

# LA INQUIETANTE HISTORIA DEL HORROR

DARRYL JONES

Traducción de Belén Urrutia

ALIANZA EDITORIAL

Título original: *Sleeping with the Lights on. The Unsettling Story of Horror, First Edition.*

*Sleeping with the Lights on. The Unsettling Story of Horror, First Edition* ha sido publicada originalmente en inglés en 2018. Esta traducción se publica por acuerdo con Oxford University Press. Alianza Editorial es la única responsable de la traducción de la obra original y Oxford University Press no será responsable de ningún error, omisión, imprecisión o ambigüedad en dicha traducción ni de cualquier problema derivado de la confianza depositada en Alianza Editorial.

Revisión de las pruebas a cargo de Antonio Torrubia.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



Copyright © Darryl Jones, 2018  
© de la traducción: Belén Urrutia, 2021  
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2021  
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15  
28027 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)  
ISBN: 978-84-1362-532-4  
Depósito legal: M. 21.594-2021  
Printed in Spain

---

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

[alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

---

*Para Margaret y Morgan,  
con todo mi amor en un mundo de horror.*



## Agradecimientos

He dado vueltas a un libro como este durante años. Me gustaría dar las gracias a Jenny Nugee, de Oxford University Press, por darme la oportunidad de convertir un libro imaginario en uno real y por la paciencia que ha mostrado mientras lo intentaba. Los lectores anónimos de OUP me hicieron muchas sugerencias útiles y contribuyeron a que el texto cobrara forma.

Tengo colegas excepcionales que también son amigos excepcionales. Estoy enormemente agradecido a Bernice Murphy, que leyó y comentó el manuscrito con gran generosidad de tiempo y espíritu. Este libro es mucho mejor por sus consejos. He mantenido tantas conversaciones sobre tantas cosas durante tantos años con Jarlath Killeen... y algunas de ellas están reflejadas en estas páginas. Eve Patten ha sido una fuente constante de apoyo moral e intelectual.

También me gustaría dar las gracias a Mary Bridgeman, Ailise Bulfin, John Connolly, Nick Curwin, Nick Daly, Ruth Doherty, Dara Downey, Triona Kirby, Miles Link, Judith Luna, Elizabeth McCarthy, Orla McCarthy, Ben Murnane, Sorcha Ní Fhlainn, Ed O'Hare, Maria Parsons y Conor Reid, que, de distinta manera, hicieron aportaciones a este libro. Valerie Smith, Cathy Gibson,

Shumane Cleary, Marian Harte, Eimear Leonard, Laura Cusack y Jade Barreto me han dado ánimos y me han ayudado a mantener mi cordura durante los últimos años.

Y siempre, mi primera y última deuda de amor y gratitud la tengo con mi esposa, Margaret Robson, y con mi hija, Morgan Jones. Este horrible libro es para ellas.

## Introducción

# El horror en la civilización

Un ojo humano sale disparado de la cuenca ocular y rueda hasta una alcantarilla. Un niño vuelve de entre los muertos y arranca el corazón del pecho del hombre que le atormentó. Un joven tiene visiones repugnantes del cadáver de su madre en descomposición. Un bebé es arrancado del vientre de su madre viva. Una madre descuartiza a su hijo y se pasea con su cabeza sobre un palo. Son escenas de *¡Comidos vivos!*, *Zombi 2*, *Escupiré sobre tu tumba*, *Gomia*, *terror en el mar Egeo* y *Holocausto caníbal*, notorias películas de las consideradas «video nasty» (una serie de controvertidas producciones en VHS cuya distribución fue prohibida por su violencia en el Reino Unido de acuerdo con la Video Recordings Act de 1984).

Bueno, en realidad, no. Podrían serlo, pero no lo son. Estas escenas e imágenes se hallan en cualquier librería, al resguardo de las respetables cubiertas de clásicos literarios canónicos, en las obras de Edgar Allan Poe, M. R. James, James Joyce, William Shakespeare y Eurípides. Solo los dos primeros de estos autores son reconocidos autores de horror, y ninguno de esos libros muestra advertencia alguna de salud pública ni indicación de edad mínima apropiada. ¿Cuál es la relación entre cultura y violencia?

