

EL HORROR SUBLIME EN LA NOVELA EL EXORCISTA DE WILLIAM BLATTY

ÉRIKA JULIETH CASTAÑO OSPINA

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE HUMANIDADES

ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS

LICENCIATURA EN LITERATURA

CALI

2018

EL HORROR SUBLIME EN LA NOVELA EL EXORCISTA DE WILLIAM BLATTY

Trabajo de grado para optar por el título de

LICENCIADA EN LITERATURA

ÉRIKA JULIETH CASTAÑO OSPINA

DIRECTOR

CHRISTIAN VLADIMIR SOLÍS GARCÍA

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE HUMANIDADES

ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS

LICENCIATURA EN LITERATURA

CALI

2018

DEDICATORIA

Dedico este Proyecto de Grado a mi familia; a mis padres, quienes con esfuerzo hicieron posible mi educación; mi hermana, quien estuvo cultivando mi enseñanza con sus consejos. A ellos, mis pilares fundamentales de mi vida, mil gracias.

Es por ellos que soy, por su apoyo y gratitud.

Érika J. Castaño Ospina.

AGRADECIMIENTOS

“A mis maestros, a quienes les debo gran parte de mis conocimientos, principalmente al maestro Christian Vladimir Solís, por su guía e invaluable Colaboración; y sin quien este Proyecto de Grado no habría sido completado.”

Érika J. Castaño Ospina.

ÍNDICE

	PAG.
RESUMEN.....	VII
INTRODUCCIÓN.....	8
MARCO TEÓRICO.....	11
1. ORIGEN DEL MIEDO.....	14
1.1 LA BIOLOGÍA.....	14
1.2 EL TERROR Y EL HORROR.....	15
1.3 LA LITERATURA.....	17
1.3.1 El mito y el horror.....	17
1.3.2 La novela gótica.....	22
1.3.3 El Romanticismo.....	23
1.3.4 El horror realista.....	25
1.3.5 El horror cósmico.....	27
1.3.6 El horror contemporáneo y los gritos de fe.....	29
2. LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME.....	32
2.1 LO SUBLIME EN LONGINO.....	32
2.1.1 Lo sublime verdadero y lo sublime falso.....	36
2.1.2 Imitación.....	38
2.1.3 Fantasía.....	39
2.2 LO SUBLIME EN LA MODERNIDAD.....	41
2.3 LO SUBLIME EN EDMUND BURKE.....	42
2.3.1 Exposición general.....	42
2.3.2 Parte uno: placer complejo, terror, individuo, sociedad.....	44
2.3.3 Las formas de lo sublime.....	49
2.3.3.1 El asombro.....	49

2.3.3.2	Terror / Horror.....	50
2.3.3.3	La obscuridad.....	50
2.3.3.4	El poder.....	53
2.3.3.5	Vastedad, infinitud, uniformidad.....	54
2.3.4	Los sentidos en la aparición de lo sublime.....	55
2.3.4.1	La luz y el color.....	55
2.3.4.2	Los sonidos y el estruendo.....	56
2.3.4.3	Olor y sabor.....	57
2.3.4.4	La prontitud.....	57
3.	EL HORROR TIENE UN NOMBRE SAGRADO.....	58
3.1	BIOGRAFÍA.....	58
3.2	LA NOVELA EL EXORCISTA.....	59
3.3	ARGUMENTO DE LA NOVELA.....	60
3.4	EL HORROR SUBLIME EN EL EXORCISTA.....	61
3.4.1	El mal contra el mal.....	61
3.4.2	El que quiera ver que vea.....	66
3.4.3	Al borde del abismo.....	69
3.4.4	El abismo: un espacio sin límite.....	76
3.4.5	La inexorable caída.....	78
3.5	LO SUBLIME EN EL EXORCISTA.....	80
	CONCLUSIONES.....	82
	BIBLIOGRAFÍA.....	
	83	

RESUMEN

El presente trabajo es un intento de analizar la obra *El Exorcista* del escritor norteamericano William Peter Blatty teniendo en cuenta dos conceptos. Por un lado, es una obra que se configura como horror, algunos la llamaran horror cósmico por sus elementos sobrenaturales ateniéndose a la taxonomía propuesta por H. P. Lovecraft. El segundo concepto, es el de sublimidad desde los postulados de Edmund Burke, para quien lo sublime es un placer deleitoso que se siente cuando el cuerpo está cercano a la idea de muerte.

Ambos conceptos, uno desde la filosofía estética, el otro desde la literatura se encuentra para configurar un marco desde la creación literaria y otro desde el placer. Lo anterior invita a pensar la literatura y otras disciplinas como pequeños afluentes que se encuentran en el gran río del conocimiento por el cual todos alguna vez, como Fausto, nos sentimos seducidos. Sin embargo, entre las fronteras de lo humano y lo sobrenatural, muchas veces escogemos la fe.

Palabras claves: Literatura de horror, sublime, sublimidad, placer, pena, deleite, grandeza, razón y fe.

INTRODUCCIÓN

Todo ser natural, entre ellos los hombres, sienten las señales físicas que su propio organismo envía con relación al peligro, el miedo. Más aun, se sabe que todo organismo vivo, está dispuesto a proteger su vida, y que para ello es que su cerebro se configura. El cerebro tanto instintivo como cultural tiene una única regla: sobrevivir. El miedo a morir hace parte de ese cerebro reptiliano. Cuando a las personas les da miedo morir o sufren un sobresalto que los hace tener una sensación cercana a la idea de muerte sienten miedo. Este miedo cuando se patologiza se puede convertir en una fobia, que llevada al extremo logra desencadenar la muerte.

Según expone la TMT, la Teoría de Gestión del Terror, inspirada por los estudios de Ernest Becker (1924-1974), todo comportamiento humano está expuesto a una motivación: el miedo. El miedo permite a los seres humanos, que a diferencia de los animales que cuentan con el mecanismo de evitar la muerte (viven en el presente), proyectan lo que son (la realidad) y lo que serán (imaginar el futuro). Análogamente, vivir es una suerte: la muerte vive entre los vivos. Sea para cualquiera, afortunado o infortunado, más allá de lo que vive diariamente, está soportando la imparable idea de morir. Aunque estas sean dos ideas opuestas: infortunado o afortunado, son parte activa y significativa de la vida, o vivir por vivir y dejar que la vida fluya de forma temporal, no son más que ideas que intentan darle un sentido a los pensamientos conflictivos que nos transmite la creencia de morir. Por lo tanto, éstos dos sentidos no dejan de ser posibilidades que permiten crear realidades alternativas: alejarnos de la muerte.

El miedo es la fuerza que impulsa a todo ser vivo a sobrevivir. En su ensayo, “La Literatura de Horror” de H.P Lovecraft (1890-1937), expresa que el miedo es una de las emociones más antiguas del ser humano, es la que nos permite avanzar o declinar. Lo anterior es por lo que ver o leer literatura de horror nos permite purificar la conmiseración y el miedo. No sólo lo dice la literatura, la filosofía

también. Aristóteles lo explica a través del concepto de catarsis. La psicología interviene con sus estudios, y expresa lo mismo: el género de terror y horror se convierten en un tipo de liberación de pasiones: compasión y miedo. Del mismo modo, lo explica Edmund Burke cuando habla de las penas sociales y las penas individuales. Las sociales llevan al placer en las cuales la compasión tiene una cercanía con la empatía y la simpatía, mientras que el miedo es una pena individual.

La indagación de este trabajo surge primeramente en saber qué afectación positiva o negativa tienen (padecen) los individuos frente al género de horror. Todo lo que afecte los sentidos necesariamente tendrá un movimiento externo y otro interno. El primero se da porque los sentidos aprehenden lo que ven, palpan, oyen, gustan y huyen y lo interiorizan para su cultivo y aprendizaje.

Las afectaciones que más se recuerdan son las que se impregnan en la memoria con una afectación emocional de miedo. A dichas afectaciones, cuando están cercanas a la muerte y se recobra el sentido, es lo que Edmund Burke llama la sublimidad o lo sublime. Lo sublime es pues, la afectación placentera cercana a la muerte que se vuelve deleitosa por la sensación de salvedad que se produce cuando se pasa dicha afectación. La mayoría de las formas que provocan esta sensación deleitosa o placer sublime son de carácter horrífico, pues son ellas las que llevan al límite las sensaciones de los seres humanos.

A partir de este concepto y sus características parte la indagación del presente trabajo. En un primer momento se quiso responder ¿qué hacía que le gustara a la gente la literatura de horror? Sin embargo, la respuesta estaba más cerca la biología y la filosofía, que desbordaría los lineamientos del trabajo. Por ello, las búsquedas posteriores llevaron a concentrarse en la estética materialista de Edmund Burke, quien hace una caracterización sobre las formas sensoriales que le producen al ser humano miedo. De esta manera se llegó al concepto de horror

como posibilidad de sentir un efecto de lo sublime o una afectación que inunde los sentidos y los desborden.

Teniendo en cuenta lo anterior, la presente monografía se divide en tres apartados. El primero, da cuenta de identificar el concepto de horror y terror. A partir de allí, se realiza un breve recuento de cuál ha sido la historia de la literatura de horror. Se inicia desde el mito del Fauno, pasado por la Edad Media, El Renacimiento, el movimiento romántico y realista, hasta llegar al concepto de horror cósmico propuesto por Lovecraft. La historia de la literatura está, al igual que la historia de la humanidad, plagada de esta idea de lo horrrífico, por ello se es consciente que quizá muchas obras se abran quedado por fuera de esta clasificación.

El segundo capítulo hace una búsqueda del concepto de lo Sublime. El concepto se inicia posiblemente con Pseudo Longino. El tratadista griego a quien se le adjudica el primer tratado que lleva el nombre De Lo Sublime, equipara el concepto de lo sublime con el de grandeza. Longino muestra la grandeza tanto en la oratoria como en la poética o tragedia.

Se prosigue la indagación que realiza Burke sobre lo sublime. El erudito irlandés en sus indagaciones filosóficas da cuenta no sólo cómo las manifestaciones sensoriales sirven, como sistema de investigación aplicable al objeto literario, sino que, además es un sistema cognoscente, útil para comprender los miedos de los seres humanos. No obstante, el mayor énfasis de Burke radica en reconocer las características de lo Sublime y responder qué es lo sublime como condición de grandeza que sobredimensiona al ser humano.

En el tercer y último capítulo se realiza la aplicación de los conceptos estudiados en los capítulos previos en la novela El Exorcista de William Peter Blatty. La obra del autor norteamericano revolucionó el paradigma de la novela de horror porque fue la primera en responder parámetros divinos y luciferinos en los que el hombre siempre pierde. Finalmente, la obra responde al concepto de lo sublime, precisamente por su condición de horror en el que tanto personajes como el lector

se sienten pequeños ante la inmensidad de las fuerzas sobrenaturales que lo desbordan.

MARCO TEÓRICO

El presente trabajo se centra en dos conceptos principales: el de horror y el de lo sublime. Ambos conceptos se relacionan desde las sanciones de miedo que producen hasta la condición de sobrenatural que los enmarca. Por lo tanto, a continuación, se hará una breve síntesis de los libros teóricos utilizados como marco para, posteriormente aplicarlo a la novel *El Exorcista* de William Blatty.

El primer libro trabajado fue el de Noël Carroll llamado *La filosofía del horror o las paradojas del corazón*. Si bien el libro se basa más en las producciones fílmicas, se complementa con la literatura cuando es el caso. El autor define el horror de manera muy cercana al concepto de Lovecraft y posteriormente aborda algunos enigmas de las emociones estéticas, incluida la paradoja de horror. Hay tres aspectos de su teoría que son de particular interés. El primero es su análisis de qué cualidades o cualidad deben tener los monstruos del horror para afectar a la audiencia de la manera apropiada. El segundo es la cuestión de identificar las emociones particulares que provocan estos monstruos. El tercero es sobre lo que el autor llama la paradoja del horror. Los seres humanos sienten la necesidad de buscar historias e imágenes que produzcan sentimiento de angustia o pena. A ese sentimiento paradójico, él lo va a llamar *Art-horror*, que nos más a la necesidad de búsqueda de elementos que produzcan miedo.

Además, el libro hace una historiografía de la literatura de horror. Lo que llama la atención de dicha historiografía es el método que sigue para llevar paulatinamente el concepto de horror hasta la época contemporánea. En se sentido, realiza varios análisis que sirven de ejemplo para soportar el concepto de *Art-horror*.

El segundo texto es el de H.P. Lovecraft titulado *El horror sobrenatural en la literatura*. En este libro Lovecraft examina los inicios de la literatura de horror,

especialmente desde la novela gótica hasta su contemporaneidad. El autor estudia el desarrollo del género a través de escritores como Ambrose Bierce, Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe, a quien dedica un capítulo entero.

El siguiente texto es *De lo Sublime* atribuido a Longino, traducido Oyarzún, el texto es de carácter fragmentario de manuscritos correspondientes al Codex Parisinus 2036 del siglo X, de ahí que la labor filológica sea de suma importancia al momento de traducir y reconstruir el pensamiento de Pseudo-Longino. La atribución del tratado a Casio Longino, orador del siglo III d.C., hecha en la primera publicación del texto en 1554 se mantuvo durante los siglos XVII y XVIII, momentos de mayor influencia del escrito, que fuera considerado fundamento de la estética y la crítica literaria junto con la *Poética* de Aristóteles y el *Arte Poética* de Horacio. El uso del adjetivo “Sublime” responde a un establecimiento histórico del término y a su uso figurado de alto o elevado.

La importancia del texto de Longino es que sigue la estructura de los textos de retórica, pero hace comentarios literarios que ejemplifican los aspectos formales de lo Sublime. Lo que permite leer el texto como una propuesta estética y teórica del concepto de lo Sublime como grandeza en tanto forma como de sentido en los textos literarios. De aquí se desprenden los mecanismos o fuentes de lo sublime que parten de la potencia expresiva como fundamento; luego, la capacidad de concebir grandes pensamientos y la emoción vehemente y entusiástica corresponden a cualidades innatas al poeta, mientras que las figuras y la expresión noble se pueden adquirir por medio del arte, sin embargo, todo ello se supedita a la composición digna y elevada, que encierra a las anteriores.

El siguiente libro es el del Edmund Burke que se llama *Indagación Filosófica Sobre El Origen De Nuestras Ideas Acerca De Lo Sublime Y De Lo Bello*. Para Burke, los orígenes de las ideas respecto de lo bello y lo sublime, pueden ser entendidas gracias a sus estructuras causales. Lo sublime tiene una estructura causal que no responde a la de la belleza. Su causa formal es entonces la pasión del miedo (especialmente el miedo mortuorio), la causa material es igualmente ciertos

aspectos de algunos objetos como la vastedad, lo infinito, la magnificencia, etc. Su efecto es la tensión de los nervios provocados por el estado de sublimidad.

Otros textos que ayudaron a la comprensión de los conceptos fueron:

El cine de horror en México de Saul Rosas. En este texto el autor hace una historia del cine de horror de su país y observa cómo las producciones y el público han modificado la forma de entender el imaginario del cine horrífico.

El horror en el cine y en la literatura de Norma Lazo. En este texto la autora se interroga del por qué las personas sienten una atracción inexplicable por este género. Además, al igual que Carroll, hace su reconstrucción de la literatura y cine de horror.

El héroe de las mil caras de Joseph Campbell describe, desde la mira estructuralista, las coincidencias entre el simbolismo de los sueños y ciertos elementos característicos de los mitos. El texto inicia con diversas referencias a las mitologías diversas de varios grupos culturales. Ello le permite establecer elementos en común como para todo héroe como: la partida, la iniciación, la apoteosis y el regreso. Los mitos se terminan por racionalizar, pero no pierden su efecto colectivo.

El texto de Carl Jung de arquetipos e inconsciente colectivo explora, al igual que Campbell, cuáles son las imágenes en común de las sociedades primigenias. Estas imágenes se repiten y trascienden en el colectivo humano hasta el día de hoy, pero cambian su manifestación o formas de manifestarse en el ser humano.

Los anteriores libros ayudaron a la comprensión de diversas connotaciones, gustos, miradas sobre el concepto de horror. A su vez, sirvieron para comprender un poco de la psique humana y el por qué todos los límites del gusto, del placer se quieren romper. Además, en esas fronteras está la fuerza de la cognición, del ser humano. Todo lo anterior, se puede comprender en el género de horror como fenómeno de sublimidad o grandeza.

