta natural que en el gótico tenga lugar la expresión de género con autoras como Ann Radcliffe, Mary Shelley y las hermanas Brontë, entre muchas otras.

Más que favorecer la pasividad, obediencia e ignorancia femenina, la novela gótica alentaba la desobediencia y la búsqueda del conocimiento por parte de la mujer. Era perseguida y encarcelada por parte de su marido o algún déspota masculino. Las escritoras entonces no solo respondían a la fascinación por la

muerte y la decadencia del gótico, sino que advirtieron que el género les ofrecía la posibilidad de visibilizar las desventajas de ser mujer en un mundo de hombres. En el camino encontraron también una vía de expresión para sus temores de insuficiencia social y sexual.

Por su parte, el gótico americano construiría sus propias adaptaciones de los ambientes mágicos de la Europa central y occidental, transfigurándolos en las aterradoras imágenes de una civilización carente de sólidos anclajes. Aparecen entonces como temas el horror del sujeto ante las dimensiones desconocidas de sí mismo, el miedo a la desorganización de la mente o la estructura social, la descomposición de las familias, las contradicciones de la existencia del ser y su consciencia, así como la soledad y el desarraigo.

La tradición gótica americana tiende entonces a indagar y desplegar la cara oscura de su historia y sus ironías morales, en particular la desolación que deyectó el progreso, las luchas raciales y el miedo a fracasar, cuando su cultura rinde pleitesía al triunfo. Con Edgar Alan Poe, y el virginiano Howard Philip Lovecraft, el horror gótico se cuela en el S.XX, pero su expansión es debida al desarrollo de la industria cinematográfica, más que a la literatura.

Stephen King

Semblanza y contexto

Stephen King nació en Portland (Maine, Estados Unidos) en 1947, fue el segundo hijo de Donald King y Nellie Ruth Pillsbury. Cuando tenía dos años de edad, su padre abandonó el hogar y su madre se hizo cargo de Stephen y su hermano mayor, David. Después de vivir en Fort Wayne (Indiana) y Stratford (Connecticut), la familia se mudó a Durham, pueblo natal de Ruth. King estudió en Durham Elementary School y luego en Lisbon Falls High School.

King empezó a escribir desde temprana edad, fuertemente marcado por el cine y las historietas. Durante su estancia en el colegio comenzó a vender cuentos a sus compañeros, los cuales eran copiados con la misma máquina que su hermano utilizaba para publicar un periódico llamado *Dave's Rag*. A los trece años de edad aproximadamente, descubrió en la casa de su tía una vieja caja con libros de su padre, la mayoría de terror y ciencia ficción. Desde entonces comenzó a enviar sus trabajos a diferentes revistas, sin recibir una respuesta positiva.

Su primer relato publicado fue incluido en la revista *Comics Review* de Mike Garrett en 1965. El título original era *I Was a Teenage Grave Robber*, pero fue cambiado por el editor a *In a Half-World of Terror*. Entre 1966 y 1971, King estudió inglés en la Universidad de Maine, en Orono y escribió una columna titulada *King's Garbage Truck* en la revista de la misma. King conoció a Tabitha Spruce en la biblioteca de la Universidad y se casaron en 1971. El escritor tomó trabajos de medio tiempo para poder pagar sus estudios, incluso en una lavandería. Utilizó la experiencia vivida para escribir las historias *The Mangler* y *Carretera maldita*.

Después de terminar sus estudios universitarios con una licenciatura en arte en inglés y obtener un certificado para poder enseñar en secundaria, King enseñó inglés en Hampden Academy. Durante este periodo, él y su familia vivieron en un remolque. Escribió historias cortas, la mayoría publicadas en revistas para hombres, para poder satisfacer las necesidades de su familia. Durante este periodo King comenzó a tener problemas de alcoholismo, que mantuvo durante una década.

En esta época comenzó a escribir un gran número de novelas. Una de sus primeras ideas fue la de una joven con poderes psíquicos. Sin embargo, se sintió desalentado y la tiró a la basura. Tabitha rescató el trabajo y lo animó a terminarlo. Después de finalizada la novela, la tituló *Carrie* y la envió a la compañía editora Doubleday, al pasar el tiempo se olvidó de ella. Más tarde, recibió una modesta

oferta de compra por 2.500 dólares de adelanto. Poco tiempo después, el valor de *Carrie* con los derechos del manuscrito alcanzó los 400.000 dólares.

Los personajes de los libros de King han sufrido modificaciones a lo largo de los años. En sus primeros trabajos como *Carrie*, *El resplandor* y *La danza de la muerte (Apocalipsis)* aparecían familias de la clase trabajadora enfrentándose a problemas económicos. Durante los años ochenta, sus personajes pertenecían ya a la clase media y, en los noventa eran pilotos de aviones, escritores o realizaban algún otro trabajo parecido.

En el verano de 1999, King se encontraba escribiendo *On Writing: A Memoir of the Craft* y había abandonado el libro durante dieciocho meses. King relata que fue el primer libro que tuvo que abandonar desde que escribiese *The Stand* décadas atrás. Habiendo tomado la decisión de continuar con el libro, el 17 de junio escribió una lista de preguntas que le habían hecho con frecuencia sobre su forma de escribir, al mismo tiempo que otras que le hubiera gustado que le hubieran formulado.

El 19 de junio, a las 4:30 de la tarde aproximadamente, King caminaba por el arcén derecho de la ruta 5 en North Novell. El conductor Bryan Smith, distraído por un rottweiler incontrolado que se movía en la parte trasera de su Dodge Caravan de 1985, atropelló a King, quien aterrizó en una zanja de unos 4 metros de profundidad desde el pavimento de la carretera de la Ruta 5.

El ayudante del comisario del condado de Oxford, Matt Baker, grabó que los testigos dijeron que Smith no conducía con exceso de velocidad ni con imprudencia. King estaba lo bastante consciente para dar los números de teléfono de su familia al ayudante del comisario para poder ponerse en contacto con ellos, aunque se encontraba sufriendo un dolor considerable. El escritor fue llevado en primer lugar al Hospital Northern Cumberland, para luego ser trasladado desde allí en helicóptero al Hospital Central de Maine. Sus heridas -el pulmón derecho

colapsado, múltiples fracturas en la pierna derecha, laceración del cuero cabelludo y la cadera fracturada-, le mantuvieron en el centro médico hasta el 9 de julio, casi tres semanas internado.

Ese mismo año King terminó la mayor parte *Buick 8: Un coche perverso*, novela en la cual uno de los protagonistas muere en un accidente automovilístico. La novela *Misery*, escrita en 1987, trata también sobre un escritor que experimenta heridas muy graves debido a un accidente de coche, pero el argumento se centra fundamentalmente en la enfermedad mental de una devota seguidora que atiende al escritor. Después de cinco operaciones en diez días y terapia física, King retomó en julio el trabajo donde lo había dejado en *On Writing*, aunque se resentía todavía de la cadera y solamente podía sentarse unos cuarenta minutos antes de que el dolor se tornara intolerable. Su estado físico ha mejorado desde entonces. King utiliza la historia del accidente dentro del séptimo tomo de *La Torre Oscura* (*The Dark Tower*).

En 1996, King ganó el premio O. Henry Award por su historia, *The Man in the Black Suit*. En el 2003, le fue otorgado el premio a la trayectoria de National Book Awards, lo que causó un alboroto entre la comunidad literaria por la elección del escritor, especialmente de parte del crítico literario Harold Bloom.

Stephen King escribió seis libros bajo el seudónimo Richard Bachman y realizó un funeral falso para Bachman después de que el secreto fue hecho público, lo cual inspiró el libro *The Dark Half*. King escribió también una historia corta bajo el nombre John Swithen, "The Fifth Quarter", la cual fue re-publicada en 1993 bajo el nombre de Stephen King.