*Las bacantes*, de Eurípides, que se representó por primera vez hacia el 400 a.C., es una de las obras fundacionales del canon de la literatura occidental. Con su descripción de Ágave y las ménades, que, en un frenesí inducido por el dios Dióniso, desmembran al rey Penteo y ponen su cabeza sobre un palo, también coloca muy alto el listón de la representación de la violencia y el gore. Así pues, el espectáculo de la violencia está codificado en el arte desde sus comienzos. Resulta verosímil la tesis propuesta por los prehistoriadores de que la capacidad de crear arte es uno de los rasgos distintivos de la humanidad y una ventaja evolutiva significativa: el *Homo sapiens* hizo arte, y sobrevivimos. Los neandertales no hicieron ninguna de las dos cosas. Es probable que la tragedia griega —y acaso todo arte— hunda sus profundas raíces en el ritual. El antropólogo Clifford Geertz define el ritual como «conducta consagrada» y sugiere que la mejor forma de interpretar los rituales religiosos públicos o elaborados es como «representaciones culturales», que, de forma simultánea, no solo proporcionan modelos *de* una realidad externa o social (*reflejan* la realidad) sino también *para* esa realidad (*modelan* la realidad). A lo largo del libro volveremos al elemento ritual del horror, pero por el momento voy a mostrar un ejemplo de la interrelación de cultura, religión y horror.

*Medea* (1969), de Pier Paolo Pasolini, es una adaptación libre de la tragedia de Eurípides del mismo nombre, dirigida por un gran realizador e intelectual europeo y protagonizada por la legendaria diva de la ópera Maria Callas en su papel principal. En otras palabras, es de forma inconfundible un producto artístico de alta cultura, profundamente influido por los conocimientos de antropología, mitografía e historia religiosa de Pasolini, así como por sus ideas políticas marxistas. Pero se trata de un cine de arte y ensayo teñido de sangre. Rodada en la región de Göreme, en la Capadocia turca, cuyo maravilloso paisaje volcánico parece de otro mundo, la película comienza con un *sparagmos*, un sacrificio ritual presentado gráficamente: un joven es sacrificado y desmembrado, su sangre y partes de su cuerpo son arrojadas a la tierra para propiciar su

fertilidad. En su viaje a los confines de la tierra —hasta la Cólquide, en lo que hoy es Georgia— en busca del Vello de Oro, la película sugiere que, simbólicamente, Jasón también está viajando en el tiempo y presencia los orígenes de la civilización en una religión de magia, ritual y sacrificio humano. Jasón regresa con Medea a Corinto, la ciudad-estado de la modernidad y la intriga (esas escenas están rodadas en Pisa), pero Medea lleva en su interior el mundo primigenio (vive más allá de la polis, fuera de las murallas de la ciudad) y esto le permite invocar a las terribles fuerzas de la venganza, las Furias, para matar a sus propios hijos.

El episodio del sacrificio humano con el que comienza el film es sin duda una escena espeluznante, pero a algunos aficionados al cine de horror también les resulta desconcertante, pues prefigura, tanto estética como temáticamente, algunas de las películas más controvertidas que se han filmado. El *sparagmos* de Medea recuerda (o anticipa) varias escenas de sacrificio humano ritual y desmembramiento de *Holocausto caníbal* (1980) de Ruggero Deodato, *Caníbal feroz* (1981), de Umberto Lenzi, y otras películas italianas de caníbales de finales de los setenta y principios de los ochenta. Al contrario que *Medea*, todas esas películas fueron prohibidas bajo la Video Recordings Act de 1984. En particular, *Holocausto caníbal* quizá ocupe un lugar especialmente infame en la demonología popular como la *video nasty* arquetípica. Es una película tan potente y, para muchos, tan inaceptable que su director fue detenido y llevado a los tribunales poco después de su estreno, no solo por cargos de obscenidad, sino también de asesinato, pues inicialmente las autoridades se negaron a creer que las escenas de violencia y tortura podían no ser reales. (De hecho, no lo eran, y Deodato fue absuelto cuando se demostró que los actores estaban sanos y salvos).