1. ORIGEN DEL MIEDO

1.1 LA BIOLOGÍA

El miedo enfrenta al ser humano con sensaciones de desconcierto. Lo imprevisto y lo desconocido. El miedo se funda en dos componentes: uno biológico y otro histórico. Inicialmente, la biología del miedo proporciona un conjunto de movimientos externos e internos que se van adquiriendo en la medida que se reconoce el miedo como un fenómeno o experiencia de supervivencia. El ritmo y el pulso cardíaco se aceleran, la sangre bombea más rápido y se siente las pulsaciones en las sienes, lo que produce una palpitación en los oídos. Se humedecen las manos, en algunas ocasiones se produce la sensación de ir al baño. Después de unos momentos, aparece el desamparo y la sensación de indefensión. Eso es la biología del miedo como lo describe Gerald Hüther “el miedo en su revoltijo de reacciones físicas, que sobreviene en dimensiones amenazadoras y dominantes”¹

A partir de aquí, se empiezan a lanzar las alarmas en el cerebro. El cuerpo busca una solución, una señal de respuesta a la parálisis del miedo. La corteza cerebral activa diversas estrategias para identificar una salida al problema. Si en el proceso, el cerebro se deja seducir por la posible solución, las alarmas dejan de sonar y el cuerpo recupera su estado. La anterior descripción es una situación de miedo controlada.

Sin embargo, hay situaciones en las cuales hay un bloqueo total de cuerpo. La corteza cerebral no responde frente a una situación peligrosa, en lugar de tener respuestas entre la red neuronal; el sistema se inunda con hormonas que inhiben

¹ HÜTHER, Gerald, Biología del miedo. El estrés y los sentimientos, trad. Jorge B. Moreno, Barcelona, Plataforma, 2012, p. 43

las reacciones corporales. La oxitocina y la dopamina no puede obstaculizar la función de la corteza prefrontal que son las hormonas que controlan la parálisis del miedo.

Pero existe un nivel superior del miedo, ese que no puede contenerse en las fibras nerviosas de la corteza cerebral porque se nos presenta una situación amenazadora tal, que no contamos con referencias previas para procesarla ni para generar una estrategia creíble de salida en el cerebro. Es un bloqueo total de vías de escape para una solución, ni siquiera imaginada. En este atropello, la biología corporal produce hormonas que aceleran la sensación de obstrucción haciendo que el miedo inicial se convierta en desesperación, impotencia y desvalimiento. La reacción de estrés se vuelve incontrolable y en vano seguimos buscando una salida milagrosa que muy raras veces se presenta. No nos queda más remedio que aceptar nuestro destino.

Todos los seres humanos tienen experiencias de miedo durante el transcurso de su vida. Frente a eso, cada ser humano ha aprendido a buscar solución de sus propios miedos y en esa medida se asumen los retos de la vida cotidiana. A la mayoría le parece bien no tener un sobresalto, pero a una gran minoría busca nuevos límites y así generar nuevos cambios. De esta manera, las estructuras genéticas cambian, pero también la historia del mundo, las adecuaciones sociales y los imaginarios que dan paso a nuevas formas de simbolizar.

1.2 EL TERROR Y EL HORROR

Las palabras Horror y Terror son usadas de manera muy ligera, pero sus significados son completamente diferentes. El miedo, como lo dice E. Burke, se siente tanto en el terror como en el horror. El miedo es su sustrato. Otra cualidad que modifica nuestros estados de indiferencia es la prontitud y el imprevisto, pues

altera los estados de lo cotidiano. De la misma línea es Saúl Rosas Rodríguez, para quien el miedo es algo que se da por la ruptura de nuestra cotidianidad. “La reacción natural puede variar de mil maneras: Desde un grito, una carrera acelerada, hasta la defensa inmediata en forma violenta hacia aquello que ha alterado nuestro esquema consciente.”² El miedo al ser un sentimiento arquetípico se cimenta a partir de imagen, dichos, palabras, que van permitiendo su fortaleza desde la niñez.

El terror y horror se refiere a dos clases de miedo diferentes. Según el diccionario, la entrada terror se define como un miedo particularmente intenso. Etimológicamente, la palabra terror proviene del latín *terrere* que significa espantar o aterrar. El horror es un sentimiento muy intenso (no necesariamente de miedo) causado por algo espantoso. El horror es el miedo a lo irreal, a lo desconocido. Su etimología proviene del latín *horrere* que significa “ponerse los pelos en punta”. Además, el horror también puede ser una aversión muy profunda hacia alguien o hacia algo. Según Norma Lazo (1966), el horror “se define como un movimiento interno de asombro ligado al suspenso.” El terror, en cambio “es miedo, espanto de la forma más elemental”.³ En otras palabras, el terror es un sentimiento primigenio o primario que tiene su anclaje en lo racional. En cambio, el horror es un sobresalto producido por fenómenos cuya explicación es externa a la razón. El terror tiene como consecuencia una respuesta física, irracional e inmediata del sujeto ante el hecho que le provoca miedo. Es el pánico ante un poder maligno que todo lo destruye. Se manifiesta en la huida o, cuando se tienen fuerzas para enfrentarlo, en la resistencia. El horror, por el contrario “es una emoción producida por un miedo, pero en este caso se trata de una clase de miedo que nos atrapa y fascina porque nos coloca ante la presencia de un hecho mágico y misterioso que,

² ROSAS, Rodríguez Saul. El cine de horror en México, Buenos Aires, Lumen, 2003. Pág. 26.

³ LAZO, Norma. El horror en el cine y la literatura. México, Paidós, 2004. Pág. 37.

aunque nos asusta, también nos atrae”.⁴ Paz sigue caracterizando el horror como un afán de:

“participar de ese algo, es un sentimiento que nos hace ver que aquello dañino y desconocido es también fascinante. Es un sentimiento que nos domina e impide la huida, actúa sobre nuestro inconsciente y nos inmoviliza (...) es algo que no es como nosotros, un ser que es también el no ser. Y lo primero que despierta su presencia es la estupefacción. Pues la estupefacción no se manifiesta en forma de terror –el echarse hacia atrás– el horror nos paraliza porque su visión es insoportable y fascinante al mismo tiempo. Y esa presencia es horrible porque en ella todo se ha exteriorizado.”⁵

En última instancia, el terror implica un miedo que asusta, pero su origen y explicación es de carácter racional. Por ejemplo, un cruento asesinato. Mientras, que el horror, implica algún fenómeno paranormal, por ejemplo: Fantasmas, monstruos, apariciones, brujas. Ambas emociones y sensaciones que producen tanto el terror como el horror son deleitosas porque apremian su cercanía en la historia literaria *El Exorcista* (1973) de William Blatty (1928-2017), por sus posesiones demoniacas.

1.3 LA LITERATURA

1.3.1 El Mito y el Horror. No hay una fecha exacta sobre la aparición del horror antes de considerarse un género literario. Lo que sí se puede afirmar es que el horror nace casi de manera paralela al nacimiento del hombre. Joseph Campbell (1904 -1987) en su libro, *El Héroe de las Mil Caras* (1949), dice que el mito es la entrada secreta sobre la que se vierten “las manifestaciones humanas. Las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos, científicos y tecnológicos, las propias

⁴ Ibid. P. 50.

⁵ Ibid. P. 50.

visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito.”⁶

El origen del horror nace entonces del mito. El hombre ha tratado desde las antigüedades de encontrarle explicaciones a los distintos fenómenos del mundo; ante estas explicaciones se enfrentan a miedos, pesadillas, historias surgidas del inconsciente. El miedo a lo desconocido prevalece en cada época. El humano inventa e imagina seres inexistentes según su vivencia y, aunque haya quienes no sientan horror, sí sienten terror. Terror a lo natural, a lo material, lo vivo.

En la cultura occidental, quizá el primer mito que se emparenta con el miedo del horror es el mito del dios Pan. Cuenta el mito que lo primero que escuchó Pan cuando llegó a la tierra fueron los gritos de su madre al verlo. Ella horrorizada no resistió la imagen de aquella bestia que había engendrado y se escapó para no ser encontrada. La cara de Pan era humana, pero nació con barba y dos pequeños cuernos. Su torso y sus brazos eran los de cualquier bebé, pero tenía patas de cabra y terminaba con sus respectivas pezuñas, que hacían que el dios saltara en vez de caminar. Hermes, su padre, lo envolvió en una piel de liebre y lo llevó al Olimpo, donde fue acogido por Dionisio. También se cuenta que fueron los mismos dioses quienes le dieron el nombre de Pan, que en griego significa “todo”, pues a todos ellos, al mismo tiempo, ese bebé insólito les había alegrado el corazón

Pan, sin embargo, no ocasionaba lo mismo en los mortales. El dios tenía por costumbre perseguir a las ninfas de los bosques, que al verlo llegar huían por su carácter grotesco y lascivo. Muchas de ellas no tenían éxito en la fuga porque el fauno era ágil y astuto, pero sobre todo era silencioso y aparecía de pronto, sin que nadie pudiera anticiparlo, lo que inspiraba un horror repentino. Los ruidos extraños que se producían en montañas y valles y que, además mortificaban a los pobladores y asustaban a los caminantes se le atribuían a él.

⁶ CAMPBELL, Joseph, El héroe de las mil caras. Psicología de los mitos, México, FCE. 1972. Pág. 11.

Se cree que la palabra pánico tiene su origen en la palabra Pan. Sus connotaciones provienen de las cualidades y atributos de ese “Todo”: La agilidad, el silencio, la llegada repentina, la imagen grotesca. Panikon se llamaba a ese terror súbito causado por Pan, con lo que podría decirse que ninfas, pobladores, caminantes y persas sufrieron “panikones” por su causa.

De los hijos de Ares: Fobos y Deimos, occidente heredó dos conceptos: Fobos da origen lingüístico a la palabra fobia. Deimos también se conoce en griego como metus, que significa miedo, pero también meticuloso, amedrentar. Ambos hijos de Ares, dios de la guerra, tienen como propósito abrirse paso en el carruaje de su padre para mostrar los horrores de la guerra y con ello amedrentar a los humanos.

El mito revive en diversos tiempos con diferentes nombres, espacios y contextos. Los griegos inventaban historias sobre el origen de la vida o la muerte, en donde el miedo era el productor de estos fenómenos. Por ejemplo, La Medusa era un terrible ser que vivía en lo más profundo del mundo atormentado a las personas. Un ser aterrador que convierte a cualquiera, que se atreva a mirarla a los ojos, en piedra. Además, se creía que su sangre era mágica, concedía salud como también muerte.

No obstante, ¿cuál es la relación de la Medusa con el miedo del horror? Sea Drácula, las Brujas, Los Duendes (desde el folclor y las leyendas tradicionales), todas estas apariciones y monstruos, son más que una profunda cara de ambigüedad. La ambigüedad de lo imposible. Lo extraño, lo desconocido y los avistamientos sobrenaturales, hacen parte de un conjunto de representaciones de redefinición al mundo real. Son respuestas del miedo, de la autoafirmación de lo “mortal” y lo “material”.

Siendo más preciso, estos seres y monstruos son el propio ser humano. El carácter “monstruo” es una máscara. Desde la cultura griega a la creencia de la Medusa, se interpretaba a lo femenino como derrota, humillación y pecado. Por ello, eran más los monstruos femeninos que los varones. Medusa, la

representación misma de la feminidad, propinaba sexualidad en su mortalidad, y debió pagar su castigo, por parte de Atenea, al no ser humilde por su belleza, ser un monstruo. Temida y odiada.

Palabras menos, Medusa en su hecho mortal no era un ejemplo digno de mujer, pura y sincera. Al no ser una creación merecedora, debía ser castigada. Aquí entra la diosa, como protocolo de funcionamiento a la sociedad, un método para hacer cumplir las normas. Lo que aún se sigue haciendo. Cabe aclarar que, la funcionalidad temporal de estas creencias cambia a través de los tiempos. La Medusa cambia a ser una Bruja. Zeus pasa a ser Dios, Alá, entre otros.

Cuando Roma ataca a Grecia prevalecen sus creencias por encima a las ideas de los griegos; Afrodita es Venus, Zeus es Júpiter, Hera es Juno, Hades es Plutón. Por tanto, el mito se repite en cada historia, las personas lo hacen así. La esencia del mito es revivir⁷. El horror conjunto al mito cumple un rol en el bagaje cultural, sea desde lo oral o escrito, es redefinir la realidad cultural. De generación en generación hemos conocido por boca u escrita la aparición de monstruos, vampiros, brujas, etc. Estos seres nos han acompañado desde la antigüedad hasta ahora. Sus épocas los modifican, ya no hay fantasmas que vagan entre las calles sino en los sistemas electrónicos; la aparición de la tecnología ha permitido que sean grabados, vistos en televisores, fotografías (psicoimágenes), escuchados (psicofonías), hasta de páginas “malditas” que abren puertas dimensionales al otro mundo.

La gran incógnita es, si el mito es un hecho sagrado, un rito cultural, ¿por qué los monstruos y lo ajeno al bien es considerado un mito? ¿Son también estos seres hechos sagrados? Solo los seres mitológicos, creídos desde una cosmogonía cultural, pueden considerarse como hechos sagrados; originados de forma directa por lo divino y puro. Sin embargo, las creencias cuando son referidas desde la Edad Media hasta acá no cumplen con el requisito de lo sagrado. A estas

⁷ BLANCO, C. (2006). Ensayo sobre el Terror. A Parte Rei: Revista de Filosofía, N° 36.

digresiones, el monstruo y las creencias sobrenaturales de la Antigua Grecia, al igual que las referencias indígenas, africanas, etc., tienen una categoría colectiva fuerte y compartida, en algunas son ciertas, en otras, no.

Lo que los griegos construyeron con metáforas en sus relatos, Occidente se tardó en investigar para dar el veredicto de certeza. Cuando un animal, entre ellos el hombre, por alguna contingencia del destino pasaba por una situación de peligro, se activaban las alarmas que obligaban a luchar contra el peligro o perecer. El pensamiento científico, que representa todo en el lenguaje, racionalizó lo que los relatos contaban.

La racionalización de los relatos deja al desamparo, no sólo la idea mítica, sino la relación entre experiencia del mundo y la conciencia del hombre. Los dioses son una respuesta al miedo ancestral del vacío existencial del hombre con algo “más allá” o que está carente de explicación. Jung en su libro *Arquetipos e Inconsciente Colectivo* dice lo siguiente: “Quien ha perdido los símbolos históricos y no puede contentarse con sustitutos: encuéntrase hoy en una situación difícil, ante él se abre la nada, frente a la cual hombre aparta el rostro con miedo.”⁸

Del horror de la metáfora al horror desconocido de la Edad Media, se cambió de paradigma de lo desconocido. En estas sociedades seres terribles engendraban monstruos terribles. Una enfermedad desconocida, era brujería. Un bebé que nacía deforme era considerado como fenómeno de maldición. La explicación que se le daba a las situaciones malas: perder la esposa, la muerte de los hijos, pérdida del ganado, entre otros, se lo atribuían al ser antagonico de los dioses: El diablo, Lucifer, Belcebú, llámese de tantos nombres como Jesús.

En el Renacimiento, el hombre rompe con muchas creencias sobre lo Divino y lo Sagrado. Tras los años, las creencias se vuelven categorías individuales, dividiéndose el rito de lo sagrado. Tan somera como inevitable, la industria y el paso del pueblo a la ciudad, coloca al Hombre en una indescifrable hazaña de

⁸ JUNG, Carl, *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Barcelona, Paidós, 1970. Pág. 21.

conocer la verdad. Viene la razón y lo científico. Aquí cada sujeto decide en qué creer.

En este orden de ideas, el Rito pasa a tomar una fuerza sobrenatural, pues se hace a escondidas. Vale la pena recordar en Romeo y Julieta, la ley de Mantua castigaba con la pena de muerte a quien hiciese pócimas y hechicerías. En cierto modo, las creencias cosmogónicas pierden su fuerza en muchos pueblos. No todo mundo cree en Alá, sino en un Dios. Hay quienes no creen en Alá ni en un Dios, sino en la razón. Las creencias se desfragmentan. A pesar de que en algunas culturas la religión es impuesta, muchos de éstos (dentro de la misma) no la creen real.

Más arriba se había expresado que los tiempos hacen cambiar la creencia que se tenía de los monstruos y seres sobrenaturales, y que éstos, a su vez, transforman sus “poderes”, “máscaras” y “formas de castigo”. El hombre de manera consecutiva altera sus pensamientos, estructuras y condiciones de vida. No obstante, el miedo no cambia. Cambian son sus maneras de mostrarse.

Mientras más avanzan las sociedades, estos influyen en cambios emocionales. Estos cambios generan nuevos conocimientos que erradican nuevos pensamientos. Los dioses cambian a ser un Dios, para otros cambian los nombres y el contexto. Por tal razón, el horror cambia. Esto depende de la experiencia estética del sujeto. El horror se intensifica por medio de cuentos nacidos de la oralidad popular, que luego pasan a ser escritos y hasta exhibidos en grandes pantallas de diferentes países.