En 2002, King anunció que dejaría de escribir, motivado aparentemente por la frustración de sus lesiones, que lo incomodaban y reducían su energía. Sin embargo, ha seguido escribiendo aunque a un ritmo menor que el de antes. Desde 2003, King ha dado su punto de vista sobre la cultura popular en una columna de

la revista *Entertainment Weekly*, usualmente cada tres semanas. La columna es titulada *The Pop Of King*.

En octubre de 2005, King firmó un contrato con Marvel Comics, lo que sería su primer proyecto oficial en este rubro, ya que en los años ochentas participó en un cómic a beneficio para la hambruna en África. La idea sería expandir su serie *The Dark Tower*. La serie sería ilustrada por el artista Jae Lee, ganador del premio Eisner. En enero de 2006, King apareció en la primera entrega de Amazon Fishbowl, presentada por Bill Maher.

Condiciones socio culturales que rodean la obra de Stephen King

La necesidad de seguridad es parte integrante de la vida, mientras que el miedo se relaciona con la inseguridad y la muerte. Antiguamente el miedo era considerado castigo de los dioses, Phobos era la entidad divina que lo representaba y que en la modernidad daría nombre a las fobias de la psiquiatría y a los traumas y terrores inconscientes del psicoanálisis. Las máscaras del terror que representan la presencia del miedo en los grupos humanos, han sido utilizadas en antiguos ceremoniales y hasta en los modernos carnavales.

En la actual sociedad donde privan las multitudes el miedo se propaga en gran parte por la influencia de los medios de comunicación, el carácter absoluto de los juicios y certezas decretados por las clases hegemónicas, la rapidez del contagio propiciada por el trastocamiento del tiempo y el espacio que hace posible la Internet. Tal parece que en el mundo contemporáneo se ha experimentado una significativa pérdida del espíritu crítico y la responsabilidad personal se ha enmascarado tras el logotipo y el prejuicio.

La suma de estas condiciones crea un clima de zozobra donde miedos repetidos dan lugar a una inadaptación profunda y conducen al desasosiego ontológico que gesta la angustia, el oscuro recinto psíquico donde se crea sin cesar el propio ser. Bajo el dominio de la angustia el sujeto vuelve contra sí las fuerzas que deberían

movilizarse contra las agresiones exteriores y se convierte a sí mismo en su principal objeto de temor.

En esta modernidad, grupos humanos socializados han sido apartados y segregados con odio, indiferencia o rechazo por otros segmentos de la sociedad generando un miedo mutuo que conduce a la violencia. Así ocurrió con el nazismo, el apartheid en Sudáfrica, con la guerra árabe israelí, la guerra del Golfo y la de Irak. Las inhibiciones, carencias de afecto, represiones y fracasos sufridos colectivamente por los individuos de un grupo, acumulan cargas de rencor susceptibles de explotar, liberando tanto en el individuo como en el grupo fuerzas inhabituales y desconocidas.

El arte religioso occidental popularizó los refinamientos crueles de la flagelación y la agonía de Jesús, la degollación del Bautista, la lapidación de san Esteban, la muerte de san Sebastián a flechazos y de san Lorenzo asado en una parrilla. En las iglesias, las escenas de los martirios crearon el gusto por la sangre y la violencia.

Las escenas expresan un discurso de violencia sufrida y venganza soñada. El miedo a la violencia, hace que el espectador, en vez de luchar o huir de la violencia, se satisfaga con mirarla desde fuera y desde lejos. Asiste con pasión a las corridas de toros, a las carreras peligrosas, a los combates de boxeo y se sienta frente a las pantallas del cine o de la televisión a disfrutar de lo que lo horroriza.

El miedo se ha instalado en la sociedad bajo la particularidad de las coyunturas históricas. El miedo a la muerte, a Satán y a quienes los representaban, percibidos como enemigos de la sociedad, hicieron surgir listas de los males que podían provocar y de los agentes que se encargarían de perpetrar esos males.

La medianía del S.XX no es ajena a estas condiciones, más bien parece que es éste un momento de particular recrudescimiento. El nacimiento de King en 1947 lo hace sujeto de esta historia y su narrativa muestra de diferentes formas la representación de los acontecimientos que se hace la población de clase media americana. Es el contexto de posguerra, que da lugar a la distensión de la guerra fría donde la permanente amenaza de confrontación entre la Unión Soviética y los Estados Unidos genera un clima de tensión e incertidumbre y la mirada permanentemente se dirige hacia el cielo en espera de la temida bomba que dé inicio a una nueva conflagración y ponga fin a la humanidad. Esto hace que la cultura norteamericana, y no sólo la narrativa de King, muestre la zozobra y el permanente temor de perder la frágil estabilidad y bonanza ganadas como resultado de la guerra.

La puesta en órbita de los satélites espaciales es vista como un significativo de poder en la carrera armamentista y, por desplazamiento, surge el temor a ser invadidos por seres de otros mundos. Cuando los soviéticos logran colocar el sputnik en órbita, cunde verdaderamente el terror entre la población americana como lo demuestra el pánico desatado por la transmisión de Orson Welles (supra). En *Los Tomminockers*, King retoma el tema de los extraterrestres en particular, aunque también existen algunas referencias en otras de sus obras.

De esta época también datan filmes como *The Thing* donde peligros amorfos dan cuenta de una humanidad indefensa. La fragilidad de la organización y vida social es puesta de manifiesto también por filmes que tratan acerca de monstruos resultantes de la radioactividad incontrolada. Estos miedos fueron reforzados por la aparición de casos teratológicos, como los niños de la Talidomida.

Este periodo también está signado por el desencanto de la juventud ante el predominio del pensamiento funcional utilitario, resultante de la idea de progreso identificado con la propiedad de bienes materiales. Mientras que en la vida cotidiana se experimenta un intento de permanencia de marcos axiológicos que la

guerra había puesto en entredicho, no en balde a la generación de la posguerra se ~~la literatura de King muestra "una intensa preocupación por la guerra y el mundo, justificando el pensamiento~~ Heidegger.

El movimiento beat hace su aparición en las bizarras figuras de Ginsberg, Kerouack, Ferlingetti y Diane di Prima entre otros, cuyo desencanto tiene eco en la crítica social que subyace permanentemente en la literatura de King. Si bien éste no plantea abiertamente una crítica política, sus temas siempre muestran conflictos familiares, de pareja y ambientes sociales decadentes que en sí mismos son una denuncia del estado de cosas.

Más tarde, en los años sesenta, la emergencia de las drogas psicodélicas, los movimientos estudiantiles, la lucha por los derechos civiles, el movimiento hippie y el rechazo a la guerra de Vietnam, dan cuenta de una sociedad en ebullición que recrudece su confrontación con los valores establecidos y las condiciones de existencia dictadas por el capitalismo monopolista de estado, el racismo y el anacronismo de una moral desgastada e hipócrita. El joven King participa activamente tanto en las movilizaciones sociales como en los usos de las drogas, como antes lo hizo en la cultura del alcohol que signó al movimiento beat.

En la mayor parte de su obra, King refleja, aún cuando en ocasiones de manera melancólica, este periodo, tanto en la música, que en ella es una constante, como en sus argumentos y personajes, muy específicamente en *Corazones en la Atlántida* y en algunos pasajes de *La torre oscura*. De manera relevante participan también en este momento el cine protagonizado por Vincent Price (*Las brujas de Salem*) y las producciones de la compañía Hammer, quienes por los temas que abordan y la manera de tratarlos, son interlocutores de nuestro autor.

Paradójicamente, esta etapa marca el tránsito de cultura del trabajo y la austeridad puritana, hacia una cultura del consumo en los años setentas, ochentas y hasta la

actualidad, donde inclusive señeras y míticas figuras como el Che Guevara y Mao, han sido comercializadas como productos de consumo. La Internet, los mass media y actualmente la genómica y la robótica han secundarizado al ser humano al grado que su misma condición de posibilidad, llámense coordenadas de tiempo y espacio han sido trastocadas.