El episodio del bebé arrancado del vientre de su madre al que aludí en el primer párrafo está en *Macbeth*, por supuesto: es el relato de Macduff de su propio nacimiento. Y *Macbeth*, aunque no es una obra remisa en el apartado de la ferocidad, ni siquiera es la

más violenta de Shakespeare. Esta sería *Tito Andrónico*, cuya primera escena ya pone de manifiesto con toda claridad la relación entre civilización y horror: los orígenes de la civilización están en la violencia; distintas formas de violencia sagrada y ritual se utilizan para canalizar en formas socialmente aceptables impulsos que, de otra forma, podrían llegar a ser destabilizadores e incontrolablemente violentos. Al comienzo de *Tito Andrónico*, Tamora, Reina de los Godos, presencia la brutal muerte de su hijo a manos de los vencedores romanos:

Mirad, señor y padre, cómo hemos cumplido nuestros ritos romanos. Los miembros de Alarbo han sido cortados y sus entrañas alimentan el fuego del sacrificio, cuyo humo, como incienso, perfuma los cielos.

Lo que ocurre después es bien conocido: más mutilación, violación, canibalismo, toda la panoplia jacobina. Espeluznante, pero no sorprendente. Al fin y al cabo, la mayor parte de la tradición literaria occidental sigue, o celebra, una fe cuyos rituales giran en torno a representaciones simbólicas de tortura y canibalismo: la cruz y la hostia eucarística. Cabría afirmar que la tradición literaria occidental es de hecho una tradición del horror. Esto podría parecer una exageración, pero es un argumento que un pensador honesto ha de contemplar.

El argumento clásico en defensa de la brutalidad de la tragedia (una forma que puede definirse como «horror intelectual») es el concepto aristotélico de *catarsis*, según el cual el acto de presenciar representaciones artísticas de crueldad y monstruosidad, piedad y temor, purga de esas emociones al público, que sale psicológicamente más sano. *¡El horror nos hace bien!* Reconozco que siempre me ha costado trabajo aceptar esta hipótesis (aunque soy consciente de que muchas personas mucho más cultas y brillantes que yo no tienen problema para suscribirla). Me parece un ejemplo clásico de estratagema intelectual: una teoría que se ofrece sin presentar ninguna evidencia.

No obstante, la catarsis me parece muy preferible a otra respuesta muy común al horror: el impulso de censurar o prohibir documentos o imágenes extremos en nombre de la moralidad pública. Si la catarsis es aristotélica, esta hipótesis es pavloviana: el horror condiciona nuestras respuestas; la tendencia a contemplar actos violentos conduce de forma inexorable a la tendencia a cometerlos. Para muchas personas, esto parece cierto intuitivamente (en más de una ocasión alguien se ha apartado de mí cuando le he dicho que trabajo sobre el horror), y esto es lo que impulsa la aprobación de la Video Recordings Act de 1984, tras la cual se prohibió la difusión de *Holocausto caníbal* y de otras *video nasties*.

Como han señalado varios críticos y comentaristas, tampoco hay evidencia que apoye la hipótesis pavloviana. Peor aún, tras esa idea hay una evidente mentalidad clasista: tú y yo somos personas cultas de la clase media formada y este tipo de cosas no nos afectan: cuando vemos *Holocausto caníbal* (que yo sí he visto, aunque tú no puedas), sabemos lo que estamos viendo, podemos contextualizar la película, interpretarla, reconocer lo que es. El argumento implícito es que el problema no somos nosotros, sino ellos, esos proletarios semibestiales y atrabiliarios cuya propensión a la violencia (siempre latente bajo la superficie) solo pueden avivar semejantes películas. Por eso nadie considera en serio la posibilidad de prohibir *Las bacantes* o *Tito Andrónico*, y cualquier sugerencia de hacerlo se trataría como un acto de filisteísmo imperdonable. Son horror para las clases educadas.