Recapitulando, el monstruo viene del mito. El mito lo cría y lo crea el hombre. No obstante, cuando el mito se vuelve mitología, deja de ser uno. El hombre finge creer en la realidad de éstos, pues intenta desconocer la fuente originaria de estas representaciones hechas por él mismo. El miedo del horror lleva, sigue llevando y llevará años de modificación, porque el hombre lleva el mito dentro de él, como precedente que genera lo real. Por lo tanto, si el mito es del hombre y el horror es

un miedo natural del mismo, podemos decir que el mito como producto del miedo es el mismo horror a lo que desconocemos.

1.3.2 La Novela Gótica. La literatura de horror nace propiamente en la Inglaterra decimonónica con el surgimiento de la novela gótica. Posteriormente se consolida con las famosas *ghost stories* que pertenecieron a la literatura fantástica. Quizá la primera de característica gótica fue El castillo de Otranto (1764) de Horace Wallace (1817-1852). A esta novela le siguieron autores con obras de la misma característica. Por ejemplo, Ann Radcliffe (1764-1826), en Los misterios de Undolfo (1794); Matthew Geegory Lewis (1773-1818), quien escribió El monje de Lewis (1796) y Charles Robert Maturin (1782-1824), con Melmoth el errabundo (1820).

Las novelas anteriores comparten un horizonte estético y es brindarle al lector sensaciones de miedo procedente del contacto sobrenatural. Su estructura cumple unos pasos casi mecánicos para producir este tipo de sensación. Por ejemplo: El espacio de la historia debe ser en lugares apartados, donde domine la superstición y la ignorancia. Los escenarios son oscuros, ruinosos. Los personajes son grotescos, monstruosos, con poderes sobrenaturales o han hecho pactos con demonios como Melmoth, el protagonista de la novela de Maturin, quien obtiene una longevidad antinatural a cambio de vender su alma a Satanás. El tema es escabroso en los que se critica a la religión, la moral y las buenas costumbres. Pero tal vez, la característica más importante de la narrativa gótica es el castillo medieval. En él convergen todos los componentes que transforman el universo narrativo de horror de este tipo de historias. A partir de aquí, los lectores de este tipo de novelas empezaron a crecer, más que por la necesidad del goce estético sublime que produce el miedo, que por la estrategia discursiva.

1.3.3 El Romanticismo. La corriente del Romanticismo investigó a fondo la literatura gótica, que se inspira en el oscuro de sentimientos delirantes y eróticos, maquillada de un fosco de morbosidad. Este exponente alcanzó un gran esplendor en el siglo XIX, llegando a desarrollar impulsos narrativos de un juego mórbido con el inconsciente. Como todo movimiento artístico que logra germinar, aparece reaccionando contra los movimientos o cánones anteriores. El movimiento romántico no va a ser la excepción y se yergue sobre a la imposición de la razón ilustrada, la normativa artística que establecía parámetros grecolatinos y la didactización de una moral que se pondrá en entredicho por su carácter dogmático. En ese marco el romanticismo se hace libre. Empieza a sobresalir la sensibilidad pasional e individualista que va a ver al mundo por los sentidos y los sentimientos. No obstante, esa pasión individualista no puede ser entendida de manera peyorativa, pues ese espíritu busca los ideales del mundo que no fueron alcanzados por medio de la razón y el progreso.

El héroe romántico es sensible, seductor, pero sensible al desamor y por lo tanto rebelde, heterodoxo, voluntariosos ante las tentaciones carnales y espirituales. La naturaleza es proclive a este héroe y se proyecta terrible, imprevisible y destructora como si ella encarnara todas las voluptuosidades del hombre y con ello su lado oscuro. La noche, las tempestades y tormentas son espacios privilegiados, el monte y parajes indómitos cobran protagonismo.

El horror hace gala con toda sus semantización, adquiere un lugar de privilegio en Europa, obteniendo los matices propios de cada región. De este desarrollo se desprenden dos tradiciones, que posteriormente se fusionaran para dar paso al relato de horror. La primera es la inglesa, que se caracteriza por “lo sobrenatural y macabro.”⁹ La segunda de origen alemán, que Llopis denomina “raíz negra del

⁹ LLOPIS, Rafael, Historia natural de los cuentos de miedo, Madrid, Júcar, 1972. Pág. 45.

cuento de miedo”, cuyas características son “la fantasía poética y el humorismo melancólico.”¹⁰

Entre los autores alemanes que se embarcaron en los paradisíacos caminos del horror se encuentran a E.T.A. Hoffmann (1776-1822), cuya obra más oscura es *Los Elixires del Diablo* (1815-1816.). Sus obras de ficción, de horror y de *suspense*, que combinan lo grotesco y lo sobrenatural con un poderoso realismo psicológico. Heine escribió sobre él:

“Sus libros son los más notables de nuestro tiempo. Todos llevan el sello de lo extraordinario... En *Los elixires del diablo* se contienen las cosas más terribles y espantosas que puede imaginar el espíritu humano. ¡Cuán débil nos parece *El Monje* de Lewis, que trata el mismo tema! En *Gotinga*, un estudiante se volvió loco tras leer esta novela.”¹¹

El segundo autor de más relevancia es Goethe (1749-1832). *Fausto* (1808 - 1832), el relato del medioevo, que primeramente escribe Marlowe y luego el autor alemán modifica la mirada sobre la divinidad y maldad. Aquí Dios y diablo se juegan un alma como si se tratase de un ente dejado a la deriva, que es seducido por los placeres no sólo de la concupiscencia de la carne sino del espíritu.

En Inglaterra se destacan dos novelas importantes. La primera, *El vampiro* de John William Polidori (1795-1821). Publicada originalmente bajo la autoría de Lord Byron en 1819, pero escrita por su asistente, el médico John Polidori.

“El relato trata de exponer la fuerza que tiene el hecho de que la gente común no crea en los vampiros; de ahí que Lord Ruthven se aproveche de esta situación para cometer sus actos sanguinarios. Otra de las armas de Ruthven es su gran capacidad de seducción y su efectividad como lo que es, un vampiro, que destaca en el cruel final del relato.”¹²

La historia logró un éxito importante y dio inicio a toda una tradición de relatos de vampiros, incluyendo la novela más conocida de este género: *Drácula* (1897), del

¹⁰ Ibid. P. 45.

¹¹ E.T.A. Hoffmann. En *Wikipedia*.

¹² John Polidori. En *Wikipedia*.

irlandés Bram Stoker (1847-1912). La segunda novela más importante es Frankenstein de Mary Shelley (1797-1851). El personaje principal se caracteriza como un ser muy sensible que por su condición se ve imposibilitado para amar y es esa razón por la que se vuelve cruel. De este personaje se ha hecho diversas interpretaciones. Pero más allá de ello, al final hay una redención por la aceptación del castigo por la maldad cometida.

A partir de estas novelas del romanticismo de horror se comienza una nueva faceta en los temas y los tratamientos que se abordarán después. El auge de las ciencias posibilitará que los relatos de horror crezcan en una línea como la ciencia ficción. Mientras que, la psicología como fuente emergente de saber, escudriñará las más sórdidas patologías que se harán literatura.

1.3.4 El Horror Realista. Hay un solo un autor que no se considera propio de ninguna de estas corrientes, Edgar Allan Poe (1809-1849). Noël Carroll (1947) en su ensayo, Filosofía del Horror o Paradojas del Corazón (1990), afirma que Poe es un maestro del miedo, pero no del horror ni del terror, o el gótico. Se considera renovador de la novela gótica, que transforma el relato detectivesco, y contribuyó al género de la ciencia ficción, el cual tiene relación con la novela de horror. Sin embargo, él está en el centro de evolución literaria; no escribe novelas góticas en su contexto puro, tampoco logra una narrativa de horror ni mucho menos de terror. Él combina todos estos elementos y crea sus propios relatos de misterio.¹³

Los logros de Poe son muchos para la evolución de la literatura de horror. En su abundante literatura merece la pena destacar las atmósferas y ambientes en lo que lo maligno se muestran con mucha naturalidad. Lo anterior combinado con el manejo del tiempo en el que aletarga o ralentiza los sucesos. Fenómenos extrasensoriales que son captados por personajes enfermos que aguzan los sentidos. Fenómenos paranormales en la diégesis. Poe es un autor que explora la

¹³ CARROLL, Noël, Filosofía del Terror o Paradojas del Corazón, Ed. Antonio Machado. España, 2005. Pág. 18.

psique de los personajes y se sale de las convenciones clásicas donde se recupera el equilibrio o la balanza de los poderes.

La novela realista que se da en el marco de la literatura moderna y busca mostrar lo más objetiva posible los sucesos. Con Poe se avanzó en la materialización de los ambientes que, durante la época victoriana se hacían ajenos a las personas. Sin embargo, autores como Dickens (1812 -1870) y Dostoievski (1821 -1881) mostraron la crudeza de las ciudades europeas permitiendo que este ambiente se revelara en su naturaleza. La sociedad de estas novelas se presentaba más pragmática y utilitaria, buscando ganancias o estatus social, pisoteando a los demás seres humanos.

Las nuevas producciones literarias representaban no sólo la avaricia y la verdadera cara de la condición humana, sino unos escenarios para el horror. La energía eléctrica todavía era un sueño, así que la obscuridad adquiría esa sublimidad peligrosa de la cual habla Burke. Los lectores ávidos de este tipo de la literatura, pero cansados de las manifestaciones góticas encontraron en las nuevas propuestas de las historias horribles y más allá de las *ghost story*, un nuevo material, tanto placentero estéticamente como con personajes más cercanos a ellos.

La figura más representativa de esta época fue Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873), quien en sus historias “frecuentemente situaba lo sobrenatural en medio de la vida cotidiana, donde la persecución de víctimas corrientes e inocentes era cuidadosamente observada y era objeto de una elaboración psicológica que daría la pauta para muchas de las obras género.”¹⁴ Con Le Fanu, la literatura de horror alcanzó su máximo esplendor. Sin embargo, hay historias de otros autores que fueron muy importantes para el género como “Henry James, Edith Warton,

¹⁴ Ibid. Pág. 19.

Rudyard Kipling, Ambrose Bierce, Guy de Maupassant, Arthur Machen, Algernon Blackwood, Oliver Onion y otros.”¹⁵

La novela, quizá que ha sido el mayor referente en la literatura de horror contemporánea y que sigue la línea del vampirismo ha sido Drácula de Bram Stoker. La novela está basada en un personaje verídico, Vlad Tepes, un príncipe rumano que, en el siglo XV mandaba a empalar y a decapitar a sus opositores. El ingenio de Stoker radica en escribir una novela con tanto detalle sin conocer el espacio en donde se desarrolló la obra. El ambiente escoge a los personajes crueles quienes se erigen como epitomes y arquetipos en la narrativa de horror.

1.3.5 El horror Cósmico. El siglo XX es el escenario de una nueva mutación del cuento de horror fantástico. El autor más importante es Howard Phillips Lovecraft (1890-1927), quien va a ser el creador de una filosofía literaria perteneciente al género de terror. La propuesta de Lovecraft se conocer como Horror cósmico o Cosmicismo. Éste se debe distinguir del miedo común y físico que es el que sienten los seres humanos. En el horror cósmico o sobrenatural operan fuerzas que están más allá de la racionalidad.

El escritor norteamericano recupera la configuración del mito, pero lo reconfigura como fenómenos o fuerzas primigenias o ancestrales que modifican el inconsciente del individuo. Además, de estas fuerzas míticas, que son superiores a las del ser humano, el universo es un continente de fuerzas naturales y en él habitan deidades, monstruos y otros seres que hacen a este mundo ínfimo. El lugar que ocupa el hombre en el universo es tan insignificante que termina proyectando sus miedos en demonios y dioses. De esta manera, el hombre es sacado de su realidad cotidiana y logra las emociones que necesita. Luego una buena historia de horror es aquella en la que el lector siente un profundo pavor por tener “contacto con esferas y poderes desconocidos; una sutil actitud de escucha

¹⁵ Ibid. Pág. 19.

atemorizada, como del batir de unas alas negras o como el arañar de unas formas del otro lado del límite último del universo conocido.”¹⁶

El horror cósmico, además de la impactante pero sutil carga de miedo también es repulsivo y curioso. En palabras de Lovecraft:

“Cuando a esta sensación de temor y de maldad se sobreañade la inevitable fascinación del asombro y la curiosidad, surge una combinación de emoción intensa y provocación imaginativa cuya vitalidad ha de perdurar forzosamente tanto como la propia raza humana. Los niños siempre tendrán miedo a la oscuridad, y los hombres de mente sensible al impulso hereditario siempre temblarán ante la idea de mundos ocultos e insondables de vida foránea que pueden latir en los abismos que se abren más allá de las estrellas, o acosar horriblemente a nuestro propio globo desde dimensiones infernales que sólo los muertos y los lunáticos pueden vislumbrar.”¹⁷

Lo que hace sublime esta condición de miedo que propone Lovecraft es que va en detrimento de la cultura materialista occidental y se acerca a las culturas orientales. Las personas con un alto grado sensibilidad sabe tomar distancia de las fatuidades de la vida y puede alcanzar un nivel de conciencia alto que le permita tener conocimiento de las leyes de naturales. La filosofía de Nietzsche en la Gaia ciencia y la de Jung en sus arquetipos es muy cercana a la idea de horror cósmico que expone Lovecraft.

1.3.6 El Horror Contemporáneo y los Gritos de Fe. Durante el siglo xx hubo un significativo aumento en la producción de obras de horror, incluyendo películas. En 1907, *The Listener* fue publicado como Los Oyentes. Este libro de pequeños cuentos de Algernon Blackwood (1869-1951) contenía su mejor relato llamado *The Willos*. Algernon fue un autor exitoso que perteneció a una secta secreta y oscura llamada *The Orde of the Golden Down*, una sociedad secreta creada en 1888, cuyo más famoso miembro era Aleister Crowley (1875-1947). Esta publicación y la

¹⁶ CARROLL, Noël, Filosofía del terror o paradojas del corazón, Ed. Antonio Machado. España, 2005. Pág. 209.

¹⁷ LOVECRAFT, H. El horror sobrenatural en la Literatura, Editorial Valdemar Gótica, Madrid, 2010. Pag. 14.

sociedad fueron importantes porque ellos representaron la más ficción y más macabra originaria del Reino Unido, y a la vez, que fue el último florecimiento del horror de la isla hasta 1980, cuando Clive Baker Pregonero (1952) y James Herbert (1943-2013) surgieron como escritores de horror.

En 1911, Gastón Leroux (1868 -1927) escribió *El fantasma de la Ópera*. Una obra que revolucionó la intención narrativa, haciendo que el mundo sintiese simpatía por el demonio y por el mal. La obra está inspirada en hechos reales y en la novela *Trilby* (1894) de George du Maurier (1834-1896), y combina elementos de romance, terror, drama, misterio y tragedia. La historia trata sobre un ser misterioso que aterroriza la Ópera de París para atraer la atención de una joven vocalista, a la que ama. En la década de los 20's y 30's se hicieron populares las historias de horror en la radio y en el cine, haciendo que el público consumiera más de este tipo de narrativa. Se empezaron a adaptar obras como: *Frankenstein* (1818), *Drácula* (1897), *la Momia* (1989), *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), o de historias urbanas, como lo fue *la Casa de cera* (1953).

En la década del 50's, la literatura de horror aparecía de nuevo en escena. En 1959, Shirley Jackson (1916-1965) publicó *La maldición de Hill House*, quizá la obra más importante de horror arquetípico de la época. "En su biografía crítica sobre Jackson, Lenemaja Friedman señala que tras la publicación de *La lotería* en la revista *The New Yorker*, cientos de conmocionadas cartas llegaron por parte de los lectores a la redacción, hasta el punto que Jackson ofreció poco después una respuesta en el *San Francisco Chronicle*:

"Explicar exactamente lo que esperaba que dijera la historia es muy difícil. Supongo que esperaba establecer un rito antiguo particularmente brutal en el presente y en mi propio pueblo para conmocionar a los lectores de la historia con una dramatización gráfica de la violencia inútil y la inhumanidad general en sus propias vidas."¹⁸

¹⁸ Shirley Jackson. En Wikipedia.

En 1959, Robert Bloch publicó su novela *Psycho*, que fue un gran éxito de ventas tras su publicación. El autor fue galardonado con el premio a una vida de trabajo en 1975.