Stephen King ha dado cuenta de esto también en su narrativa, desde *La larga marcha* hasta *Cell*, pasando por *Apocalipsis*, *El fugitivo*, *Ojos de fuego*, *El atrapasueños* y otras. Sin embargo, la misma narrativa kingneana ha sido presa de esta cultura del consumo al incorporarse profundamente en el mercado del bestseller, que tiene como base el libro como objeto de consumo.

Breve descripción de La obra de Stephen King

La extensa obra de Stephen King aborda diferentes géneros, pudiendo clasificarse en primer lugar en dos grandes categorías; de ficción y de no ficción. Entre las obras de no ficción destacan la *Danza macabra* (*Danse Macabre*, 1981), *Nightmares in The Sky: Gargoyles and Grotesques* (1988, no editado en español) *Mientras escribo* (*On Writing*, 2001), *Faithful: Two Diehard Boston Red Sox Fans Chronicle The Historic 2004 Season* (2005, no editado en español).

La danza macabra es un largo ensayo donde el autor da cuenta de la relación de su producción literaria con el horror y el miedo, así como con los fenómenos sociales que le rodean y los miedos que en ellos se gestan. Su mirada tiene marcados tintes psicológicos y sociológicos, estableciendo un diálogo permanente con el cine. En *Mientras escribo*, sobre una estructura narrativa autobiográfica, se ocupa de los avatares de la escritura, describe ágilmente los problemas que enfrenta un escritor y cómo es que él los ha resuelto. Sin llegar a ser un árido texto técnico, puede muy bien funcionar para quien intenta acercarse a la experiencia de la escritura.

Entre las obras de ficción King experimentó con distintos géneros, abordando tanto el cómic, como el cuento corto y la novela de gran formato con un trabajo desarrollado en siete tomos. Sus incursiones en el cómic están marcadas como un homenaje al cómic norteamericano de los años cincuentas y son básicamente tres; *Creepshow*, en 1982, *The Secretary Of Dreams* en 2006 y *The Gunslinger Born* en 2007. Estos trabajos no son conocidos en lengua española

Fueron publicados en forma de colección la mayoría de sus cuentos cortos y algunas novelas que, dentro de su producción, pueden considerarse cortas. Los cuentos se concentran en *El umbral de la noche* (*Night Shift*, 1978), *Historias fantásticas* (*Skeleton crew* 1985), *Pesadillas y alucinaciones* (*Nightmares & Dreamscapes* 1993), *Six Stories* (1997) y *Todo es eventual: 14 relatos oscuros* (*Everything is eventual: 14 Dark Tales* 2003). En estos cuentos King aborda múltiples temáticas y se nutre tanto de autores como Lovecraft o Ray Bradbury, como de antiguas leyendas y oscuros meandros psicológicos.

Las colecciones que agrupan novelas cortas son *Las cuatro estaciones* (*Different Seasons*, 1982), *Cuatro después de la medianoche* (*Four Past Midnight*, 1990) y *Corazones en la Atlántida* (*Hearts in Atlantis*, 1999). *Alumno aventajado*, novela integrada a *Las cuatro estaciones*, pone en cuestión el fenómeno del nazismo y su resurgimiento en los Estados Unidos, mientras que en *Corazones en la Atlántida* se advierte una lúdica, crítica y melancólica mirada sobre los años sesentas en Norteamérica.

La Torre oscura, es una novela en siete partes realizada entre 1982 y 2004, en la cual experimentó con el estilo de las novelas por entregas, está basada en el poema de Browning (supra) y sigue la tradición de la zaga de Tolkien *El señor de los anillos*. En esta obra experimenta con alteraciones en el tiempo y el espacio, así como en diversas formas narrativas que van de la novela de caballería medieval, los mitos artúricos, la novela de aventuras y la del antiguo oeste americano en gran diálogo con el western neorrealista de Sergio Leone. Con

frecuencia hace uso de figuras que fácilmente se pueden identificar con la pintura surrealista de Magritte y de Tanguy.

Los siete volúmenes de que consta la obra total son los siguientes:

1982 - *La Torre Oscura I: La hierba del diablo (The Gunslinger)*

1987 - *La Torre Oscura II: La invocación (The Drawing of the Three)*

1991 - *La Torre Oscura III: Las Tierras Baldías (The Wastelands)*

1997 - *La Torre Oscura IV: La bola de cristal (Wizard and Glass)*

2003 - *La Torre Oscura V: Lobos del Calla (Wolves of the Calla)*

2004 - *La Torre Oscura VI: Canción de Susannah (Song of Susannah)*

2004 - *La Torre Oscura VII: La Torre Oscura (The Dark Tower)*

El grueso de la producción narrativa de Stephen King está representado por la novela clásica y, de acuerdo a los temas principales que aborda en sus relatos, puede clasificarse en cinco rubros: infancia y familia, crítica social, mujeres, cuento de horror clásico y novelas apocalípticas. Este intento clasificatorio es, sin embargo, arbitrario y no admite categorías cerradas, puesto que los temas pueden ser priorizados de diferente manera dando lugar a una clasificación diferente.

Así tenemos aquéllas en que la infancia y la familia occidental juegan un papel central, como son; *Carrie* (1975), *Christine* (1983), *El talismán* (1984), *Eso* (1986), *Rabia*, (1977). Estas obras describen los horrores infantiles y adolescentes, así como muchas de las condiciones sociales y familiares que los propician y las terribles consecuencias que conllevan.

Sin pertenecer propiamente a una literatura con perspectiva de género, algunas de las novelas de King abordan críticamente la forma de vida de las mujeres en la época contemporánea. En estas narraciones aparecen nítidamente la violencia intrafamiliar, el abuso sexual, la marginación, el incesto y la soledad: *El juego de*

Gerald (1992), *Dolores Claiborne* (1993), *El retrato de Rose Madder* (1995), *La chica que amaba a Tom Gordon* (2000) y *La historia de Lisey* (2006).

Las obras que implican una particular y explícita crítica a condiciones y fenómenos sociales como la política, el poder del estado, la ética, etc., son numerosas. *La zona muerta* (1979, política), *Ojos de fuego* (1980, ciencia y poder), *Misery* (1987, relación autor/lector), *La mitad siniestra* (1989, ética y psicoanálisis), *La tienda de los deseos malignos* (1991, ética y comunidad), *El pasillo de la muerte* (1996, la pena de muerte), *Desesperación* (1996, política y poder) *Corazones en la Atlántida* (1999, complejidad de los años sesenta), *La tormenta del siglo* (1999, ética y sociedad), *La larga marcha* (1979, estado y poder), *Carretera maldita* (1981, modernidad y poder), *El fugitivo* (1982, mass media, modernidad y poder), *Posesión* (1996, política y poder) *Insomnia* (1994)

La mirada de Stephen King alcanza en ocasiones una perspectiva amplia sobre el hacer humano y sus consecuencias, por lo que algunas de sus obras mayores dibujan una visión catastrófica del futuro de la humanidad y sin embargo, al final siempre plantea una posibilidad de salvación y esperanza. Vale señalar que esta intención le ha sido fuertemente criticada por ser considerada maniquea. Las obras representativas en este aspecto son; *Apocalipsis* (1990), *La torre oscura* (1982-2004), *El atrapasueños* (2001) y *Cell* (2006).

Finalmente, como escritor del terror ensaya formas narrativas propias del género, que van desde el cuento de hadas, las tradiciones y los mitos clásicos, hasta las invasiones extraterrestres. *La hora del vampiro* (1975), *El resplandor* (1977), *Cujo* (1981), *Semeterio de animales* (1983), *Ciclo del hombre lobo* (1983), *Los ojos del dragón* (1987), *Los Tommynockers* (1987) y *Maleficio* (1984).

La mayoría de sus novelas han sido convertidas en películas por grandes directores de cine entre los que podemos destacar a Stanley Kubrick, Brian De Palma, David Cronenberg y George A. Romero, entre muchos otros. En estas

realizaciones se pone de relieve la capacidad interdiscursiva de la obra de Stephen King, ya que su articulación con otras formas de expresión artística la integra a la producción de sentido general de una época.