No cabe duda de que el horror es una forma de arte extremo. En mi opinión, como ocurre con todo el arte de vanguardia, su verdadero propósito es obligar al público a enfrentarse al límite de su tolerancia, lo que por supuesto incluye la tolerancia a lo que es o no es arte. Cuando topamos con esos límites, lo más frecuente es que respondamos con temor, frustración e incluso ira. Aún hoy, no es una reacción inusual al leer por primera vez *Finnegans Wake*, por ejemplo: la veo a veces en mis alumnos, que a) estudian literatura voluntariamente y b) suelen ser irlandeses, cuando no dubli-

neses. Así que no debería sorprendernos que el público responda al horror con... horror. Pero hemos de reconocer que las razones de esto son complejas y están profundamente imbricadas en el significado y la función del arte y de la civilización. El horror discurre muy hondamente y es parte de lo que somos.

#### «GÓTICO», «HORROR» Y «TERROR»

Estos términos aparecen una y otra vez cuando reflexionamos y escribimos sobre nuestro tema. A veces se emplean indistintamente y desde luego con frecuencia se definen y entienden de forma muy vaga. En muchos sentidos es comprensible, pues una taxonomía demasiado rígida podría ser como los árboles que no nos dejan ver el bosque. A lo largo del libro voy a utilizar el término general «horror» para referirme a una serie de géneros artísticos y formas, modos y temperamentos culturales, algunos de los cuales son contradictorios en sus objetivos y efectos, si no incompatibles entre sí. En todo caso, es importante dejar razonablemente claro qué quieren decir los comentaristas cuando utilizan los términos «gótico», «horror» y «terror».

El gótico es un modo cultural y estético que expresa la oscuridad y la muerte, la irracionalidad y la obsesión, la sensualidad y el desequilibrio, el pasado y sus misterios, y está asociado con todo ello. El gótico siempre se viste de negro. La famosa afirmación de Fred Botting de que «el gótico denota una escritura del exceso» es perceptiva pero incompleta. Ciertamente hay algo excesivo en el gótico: una *transgresión* de la propiedad estética o de la respetabilidad social, un *desbordamiento* de la emoción, una *obsesión* con la locura, el inconsciente y los estados psicológicos extremos. Todo esto sugiere que el gótico sobrepasa los límites de la sociedad respetable o existe fuera de esta —del capitalismo burgués y de la forma literaria y artística que se desarrolló para darle expresión, el realismo.

Pero entre los numerosos excesos del gótico está el de la definición. Se ha convertido en un significante sobredeterminado, una palabra con demasiado significado. Como señala Nick Groom en *The Gothic: A Very Short Introduction*, el término gótico puede aplicarse a la etnografía, la arquitectura, la literatura, la subcultura juvenil, la moda, la música y muchas más cosas. Es un importante modo cultural, que además se caracteriza por ser *oposicional*. Los godos históricos eran un pueblo germánico que hostigó al Imperio Romano e hizo incursiones en sus territorios en el primer milenio d.C. En este sentido, gótico ha de entenderse como una fuerza que actúa en oposición al civilizador orden de la polis y de Roma, y que entraña desorden, salvajismo, «barbarie». La arquitectura gótica medieval, una forma principalmente religiosa, que se caracterizaba por el uso expansivo de la luz y el espacio y una ostentosa asimetría en el diseño y el ornamento, se entiende como oposición al equilibrio, la simetría y la simplicidad de las formas arquitectónicas clásicas. De la misma forma, la extravagancia ornamental de la arquitectura neogótica victoriana se desarrolló en oposición a la simetría, el equilibrio y la armonía racionales de la arquitectura neoclásica de la Ilustración. Como parte de la misma reacción, a finales del siglo XVIII la novela gótica, con su énfasis en lo sombrío y la decadencia, la locura y el pasado, se desarrolló al mismo tiempo que la novela realista clásica y en oposición a esta. En su ropa y su música, los góticos actuales se definen claramente en oposición a la respetabilidad social de la clase media.