A lo largo de la década del 60's el género de horror se tomó la pantalla grande y la televisión. La adaptación de *Psycho* de Bloch (1886-1944), realizada por Alfred Hitchcock (1899-1980) tuvo una acogida enorme y fue un éxito de taquilla; aunque esta obra no sea del miedo del horror, lo es del terror. En 1964 apareció en televisión la serie la familia Adams y los Munster. Ambas series fueron aceptadas por la audiencia de ese mismo país. El horror, por entonces, se volvía en un producto de consumo de la cultura de masas.

En 1967, aparece la segunda novela de Ira Levin (1929-2007), *El Bebé de Rosemary*. Esta obra que marcará un hito en la sociedad norteamericana por mostrar un horror más introspectivo con ideas innovadoras, que harán de la novela un fenómeno de la sublimidad. La historia se centra en una la familia de un actor de teatro que consigue fama, gracias a los rituales satánicos que realiza una pareja de ancianos vecinos. La familia quiere tener un hijo y los ancianos ayudan al joven actor a consolidarse en su carrera. Rosemary, la esposa del actor, sospecha de sus vecinos y descubre que hacen parte de una secta y buscan quedarse con el hijo recién nacido. En resumen, esta invención es una muestra de los estigmas sociales, el fracaso o el afán por obtener el “sueño americano”.

En 1970, la novela de horror ya tiene una forma y un público dominante. A pesar de que prevalecen historias cortas, las novelas se ratifican como un hecho novedoso en el mundo. Para este mismo año William Peter Blatty escribe *el Exorcista*, que fue publicada en 1971. El éxito de la novela fue escaso, hasta que se realizó la adaptación de la película realizada por el director William Friedking (1935), cuyo guión fue encargado al propio Blatty; aquí la obra floreció en todo su sentido. La filmación de la película estuvo rodeada de un manto de misterio y muertes, que se atribuyen a los eventos narrados en la historia.

El exorcista se basa en un exorcismo efectuado en 1949, y del que Blatty escuchó hablar en 1950, cuando recibía clases en la Universidad de Georgetown, un centro dirigido por sacerdotes jesuitas. El exorcismo fue parcialmente realizado en Mount Rainier, Maryland¹ y Bel-Nor, Misuri. Varios periódicos locales informaron del sermón que un sacerdote dio a un grupo de aficionados en parapsicología, y en el que éste afirmaba haber realizado un exorcismo sobre una joven de trece años llamado Regan Mannheim, tras un largo proceso que llevó más de seis semanas antes de terminar el 19 de abril de 1949.

Se dejará la historia de la literatura de horror hasta este punto, porque el trabajo de análisis se centrará en esta obra. No obstante, cabe aclarar que la literatura de horror se ha consolidado como un objeto de consumo de masas, pero también ha buscado nutrirse de formas literarias cada vez más complejas. A continuación, se hará una breve exploración sobre el concepto de lo sublime como teoría o indagación que estudia el terror y el horror.

2. LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME.

Se tiene noción que el concepto de lo sublime fue primeramente trabajado por un autor de retórica, cuya verdadera identidad no se conoce, pero que en los textos históricos se le atribuyó a Psuedo-Longino. La primera traducción que se conoció de este texto la hizo Boileau en 1674. Desde entonces el concepto de Lo Sublime ha merecido la atención de muchos críticos y filósofos del arte. Entre ellos, Edmund Burke e I. Kant (1724-1804). Sin embargo, para la conceptualización de este trabajo, se tendrán en cuenta los postulados del tratadista de retórica Pseudo Longino y el estudioso filosofo irlandés Edmund Burke.

2.1 LO SUBLIME EN LONGINO

El estudio más antiguo que se tiene sobre lo sublime, como ya se dijo arriba, se le atribuye a un tratadista y retórico griego llamado Longino. El texto lleva el título en griego de *Peri Hypsous*, traducido al español como De lo Sublime.¹⁹

En ninguna parte del texto *Peri Hypsous* de Longino define lo sublime. En el primer capítulo, mientras elogiando a su destinatario como conocedor de cultura sabe que lo sublime es como una cierta cima en el discurso. Sin embargo, el autor da muestras sutiles de lo que es lo sublime “pero lo sublime, al irrumpir en el momento oportuno, despedaza todas las cosas como un rayo y muestra al punto la íntegra potencia del orador”²⁰. Además, la verdadera sublimidad tendría

¹⁹ Para efectos de este trabajo se utilizará el libro de Longino titulado De Lo Sublime de editorial Editores Metales pesados y traducido por Eduardo Molina C y Pablo Oryazun.

²⁰ PSEUDO-LONGINO. De lo Sublime, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile. P 25.

su efecto en la audiencia y en la dificultad de los juicios “porque el discernimiento literario es el cumplido resultado de mucha experiencia”.²¹

En los apartados del seis al ocho, Longino define las características de lo verdadero sublime. El apartado siete, nos remite a lo sublime verdadero, “pues por naturaleza nuestra alma es exaltada por lo verdaderamente sublime, y toma una elevación ufana y es colmada de alegría y orgullo.”²² Comenzando el apartado ocho explica sus consideraciones y las fuentes que las respaldan.

“La primera y más importante es la capacidad de concebir grandes pensamientos (...) La segunda es la emoción vehemente y entusiástica. Estas dos disposiciones para lo sublime son generalmente innatas; las otras se pueden adquirir también por medio del arte, y son: la específica forja de las figuras (que son de dos tipos, de pensamiento y de lenguaje); la expresión noble, de la que forman parte la elección de los nombres y la elocución elaborada mediante el uso de los tropos; la quinta, que encierra a todas las anteriores, es la composición digna y elevada.”²³

La cita anterior se lee que lo sublime tiene tres aspectos. El primer aspecto de creación que conlleva al ejercicio del pensamiento. El segundo aspecto es la emoción con la que se recibe el discurso creado. El tercer aspecto tiene que ver con la técnica o elementos de estilo y composición para la elaboración de un buen discurso. Los dos primeros de carácter subjetivo. El último que remite al lenguaje y su técnica es de carácter objetivo.

Si hacemos un puente entre las dos primeras características o fuentes que da Longino en la oratoria que posibilita lo sublime y la estética podemos tener puntos de encuentro que servirán para establecer relaciones con la obra de E. Burke. La

²¹ Ibid. P. 30.

²² Ibid. P. 31.

²³ Ibid. P. 33.

primera fuente nos remite a la persona que crea, el artista, quien debe tener condiciones naturales para crear. En otras palabras, el artista nace con el talento o genialidad artística para concebir las obras o las producciones artísticas. Para Longino la técnica se puede aprender, pero el genio es natural. La segunda fuente es la “emoción vehemente”. Dicha emoción se plantea para el auditorio y un fundamento subjetivo emparentado con la catarsis aristotélica, no en el sentido de purgación, sino en el sentido de dejarse llevar o colmar por la emotividad de la grandeza que habita en la palabra.

Sobre el orador recae, entonces, el aspecto más importante de la oratoria. El acto de pensar para producir un discurso. El acto del creador estético o artista es el que tiene el genio o la aguda sensibilidad para la producción de una obra de arte. Lo sublime debe expresar grandeza y munificencia. Luego para Longino el orador hace un acto de grandeza cuando lo sublime toca su pensamiento y se ve reflejado en la emoción del público. Por lo tanto, no todos los oradores tienen el talento natural para la producción de un discurso sublime.

En la página 36 del texto de Longino, el autor nos muestra cuáles son los aspectos para la grandeza de pensamiento. Vale la pena recordar que la grandeza de pensamiento es el elemento más importante lo sublime. La primera fuente de lo sublime que hace parte del pensamiento es el carácter noble del orador:

“el verdadero orador no debe tener pensamientos mezquinos e innobles, pues no es posible que quien cultiva durante la vida entera ocupaciones y pensamientos pequeños y serviles pueda crear algo admirable y digno de fama inmortal; como es natural, son grandes los discursos de aquellos que alientan graves pensamientos”²⁴

El carácter noble y la virtud del pensamiento traducido en la grandeza de la palabra es lo que hace que un orador sea digno de inmortalidad. En este pasaje

²⁴ Ibid. P. 36

Longino muestra la palabra no sólo como una técnica que dota de sentido un discurso, ni como un hacer noble sino como un fenómeno para la producción estética de una obra. El orador es un artista que modifica o mueve las pasiones mediante la sensibilidad de sus palabras al auditorio. En las teorías modernas, las palabras es la que permite crear universos semánticos que denominamos literarios.

La segunda fuente o fenómeno es la imitación o emulación. Al respecto dice Longino: “además de los mencionados hay otro camino que lleva hacia lo sublime. ¿Cómo y cuál es? La imitación y emulación de los grandes escritores y poetas pretéritos. Y esto, amigo, es algo que debemos tener intensamente en la mira.”²⁵. Mientras que para el filósofo estagirita la mimesis se utiliza para imitar cosas de la naturaleza, para el orador tiene un empleo atribuible a la imitación de otros genios creadores que pueden llevar la grandeza al ingenio de otros.

El tercer elemento de la fuente del pensamiento es la Fantasía. El término se nutre de las imágenes que ingresan y salen de la mente como ideas. Longino se expresaría así: “...la palabra fantasía se entiende todo pensamiento que de algún modo suscita una expresión verbal, pero ahora se usa este nombre para indicar aquellos casos en que, bajo el entusiasmo y la pasión, pareces ver lo que dices y lo pones ante los ojos de los oyentes”²⁶. Además, para Longino el papel creativo de la imaginación es más importante puesto que hay un cierto grado de independencia en la imaginación que permite el uso poético no sólo de recrear, representar sino también de crear imágenes. Quizá aquí, se puede vislumbrar uno de los fenómenos que se aplica a la recepción de textos, el imaginar, recrear o representar lo que se lee como si los ojos lo estuviesen viendo.

La tercera parte la destina Longino al desarrollo de la técnica para la comprensión de lo sublime. En este grana apartado, el orador hace gran muestra de su conocimiento en dicha arte y desarrolla punto por punto sobre la importancia de

²⁵ Ibid. P. 49.

²⁶ Ibid. P. 52.

conocer las figuras de construcción y las figuras semánticas para engrandecer el discurso. Aunque el autor no propone el concepto de la Amplificación dentro de las figuras literarias, las decidí incluir aquí porque tiene una similitud en la función que cumple el suspense en las obras literarias. El autor propone que la “amplificación, que se da cuando los hechos y los conflictos permiten, de manera periódica, muchas intercalaciones de preámbulos y pausas, de modo que se suceden en continuidad grandes expresiones en progresión gradual.”²⁷ Si bien la cita no se remite exclusivamente a la suspensión, ésta última toma su origen en esas intercalaciones, pausas, progresiones que permiten al orador hacer crecer la expectativa del auditorio.

2.1.1 Lo sublime Verdadero y lo Sublime Falso. Hacer un examen sobre lo que es verdadero y falso en lo sublime es una tarea en la que se tiene que hilar muy delgado. Lo sublime falso lo podríamos encontrar primeramente en la tragedia que se vuelve ridícula si cae en meros juegos retóricos produciendo imágenes torpes o pueriles.

“El estilo es turbio y las imágenes más bien confunden que intensifican, y si se analiza con claridad cada uno de estos elementos, de terribles pasan poco a poco a ser considerados ridículos. Y si en la tragedia, género por naturaleza majestuoso y que permite la expresión espléndida, la ampulosidad exagerada es, sin embargo, imperdonable, tanto más inadecuada es, creo yo, en los discursos que se ocupan de los hechos verdaderos.”²⁸

Luego, no se puede confundir la verdadera tragedia que es majestuosa con la falsa tragedia que es grandilocuente y ampulosa. En ese mismo sentido el autor utiliza la palabra hinchazón como un sinónimo de lo ampuloso, que no es otra cosa que exceso o el exacerbamiento de la palabra por ser parecer majestuoso. El

²⁷ Ibid. P. 46.

²⁸ Ibid. P. 25.

ser parecer, no hace más que confirmar la bajeza de carácter del orador (en su defecto del poeta) al ser un adulator de las formas del discurso. Esto último degrada la majestuosidad y nos lleva a preguntarnos por la genialidad del artista.

Longino continúa explicando esa actitud pobre de carácter en las letras conlleva un halito de puerilidad o infantilismo. Al respecto se pregunta “¿Qué es, entonces, la puerilidad? ¿No es, manifiestamente, un pensamiento académico que, llevado al excesivo rebuscamiento, desemboca en la frialdad?”²⁹ La frialdad hace acopio de lo rebuscado, del artificio. No hay falta de naturalidad ni de ritmo porque sólo se hace para agradar. En esa misma idea, el autor se refiere a los pasajes patéticos como un “falso entusiasmo”. Se trata de una emoción extemporánea y vacía allí donde no se requiere emoción, o de una pasión desmedida allí donde se requiere medida”.³⁰ Se infiere pues que la poesía, la tragedia, la oratoria requieren de la virtud de la mediocritas, un término medio en el que la razón es la juzga.

Ahora, lo sublime verdadero tiene dos fenómenos importantes que aparecen en los apartados vi y vii. El primero es el juicio puro o el discernimiento que es lo que lleva al escritor a valorar críticamente lo sublime verdadero. Sin ese juicio puro los escritores caerían en un devaneo porque paradójicamente se puede llegar al mismo punto por caminos diversos.

“...los bienes y los males suelen provenir de la misma raíz. Por eso lo que contribuye al éxito de los escritos: la belleza de la expresión, los giros sublimes y, agreguémoslo, las formas agradables, estas mismas cosas son el principio y la base del triunfo y también de lo contrario.”³¹

El segundo es la experiencia que lleva a la experticia. El juicio crítico, indispensable para conocer la medida de las cosas, requiere tiempo para distinguir lo verdadero sublime. El constante ejercicio en la línea del tiempo hace ser un experto en el conocimiento de la literatura. Además, lo verdadero sublime es

²⁹ Ibid. P. 26.

³⁰ Ibid. P. 27.

³¹ Ibid. P. 30.

aquello que tiene un elemento de universalidad; “En suma, considera cumplida y verdaderamente sublime aquello que complace a todos en todo tiempo.”³² El juicio sobre lo majestuoso es compartido por todas las personas, no limitado a tiempo o lugar. Lo verdadero sublime también posee un elemento intersubjetivo, es decir, solo el genio puede crear lo sublime, pero es en su experiencia por parte del receptor que su verdadera sublimidad se demuestra en el tiempo.

La condición de sublimidad lleva en sí misma el ejercicio de la intelección que obliga a pensar en la capacidad intelectual de la mente. Por consiguiente, lo sublime se manifiesta también como un ejercicio, en que la dificultad es el resultado de una emoción en su creación y en su recepción. Ésta última, deja una huella imborrable en las conciencias. La emoción que produce lo sublime es tan penetrante que se vuelve eterna porque es un “placer duradero”. En otras palabras, para Longino, lo sublime es pensado y recibido como la condición que hace que una obra de arte trascienda en el tiempo.

2.1.2 Imitación. Los otros dos elementos que ayudan al pensamiento a la producción del fenómeno sublime son la imitación y emulación. Del genio natural de los antiguos escritores fluyen “efluvios sagrados” en los corazones de sus admiradores, ya que dichos textos fueron la emanación de otros versos. Así la imitación contribuye a la creación, pues es inspiración de nuevas grandezas. Lo anterior conlleva a una deuda con el ingenio, “Pero no es robo esta práctica; es como cuando se acuñan bellas formas en una figura escultórica o una producción artística”.³³ Por lo tanto, si se carece de talento natural o no se es virtuoso en las artes, la imitación es el medio del cual puede adquirir pensamientos nobles.

³² Ibid. P. 31.

³³ Ibid. P. 51.

Debido a que el talento natural se equipara con el genio, se puede inferir que, aunque el genio es una dotación excepcional de naturaleza, también se puede cultivar su naturaleza por medio de la imitación. La imitación aquí no tiene una connotación negativa; más bien consiste en tomar la tradición como ejemplo y luego ir tratando de encontrar el propio camino por medio del talento. El pasado juzga desde la exégesis de su tradición, pero ello no implica que el genio creador y su producto no supere y trascienda al pasado. El creador no puede ni debe tener miedo de su obra. Al contrario, el creador pertenece a una tradición y supera el pasado en al introducir una experiencia estética original.

2.1.3 Fantasía. Con la noción de creador, Longino introduce el concepto de “fantasía” que es muy cercana a la idea de imaginación. La Fantasía o figuraciones son imágenes “que producen majestad, magnificencia o energía”. La fantasía es el acto que realiza la mente al recrear por medio de la “imaginación” las imágenes que producen la literatura o la poesía. A su vez, Longino distingue la fantasía en la poesía y en la oratoria. En la primera, se presenta como “asombro”; en ella cabe, la admiración, el asombro. En la segunda, su fin es poner en “evidencia” los discursos. Sin embargo, recalca el autor, que en ambas se busca el toque “conmover” y “afectivo” del auditorio.³⁴ Finalmente, para Longino, a diferencia de Platón, el papel creativo de la imaginación es más central, ya que hay un cierto grado de autonomía en imaginación que deja a dicha actividad no sólo en recrear sino también crear imágenes.