Películas basadas en obras de Stephen King

Año	Película	Director
1976	Carrie	Brian De Palma
1979	Salem's Lot	Tobe Hooper
1980	El resplandor (The Shining)	Stanley Kubrick
1982	Creepshow	George A. Romero
1983	Cujo	Lewis Teague
1983	La zona muerta (The Dead Zone)	David Cronenberg
1983	Christine	John Carpenter
1984	Ojos de fuego (Firestarter)	Mark L. Lester
1984	Los chicos del maíz (Children of the Corn)	Fritz Kiersch
1985	Los Ojos del gato (Cat's Eye)	Lewis Teague
1985	Miedo Azul (Silver Bullet)	Daniel Attias
1986	Cuenta conmigo (Stand by Me)	Rob Reiner
1986	La rebelión de las máquinas (Maximum Overdrive)	Stephen King
1986	Creepshow II	Michael Gornick
1987	Perseguido (The Running Man)	Paul Michael Glaser
1989	Cementerio de animales (Pet Sematary)	Mary Lambert
1990	Fosa Común (The Graveyard Shift)	Ralph S. Singleton
1990	Misery	Rob Reiner
1990	Eso (It)	Tommy Lee Wallace
1991	Algunas veces ellos regresan (Sometimes They Come Back)	Tom McLoughlin
1992	Sonámbulos (Sleepwalkers)	Mick Garris
1993	La mitad oscura (The Dark Half)	George A. Romero
1993	La tienda (Needful Things)	Fraser Clarke Heston
1993	The Tommyknockers	John Power
1994	Apocalipsis	Mick Garris
1994	Cadena perpetua (The Shawshank Redemption)	Frank Darabont
1995	Eclipse total (Dolores Claiborne)	Taylor Hackford

Año	Película	Director
1995	The Langoliers	Tom Holland
1995	Alianza Macabra (The Mangler)	Tobe Hooper
1996	Thinner	Tom Holland
1997	Verano de corrupción (Apt Pupil)	Bryan Singer
1997	El piloto nocturno	Mark Pavia
1997	Quicksilver Highway Segmento Chatterry Teeth	Mick Garris
1997	El resplandor (The Shining)	Mick Garris
1997	Camiones (Trucks)	Chris Thomson
1999	La milla verde (Milagros inesperados)	Frank Darabont
2001	Corazones en la Atlántida (Hearts in Atlantis)	Scott Hicks
2002	Rose Red (Rose Red)	Craig R. Baxley
2003	El cazador de sueños (Dreamcatcher)	Lawrence Kasdan
2003	The Diary of Ellen Rimbauer	Craig R. Baxley
2004	La ventana secreta (Secret Window)	David Koepp
2004	Viaje a las tinieblas (Riding the Bullet)	Mick Garris
2006	Desesperación	Mick Garris
2007	1408	Mikael Håfström

Como ha podido verse, el cuerpo de la producción novelística de Stephen King abarca más de 48 novelas y aborda una gran cantidad de temas. Para este trabajo agrupamos la mayor parte de ellas siguiendo criterios arbitrarios, que responden básicamente al interés propio de la investigación *Stephen King y el horror en la sociedad contemporánea*.

Entre los temas que son tocados en la obra de King, los avatares de la infancia y la adolescencia, así como los miedos que en estas etapas suelen gestarse, parecen ser cuestiones que interesan particularmente al autor. Los personajes infantiles y adolescentes son una constante a lo largo de toda su narrativa, desde *Carrie*, la adolescente inadaptada y rechazada por ser diferente, el payaso de *It*, que materializa los miedos y terrores que los adultos, además del agresivo entorno, infunden en los sujetos a edades tempranas.

El miedo a la pérdida que, en el caso de *El talismán*, se refiere a la posible pérdida de la madre impulsa al protagonista niño a emprender un incierto viaje a través de extraños mundos y dimensiones en busca de un símil del vellocino de oro y en el caso de *La chica que amaba a Tom Gordon*, la protagonista niña se enfrenta a la pérdida de sí misma en la oscuridad del bosque.

Sin embargo, King no perfila sus jóvenes personajes como sujetos pasivos, sino que son invariablemente reactivos a los entornos amenazantes, llega incluso a trazar esta reactividad como descontrolada, tal como se aprecia en *Rabia*. En esta novela corta escrita en 1977 bajo el pseudónimo de Richard Bachman, el protagonista enfrenta serios problemas familiares y escolares, decide armarse e ir a la escuela de la que lo habían expulsado, una vez ahí, dispara contra su profesora de álgebra, toma como rehenes a un grupo de alumnos y amenaza con matarlos.

Eventos similares a este sucedieron posteriormente en los Estados Unidos (Columbine 1999 y Virginia Tech. en 2007). Se han expresado opiniones respecto a que la obra de King tiene cierta responsabilidad en estos acontecimientos, lo cual no deja de ser un absurdo, en todo caso la obra literaria al mostrar lo latente y lo manifiesto de una sociedad la hace evidente.

Las mujeres tienen también un importante papel dentro de la narrativa que nos ocupa. Como los niños y adolescentes, forman un conjunto de seres que en la cultura occidental y patriarcal juegan posiciones desventajosas dentro de los discursos dominantes. Así vemos en *El juego de Gerald* una metáfora de la explotación sexual, incluyendo el incesto, donde la mujer lucha en soledad por su supervivencia enfrentando condiciones adversas de vida y a sus propios fantasmas.

En *Dolores Claiborne*, conviven la soledad y el abandono de la vejez con la liberación que una mujer madura experimenta librándose con propia mano del esposo torturador y explotador. *Rose Madder*, por su parte, requiere del apoyo que las organizaciones femeninas le brindan para librarse de su marido que es la encarnación del mal. Esto no basta, sin embargo, tiene que fugarse a una dimensión extraterrena donde la lucha frente al mal es librada en un terreno mítico y extraño, donde los dioses antiguos y el tiempo trastocado juegan un papel determinante. Finalmente en *La historia de Lisey*, la mujer tiene que enfrentar las consecuencias de las acciones de un marido muerto.

A continuación y a manera de ejemplo, se analiza una de sus novelas a mayor profundidad. Esta obra es *La niebla* y resulta interesante por la intersección de los niveles individuales del miedo con los miedos colectivos y las transformaciones que experimentan en este proceso.

La niebla

En la anécdota principal de *La niebla*, Stephen King hace presente el horror sin sujeto. A raíz de un accidente en instalaciones secretas del gobierno de los Estados Unidos, una densa niebla se extiende por el norte de ese país y quizá a lo largo de todo el mundo. En esta narración King erige una crítica dirigida a los experimentos americanos en el campo de la bioquímica y orientados a usos militares.

Como en otras de sus obras (*Ojos de fuego*, *El cazador de sueños*, *Apocalipsis*), concentra la mirada en la peligrosa manipulación de la tecnología que, siguiendo intereses desconocidos, llevan a cabo organizaciones gubernamentales y militares, desatando fuerzas que finalmente se salen de su control.

Sin perder de vista este punto de partida, King desplaza su atención hacia los personajes atrapados en la niebla, quienes son incapaces de comprender lo que

está sucediendo a su alrededor y finalmente no se comprenden ni a sí mismos. La fractura de su realidad cotidiana saca a la superficie algo que podríamos llamar su naturaleza humana, que no alcanza a ser explicada por el enigma y el horror que los rodea, así como tampoco por la ciencia o la religión y mucho menos por el pensamiento pragmático que hasta el momento había orientado sus vidas.

La bizarra realidad a que enfrenta King sus personajes los deja inermes, no pueden enfrentarla ni entenderla, de tal manera que las premisas desde las cuales consuetudinariamente la realidad es construida quedan destruidas, incluso se abre la pregunta acerca de la pertinencia o vigencia de ellas.

El horror tecnológico es una de las directrices seguidas en la ficción de horror, el interés popular en la ficción sobrenatural de fines del S.XIX tenía como objeto las historias de fantasmas que, de alguna manera representaban lo últimos momentos de una forma de vida pre-tecnológica.