El hecho de que lo gótico continúe gozando de popularidad y éxito demuestra que hay ámbitos enteros de la existencia humana sobre los que el realismo tiene poco o nada que decir: estados psicológicos extremos y los límites de la conciencia, por ejemplo; o profundas cuestiones existenciales, metafísicas o espirituales; lo paranormal y lo sobrenatural. En su escrutinio de los límites del racionalismo, el horror en general con frecuencia se ha basado en el concepto de lo sublime, teorizado por vez primera en la Antigüedad clásica por «Longinus» (no sabemos con exactitud el nom-

bre del autor), pero que en el siglo XVIII recibió una nueva y potente formulación. En 1757, el político y filósofo irlandés Edmund Burke publicó el que se convertiría en uno de los documentos intelectuales clave del Romanticismo y una de las obras de estética más importantes de su tiempo, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Lo sublime, sostenía Burke, era una categoría fundamentalmente metafísica, o incluso numinosa (esto es, imbuida de lo divino), que soslayaba por completo la razón al presentar imágenes y especáculos tan vastos y apabullantes que producían un temor reverencial, e incluso terror, en quienes los experimentaban. El dolor, escribió Burke, se considera «un emisario del rey de los terrores», la muerte, y así:

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir.

Lo sublime burkeano se convertiría en un concepto central para entender el gótico. En 1826 Ann Radcliffe, la novelista gótica más celebrada de su generación y una de las figuras pioneras en el horror moderno, esbozó lo que para muchos teóricos iba a convertirse en una distinción importante entre «terror» (sobrecogimiento metafísico) y «horror» (una revelación espeluznante y con frecuencia repugnante):

El terror y el horror son opuestos en la medida en que el primero expande el espíritu y despierta las facultades a un nivel de vida elevado, mientras que el segundo las contrae, las congela y casi las aniquila. Me doy cuenta de que ni Shakspeare [*sic*] ni Milton con sus ficciones ni tampoco Mr. Burke con su razonamiento, en ningún sitio vieron el horror positivo como una fuente de lo sublime, aunque todos ellos coinciden en que el terror es una elevada fuente de este tipo; ¿y dónde radica la gran diferencia entre el horror y

el terror, sino en la incertidumbre y la oscuridad que acompañan al primero con respecto al pavoroso mal?

Aunque no todos los comentaristas la aceptan, la distinción entre terror y horror ha sido duradera e influyente. Por ejemplo, Stephen King, sin duda el escritor vivo más destacado de horror, la convierte en una de las piedras de toque de su análisis del género en su importante estudio *Danza macabra* (1981): «Por encima de todo, el terror, por debajo el horror y, en el nivel inferior, el reflejo automático de la revulsión. Reconozco el terror como la más refinada de estas emociones... por lo que intentaré aterrorizar a mi lector. Pero si descubro que no soy capaz de hacerlo, intentaré horrorizarle; y si descubro que no puedo horrorizarle, recurriré a darle asco. No soy orgulloso».

Por ofrecer una generalización, para la que siempre hay contraejemplos: el «terror» plantea al público cuestiones existenciales respecto a la naturaleza de la realidad, la validez de sus creencias, la fiabilidad de su percepción. Con frecuencia se expresa en lo paranormal o lo sobrenatural, en «cosas que no deberían existir», en la subversión de la integridad del yo (el *Doppelgänger*) o de la flecha del tiempo (precognición, «ya hemos estado aquí antes»). Produce temor. Por otra parte, la mejor forma de comprender el «horror» es considerarlo encarnado, corpóreo, expresado a través del dolor o de la disolución de la carne. Puede producir escándalo.

Es interesante que King identifique el «dar asco» como la forma más baja de horror. Puede que el deseo de hacer vomitar a tu público no sea un fin artístico muy elevado, pero sigue siendo un fin artístico. La estética de la repulsión es real y está gobernada por tabúes poderosos. Mi boca está llena de saliva, que trago constantemente, sin embargo, no me gustaría beberme un vaso de leche en el que acabara de escupir. Los orígenes sociales e intelectuales de estos tabúes fueron analizados por la antropóloga Mary Douglas en su influyente *Pureza y peligro* (1966). Douglas escribe:

El cuerpo es un modelo que puede simbolizar cualquier sistema limitado. Sus límites pueden representar cualquier límite que sea precario o se vea amenazado. El cuerpo es una estructura compleja. Las funciones de sus distintas partes y su relación constituyen una fuente de símbolos para otras estructuras complejas. No podemos interpretar los rituales relacionados con los excrementos, la leche materna, la saliva y todo lo demás si no estamos dispuestos a ver en el cuerpo un símbolo de la sociedad, y a ver los poderes y peligros que atribuimos a la estructura social reproducidos a pequeña escala en el cuerpo humano.