Longino promete hablar “en un tratado aparte” sobre la emoción y su relación con lo sublime en al final de la sección tres, “dado que, a nuestro parecer, ellas forman parte de los otros aspectos de la literatura y de lo sublime mismo”³⁵. Sin embargo, la última sección del tratado que considera que las emociones es una de las lagunas más grandes, completamente perdidas. Por lo tanto, hay que remitirse a

³⁴ Ibid. P. 53.

³⁵ Ibid. P. 99.

otras referencias en el texto, donde reacciones tales como entusiasmo, vehemencia y posesión de dios pasión se exploran, para descubrir una teoría de la emoción. Además, en la sección XII, Longino ya considera la posibilidad de una experiencia sublime desprovisto de emociones. Lo anterior es posible por dos razones principales: en primer lugar, no todas las emociones son sublimes de manera natural. Hay unas emociones que elevan y no necesitan ser “amplificadas”. Los sentimientos que pueden ser amplificados son “pena, pena y miedo”, a pesar de que son emociones, no pueden ser elevados porque por naturaleza tienen un efecto bajo. En segundo lugar, puede ocurrir una experiencia sublime sin patetismo ni emoción. Longino desea mantener la independencia de la primera como una experiencia posible que sale de un gran pensamiento.

El tratamiento que Longino le da a las pasiones es determinante al considerarlas como un fenómeno sublime. En el apartado XVII, dice el autor que “las pasiones y lo sublime tienen cierta afinidad en nuestra alma”. Lo que debe hacer el poeta y el orador es captar estas pasiones y vehiculizarles por medio del lenguaje, especialmente por el uso de las figura retóricas “las figuras refuerzan por naturaleza lo sublime y éste, a su vez, la respaldan maravillosamente”.³⁶ Es aquí, que el papel de estilístico y técnico se destaca en la medida en que pueden ayudar al autor a usar emociones de manera adecuada para producir el efecto de la experiencia sublime y simultáneamente elevar, exaltar y trascender a la audiencia.

Ahora, lo que conecta a Longino con teorías posteriores de lo sublime está en la sección X.

“¿No te resulta asombroso cómo va en busca al mismo tiempo del alma, el cuerpo, los oídos, la lengua, los ojos, la piel, como si todas estas cosas le fueran extrañas y estuvieran separadas, y pasando de un opuesto a otro a la vez siente frío y calor, delira y es sensata (pues ya siente temor, ya está a punto de morir), tanto que no se muestra una sola pasión, sino un cúmulo de pasiones? Todo esto les sucede a los enamorados, pero, como he dicho, la elección de los momentos más

³⁶ Ibid. P. 60.

prominentes y su reunión en uno solo han producido la obra maestra•
Del mismo modo, me parece, también en la descripción de la tempestad
el poeta elige de entre las circunstancias las más aterradoras.”³⁷

En este pasaje, se puede observar cómo el autor materializa el terror en las sensaciones que siente el cuerpo como el frío, el calor, el delirio y a su vez, esas respuestas sensoriales se dan en los diferentes sentidos; implicaciones que se sienten cuando se está a punto de morir. Además, se compara el miedo que produce la muerte con el terror que sienten los enamorados, pues la descripción es una sola pasión que produce un cúmulo de sensaciones. Aquí no se descarta el peligro, de una vez por todas, representa a los marineros como si estuvieran todo el tiempo, con cada ola al borde mismo de la muerte. Así, para Longino, el terror también es una fuente de experiencia sublime. Este aspecto de la emoción lo conecta con Edmund Burke, quien es sobre quien se va a orientar este trabajo.

2.2 LO SUBLIME EN LA MODERNIDAD

Uno de los personajes más importantes, que le aportó al concepto de sublimidad fue el poeta y dramaturgo inglés John Dennis (1658 – 1734). El dramaturgo inglés influido por el trabajo de Longino, amplía al concepto de y lo aterriza a las formas lúgubres y de terror en la obra de John Milton, *El Paraíso Perdido*. En su trabajo se pueden encontrar ideas que se acercan a las emociones intensas de terror, y horror, inscritas en el lenguaje poético. Él también presenta una lista de estas imágenes poéticas: dioses, demonios, infierno, espíritus y almas de hombres, milagros, prodigios, encantamientos, brujerías, truenos, tempestades, mares embravecidos, inundaciones, torrentes, terremotos, volcanes, monstruos, serpientes, leones, tigres, fuego, guerra, pestilencia, hambruna, etc., que son

³⁷ Ibid. Págs. 43 y 44.

“momentos negativos (el dolor, el horror y el terror), más que por sus elementos bellos (deleite, disfrute y goce).”³⁸ Dennis aboga por una teoría empírica de la sublimidad que sería una fuente de inspiración para la obra de Edmund Burke.

Después de la traducción de *Lo Sublime* por Burke, muchos filósofos se preocuparon por las cuestiones relativas al gusto³⁹ y se empezó a formar una estética moderna frente al concepto del gusto, lo sublime y lo bello. Los textos que se han recuperado son pocos y muchos de ellos no están traducidos para poder abordar una búsqueda mucho más precisa sobre el tema.

2.3 LO SUBLIME EN EDMUND BURKE. UNA INVESTIGACIÓN FILOSÓFICA

2.3.1 Exposición general. Nacido, crecido y educado en Irlanda, Edmund Burke (1729-1797) fue uno de los estadistas y filósofos políticos irlandeses más famoso del siglo XVIII. Se graduó del Trinity College, donde se ganó los primeros reconocimientos gracias a sus habilidades literarias. Abandonó sus estudios legales en 1755 en la búsqueda de una carrera en la literatura. Publicó su único texto sobre la estética *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* en 1757. Una segunda edición, la cual apareció en 1759, mismo año en que Burke comenzó su carrera política como secretario privado de Hamilton, el secretario jefe irlandés. Burke formó parte del Parlamento en 1766, donde permaneció por las siguientes dos décadas.

³⁸ MORENO CARO, Omar Camilo. Doran, Robert. *Theory of Sublime. Form Longinus to Kant*. [en línea], Septiembre – Diciembre 2017 [revisado en febrero de 2018]. Disponible en Internet en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-00622017000300423.

³⁹ BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Traducción Juan de la Dehesa. Alcalá. Pág. 2 (34).

Aunque Burke le debe mucho, no sólo a los académicos británicos John Dennis y también a Longino, sus ideas sobre lo Sublime son originales y sitúan a Burke entre las figuras cruciales en la historia de lo sublime, lo indispensable de cualquier estudio del tema. El tratamiento de Burke de lo sublime es largo y detallado. En el siguiente apartado se dará cuenta de las ideas más representativas de lo Sublime en la obra de Burke y su importancia con el terror y el horror.

Un aspecto significativo de lo sublime en la obra de Burke es su aspecto ambiguo y de sentimientos encontrados en la experiencia de sublimidad que lo ponen en oposición a principios neoclásicos del arte tanto en Gran Bretaña como en Francia. Un punto de partida importante para tanto la sublimidad de Burke como su enfoque general es la Introducción al Gusto que se agregó a la segunda edición de 1759. En la Introducción, se esfuerza por demostrar por qué es importante explorar las cuestiones del gusto o como él lo llama “la lógica del gusto”.⁴⁰ La investigación de Burke es de naturaleza empirista, sensualista y es el primer texto donde el autor distingue el ámbito de la estética de otros campos de pensamiento humano y le da la independencia que se merece.

Burke en su introducción empieza a definir el gusto como “aquella facultad o facultades del entendimiento que se mueven por las obras de la imaginación y las bellas artes o que forman juicios de ellas.”⁴¹ Aunque el propósito de este trabajo no es el acercamiento al concepto de lo sublime en Kant, vale la pena resaltar como el autor alemán se basa en el conocimiento de la teoría de Burke. Sin embargo, la teoría del pensador inglés será superada puesto que Kant no sólo se centra en el empirismo como factor fundamental del conocimiento. Para Burke, el concepto de gusto depende de la experiencia por que “las potencias del hombre

⁴⁰ Ibid. P. 2.

⁴¹ Ibid. P. 4.

que se emplean en los objetos externos, según yo entiendo, son la imaginación y el juicio.”⁴²

La suposición principal de Burke es que la base del gusto es común o “uniformes” a todos los seres humanos; por lo que se puede universalizar el sentido del gusto entre los hombres. Los placeres y los displaceres dependen de los sentidos que son común a todos los hombres si se habla desde la “naturaleza”. Después de una discusión sobre el papel que juega la imaginación, los sentidos y la facultad del juicio, aparece un punto interesante en la discusión y es la diferencia y la similitud, en el que se menciona que el placer que tomamos de la diferencia es de naturaleza negativa e indirecta. Éste es uno de los aspectos más importantes sobre los cuales se basa el concepto de lo sublime. Finalmente, una característica específica de La investigación de Burke mencionada por él en la Introducción es el hecho de que su texto explora lo hermoso y sublime en términos de pasiones y privilegios de las cualidades sensoriales y corporales de los objetos con respecto a estas dos experiencias, mientras que dibuja una distinción clara entre estos dos categorías de objetos y los sentimientos respectivos producidos por ellos.

2.3.2 Parte Uno: Placer Complejo, Terror, Individuo, Sociedad. La indagación de Burke es extensa y detallada, aborda tanto lo sublime como lo bello y lo interrelaciona. Sin embargo, para efectos del presente texto solo se enfocará en lo sublime, remarcando lo bello cuando sea indispensable. Se intentará explorar la noción de lo sublime en relación con la naturaleza del placer, es decir, placer relacionado con el terror y su poder asociativo.

Para abarcar el concepto de terror como fenómeno desde lo sublime, lo primero que hay que tener en cuenta es un concepto el concepto de Novedad. Lo nuevo es el primer movimiento del corazón para sentir y buscar el conocimiento, que Burke llamará curiosidad. La curiosidad muda de objeto. Ello quiere decir que está

⁴² Ibid. P- 4.

emparentada con el deseo, que es lo que anima al individuo a la búsqueda o apetencia de placeres nuevos.

Sentir la curiosidad como el impulso vital que mueve a los individuos a la búsqueda de placeres nuevos va a resultar en salir del estado de indiferencia al estado de pena o angustia que es natural para los individuos. De acuerdo con Burke, todos los afectos y emociones, todos los estados mentales de cualquier tipo se pueden dividir en dos formas básicas: placer y pena.⁴³ El placer y la pena no se derivan de la disminución de uno sobre otro, sino de la ganancia de uno sobre otro en cuanto que el individuo esté en un estado de indiferencia. A ese placer que se genera desde el estado de indiferencia al estado de placer, y no de la “cesación” de la pena, Burke lo llama “placer positivo”.⁴⁴ En un sentido no del todo opuesto, pero si en gradualidad y en naturaleza, Burke llama “*deleyte*” o placer relativo, al placer que deriva de la “cesación o disminución” de la pena.⁴⁵

Burke, en la sección VI de la Parte I, manifiesta que la mayor parte de las ideas son capaces de causar una fuerte impresión en la mente o el “ánimo” del hombre, ya sea simplemente de dolor o placer. Ambas se pueden reducir a dos categorías: el placer a la categoría de la Sociedad y la pena a la categoría de la propia conservación. Esta distinción es muy importante porque la sociedad goza y siente placer si hay beneficio social y político, representado en el bien común. Mientras que las ideas de penas provocan enfermedad y muerte lo que “causan en el ánimo fuentes nociones de horror. Por consiguiente, las pasiones que se refieren a la propia conservación versan principalmente sobre la pena y el peligro, y son las más poderosas de todas.”⁴⁶

Así, según Burke, la muerte es la mayor amenaza para la vida, es decir, se centra en nuestro instinto de autodeterminación, preservación, y está acompañada de

⁴³ Ibid. P. 17.

⁴⁴ Ibid. P. 29.

⁴⁵ Ibid. P. 32.

⁴⁶ Ibid. P. 36

pensamientos de dolor y terror. En otras palabras, el terror es la consecuencia de un dolor potencial que amenaza la vida, como resultado es la pasión más fuerte que podría experimentar. En palabras del estudioso inglés:

"Todo lo que es a propósito de cualquier modo para para excitar las ideas de pena y de peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa cerca de objetos terribles u obra de un modo análogo al terror, es un **principio de sublimidad**: esto es, produce la más fuerte moción que el ánimo es capaz de sentir. Digo la más fuerte moción, porque estoy convencido de que las ideas de pena son mucho más poderosas que las que nos vienen del placer."⁴⁷

El sentimiento de lo Sublime está relacionado con el terror y el horror, que a su vez está relacionado con nuestro instinto natural de conservación que lucha por oponerse a la muerte. Porque "la muerte es una idea que produce mayor impresión que la pena."⁴⁸ Sin embargo, Burke explica que los placeres relativos o los provenientes de la pena, tiene un punto límite y ese punto es la muerte o un peligro inminente. "Cuando la pena o el peligro están demasiado próximos, son incapaces de causar algún deleyte, y son terribles simplemente; pero a ciertas distancias y con ciertas modificaciones, pueden ser y son deleitosos, como experimentamos cada día."⁴⁹

Esta idea es para Burke una idealización del dolor o terror/horror que no proviene directamente de la eliminación física y real del dolor. Sin embargo, este dolor o idea de dolor hay que contemplarla a una distancia adecuada al individuo u objeto y que no lo ponga en peligro, mientras se deleita por el placer que deviene del peligro. La pregunta que surge es ¿cómo se sabe cuál es límite ideal para no sobrepasar la línea del placer y la tortura, el placer y autoinfligirse dolor? ¿cuál es la naturaleza de esta delicia, esta experiencia y hacia dónde conduce? Estas preguntas no las resuelve Burke, pero afirma que investigará el asunto más adelante. Lo que llama la atención de este pasaje es que Burke propone otro

⁴⁷ Ibid. P. 37.

⁴⁸ Ibid. P. 37.

⁴⁹ Ibid. P. 38.

concepto para la recepción estética y es el de distanciamiento, que va a ser trabajado posteriormente por autores como W. Iser.

Finalizando el primer apartado, Burke enmarca lo sublime en las dos perspectivas de sus categorías principales: los placeres de la sociedad y las penas del individuo por motivos de la propia conservación. El vínculo se da en diferentes nociones. La primera de ellas es la belleza. Este concepto, lo desarrolla el autor inglés en el placer que gustan los seres humanos por las diferentes especies. En los otros seres humanos por sus cuerpos y sus atractivos físicos o morales. En los animales por su afabilidad o ternura que pueden llegar a inspirar. El segundo concepto que propone Burke para poder establecer el *deleyte* como la unión entre lo social y la autoconservación es el de la simpatía. Ésta es la substitución que permite ponerse en el lugar del otro y poder participar de los mismos afectos:

“de modo que esta pasión puede participar, o de la naturaleza de las que se refiere a la propia conservación, o versando sobre la pena puede ser un principio de sublimidad: o puede versar sobre ideas de placer, y entonces puede aplicarse aquí todo lo que se ha dicho sobre las afecciones sociales, bien se refiera a la sociedad o bien a algunos modos particulares de ella.”⁵⁰

Continúa Burke diciendo que este principio de simpatía es el que se pueden comunicar las artes, pertenece a la sociedad. Interesante argumento si se observa que el arte tiene una condición de universalidad. Por otra parte, la simpatía desde el punto de las penas y el *deleyte*, adquiere otra dimensión. El *deleyte* aquí puede parecer un poco cínico, porque el goce se da en el dolor o sufrimiento de las penas del otro. La simpatía es, pues, la suma al dolor, pero no como pesar sino como, lo que se puede denominar una estética de la crueldad. Al respecto dice Burke:

“Estoy convencido de que tenemos un grado de *deleyte*, y no pequeño, en los infortunios y penas reales de otros: pues sea lo que fuere el aspecto en la apariencia, sino hace que huyamos de tales objetos, si

⁵⁰ Ibid. P. 44.

por el contrario hace que nos acerquemos a ellos, y nos detengamos a verlos; en tal caso concibo que precisamente que tenemos deleite o placer de una u otra especie contemplando objetos de esta clase... pues el terror es una pasión que siempre causa deleite, cuando no nos toca de cerca y la conmiseración nos trae placer porque nace del amor y de la afección social. La pasión que nos anima a todas las acciones para las que hemos sido formados por la naturaleza, ya acompañada por un deleite o placer, sea cual fuere la materia; y como el Creador ha determinado que estemos unidos por los vínculos de la simpatía, ha fortalecidos éstos con un deleite proporcionado; y más principalmente donde más se necesita, que es en las desgracias de otros. Si esta pasión fuera penosa simplemente, huiríamos con el mayor cuidado de todas las personas y lugares que pudieran moverla... El deleite que tenemos en tales casos, impide que huyamos de escenas miserables; y la pena que sentimos, nos inclina a procurar nuestro propio alivio aliviando a los que padecen; y esto antes de todo raciocinio por un instinto que nos impele a nuestros propios fines sin que pongamos cosa alguna de nuestra parte.”⁵¹

El anterior pasaje arriba citado pone varias consideraciones a tener en cuenta. Los seres humanos al ser creaciones de Dios, se nos fue dotado de todos los elementos pasionales deleitables como los placenteros. En esta medida todo lo que esté en nuestro haber es una procuración del Creador. Asimismo, Burke eleva el gusto por las penas de los demás, en justa medida y proporción, a nivel estético, quitándole el sentido moral, que iría en contravía de los placeres de la sociedad. De hecho, la simpatía está más cerca a la sensación de sublime, es decir, al terror o al aspecto temeroso de los fenómenos, pero sin un poco de deleite es imposible simpatizar con el otro. Sin embargo, el razonamiento de Burke no queda ahí, también eleva el acto de ver o contemplar objetos que pasen por una pena a nivel estético, lo que hoy en día se conoce como voyerismo o morbo. El acto de ver o contemplar por el gusto de la contemplación lleva implícitamente la curiosidad o la novedad que junto al acto de imitar producen un fenómeno cognoscente en el individuo.