Si observamos el texto desde una perspectiva más centrada en los personajes, *La niebla* nos coloca frente a la particular dialéctica de los hombres y sus miedos específicos, los conflictos de los seres humanos y sus posibles reacciones cuando los desbordan. Cabe preguntarse entonces acerca de los recursos que los sujetos ponen en marcha para afrontar estas situaciones, cómo es que se enfrentan al someterse unos a otros y cuál es la lógica subyacente a sus comportamientos. En este sentido, la narración adquiere el estatus de terror reflexivo que requiere de un lector comprometido y participante.

Es necesario entonces atisbar las situaciones que llevan a los personajes a confrontarlas y observar los cambios de posición que experimentan como sujetos frente al evento, frente a los otros y frente a sí mismos.

El sujeto y la alienación

Una vez definida la situación frente al poder sobrehumano que materializa *La niebla*, los personajes atrapados en un centro comercial comienzan a enfrentar a un enemigo impensado: la subjetividad del otro. La cotidianidad regularmente vuelve transparente el posicionamiento de los sujetos unos frente a los otros, la forma de las relaciones sociales asume como un *factum* un incuestionable *estar ahí* propio y ajeno.

El irracional y delirante discurso de la Sra. Carmody, con sus componentes religiosos penetra poco a poco en la conciencia de los sobrevivientes hasta conformar una "verdad" que articula y aporta sentido a una la situación que, de otra manera, resulta desquiciante y ante la cual sólo es posible la indefensión. Este fenómeno muestra cómo las prácticas, discursos y experiencias dan lugar a una especie de alienación que funda el lazo social y articula estructuras de relación intersubjetivas, donde el lugar de la enunciación es colocado en la esfera del Otro.

El concepto de alienación es, en este caso, un camino que hace posible entender la transformación de lo idéntico en alteridad, cómo la alteridad puede partir de lo idéntico que es lo fundamental del cambio. En el caso de *La niebla*, constituye una vía para tratar de comprender cómo un pequeño grupo de inofensivos provincianos puede transformarse en una serie de personajes más inquietantes que los que anidan en la amenazante bruma.

Para Jacques Lacan, la alienación constituye un proceso fundamental en la constitución del sujeto y su relación con el Otro. De hecho, siguiendo esta vía de pensamiento, puede decirse que el sujeto se constituye en el campo del Otro. La alienación se hace manifiesta desde la indefensión primaria, cuando al niño le es otorgado el mundo por la palabra del Otro, cuando su demanda de alimento, cuidados o amor es ya de sí, es ya una demanda alienada. El objeto de deseo

pasa a ser para el Yo, desde ya, una incógnita, puesto que tiene que aprehenderlo de la palabra del Otro.

Sin embargo, la alienación no es un fenómeno que aparezca de una vez y para siempre, si bien es un mecanismo constitutivo del aparato psíquico, aparece permanentemente a lo largo de la vida del sujeto como un fenómeno ligado estructuralmente al discurso del Otro. El discurso del Otro es inmanente a la estructura misma del sujeto y aparece en la morfología del discurso político, del discurso del consumo, de la religión y de la ciencia, entre otros, que son modalidades desde las cuales el Otro aporta sentido a la problemática del ser del sujeto. Lacan, sin embargo, matiza la idea de alienación al afirmar que ésta se **funda sobre la base de que el sujeto no se constituye "totalmente"** en el campo del

Bajo este orden de ideas, puede interpretarse el comportamiento de los sobrevivientes bajo el influjo del terror y la angustia, como la búsqueda de respuestas en el campo del Otro, en este caso representado por la Sra. Carmody que se erige como poseedora de "la verdad". La realidad de este hecho no es relevante, lo que los desvalidos sobrevivientes buscan son certezas que les permitan articular un sentido para lo inexplicable y disruptor del fenómeno sobrenatural. Las respuestas radicadas en la mujer no solo atenúan la ansiedad, sino que otorgan un sentido al sujeto.

En la indagación del sentido en el campo del Otro habrá que considerar que el sujeto contiene en sí un significante que busca develar un sentido. En este caso, la búsqueda simboliza la tortura, la desbordante angustia y el aturdimiento del terror. Necesitados de una "verdad" en medio de una situación que ha desarticulado su racionalidad, aparece la posibilidad de creer en el discurso de la Sra. Carmody por más irracional o absurdo que parezca. Desaparecida la racionalidad, la duda sobre la irracionalidad misma resulta aceptable.

Colocar certidumbre bajo los pies quizá pueda ayudar a que las alucinaciones se difuminen y el sufrimiento se disipe un poco. De esta manera, empero, los sobrevivientes se alejan de la posibilidad de cuestionarse acerca de sí, en su posición como sujetos, podrán bregar tanto con los monstruos como con la misma Sra. Carmody. La respuesta a la pregunta implícita no ofrece evidentemente ninguna garantía, pero desde el campo del Otro lo que se aporta es un sentido que otorga consistencia al ser. “¿Qué soy para el Otro?”

Antes de la seducción del discurso de la Sra. Carmody, los sobrevivientes eran simplemente sujetos aterrorizados y angustiados que demandaban respuestas, ofreciendo a cambio incondicionalidad sin importar las consecuencias. Antes de la niebla y después de ella, antes de la emergencia de la Sra. Carmody y después de ella, en cualquiera de esos momentos los sujetos ya tenían existencia y materialidad, pero es a partir de esta experiencia que su condición de sujetos adquiere una dimensión distinta. A partir de aquí, los sujetos no son ya más aquellos tranquilos provincianos que iban a hacer sus compras o un grupo de aterrorizados sobrevivientes.

Ahora el grupo se ha hecho con un nuevo sentido emergido bajo la lógica de un discurso que otorga una nueva consistencia al Ser. En este nuevo momento son un grupo que atraviesa por la psicosis colectiva girando en torno de una creencia y una convicción que los transforman en algo que puede ser peor que los monstruos que habitan en la niebla exterior.

La alienación no es un concepto descriptivo de un estado de cosas, sino una concepción dinámica que permite la articulación de perspectivas para abordar diferentes cuestiones. Más allá de la metáfora kingneana de *La niebla*, y sobre la base de la idea de alienación, en la sociedad contemporánea podemos advertir cómo el sujeto tiende a subordinarse a determinados discursos; el religioso, el político, el científico, el de la moda, etc. Desde esta lógica, todos estos discursos

son formas que pretenden conferir sentido a la pregunta sobre ¿qué es el Ser?. Sin embargo, esta pregunta no puede sino mantenerse abierta.

Puede decirse entonces que lo que el sujeto obtiene del Otro luego de la alienación es la posibilidad de adquirir nuevos sentidos de la categoría misma de sujeto, cuya significación nunca está cerrada, clausurada y sellada de una vez y para siempre. Lo que se encuentra en el campo del Otro es el sentido. En el caso de *La niebla*, éste gira en redondo y deviene motivo suficiente para movilizar a los protagonistas a depositar una fe ciega en el discurso del “monstruo” Carmody, personaje que nos remite a las distintas figuras que puede encarnar el Otro.

A esta problemática en la que intervienen las nociones de sujeto, otredad y sentido, la perspectiva psicoanalítica, particularmente desde Lacan, aporta la idea del descentramiento, en principio epistemológico, del sujeto.

A decir de Pico della Mirándola en su Discurso sobre la dignidad del hombre, una particularidad definitoria del humano es su capacidad de hacerse Otro, no permanecer el mismo sino ser la mutabilidad perpetua, fluctuación y transformación permanente de sí mismo. El sí mismo del hombre es nebuloso y plural “posee gérmenes de todo tipo de vida; vegetal, sensible, racional, intelectual y contemplativa. Carece además de rostro propio y oficio peculiar...” (della Mirándola, 116).