Para Douglas, la organización social y mental busca el *orden*, una clasificación y categorización claras de acontecimientos y objetos. La polución y el tabú se producen en los márgenes de estas categorías o en sus intersticios, los huecos cognitivos y categóricos: «a los límites del cuerpo se les atribuye especialmente poder y peligro... [porque] todos los límites son peligrosos. Si se los tensa en una u otra dirección, se altera la forma de la experiencia fundamental. Cualquier estructura de ideas es vulnerable en sus márgenes». Así pues, el horror se produce en los límites de esas nítidas distinciones y categorías, donde nuestro sentido de la certeza, la integridad y la unidad se ve puesto en entredicho de forma radical y desestabilizado. Yo/otro, vivo/muerto, hombre/mujer, adulto/niño, humano/no-humano, dentro/fuera, sólido/líquido... Como veremos muchas veces en este libro, el horror pone a prueba los límites o márgenes de estas (y otras) categorías y, al hacerlo, pone a prueba nuestras respuestas a ellas. Por ejemplo, nuestra piel es un límite claro entre yo/otro, dentro/fuera, vivo/muerto. Estos pares son claramente transgredidos cuando la piel se rompe o desgarrar (es rasgada) debido a un trauma exterior: lo que está fuera debe permanecer fuera. Pero lo contrario es igualmente traumático. Lo que está en el interior también puede convertirse en tabú, contaminado o abyecto cuando cruza el límite de la carne, como es el caso de mi saliva en el vaso de leche. Orina, sangre, moco, excrementos, pus... son abyectos en cuanto están en el exterior. Esto explica

la recurrente fascinación del horror por una serie de sustancias abyectas, materiales, con frecuencia viscosos, que violan los límites patentes sólido/líquido: sangre, coágulos, mucílago, flujo, baba, entrañas, vómito, semen, menstruado. En el horror, todo esto, en sus diversas formas, es materia en el lugar equivocado; lo cual también explica la recurrente fascinación simbólica e imaginística del horror por los orificios del cuerpo, sus límites permeables entre el yo y el otro, dentro y fuera, sus puntos de ansiedad e incertidumbre: la boca, la vagina, el ano y los ojos. Desde la *vagina dentata* —la vagina con dientes— y la imagen relacionada de la boca roja que muestra los colmillos del vampiro hasta los ojos perforados del *Rey Lear*, *Un perro andaluz*, de Buñuel, o *Zombie 2*, el horror está lleno de imágenes como estas.

Quizá sea comprensible, por tanto, que la violación de tabúes en el horror se vea con frecuencia como un ataque a la decencia. Aunque los productos del horror con frecuencia se pueden incorporar fácilmente en el capitalismo, siempre dispuesto a mercantilizar su propia disconformidad (*Crepúsculo* es un ejemplo contemporáneo evidente), no obstante, parte del poder del horror radica en su naturaleza transgresora. Puede ser, como he sugerido antes, una forma artística de vanguardia, cuya función es escandalizarnos sacándonos de nuestra complacencia y respetabilidad: *épater la bourgeoisie*, como decían los poetas franceses de *fin-de-siècle*. En la medida en que tantea los límites de la ética de la representación (lo que puede o no puede mostrarse, lo que debe o no debe expresarse), la historia del horror es también la historia de las respuestas indignadas al horror, de la censura, del pánico moral, de los escándalos por las *video nasties* y de otras formas de irritación social y política. Por otra parte, para algunos practicantes del horror, las dificultades de su relación con la censura han sido una fuente de inspiración y estímulo, como en el caso de Clive Barker: «Paradójicamente, doy gracias a Dios porque existan [los censores]. Creo que es importante que siempre haya alguien por ahí que diga que esto es territorio prohibido. Después de todo, lo que hacemos es

explotar tabúes». Cuando el horror se vuelve demasiado respetable, se acerca demasiado a lo convencional, puede perder buena parte de su poder.