La simpatía está cerca de nuestra noción contemporánea de empatía. La simpatía al considerar como una sustitución, por la cual un hombre se pone en el lugar de

⁵¹ Ibid. Págs. 46 – 47

otro hombre, se ve afectado en muchos aspectos, tanto en lo real como en la modelización de sus formas. Es por este principio principalmente que la poesía, la pintura y otras artes influyentes transfunden sus pasiones de un pecho a otro.

La noción de simpatía dentro de lo sublime se da con el fin de mostrar que el dolor real y el sufrimiento de los demás puede conducir al placer en sí mismo destinado a justificar de la realidad sobre la representación en términos morales, pero no con los fenómenos artísticos. En estos últimos, la simpatía como fenómeno que procura un gusto por el arte se debe a las formas o al proceso de imitación que hace perene a la obra que al objeto a imitar.

2.3.3 Las formas de lo Sublime.

En la segunda parte del libro, Indagación Filosófica Sobre el Origen de Nuestras Ideas Acerca de lo Sublime y lo Bello el autor, E. Burke se propone establecer una descripción detallada sobre lo que compone lo sublime. En este apartado, se dará cuenta de esa caracterización que constituye la estética del terror y el horror.

2.3.3.1 El Asombro. Burke comienza su estudio con la pasión más poderosa que produce lo sublime, el asombro. Esta pasión genera un estupor mucho mayor al de la sorpresa descrito en la primera parte. El asombro genera un pánico que hace que el cuerpo se detenga o se apague. Las reacciones corporales quedan reducidas a un nivel mínimo.

“En este caso está tan lleno el ánimo de su objeto, que no puede dar entrada a otro alguno, ni por consiguiente raciocinar sobre lo que ocupa. De aquí nace el grande poder de lo sublime, que lejos de ser producido por nuestros raciocinios, nos anticipa y nos lleva arrebatadamente a ellos por una fuerza irresistible.”⁵²

Cabe resaltar en este pasaje que Burke, implícitamente, está haciendo una distinción entre terror y horror. El horror está emparentado con lo que el hombre

⁵² Ibid. P. 56.

no puede racionalizar, es decir, no puede dar una explicación racional a ese estado del que se vuelve presa. Por otro lado, el terror sería una racionalización de ese miedo por el cual el cuerpo se siente poseído, pero puede reaccionar, gracias a la oxitocina como inhibidor del miedo.

2.3.3.2 El Terror/Horror. Tanto el horror como el terror son sublimes porque provienen de la pena o del miedo a la muerte que es la pena por la cual los individuos sienten terror u horror. Además, es claro cuando Burke propone la vista como el primer percepto por el cual se siente miedo, pues es la vista la que siente curiosidad sobre lo que genera miedo y se nutre de ella, así se esté sintiendo. Es una curiosidad que no se puede llamar “frívola” por ese mismo gusto a seguir viendo las formas del terror/horror.

En el mismo pasaje, el autor distingue los adjetivos del terror. Ellos son variables en grado:

“Se usa en ellas con frecuencia de la misma palabra indistintamente para significar los modos de asombro o admiración y los de terror. Ζυβος en griego equivale a miedo o admiración; δεινος es terrible o respetable; αιδεω reverenciar o temer. Vereor en latín es lo mismo que αιδεω en griego. Los romanos usaban *stupeo*, palabra que denota con energía el estado de ánimo asombrado, para el efecto simple tanto de temor, como de asombro: la palabra *attonitus*, es igualmente expresiva (atónito) del enlace de estas ideas: y la palabra francesa *etonnement* y las inglesas *astonishment* y *amazement* indican con igual claridad la conexión de las emociones que acompañan al temor y la admiración.”⁵³

Los adjetivos que denotan miedo, terror o asombro también, implícitamente, muestran un gusto por el terror/horror. Las personas “admiran” o gustan del terror por sus efectos receptivos en sus mentes o *animas*. El terror y horror no solamente es un acto provocador y provocativo, sino que es un estado mental que produce placer en las personas que lo sienten.

⁵³ Ibid. P. 61

2.3.3.3 La obscuridad. La obscuridad al ser una privación como el silencio, la soledad y la vacuidad son terrorífica.⁵⁴ Este tema lo va a desarrollar Burke en la Parte IV, secciones XIV, XV y XVI. Burke plantea que la obscuridad aterra porque obnubila el sentido de la vista y “se desvanece gran parte de nuestra aprehensión”.⁵⁵ La obscuridad pone al individuo en un estado de imposibilidad o privación permanente ante cualquier eventualidad un enemigo o un paso al vacío.⁵⁶ Los individuos pueden ver porque físicamente tienen los ojos dispuestos para el acto, pero no pueden mirar porque la obscuridad enceguece en la medida que no permite distinguir las formas. Sin embargo, paulatinamente los ojos se empiezan a acostumar al cambio físico y se amolda a la no luz, pero no a la sensación de desconcierto que produce la obscuridad.

La negrura es dolorosa por su condición natural y cultural. La primera condición se explica por la sensibilidad del ojo a la luz y la aparición del color. A medida que el ojo se aleja de la luz, la pupila se dilata para adecuarse a la obscuridad y los nervios de una leve contracción pasan a una tensión dolorosa, “porque en tal estado, mientras el ojo permanece abierto hay continuo connato por recibir luz”⁵⁷, pero es solo una mera idea de la mente por tratar de descubrir lo que hay más allá. Por otro lado, a la noche se la ha dado culturalmente, la idea de peligro y terror, pues en la noche ocurren apariciones fantasmagóricas o sustos que a la luz del día no son posibles “la noche aumenta nuestro temor en todos los casos de peligro, y cuanta impresión causan las nociones de fantasmas y duendes, de que nadie puede formar una idea clara, en los espíritus crédulos que le dan asenso a estos cuentos populares.”⁵⁸ Para Burke, las personas que creen en este tipo de historias (y en la literatura abundan muchas de ellas), lo sublime se da porque tienen el “animo viciado con supersticiones.

⁵⁴ Ibid. P. 86.

⁵⁵ Ibid. P. 62.

⁵⁶ Ibid. P. 195.

⁵⁷ Ibid. P. 198.

⁵⁸ Ibid. P. 62.

La observación que hace Burke sobre las creencias de la cultura popular son rebajadas a supersticiones, pero les coloca un halito de confianza, en la medida, y aunque suene poco racional, son creíbles para aquellos individuos. De manera acertada, el autor irlandés, propone la literatura como otro signo diferente de la cultura en la cual es posible la existencia de lo sublime. Para él, una cosa es aclarar la idea y otra cosa muy diferente que mueva la imaginación.⁵⁹

La idea de este pasaje cobra importancia por la relación que se encuentra con Longino al tratar de separar los textos pertenecientes a la elocución como los discursos y los que pertenecen a la fantasía o imaginación. Éstos últimos, para Burke, son los que hacen que se mueva la imaginación, pues como se vio en el capítulo de Longino, la imaginación o fantasía es la que permite recrear los pasajes más sublimes. La obscuridad mueve la fantasía o la imaginación hacia las fronteras de lo terrorífico y horriblo.

Continuando con esta idea, Burke pone otra premisa que debe ser tomada en cuenta:

“la descripción más viva que se puede hacer de palabra, da una idea muy obscura e imperfecta de tales objetos; pero puede mover más esta descripción que la mejor pintura. Esto se ve probado por una experiencia constante. El modo propio de expresar a otros los afectos del ánimo es el de la palabra; los demás modos de comunicarnos son muy defectuosos”⁶⁰

Burke plantea en estas líneas el obscurantismo de la representación de la palabra. La palabra es imperfecta, pero esa imperfección es tomada por el ánimo (mente) del hombre para volverla habitable y con ello existente. La palabra logra excitar por su composición abstracta⁶¹, permitiendo la vehiculización de las pasiones en los ánimos del hombre.

⁵⁹ Ibid. P. 64.

⁶⁰ Ibid. P. 64.

⁶¹ Ibid. P. 222.

Uno de los poetas que mejor hizo uso de las palabras de lo sublime fue John Milton. Burke lo cita de esta manera:

“Parece que nadie ha sabido mejor que Milton el secreto de realzar, o de poner más en claro el secreto de las cosas terribles, si se me permite usar esta expresión, valiéndose con tino de la obscuridad. Está admirablemente ideada la descripción que hace de la muerte en el libro segundo; asombra la obscura pompa, y los enfáticos y expresivos rasgos y coloridos e incertidumbre, con que acaba el retrato de esta reina de terrores.

“La figura que estaba al otro lado,
Si merecía el nombre de figura
Lo que no tenía distinguible
De juntura, o de miembro, o sí substancia
Podía ser llamado parecido
Sombra sutil y vana, pues la una
Pudiera con la otra equivocarse;
Era negra cual noche tenebrosa
Pues la una pudiera con la otra;
En fiereza a diez furias igualaba,
En espanto y terror al hondo infierno:
Vibraba un fuerte y tenebroso dardo
En lo que parecía su cabeza
Llevaba una imperfecta semejanza
De corona real que la ceñía.”⁶²

Esta admirable descripción que hace Milton asombra por los expresivos rasgos y coloridos de incertidumbre con que acaba el retrato de la Reina de los terrores: La Muerte. La atmósfera que se teje entorno de la figura y la figura misma se muestran obscura, lo que permite que su monstruosidad terrorífica sea más llamativa.

2.3.3.4 El Poder. Corolario de lo anterior, aparece el poder. En primer lugar, dice Burke que el poder puede ser considerado una afectación social porque se suele dar en gobiernos déspotas que hacen de su forma de gobierno un oscurantismo. Sin embargo, el poder estatal o social ejerce sobre la pasión individual un terror o afectación que no se puede describir como un placer delicado

⁶² Ibid. P. 63.

o general. La muerte o la imposición de una ley acrecienta el ánimo del individuo un estado de constante peligro. Eso lo hace sublime.

Recordemos que la pasión de lo sublime, que es penosa o dolorosa, es tan peligrosa como la sensación de estar cerca de la muerte, pero sin los riesgos de ésta. Por eso, el terror deleitoso o sublime del poder no está en la fuerza ejercida por individuo; “porque ninguna cosa puede obrar de ninguno modo que sea agradable, sin obrar conforme a nuestra voluntad, y para obrar según ella, es menester que esté sujeto a nosotros y por esta razón nunca puede ser causa de un concepto grande o dominante.”⁶³ De esta manera, el movimiento, para que exista el fenómeno del terror o placer deleitoso, debe ser de afuera hacia dentro.

Con referencia al poder hay que aclarar sobre dos entidades supranaturales que ejercen una gran influencia en el espíritu humano. Burke habla que sobre la magnificencia del Dios el hombre no puede hablar, porque su juicio o entendimiento no puede comprender el poder, la bondad, el amor. Todo juicio o comentario que se haga desde el razonamiento del hombre quedará incompleto. Sin embargo, no será así cuando se pasa a describir la naturaleza de Satanás. Ya arriba se vio cómo para el investigador, Milton es uno de los escritores entiende su ser y lo describe de una manera sublime.

2.3.3.5 Vastedad, Infinitud, Uniformidad. Burke relaciona tres elementos espaciales con la sublimidad. La primera de ellas es la vastedad. La inmensidad que genera un campo en su extensión puede ser algo que el individuo no sea capaz de soportar por su pequeñez frente a éste. En este apartado, el autor considera importante que, dependiendo de algunas propiedades geométricas un campo denotar mayor o menor efecto de infinitud.⁶⁴ El efecto que da la infinitud es se puede sentir por ampliación o reducción. Una unidad se puede dividir tantas

⁶³ Ibid. P. 74.

⁶⁴ Ibid. P. 89.

veces como sea posible en unidades más pequeñas o tener su efecto contrario. Por esa inconmensurabilidad el infinito es un terror/horror deleitoso.

La vastedad no solamente es una condición de grandeza infinita. La infinitud en términos de la vastedad se puede determinar por lo infinitamente grande o lo infinitamente pequeño. Un campo amplio denota inmensidad al ojo que lo contempla. Por otro lado, la infinitud también se puede contemplar en la repetición de diferentes materialidades. Por ejemplo, cuando se repite un sonido o una imagen con frecuencia, los sentidos construyen, mediante esa sucesión o repetición la prolongación de esa unidad o un “infinito artificial”⁶⁵

La sucesión contribuye al “infinito artificial mediante la prolongación. Sin embargo, para que dicha prolongación se lleve a cabo deben existir dos condiciones. La uniformidad en la tesitura que favorece a la linealidad de las formas. La uniformidad en el color también ayuda a que la línea de la uniformidad no se quiebre. La segunda condición es la de la continuidad de las formas. Condición imprescindible para que los planos parezcan tener continuidad. Ejemplo de ello son las cruces o los grandes edificios que dan la apariencia de magnificencia.

Burke va a trasladar el concepto de magnificencia a otros fenómenos. A continuación, se describirán las otras formas de este concepto.

2.3.4 Los sentidos en la aparición de lo sublime

2.3.4.1 La Luz y el Color. La luz tiene el mismo principio de grandeza de la oscuridad por eso puede llegar a ser sublime. La luz no sólo es la que permite la aparición del color, sino que con la luz se pueden tener manifestaciones de grandeza deleitosa. La primera de ellas es el enceguecimiento. La luz, en su inmensidad, al imponerse obnubila la visión, dejando todo en completa oscuridad blanquecina como su opuesto lo oscuro. La segunda manifestación, es el realce

⁶⁵ Ibid. P. 91.

de los objetos o la obscuridad misma. Las expresiones de luz de improviso como el rayo iluminan los objetos que están en la completa obscuridad por segundos, haciendo que las formas que se muestren sean terroríficas por sus distorsiones al ojo. Lo anterior, también produce que la obscuridad se vea más abarcadora que los pequeños momentos de luz. El ejemplo poético que propone Burke de Shakespeare “y pone en derredor el tono excelso / la augusta majestad de las tinieblas.”⁶⁶

La luz como productora del color nos otorga los colores que produce los efectos de grandeza o de lo sublime. Asegura el investigador que los colores vivos no son los que denotan la grandeza de las cosas, por dichos colores son generadores de una belleza simple y superficial. Opuestos a esos colores vivos, se tienen los colores oscuros y grises son los que se imponen tanto en cuadros históricos como en momentos de peligro deleitoso.

2.3.4.2 Los Sonidos y el Estruendo. Los sonidos pueden perturbar tanto el cerebro que asombra y confunde la imaginación. Un sonido cuya onda sea lo suficientemente potente para perturbar o intranquilizar a las personas o repetitivo para vencer el ánimo es sublime porque no es uniforme ni delicado. En este último caso se pueden encontrar los gritos, los chillidos de animales, los tonos de las fieras perturbadas. El sonido, en últimas, es pues la incertidumbre que genera desconcierto en la imaginación del hombre.