Por otra parte, Hegel refiere una “no identidad” del hombre a partir de que “es lo que no es, y no es lo que es”, puede decirse que el ser del sujeto está en su no ser y es entonces la negatividad. El ser del sujeto no responde al principio de identidad, no es una entidad cerrada, por el contrario, es siempre lo otro de sí mismo, es el objeto que en la confrontación se construye e instituye su propio sujeto, es la respuesta de un Tú que hace posible al Yo, singularidad donde la totalidad se expresa y donde el tiempo presente del discurso solo es posible como referencia de pasado y proyección de futuro.

De acuerdo con Hegel, sólo en la *otredad* es posible el hallazgo de la mismidad, el *otro* es en un mismo momento *lo mismo*. Negatividad y otredad son instancias especulares de una conciencia que se desdobra y se enajena para volver sobre sí misma, sin embargo, sólo puede volver sobre sí misma en la medida en que actúa y transforma el exterior (*singularidad donde la totalidad se expresa*). “La individualidad es lo que es su mundo, en cuanto suyo; ella misma es el círculo de la acción en el que se ha presentado como realidad, y es simple y únicamente la unidad del ser dado y del ser construido”. (Hegel, 1987; 184).

El individuo es siempre la posibilidad, el permanente estado de abierto, la posibilidad del deseo nunca cumplido. Fernando Savater dice glosando a Hegel “El yo no puede establecerse definitivamente en ninguna identidad; pues toda posibilidad realizada se mantiene abierta como posibilidad. Para el yo lo esencial (...) es aquello que siendo no es y no siendo es lo que *puede ser*, lo posible” (Savater, 1981; 72).

Tanto la condición de apertura como la presencia del deseo solo pueden erigirse sobre la noción de un sujeto comunitario, ya que solo el aparecer moviente del otro hace posible el reconocimiento de la mismidad como el espacio/tiempo de posibilidad que nos constituye como inacabamiento y apertura. (Nicol, 1974). Sin embargo, en la inmediatez el sujeto se aparece como el rastro de una forma particular que expresa la experiencia del individuo consigo mismo, el universo de lo cotidiano se presenta como una seducción de lo inmediato y lo presente donde inventamos una figura de sujeto en la cual situar las preguntas, dudas y respuestas.

La inquietud por el sujeto da cuenta del espacio semántico o las condiciones de posibilidad donde surgen las preguntas de los individuos como objetos de su propia preocupación, de tal manera que reestructurar una figura de sujeto sin

considerar el devenir de los modos y formas de individuación es sobrecentrar al sujeto.

Las tramas del sujeto deben recorrerse descentrándolo, eliminándolo como principio de su propia inteligibilidad y gestando una perspectiva de sujeto o una forma de subjetividad dinámica. Habrá que situarse en la perspectiva de un sujeto o una forma de subjetividad continua y permanentemente localizada en prácticas estratégicas desde las que el individuo es persuadido a poner atención sobre sí mismo.

Lo Ominoso¹⁷

Lo *ominoso* se encuentra en los dominios de lo terrorífico, lo que provoca angustia y horror, pero no es lo mismo. Lo ominoso es una variación de lo terrorífico que se retrae a lo sabido de antaño, a lo que desde entonces era familiar y ha devenido siniestro. Freud denomina a este concepto como *unheimlich* que es lo opuesto a *heimlich* (íntimo), *heimisch* (doméstico) y *vertraut* (familiar). *Unheimlich* entonces no es ni consabido ni familiar.

Por otra parte, lo no familiar no necesariamente es ominoso, sino que hay que agregarle algo para que adquiera este carácter. Freud adopta entonces la definición que da Schelling de lo ominoso: "*unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer oculto, secreto, ha salido a la luz."

Con objeto de identificar cosas, impresiones, procesos y situaciones, capaces de despertar el sentimiento de lo ominoso, Freud ejemplifica con el cuento de E.T.A Hoffmann "El hombre de la arena", donde se provoca la incertidumbre sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte, aludiendo al personaje de Olimpia en la narración.

¹⁷ S. Freud, **Lo ominoso**. OC. Vol. XVII. Ed. Amorrortu. Buenos Aires, 1989, Pg. 226-227

Al describir la categoría freudiana de lo ominoso, resulta irresistible glosar sumariamente una obra de Stephen King denominada *Semeterio (sic) de mascotas* (Pet Sematary) donde el autor parece ilustrar ficcionalmente la digresión teórica de Freud.

Louis Creed es un médico de Chicago que se muda a un poblado cercano a Bangor, Maine, Estados Unidos, en compañía de su esposa Rachel y sus hijos Ellie y Cage, además de su gato Church. Al llegar a lo que será su nueva casa conocen a Jud Crandall, un anciano que vive enfrente, al otro lado de la carretera, quien los ayudará cuando la pequeña Ellie se cae lastimándose una rodilla y a Gage lo pica una abeja. También les advierte del peligro de cruzar la carretera debido a que hay un tránsito constante de grandes camiones.

Apenas unas semanas después de su llegada, Louis y Jud se hacen amigos. Jud muestra a Louis y su familia un antiguo cementerio de mascotas que tiene un letrero donde se lee *Pet Sematary*, incorrectamente escrito (se escribe Pet Cemetery), tal vez debido a una incorrecta fonética infantil, ya que en ese lugar los niños solían sepultar al morir a sus animales domésticos.

En su primer día de trabajo Louis recibe a un alumno que ha sido atropellado por un automóvil en un estado tan crítico, que finalmente muere. Sin embargo, antes de morir alcanza a llamarlo por su nombre, aunque no lo conoce, y trata de decirle algo acerca del cementerio de mascotas. Esa noche la experiencia se torna aún más extraña cuando recibe la visita del joven atropellado y muerto esa mañana, quien lo guía por en medio del bosque hasta el cementerio y le dice que no traspase la barrera por mucho que lo desee. A la mañana siguiente se trata de convencer a sí mismo de que todo ha sido un sueño a pesar de estar lleno de lodo y de agujas de pino.

El día de brujas, la esposa de Jud sufre un ataque al corazón que gracias a la intervención de Louis, no resulta mortal. En vísperas del día de gracias, Louis se

queda solo en casa, ya que el resto de la familia viaja a Chicago para visitar a los padres de Rachel, en ese lapso, Church, el gato de Ellie, muere atropellado. Sabiendo el cariño que la niña le tiene a su mascota, Jud decide hacer algo al respecto y conduce a Louis por el bosque, supuestamente para enterrar al animal, pero en lugar de eso lo lleva más allá del *Pet Sematary* hasta un cementerio de los antiguos habitantes de la zona, el pueblo de los Micmac, en donde entierran al animal de acuerdo a las instrucciones de Jud.

Esa noche Louis no puede dormir, se siente intranquilo pensando en lo que había hecho. Finalmente al otro día sucede, Church ha regresado y está vivo. Sin embargo el gato parece diferente, le gusta atrapar aves y roedores para luego destazarlos, además de tener un olor extraño. Jud le cuenta de muchos animales enterrados allí y que volvieron, solo que de otra manera, así que el comportamiento del gato es normal ya que está “un poco muerto”.

Poco después la esposa de Jud muere y el pequeño Cage también al ser atropellado en la carretera. Louis tiene una riña con su suegro en el velorio de Cage y su esposa Rachel decide ir a pasar unos días con sus padres. Anticipándose a las intenciones de Louis, Jud le narra la historia de Tim Baterman, quien fuera enterrado en el cementerio de los Micmac por su padre y que causó mucha impresión entre quienes lo vieron nuevamente con vida, Jud entre ellos. Le cuenta que Tim regresó como un ser malévolo y su padre finalmente incendió su casa con ellos dentro.

Louis no hace caso de la advertencia de Jud y realiza su idea de traer de la muerte a su hijo Cage. Aprovechando la ausencia de su esposa, regresa al cementerio y desentierra el cuerpo del pequeño para llevarlo a enterrar al cementerio Micmac, esperando que vuelva a la vida. Entretanto Rachel regresa a casa en automóvil y promete a Jud ir a su casa primero.