El horror nos confronta con nuestra carne, con nuestra corporeidad y con la realidad de que la carne es mutable y maleable, blanda, porosa o permeable, con su vulnerabilidad, su terrible potencial para el dolor, su capacidad para la metamorfosis o la decadencia, su pestilencia y putridez, su transitoriedad y mortalidad. Etimológicamente, «horror» significaba en un principio una respuesta física involuntaria: procede de la palabra latina *horrere*, «erizarse» (de ahí que «horripilación» signifique tener los pelos de punta, carne de gallina). A partir de su definición original, *horrere* adquirió el sentido de «estremecerse», «temblar», «temer» y, a la inversa, «ser terrible», «horripilar».

En el Halloween de 1990 la BBC emitió el programa *Horror Café*, una mesa redonda que reunió a distintos practicantes del horror, escritores y realizadores cinematográficos, de distintas tradiciones y generaciones. Entre ellos estaba el *auteur* John Carpenter, director de *Halloween*, *La niebla*, *La cosa* y muchos otros films, que hizo la siguiente observación:

Hay una cuestión esencial a la que has de responder y que es básica cuando haces una película. Hay dos clases de [horror]. Hay un horror de izquierda y un horror de derecha. El horror de derecha —todos somos una tribu y el mal está ahí *fuera* [señala en la distancia], ese es el que va a venir y apoderarse de nosotros... También hay un horror de izquierda, y ese está *aquí* [se señala al pecho].

El comentario de Carpenter reúne astutamente dos cuestiones que en apariencia son distintas: la *política* del horror y el *lugar* del horror. Ya he mencionado que el horror puede ser una forma de enorme intensidad política, pero su política no es uniforme. Como hemos visto, hay horror radical y vanguardista, deliberadamente oposicional, cuya prioridad política es escandalizar, ofender la sensibilidad, debilitar la autoridad.

La idea de horror radical no tiene nada de equivocada ni de engañosa, pero sí es parcial. Stephen King, sin duda el escritor de horror vivo más influyente y leído, reconocía que, para él, el horror habla al «republicano que llevamos dentro». Es un conservadurismo subversivo, quizá con innegables rasgos de rebelión, pero sigue siendo conservadurismo al servicio de una agenda que solo puede considerarse tradicionalista. «En mi manera de ser —escribe King en sus extraordinariamente reveladoras «Memorias de un oficio» *Mientras escribo*— se mezcla una especie de salvajismo con el conservadurismo más profundo, como dos cabellos en una trenza». Más adelante veremos que el horror puede surgir de valores intensamente conservadores, que van desde la convención y la familiaridad de las historias de fantasmas tradicionales hasta un género como el cine *slasher*, que en su forma original tendía a sancionar con extraordinaria severidad la conducta sexual de sus jóvenes actores, presentando un mundo en el que el castigo por el sexo prematrimonial era la muerte violenta. Para algunas clases de horror, las amenazas al orden están por todas partes: han de ser reprimidas, controladas o, mejor aún, destruidas. El horror como forma cultural mantiene una relación dialógica entre el radicalismo (la búsqueda de la confrontación) y el conservadurismo (el deseo de controlar).

El horror ocupa un terreno extremo: se mueve en el escándalo y la indignación, la náusea y la abyección, el temor y el aborrecimiento. Y, sin embargo, es un género muy placentero. El número público de las películas de horror no quiere vomitar la comida ni salir destrozado del cine. Desde luego, no se trata, como parecen sugerir algunas interpretaciones extremadamente críticas del horror, de personas enfermas que van en busca de ideas y necesitan tratamiento psicológico. Van porque *disfrutan* con el horror. La horripilación puede ser una experiencia agradable. En *La abadía de Northanger*, la novela con tintes góticos de Jane Austen, Henry Tilney lee a Ann Radcliffe: «En cuanto empecé a leer *Los misterios de Udolfo*, ya no la pude dejar. Recuerdo que la terminé en dos días,

durante los cuales estuve todo el tiempo con los pelos de punta». El público del horror se ríe con tanta frecuencia como grita, o ríe y grita al mismo tiempo.