2.3.4.3 Olor y Sabor. Las ideas de grandeza que constriñen al olor y sabor son pocas, debido a su naturaleza. Los hedores intolerables y los sabores amargos son los propicios para el deleyte, pues cargan directamente sobre el órgano del sentido. Sin embargo, hay que tener en cuenta con la exageración de las formas

⁶⁶ Ibid. P. 102.

en la descripción de una imagen que se proyecte sobre este sentido porque se puede caer en una idea baja sino se tiene dignidad en su composición. “Las cosas terribles siempre son grandes; pero las que tienen cualidades desagradables, o las que son realmente algo peligrosas, con tal que el peligro se supere con facilidad son odiosas”.⁶⁷

2.3.4.4 La Prontitud. El principio repentino o la cesación imprevista es un elemento de lo sublime por las implicaciones y efectos que tiene en los sentidos. El efecto de una cosa repentina o inesperada es el sobresalto: “esto es percibimos peligro y nuestra naturaleza nos estimula a ponernos en defensa contra él.”⁶⁸ La pena o el dolor acongoja el ánimo de los individuos dejándolos en un primer momento en estado catatónico.

Con este apartado se termina la descripción que hace Burke sobre lo Sublime. Se puede considerar el examen que hace Kant en su tercera crítica para hablar de lo sublime. No obstante, hay una diferencia entre los postulados kantianos y los de Burke. Para Kant, lo sublime, que se divide en matemático y dinámico tiene una implicación en los sentimientos. Por otra parte, para Burke, lo sensible apunta a los sentidos. La diferencia técnica, si se puede considerar así, radica en que el filósofo alemán indaga sobre los conceptos fenoménicos, mientras que para el autor irlandés sus indagaciones apuntan a lo empírico.

El siguiente capítulo se realizará el respectivo análisis de la obra El exorcista de William Blatty, en la que se dará cuenta de los dos conceptos arriba desarrollados. Por un lado, el concepto de literatura de horror cósmico por ser una novela que en su entramado se acerca a las fuerzas sobrenaturales. Por otro lado, el concepto de lo sublime porque los horrores descritos ahí, constriñen la vida, llevándola al paroxismo de la muerte.

⁶⁷ Ibid. P. 113.

⁶⁸ Ibid. P. 106.

3. EL HORROR TIENE UN NOMBRE SAGRADO

Antes de empezar el análisis de la novela *El exorcista* del autor norteamericano William Peter Blatty, es conveniente saber quién fue este reconocido autor y el contexto de la novela.

3.1 BIOGRAFÍA

William Peter Blatty nació el 7 de enero de 1928. Hijo de padres libaneses, en Nueva York, ciudad por la que deambuló con su madre Mary Mouakod Blatty, de hogar en hogar tras el abandono de su padre: Peter Blatty. Tuvo 4 hermanos, Edward, Maurice, Mike y Alyce.

Desde muy temprano, la profunda religiosidad de su madre influyó decisivamente en su educación, que se realizó en algunos de los centros católicos jesuitas más prestigiosos de Nueva York y Washington. Estudió en la Universidad de Georgetown (universidad jesuita) y posteriormente Literatura Inglesa en la Universidad George Washington.

Después de sus estudios de licenciatura, ingresó en las Fuerzas Armadas estadounidenses en 1951 y fue enviado a Beirut, en Líbano. Durante su estancia allí, Blatty comenzó a escribir y a publicar sus primeros artículos periodísticos en revistas y en periódicos. Cuando regresó a Estados Unidos, trabajó como director de publicidad en la Universidad de California.

A mediados de los años 50 ganó 10,000 dólares americanos en un concurso televisivo, lo que le permitió dedicar los siguientes años a la escritura. En 1959 Blatty publicó su primera novela: *Which Way to Meca, Jack?* Cuatro años más tarde fue producida su primera comedia para el cine: *The man from the Dinner's Club*. A partir de entonces, comienza a trabajar para *Hollywood*. En los

años sesenta colabora habitualmente con el director Blake Edwards escribiendo los guiones para algunas de sus películas.

Otras obras de importancia del escritor son su autobiografía *I'll Tell Them I Remember You* (1973), *Twinkle, Twinkle, Killer Kane* (1979), *Legión* (1983) y *Demons Five, Exorcists Nothing* (1996).

W. P. Blatty Murió el 12 de enero de 2017 a la edad de 89 años en Bethesda, un suburbio de Washington D. C. Blatty había pasado en Washington los últimos años de su vida y falleció en un hospital cercano a su casa.

3.2 NOVELA EL EXORCISTA

W. P. Blatty comenzó a escribir *El exorcista*, tras leer sobre un caso real de posesión satánica que aquejó a un joven de 14 años de Maryland a principios de la década de 1940. Blatty quedó tan intrigado con el fenómeno paranormal que investigó todo lo relacionado sobre éste. En esa época no se conocía científicamente mucho acerca de la posesión satánica y del rito del exorcismo.

En un apartado pasaje del Lago Tahoe escribió *El exorcista*. Una novela de terror que fue publicada finalmente en 1972 y que se convirtió en el gran best-seller del momento. Posteriormente él mismo adaptó para cine dirigida por William Friedkin y en la que participaron Ellen Burstyn, Linda Blair, Jason Miller, Max von Sydow y Lee J. Cobb.

3.3 ARGUMENTO DE LA NOVELA

El argumento de la novela es mundialmente conocido: una niña de once años, completamente normal, sufre una inquietante e inexplicable transformación que deja confundidos a científicos y médicos. Tras multitud de pruebas, tan sólo cabe

una explicación a la extraña "enfermedad de la niña": ha sido poseída por una fuerza demoníaca que sólo podrá ser anulada por medio de un exorcismo. Dos sacerdotes encargados de realizar la operación se verán obligados a arriesgar sus propias vidas para expulsar al diablo del cuerpo de la niña y salvarle así la vida.

La adaptación del libro al mundo del cine obtuvo tanto éxito en la década de los setenta que a los pocos años apareció una fallida continuación: El hereje (1977), que no poseía ni la fuerza ni la profundidad de su predecesora, probablemente porque William P. Blatty no participó en la creación del guion cinematográfico.

El guion de la versión cinematográfica consiguió un Oscar muy polémico en 1973. Aunque escribió varias novelas en la línea de ésta, algunas de las cuales también fueron llevadas al cine, ninguna llegó al estado de culto de El exorcista. En 1983 Blatty escribió Legión, la novela que sigue a El exorcista, donde, con una trama detectivesca, el autor continúa planteando las cuestiones religiosas, teológicas y filosóficas que le han preocupado durante toda su vida. En 1990 el propio Blatty dirigió la versión cinematográfica de Legión en El exorcista III.

La novela El exorcista de William Blatty se inscribe entre las fronteras de una novela del horror cósmico. Su composición dramática radica en la eterna lucha del hombre con las fuerzas sobre naturales del bien y el mal, con un marcado dominio de la ideología del dogma católico. En sus páginas, personajes delgados como el papel luchan de una manera casi heroica con espíritus que escapan a su comprensión y control.

3.4 EL HORROR SUBLIME EN EL EXORCISTA

3.4.1 El mal contra el mal. Desde que inicia la novela se encuentra el carácter sublime del espacio. El vasto desierto de Irak en la que cae el sol de manera inclemente. Un ambiente de puro agotamiento en el que, además, se están realizando excavaciones para recuperar elementos de la antigua civilización de

Mesopotamia. La idea de recuperar nos pone en evidencia los millones de años en que los hombres han habitado la tierra, haciendo que la condición de vastedad como lo dice Burke y Lovecraft, termine amilanando la noción de grandeza que tiene el ser humano.

El padre Merrin (que no se sabe su nombre hasta muy entrada la historia) despierta al mal (como si el medio oriente fuera el espacio característico del mal), representado en una figura de hombre muerto. En esta imagen aparecen dos tensiones de carácter ideológico. La primera tensión es religiosa. En el medio oriente habitaban los Sumerios que fueron una de las primeras civilizaciones de Mesopotamia, lugar donde ocurrió la caída de la Torre de Babel. El origen del mundo donde convergieron los setitas, los canaanitas, los sumerios. En otras palabras, son tribus que no creyeron en el mesías de los católicos. El discurso del narrador orienta a pensar que, ideológicamente que el mal salió de estas civilizaciones “Los quebradizos restos del tormento cósmico que una vez le hicieron preguntarse si la materia no sería Lucifer que volvía en busca de Dios hacia arriba, a tientas. Y, sin embargo, ahora sabía que no era así”⁶⁹

La segunda tensión, es la relación que está entre la vida y la muerte o en el mundo sensible en tanto sentidos y el de fuerzas que no son de este mundo. Para los católicos el mundo de la vida, así sea la vida eterna, será el mundo de Dios, por el contrario el mundo de la muerte y el de las tinieblas es el mundo de Lucifer. Dicha tensión también quiere ser transmitida al mundo del lector poniéndolo en alerta de lo que se avecina “Él sentía que las hojas le oprimían la espalda con más fuerza. Algo iba a ocurrir.”⁷⁰ como si el universo de la diégesis quisiera señalar al lector lo que le va a suceder al padre Merrin, que hasta el momento es el señor de color caqui. Él tiene la “premonición” del peligro mortal que acaba de despertar. Su vida pasa de la total indiferencia a un estado de terror deleitoso.

⁶⁹ BLATTY, William, *El Exorcista*, Ed. Mosaico, México, 2001. Pág. 4.

⁷⁰ *Ibid.* P. 5.

Las fuerzas sobrenaturales con las que inicia la novela están más allá de la comprensión superficial de los seres humanos. Es una lucha tan desigual, como el duelo de Acab (rey de Israel) con la gran ballena blanca. Esa es la antesala de lo El que le va a suceder. Para aumentar la tensión de las fuerzas sobrenaturales del bien y del mal, el narrador muestra a un curdo con aspecto desagradable su rostro posee la condición del mal pues tiene los “dientes podridos” como si su aspecto fuese la tragedia del mal o como si el mal tuviese el estado de insalubridad. La maldad crece y él la puede sentir cuando el señor de ropa caqui (el padre Merrin) se aleja en el jeep. El curdo siente un estado de indefensión, se siente apresado por la soledad.

“El curdo se quedó parado mirando, con la rara sensación de haber perdido algo, mientras el jeep cobraba velocidad. ¿Qué era lo que había perdido?

¿Qué era lo que había sentido en presencia del extraño?

Algo parecido a la seguridad, un sentimiento de protección y de profundo bienestar, que ahora disminuía, a medida que el jeep se alejaba veloz. Se sintió extrañamente solo.”

El bienestar disminuye para él. Es el pequeño eufemismo para decir que el mal lo tiene en sus manos. La soledad para el curdo no es una pena positiva. La soledad es todo lo contrario, es un vacío que cubre todo el ser de este personaje que es descrito de manera miserable. La soledad aquí adquiere tres significados. El primero, la soledad material. El cuerpo queda desamparado sin ninguna compañía. La segunda es una soledad mental. El sujeto queda con “la extraña sensación de haber perdido algo”. La tercera soledad es la espiritual. La protección y el bienestar que le daba el sacerdote no la tener más. La idea mítica de la religión, católica en este caso, cada vez cobra más importancia, quizá, advirtiendo al lector que un peligro inminente va a llegar.

Más tarde, en el inventario, el padre Merrin (el hombre de caqui) se queda mirando un objeto extraño. La preocupación que siente es transportada al ambiente “había algo” que no lo dejaba de preocupar. Era la cabeza del “demonio Pazuzu,

personificación del viento del Sudeste”, lo particular de la cabeza es que estaba perforada. La intención era quitarle el mal al mal. Con ello la cabeza funcionaría como un amuleto o tótem que representa un escudo protector frente al mal: “El mal contra el mal”. La concepción del mal se modifica. El mal que se le hace al mal no es el bien dentro de la teología, sino otro mal peor porque no sana, si no que daña. Esta concepción va en contravía de las enseñanzas de las sagradas escrituras. Además, se nos da a conocer también algo acerca de la crisis espiritual de Merrin. Éste tiene dificultades para sentir (por oposición a querer) amor por los demás, especialmente cuando son deformes y están enfermos (el terreno especial de Pazuzu). Ello ha llevado a Merrin a preocuparse por su fe.

En este punto la narración se empieza a ralentizar. El objetivo de usar la suspensión con sucesivas descripciones es despertar la ansiedad la ansiedad en el lector. Lo que Burke llamaría la prontitud. El tiempo se funda con la atmosfera para dar una sensación de aletargamiento, de densidad que luego se resolverá con un imprevisto. El siguiente pasaje puede describir lo que se quiere dar a entender.

“El hombre vestido de color caqui caminaba subyugado. Al dejar la ciudad, se abrió paso por los suburbios mientras cruzaba el Tigris. Al acercarse a las ruinas, disminuyó el ritmo de su andar, porque con cada paso el incipiente **presentimiento** tomaba una forma más consistente y horrible. **Tendría que saber. Tendría que estar preparado.**

“El tablón de madera que atravesaba el Koser -un arroyo fangoso crujió bajo su peso. Y por fin llegó allí; se paró sobre el montículo donde una vez brillara, con sus quince pórticos, Nínive, la temida guarida de las hordas asirias. Ahora la ciudad yacía hundida en el sangriento polvo de su predestinación. Y, sin embargo, él se encontraba allí, el aire seguía siendo denso, estaba lleno de ese otro aire que alteraba sus sueños.

“Un sereno curdo, al doblar por una esquina, empuñó su rifle y empezó a correr tras él, se detuvo bruscamente, lo saludó al reconocerlo y siguió corriendo.

“El hombre vestido de color caqui merodeó por las ruinas. El templo de Nabu. El templo de Istar. **Sintió vibraciones.** En el palacio de Asurbanipal se quedó mirando, de reojo, una pesada estatua de piedra caliza, “in situ”: **alas irregulares, pies con garras, bulboso pene saliente y rígida boca, que se estiraba en una sonrisa maligna. El demonio Pazuzu.**

“De repente lo abrumó una certeza. Lo supo.
“Aquello se acercaba. Clavó la vista en el polvo.
“Sombras con vida. Oyó opacos ladridos de jaurías salvajes que
merodeaban por las afueras de la ciudad. La órbita del sol comenzaba a
caer detrás del borde del mundo.
“Se bajó las mangas de la camisa y se abrochó los puños: se
había levantado una brisa helada. Venía del Sudoeste.”⁷¹

En el pasaje anterior se puede observar cómo el narrador describe el paseo que el hombre vestido de color caqui. Nótese que no se dice el nombre del sacerdote. Semánticamente, el lector se pregunta ¿quién es este personaje? ¿Por qué el narrador se enfoca tanto en él? Además, la lectura indica que el sacerdote tiene un “presentimiento”. ¿Cuál es ese presentimiento? La palabra presentimiento denota un movimiento o sensación de algo que puede suceder. Pareciera ser que el señor de caqui sabe lo que va a suceder, pero el lector es presa del desconcierto y del “imprevisto”. Cuadras después, el sacerdote sabe lo que va a pasar (mas no así el lector, quien en medio de su incertidumbre su avoca a la lectura), mientras camina por templos en ruinas, ve de reojo la estatua de Pazuzu. La imagen arquetípica de la lucha del bien y el mal. Era eso que se acercaba. Ese presentimiento y esa certeza se engrandece en el ambiente “denso”, en la obscuridad que se acerca al caer el sol, la jauría de perros salvajes le gruñe al sacerdote y en el viento del sudeste que hace referencia a Pazuzu.

Esta información sobre el estado espiritual de Merrin es relevante para la concepción de Blatty de la posesión demoníaca, porque Blatty cree que la función primaria de la posesión demoníaca no es la apropiación del alma del poseído, sino socavar la fe de quienes están en el entorno y son testimonio del espectáculo: hacerlos dudar y despreciarse a sí mismos de forma que no puedan creer que Dios pueda amarlos. Así, cuando tiene lugar el exorcismo, vemos al demonio mofándose de Merrin por sus problemas con el amor a los demás, igual que explota el sentimiento de culpa de Karras (el exorcista más joven) con su madre.

⁷¹ Ibid. P. 7.

En el aspecto sintáctico, los enunciados refuerzan la idea de vastedad, obscuridad e imprevisto que “siente” el sacerdote. La ciudad se amplía para el sacerdote, que se “**abrió** paso” por los suburbios; él va hacia las fronteras. Una de las fronteras de la antigua Mesopotamia era el río Tigris. En las ruinas, por donde camina el padre Merrin, ve a Pazuzu, un demonio ruin. La ruindad no es solamente lo deteriorado sino lo que hace daño. Se le refuerza al lector ese degradamiento espacial y espiritual. Este último con la idea del presentimiento que después se vuelve certeza. El sacerdote sigue su camino y pasa por un puente que cruje al ser pasado. ¿Qué hay debajo? Fango y ¿qué hay más debajo? Una ciudad cubierta por sangre descompuesta, porque “polvo eres y en polvo te has de convertir”. Las ruinas no es lo más bajo, sino la muerte que esconden esas ruinas. Para dar una sensación de vastedad, el sentido del oído se ve representado con los ladridos de los perros que asustan al sacerdote. Esas descripciones son horribles, pues esconden la muerte y las sensaciones que ésta puede producir en el inclemente calor del desierto. Un aire denso que huele a putrefacción y mal. Lo que pretende W. Blatty es tratar de mostrar que el horror puede ser visto con realismo.