En la madrugada regresa el niño convertido ahora en una aberración y se dirige a la casa de Jud para asesinarlo, Rachel ve hacia la casa de Jud tal como se lo prometió y también es asesinada por Cage. Al despertar Louis se dirige con su vecino y al darse cuenta de lo sucedido mata al gato Church y al niño, quema la casa y, perdida la razón, lleva a su esposa muerta al cementerio Micmac donde la sepulta esperando que regrese y sea como antes. Por la noche está jugando cartas cuando Rachel regresa y le dice: "amor mío".

En su primera teoría sobre la angustia, Freud asevera que la represión produce angustia. En algunos casos, lo angustioso es lo reprimido que retorna, y esta variedad de lo angustioso, es lo ominoso. No es relevante si originalmente el contenido de lo reprimido era angustioso o no, sino que produce angustia precisamente por retornar de lo reprimido. Esto explica la transformación de *Heimlich* a *Unheimlich*, algo que originalmente era familiar se torna ajeno por el proceso de represión.

Ejemplos de estos dos aspectos los encontramos alrededor de la muerte, los muertos, cadáveres, etc. Tras ellos suele haber la angustia primitiva de ver al muerto como un enemigo del superviviente que quiere llevárselo con él. Por efecto de la represión, esto se ha transfigurado en la pérdida de esta creencia y en una actitud de piedad ante el muerto.

En la producción literaria, cuando el autor se coloca en el plano de la realidad cotidiana, estructura las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso, aspectos de la vida real que podrían provocar ese sentimiento, son incrementadas por el autor de ficción. En estas condiciones el autor pone las reglas y genera diferentes efectos con un mismo texto, todo depende del lugar en que coloque al lector y en el que éste mismo se sitúe.

Freud alude en otro punto que si bien partimos de la definición de lo ominoso como lo familiar que ha experimentado el efecto de la represión y retorna desde

ella, no se puede invertir la afirmación y decir que todo lo que vuelve de lo reprimido causa el efecto de lo ominoso. Hace falta que se den más condiciones, y empieza por apuntar a algo del orden del peligro, haciendo referencia a las angustias infantiles que persisten en muchos casos: ante la oscuridad, la calma, la soledad, etc. Para desarrollar este punto analiza las particularidades de lo ominoso en el vivenciar y en la ficción.

Lo novedoso y lo no familiar, no siempre es terrorífico. Se puede decir que lo nuevo se vuelve fácilmente terrorífico, algo de lo novedoso puede transformarse en ominoso pero no todo. A lo no familiar, debe agregarse algo para que se torne en ominoso. Se puede pensar en este punto, que a lo sobrenatural que conlleva un relato de terror como *La Niebla*, a lo terrorífico, debe agregarse "algo" que lo vuelva ominoso. Lo ominoso en la vivencia surge cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión, o cuando parecen reafirmarse convicciones primitivas ya superadas.

Para aproximarse al efecto de lo ominoso en la ficción es necesario que el autor se coloque en apariencia en el plano de la realidad cotidiana, estableciendo las condiciones para favorecer el surgimiento del sentimiento ominoso. Acontecimientos que dentro de la cotidianidad producirían ese sentimiento y que el narrador pueda incrementar, manipular y articular. En este sentido, puede decirse que en *La niebla*, King logra tocar fibras sensibles sobre la base de situaciones cotidianas, tales como un supermercado donde simples lugareños se encuentran haciendo sus compras.

Con estos elementos el autor trasciende la realidad cotidiana y aviva en el lector el sentimiento de lo ominoso. No bastan, sin embargo, las meras descripciones explícitas de un horror sin fundamento, no son suficientes los monstruos, ni la dimensión desconocida o inimaginables criaturas. Es necesaria la combinación de estos elementos, de tal manera que se evoque en el lector un sentimiento análogo

a lo ominoso estudiado por Freud. *“Lo que yo escribo es sobre los miedos comunes a todos”*, dice King.

Reflexiones finales

El miedo como conclusión

Nietzsche, en su momento, dio cuenta del papel del miedo en el devenir de la historia. Advirtió y descifró el nuevo papel del miedo en el acontecer histórico, aquél miedo que en algún momento hizo posible la conservación de la especie durante un largo periodo y dio lugar al desarrollo de sus más elevados instintos y facultades, en la modernidad se logra separar, vía idealización, de la causa material, natural e histórica que lo determinaba.

Esta operación dio como resultado la producción del miedo representado, al difuminar formalmente el dolor originario el miedo es susceptible de ser utilizado como mercancía sui generis y puede ser manipulado para una amplia gama de posibilidades, pero especialmente para la generación de una sociedad de individuos aptos para el capital.

La consolidación en la modernidad de la que M. Foucault denomina sociedad disciplinaria, alcanzada conjuntamente con el advenimiento del capitalismo industrial e imperialista, identifica en el argumento del miedo un marco referencial y mecánico dentro del cual desarrollarse. El miedo se conforma entonces como un elemento privilegiado que subyace a la nueva mecánica de producción de subjetividades. Este proceso no es otra cosa que una forma de expresión de la reproducción de las fuerzas productivas de la sociedad capitalista, en la que se establece una dialéctica entre la fuerza del temor y la del hombre disciplinado.

El disciplinamiento y el miedo en la modernidad recorren los mismos lugares en su acontecer y realización en la escuela, la prisión, el hospital o los centros fabriles, ya que el miedo es un producto inherente al acto de impartir saberes y códigos de actuación. El miedo no remitía a la falta o al pecado, sino a sus consecuencias y se producía en tanto evocaba un dolor físico, una carencia material o una pena corporal. Miedo prometido y amenazante que no cesaba, según el caso, de

ejecutarse en los trasgresores y en los incrédulos que lo desafiaban. Basta para ello recordar la férula escolar, el tormento del encierro penitenciario, el cuerpo aislado del enfermo hospitalario y las exclusiones y segmentaciones impuestas a los desordenados morales.

Pero si el miedo en la sociedad disciplinaria se encontraba localizado en lugares confinados y en establecimientos que expresaban el poder del Estado, en la actualidad, con la llegada de la posmoderna sociedad de control en la que las comunicaciones representan el mecanismo por excelencia de la creación cultural y de las subjetividades, el miedo se desplaza y penetra a lo largo de todo el cuerpo social y no requiere de ningún espacio institucional o físico para su aplicación. El miedo se ha convertido en un espacio ubicuo al alcance de todas aquellas fuerzas de apropiación y elaboración de la cultura dominante.

El miedo que se desplazaba desde el espacio de lo público al espacio de lo privado y viceversa, en la actualidad trasciende ambas dimensiones y se filtra por los intersticios de todos los discursos presentes en el espectro de la posibilidad social. Discursos que sin cesar emanan de los amplios medios de comunicación global, que el apresurado avance tecnológico ha construido como red y horizonte social sobre el cual la humanidad se determina.

El miedo entonces, es base y sostén de las subjetividades sociales y es expresado como el temor de ver mas allá del umbral de lo dado, a dar giros intempestivos en el destino, a incluirse en la originalidad de un nuevo lenguaje o a contravenir lo contiguo y habitual. Miedo, sobre todo, a dejar de depender de la comunicación y sus prescripciones, así como de sus revelaciones diarias. Miedo a desistir del carácter retrogrado de lo que se expresa, miedo intensamente repetido que termina incrustado en los propios genes que aplican en la conducta general de todo el individuo.

Puede decirse entonces, que en la actual sociedad no es dable ni espacio ni

tiempo posible sin que el miedo se constituya como la base de todo el aparato inmunológico social. El miedo es el propio límite, el estadio permanente en que se logra un territorio social apto para su propio sostén y defensa.

A distancia del miedo mercancía y el miedo herramienta utilizados por la sociedad disciplinaria y que siempre tenía una comprobación de hecho cuando se transgredía la norma, el miedo contemporáneo invoca el vacío total. Se establece como miedo sin memoria y sin experiencia, como miedo cósmico que gravita sin esperanza de realización. Miedo paranoico que se persigue a sí mismo en tanto que no es aplicable como condena de consecuencias materiales y externas, miedo que es a un tiempo crimen y castigo, miedo al miedo mismo.