De hecho, los placeres del género con frecuencia no son muy distintos de los del ritual. Se basan en la repetición, en la representación de unos roles predeterminados, en el cumplimiento preciso de las expectativas. El público del horror es entendido en el género y posee un agudo conocimiento intuitivo de sus códigos y convenciones. Muchas veces sabe exactamente qué esperar y esto explica la popularidad duradera de muchas de las clases de horror más formulaicas del género, desde las novelas góticas de Radcliffe hasta el cine *slasher*. Nadie fue a ver *Viernes 13. 7ª parte* o *Saw 6* buscando una experiencia cinematográfica completamente distinta de la que tuvieron cuando fueron a ver *Viernes 13. 6ª parte* o *Saw 5*. En efecto, a veces esta familiaridad incluso puede facilitar una experiencia ritual o participativa en la obra, en la medida en que maquinalmente recorremos las convenciones del género mientras la experimentamos o incluso empezamos a tomar parte en ella (como el público en *The Rocky Horror Picture Show*). El gran éxito de la franquicia *Scream* (1996-2022), por ejemplo, se debe en buena medida a que el público conoce bien el género. Ya hemos estado aquí antes.

## LO SINIESTRO Y LO EXTRAÑO

Todos hemos experimentado momentos, o sentimientos, en los que el mundo de repente no es como creíamos que era, en los que lo familiar nos resulta extraño o en los que lo extraño nos resulta familiar súbitamente. Estas experiencias pueden ser desconcertantes y provocarnos una sensación de inquietud en la que nuestras certezas se deshacen por unos momentos y entrevemos una realidad u orden de la existencia completamente distinto. En esta incertidumbre ya no podemos estar seguros de nuestros sentidos, de

nuestra inequívoca interpretación de la realidad basada en toda una vida de experiencias acumuladas. Empezamos a preguntarnos sobre la naturaleza de esa realidad: ¿He visto eso realmente? ¿Qué es ese ruido? ¿Hay alguien ahí fuera? ¿No estaba esa puerta cerrada la última vez que miré? ¿Hay alguien más en la casa? ¿Por qué tengo la sensación de que hay alguien detrás de mí? ¿Me sigue alguien... o algo? ¿Me estoy volviendo loco?

Esta sensación de incertidumbre existencial es lo que llamamos «lo siniestro» y los lectores y espectadores del horror están familiarizados con ella. Se trata de una categoría que Sigmund Freud examinó en su conocido ensayo «Lo siniestro» en 1919. «Lo siniestro» aquí es una traducción de la palabra alemana *unheimlich*, que literalmente significa «fuera del hogar». Esto sugiere que el término se refiere a algo que es extraño, que no nos resulta familiar, que está «lejos de casa». Sin embargo, Freud sugiere que lo siniestro se produce cuando el significado de *unheimlich* se funde con su opuesto, *heimlich* (lo hogareño), cuando lo extraño y lo familiar se encuentran.

Esto puede referirse, por ejemplo, a secretos familiares, a cosas que se mantienen ocultas en casa, desde mujeres dementes en el desván hasta prisioneros en el sótano. Parte del horror que tratamos en este libro tiene su origen en la sospecha de que tras fachadas en apariencia benignas —un rostro hermoso, la puerta de una casa suburbana, la amable casera— se oculten interiores monstruosos. La casa encantada es en cierto sentido una forma literal de lo siniestro: un lugar seguro que se convierte en un lugar de terror y desolación. Algunas de las mejores historias de fantasmas explotan esta indecidibilidad. Por ejemplo, se han dedicado ríos de tinta crítica a analizar si *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, es una historia sobrenatural de una casa encantada o una historia psicológica, cuya narradora imagina fantasmas debido a su desequilibrio mental. (En mi opinión, es en la existencia simultánea de *ambas* interpretaciones donde radica el siniestro poder de la historia).

Otros relatos siniestros explotan la desasosegante conciencia de que la realidad es inestable. Como hemos visto, el horror con