Es de esta manera que la sociedad contemporánea no hace del miedo una exterioridad, un dispositivo fuera del sujeto que guía los pasos justificados de todo accionar individual, sino que ahora el miedo se desarrolla con la sombra misma del sujeto y desde las colindancias insondables de su particularidad. El miedo es lo específico de la sociedad posmoderna, en condiciones en las cuales sobrevive universal y abstracto dentro del sujeto, latente y sin objeto, a la expectativa, dispuesto en todo momento a proyectarse para proporcionar al conjunto social la materialidad necesaria para su soporte.

Pero esto es sólo una ilusión, ninguna sociedad puede basificarse sobre la base única del miedo, si algo así ocurriera la misma sociedad sería lanzada en poco tiempo a fenecer entre sus ruinas, a desaparecer en una deleznable y fatal degradación. La clave para evitar que esto suceda radica en reorientar el miedo, en hacer que éste transmute en estoicismo mineral si se quiere lo mismo o en agresión contra la vida, en odio o en cualquiera de sus sucedáneos, si se quiere lo distinto. La tecnología para que esto sea posible existe y es muy sofisticada, pero les pertenece a los consorcios globales de la comunicación. Así lo ha demostrado el entramado mundial del primer mundo y su poder mediático, poniendo en

marcha este proceso cuando sus intereses, que son los del capitalismo mundial corren peligro.

En países pertenecientes a lo que alguna vez se llamó tercer mundo, puede observarse como los sectores sociales de las clases medias y altas, que pueden considerarse como más dependientes de los insumos de la comunicación, avivan con entusiasmo delirante los derechos de la intemperancia y de la intransigencia. El miedo, sistemáticamente inculcado por las estructuras culturales de las naciones y por la permanente actividad de los medios de comunicación durante las últimas décadas, es direccionado en forma de odio y extrema virulencia contra quienes se han convertido en los supuestos causantes.

El odio no es un instinto ni una inmanente presencia, es la interposición radical en la conciencia de una imagen, de un recuerdo, de una causa, que explica todo lo negativo, habido y por venir, de la vida misma. El odio, por su parte, es una condición originada en el miedo que invierte la realidad desconociéndola, imponiendo a las fuerzas de los afectos una dirección que tiende hacia la muerte y que solo es posible en la medida que el objeto del odio es objeto de la debida venganza.

En esta tarea de propalar el odio, que alcanza los abismos de lo despreciable, se encuentran ocupados buena parte de los medios de comunicación globales y locales. Sin descanso y con celeridad no cesan en su intento de alentar el despliegue de lo más terrible y siniestro de cada ser humano, para abonar a favor de debilitar la legitimidad de cualquier proceso de cambio. La prensa escrita por su parte, igualmente denigra la dinámica social de transformación sin ningún tipo de escrúpulos y con el consentimiento expreso de muchos intelectuales. Aboga por ordenar un universo comunicacional a disposición de la inquina y la patología dominante.

Aquí pueden reconocerse los trazos irrefutables de una corporeidad, de una afectividad, de una racionalidad, embozada en los dominios del odio, la venganza y el resentimiento como tal vez fueron concebidos en Auschwitz, 1942.

Bibliografía

- A.M. Merloo, **Psicología del pánico**, Madrid, Horme Paidós
- Aresti de la Torre, Lore, *El miedo y la muerte*, en **Los dominios del miedo**, México, UAM-Xochimilco, 2002
- Ávila, Bruno O.S.B, **Historia de la Iglesia**, Ed. San Benito, Buenos Aires, 1949
- Bajtín, Mijail , **Problemas de la poética de Dostoievski**. F.C.E, México 1986
- _____, **Teoría y estética de la novela**, Taurus, Madrid, 1989.
- Borges, Jorge Luis, **Ficciones**, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Bourke, Joanna, **Historia cultural del miedo**,...
- Caillois, Roger, *Imágenes, imágenes. Ensayos sobre la función y los poderes de la imaginación*, Ed. Sudamericana, 1970.
- Christeva, Julia, **Semiótica 1 y 2**, Fundamentos, Madrid, 1969
- Calvino, Italo, **El castillo de los destinos cruzados**, Madrid, Siruela, 1989.
- _____, Italo. **Si una noche de invierno un viajero**, Madrid, Siruela, 1993.
- Cortázar, Julio, **Rayuela**, Barcelona, Edhasa, 1977.
- Della Mirándola, P., **De la dignidad del hombre**, Madrid, Editorial Nacional, p.116.
- Delumeau, Jean, **El Miedo en Occidente**, Ed. Taurus, España, 1978.
- Derrida, Jacques, **La diseminación**, Fundamentos, Madrid, 1972
- **Diccionario ideológico de la real Academia Española**, Ed. Gustavo Gili, Madrid, 1997
- Duvoils, Pierre, **La destrucción de las Religiones Andinas**, UNAM, 1977.
- Eco, Humberto, **Lector in fabula**, Lumen, Barcelona, 1979
- _____, **La estructura ausente**. Lumen, Barcelona, 1968
- Freud, S., (1919) **Lo ominoso**. OC. Vol. XVII. Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1989
- _____, (1920) **Más allá del principio del placer**. O C Vol. XVIII, Ed. Amorrortu. Buenos Aires, 1989.

- _____, (1894) **Obsesiones y Fobias. Su mecanismo psíquico y su etiología.** Amorrortu, Buenos Aires, 1989.
- _____, (1930) **El Malestar en la Cultura,** Amorrortu, Buenos Aires, 1986.
- _____, (1926) **Inhibición, Síntoma y Angustia,** Amorrortu, Buenos Aires, 1986.
- Genette, Gérard, **Palimpsestos. La literatura en segundo grado,** Taurus Madrid, 1982
- Guillot, Eduardo, **King, el rey: un universo de terror.** España, La máscara, 1997.
- Hartwell, David G. *Notas sobre la evolución de la literatura de terror,* **Gigamesh** vol. 12 , Barcelona, 1998
- Hegel, G.F **Fenomenología del espíritu,** México, FCE, 1987
- Hesíodo, **Obras y fragmentos,** Gredos, Madrid, 2000
- Hillbrance, Edwardm, **Todo el cine de Stephen King.** Madrid, 1997.
- Huyghe, René, **El Arte y el Hombre,** tomo II, Ed. Planeta, 1973.
- Jáidar Matalobos, **Los dominios del miedo,** UAM-Xochimilco, México, 2002
- J.Baudrillard, J.Habermas, E. Said y otros. **La postmodernidad.** Kairós, 2000.
- Jean-François Lyotard. **La condición postmoderna: Informe sobre el saber** (La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir 1979).
- King, Stephen, **Danza Macabra,** Valdemar, España, 2006
- _____, **Eso.** Trad. Edith Zili. España, Debolsillo, 1987.
- _____, **Apocalipsis.** Trad. Lorenzo Cortina, Rosalía Vazquez, Gloria Pons. España, Debolsillo, 1990.
- _____, **La Niebla,** Valdemar, España, 2006
- Lacan, Jacques, *Función y campo de la palabra,* en **Escritos I,** México, S.XXI, 1984
- _____, *El estadio del espejo,* en **Escritos I,** México, S.XXI, 1984
- Le Goff, Jacques, **Lo Maravilloso en el Occidente Medieval,** Ed. Gedisa, 1994.
- Marina, J. A. y López Penas M., **Diccionario de los sentimientos,** Ed Anagrama, Barcelona, 1999.
- Massuh, Víctor, **Agonías de la Razón,** Ed. Sudamericana, 1994.
- Nicol, E., **Metafísica de la expresión,** México, FCE, 1974
- Savater, F., **La tarea del héroe,** Madrid, Taurus, 1981, p. 72
- Todorov, Tzvetan, **Introducción a la Literatura Fantástica,** Buenos Aires, 1982.