3.4.2 El que quiera ver que vea. El capítulo primero empieza con un enunciado ambiguo. El horror pasa inadvertido “como el maldito y fugaz destello explosiones solares”. Los rayos del sol que históricamente son una fuente de luz y de vida inagotable, aquí toman una connotación “del horror mismo”. Además, no se sabe de quién está hablando si el narrador, el padre Merrin o del padre Karras, pues no se dice quién tenía que relacionar ese acontecimiento con el horror “de lo que vino después”. El narrador hace una advertencia de lo que va a suceder para seguir generando el suspense necesario para el imprevisto.

La primera parte se titula El Comienzo. Empieza a mostrarnos los espacios en los que se va a desarrollar la historia. Ellos son: la casa, la iglesia que queda al lado, el campo de la Universidad de Georgetown. La casa, al igual que los castillos medievales góticos, está cargada de fenómenos paranormales o sobrenaturales que son los que producen el horror cósmico que hace sentir curiosidad por saber qué esconde ese ser demoníaco. Más adelante, la novela se va a concentrar en la casa como un símbolo de miedo y de muerte. En oposición a este espacio, está la iglesia. Un espacio físico en el que habitan los representantes de Dios; espacio que se conoce como la casa de Dios y una institución que guarda la moral y predicamentos de Dios. Separa a estos dos espacios una escalera. La frontera simbólica de ascenso o descenso donde van a ocurrir las muertes del cineasta y el sacerdote.

El primer capítulo tiene como función escenificar con mucho cuidado la presentación del demonio. La introducción de él se hace paulatinamente, lo que prolonga la angustia de los personajes, y naturalmente, el lector. La primera evidencia de la llegada del monstruo tiene lugar en la segunda página del primer capítulo. Chris MacNeil, una famosa actriz de cine y madre de Regan (una preadolescente que será objeto de posesión), oye golpes en el altillo que cree causados por ratas. Luego empiezan a suceder otras situaciones raras. Regan oye extraños ruidos que proceden del techo de su habitación, su vestido nuevo desaparece y lo encuentra con la ropa sucia. Regan juega con un tablero de Ouija en el que habla con alguien llamado Capitán Howdy, quien juega con la niña, pero no juega con la mamá. Luego la madre encuentra uno de sus muñecos de peluche de la niña en el altillo en una de las trampas para ratas. A Regan se le desaparecen los libros y Regan se queja de que siente sacudidas en su cama por la noche.

Lo que hace sublime una imagen literaria es su posibilidad de mostrar o recrear en la mente lo que se lee. El pensamiento tiene esa facultad y las palabras usadas en justa medida pueden describir desde los paisajes hasta las sensaciones. Las

descripciones no son las únicas que ralentizan el tiempo en función del espacio, sino que los propios enunciados, usados por su autor, William Blatty, como la sucesión de fechas, como si su novela fuese una crónica, tiene la pretensión de que su obra cobre un estatus de realismo. De esta manera puede presentar un acontecimiento de horror sobrenatural en un espacio tiempo real.

El segundo capítulo el narrador va a presentar al padre Damien Karras. Un sacerdote que se debate entre el racionalismo que da la ciencia y la creencia ciega que da la religión. Karras se convierte rápidamente en el arquetipo de la duda cartesiana. El primer contacto que se tiene de él es en el metro. No sabe si darle un dólar a un mendigo que huele orina. La presencia grotesca del mendigo hace retroceder al sacerdote. Lo segundo que se sabe del sacerdote es que tiene a una madre que abandonó hace algún tiempo. El decorado de la casa es triste. Un apartamento derruido, de asistencia social, con diarios amarillentos en suelo. La descripción se enfatiza en los daños del tiempo. Pasadas las once de la noche vuelve a abandonar a su madre, pero su conciencia le recuerda siempre que no debió haber hecho eso. Ya en la universidad, se afirma la duda como un fenómeno opuesto a la fe de Dios. ¿Por qué Dios permite todo el mal que sucede?

“Más lógico era el silencio de Dios. Había mal en el mundo. Y mucho del mal provenía de la duda, de una confusión sincera entre los hombres de buena voluntad.

“Señor, danos una señal...”

En un pasado lejano, la resurrección de Lázaro se presentaba oscura.

“¿Por qué no una señal?”⁷²

En el capítulo tercero se racionaliza un acto de fe. Chris MacNeil al desconocer lo que le ocurre a su hija decide llevarla con un médico para saber por qué ella no puede dormir, por qué las cosas del cuarto se mueven de lugar, por qué cambia de humor o estado de ánimo. Los médicos al desconocer lo que le sucede, asocian estos cambios de humor a problemas afectivos. Regan vive en el seno de una familia disfuncional. El padre está ausente después de un proceso de divorcio.

⁷² Ibid. Pag. 36.

La madre no le presta atención y la deja mucho tiempo sola, siendo criada por los mayordomos y una profesora pagada de tiempo de completo.

En el capítulo siguiente Chris MacNeil brinda una fiesta-cena en la que van personas representativas de la ciudad. El director de cine y amigo de ella, Burke. Mary Jo, una espiritista con su hijo. Un sacerdote, jesuita. Un astronauta. Hay dos hechos particulares en la escena de la fiesta. La primera, la discusión de Burke con los mayordomos de la señora MacNeil. Él molesta al señor con ser un expartidario de la Alemania Nazi. El segundo hecho es la aparición de Regan, algo catatónica, que se orina en la parte superior de las escaleras. La imagen rompe todos los esquemas sociales de la época. Al finalizar la fiesta, Mary Jo, sospecha de que la niña está pasando por una transformación particular, pero no le dice a Chris de manera directa lo que ella cree que le sucede a Regan.

Estos capítulos funcionan como una subtrama, se centra en lo que podría llamarse el retorno de la represión. Independientemente de las formas de horror, lo más perturbador de la historia es la forma de aprovechar los miedos y ansiedades del mundo real de los miembros de su audiencia, interpretándolos de manera exagerada y horrible. Un ejemplo quizás obvio es la ansiedad que experimenta cada padre en algún momento por un niño enfermo, el terror y la impotencia que se siente cuando ninguna medicina o remedio aliviará el sufrimiento del niño. Corolario de lo anterior, se puede afirmar que todo lo que se vea como fenómeno que dañe las formas y el buen proceder o las buenas costumbres de las familias norteamericanas es visto como malo. La transformación de la niña en bestia no sería otra cosa que los cambios de la pubertad a la adolescencia de los niños y en su afán por aconductarlos son medicados para que no se salgan de los límites establecidos de una sociedad que establece los mecanismos de producción como patrón.

3.4.3 Al borde del abismo. La segunda parte de la novela se conoce en unas traducciones como Límite o Borde, pues es en éste que los personajes se ven obligados a actuar en contra de sus propias creencias. En el primer capítulo, el padre Karras es avisado por su tío debido a que su madre está ingresada en un hospital psiquiátrico ya que el edema de su pierna le afectó a la cabeza, sintiéndose dolida por verse allí, sin que él la pueda llevar a ningún otro sitio por carecer de recursos económicos. Al finalizar el capítulo, la madre del sacerdote muere. Esto refuerza la culpa del padre, pues el abandono de él hacia ella es por seguir su vocación. Este tipo de duda para Dios es un sinónimo de debilidad que va a aprovechar el demonio para ingresar en la mente (por demás débil) del sacerdote.

En los capítulos siguientes el horror lentamente se va tomando la casa MacNeil. Regan es presa de ataques. El doctor Klein vuelve a realizar nuevas pruebas médicas, diciéndole que lo más probable es que tenga una lesión en el lóbulo temporal, asegurando que puede darle una fuerza extraordinaria para mover su cama, aunque las nuevas pruebas, un electro y una arteriografía no les dan ningún resultado concluyente. Una noche Chris llama al doctor, que se presenta con otro colega en su casa, comprobando al llegar que la muchacha convulsiona hasta salir despedida de la cama, golpeando al propio doctor que le administra un sedante. Aunque ellos siguen diciendo que se trata de algo somático, pese a que por su forma de hablar y las obscenidades que dice, el doctor cree que tiene doble personalidad, y le dice a los otros doctores que hay que someterla a más pruebas. Éstas tampoco revelan nada anormal, por lo que deciden que se haga a un estudio psiquiátrico. Varios sucesos ocurren que valen la pena enumerar. El primero el obsequio de Mary Jo a Chris MacNeil del libro de espiritismo y misas satánicas. Pocos días después, el libro, al igual que otras cosas empiezan a desaparecer. El siguiente, quizá el más importante hasta el momento, es la aparición del demonio en el cuerpo de la niña:

“Chris se cubrió los ojos con la mano temblorosa.
 —¡Oh, Jesús, Jesús! -exclamó con voz ronca-. Doctor, ¿qué “es” esto?
 Los movimientos cesaron de repente, y la niña empezó entonces a retorcerse de un lado a otro, con los ojos en blanco.
 —Me está quemando... “¡Me quema!” -gemía Regan-. ¡Oh, me quema, me quema...!
 Rápidamente, sus piernas comenzaron a cruzarse y descruzarse.
 Los doctores se acercaron, uno a cada lado de la cama. Sin dejar de retorcerse y agitarse, Regan arqueó la cabeza hacia atrás, dejando al descubierto una garganta hinchada y turgente. Comenzó a decir entre dientes algo incomprensible, en un tono extrañamente gutural.
 —...“eidanyoson... eidanyoson”... Klein se inclinó para tomarle el pulso.
 —Bueno, vamos a ver qué pasa, pequeña -le dijo con dulzura.
 De repente se tambaleó, aturdido y vacilante, a causa de un tremendo golpe descargado por el brazo de Regan, al tiempo que ella se incorporaba en la cama, con la cara contraída.
 —¡Esta puerca es “mía”! -rugió con voz estentórea-. ¡Es “mía”! ¡Aléjense de ella! ¡Ella es “mía”!”⁷³

Este apartado representa la aparición del demonio y su encarnación. La palabra Jesús en boca de Chris MacNeil es un grito desesperado de no saber qué pasa. Jesús es la fuerza de la impotencia de la ciencia al salto de fe de la religión. El nombre que dice el demonio es un juego de palabras que significa “no soy nadie”, pero al revés. Por otro lado, desde la etimología, el nombre de eidanyoson, que dice Pazuzu tiene un significado llamativo. Eidan es una adaptación al castellano de una de las pronunciaciones del nombre irlandés Aedan o Aodhan, que probablemente conozcas más en la variante anglicizada Aidan. La forma castellanizada más habitual es Aidano o, más recientemente, Aidán. En origen, Aodhan/Aedan es un diminutivo del nombre Aod/Aed, del irlandés aohd, “fuego”. Por su parte, yoson es un nombre de origen griego y es un nombre masculino que significa “el que sabe curar los males”.

La frase dicha por el demonio, refiriéndose a la niña Regan es significativa. El demonio no sólo la está rebajando de condición natural de humano a puerco, sino de valor simbólico. En el Nuevo Testamento de la Biblia, Jesús saca los demonios de un joven y los pasa a un grupo de puercos que, acto seguido se tiran por un

⁷³ Ibid. P. 76.

abismo o barranco. Esa imagen es una premonición de lo que va a suceder con el sacerdote.

En este mismo capítulo muere Burke, el director de cine. Cuando Chris MacNeil regresa a casa, no encuentra a Sharon (tutora escolar de la pequeña Regan) y se da cuenta que las ventanas del cuarto de su hija están abiertas. Cuando regresa Sharon de comprar unos medicamentos, le dice a la madre que salió un momento para comprar unas medicinas, dejando a Burke, el director de la película, que había acudido a su casa, al cuidado de la niña. Pasado unos minutos llegó un amigo de la actriz para informarle que Burke había muerto en las escaleras de detrás de su casa, donde al parecer se cayó rompiéndose el cuello. Los ataques y las convulsiones se vuelven más constantes para Regan. Chris observa como la pequeña Regan baja las escaleras de su casa como si de una araña se tratara, a cuatro patas y con el cuerpo boca arriba.

El capítulo siguiente comienza describiendo el tratamiento médico al que va a ser sometida Regan MacNeil. En vista de la poca eficacia, las mujeres deciden llamar al doctor Klein, quien trata de hacerle una hipnosis, pero lo que descubre es la voz del demonio.

“Chris ahogó un grito. Las facciones de su hija se transformaban, al contraerse, en una horrible máscara: los labios se le endurecieron, estirados en direcciones opuestas; la lengua, tumefacta, le colgaba de la boca como la de una bestia feroz.

—¡Oh, Dios mío! -musitó Chris.

—¿Es usted la persona que está dentro de Regan? -preguntó el psiquiatra.

Ella asintió.

—¿Quién es usted?

Eidanyoson -contestó guturalmente.

—¿Así se llama usted?

Ella asintió.

—¿Es un hombre?

—Digamos...

—¿Ha contestado?

—Digamos...

—Si quiere decir ‘sí’, haga un movimiento afirmativo con la cabeza. Lo hizo.

—¿Está hablando en un idioma extranjero?

—Digamos...

—Si quiere decir ‘sí’, haga un movimiento afirmativo con la cabeza. Lo hizo.

—¿Está hablando en un idioma extranjero?

—Digamos...

—¿De dónde viene?

—Soid...

—¿De dónde dice que viene?

—Soidedognevon.

El psiquiatra pensó durante un momento; luego intentó otro modo de afrontarlo:

—Cuando yo le pregunte, contésteme con movimientos de cabeza.

¿Entiende?

Regan asintió.

—¿Tienen sentido sus respuestas? -le preguntó.

—“Sí”. —¿Es usted alguien que Regan haya conocido antes?

—“No”. —¿De quién haya oído hablar?

—“No”. —¿Es usted una persona que ella inventó?

—“No”. —¿Es usted real? —“Sí”.

—¿Parte de Regan? —“No”.

—¿Alguna vez fue parte de ella?

—“No”.

—¿A usted le gusta ella?

—“No”.

—¿Le disgusta?

—“Sí”.

—¿La odia?

—“Sí”.

—¿Por algo que ella hizo?

—“Sí”.

—¿Usted la culpa por el divorcio de los padres?

—“No”.

—¿Tiene algo que ver con los padres?

—“No”.

—¿Con un amigo?

—“No”.

—Pero la odia.

—“Sí”.

—¿Está castigando a Regan?

—“Sí”.

—¿Quiere hacerle daño?

—“Sí”.

—¿Matarla?

—“Sí”.

—Si ella muriera, ¿moriría usted también?

—“No”.

La respuesta pareció turbarlo, y bajó la vista, pensativo. Los muelles de la cama crujieron cuando se cambió de lugar. En la asfixiante quietud, la

respiración de Regan parecía salir de unos pulmones pútridos. Allí. Y, sin embargo, lejos. Lejanamente siniestra.

El psiquiatra levantó de nuevo la vista y la clavó en aquella horrenda cara contraída. Sus ojos brillaban agudos, especulando con las posibilidades.

—¿Hay algo que ella puede hacer para que usted se vaya?

—“Sí”. —¿Me lo va a decir?

—“No”.

—Pero...

Bruscamente, el psiquiatra abrió la boca, asombrado y dolorido, cuando se dio cuenta, con horrorizada incredulidad, de que Regan le estaba apretando los genitales con una mano tan fuerte como una pinza de hierro. Con los ojos desmesuradamente abiertos, luchó por librarse. No pudo.

—¡Sam, Sam, ayúdeme! -dijo, desfalleciente.

Desconcierto. Confusión.

Chris se levantó y fue a encender la luz.

Klein se adelantó corriendo. Regan, con la cabeza inclinada hacia atrás, se rió diabólicamente; luego aulló como un lobo. Chris oprimió el interruptor de la luz. Volvióse. Vio como la película granulada y titilante de una pesadilla en cámara lenta: Regan y los médicos retorciéndose sobre la cama en una maraña de brazos y piernas en movimiento, en una refriega de gestos, respiraciones entrecortadas y juramentos; el aullido, el ladrido y la horripilante risa; Regan relinchando; luego se animaba la escena, y la cama se agitaba, era sacudida violentamente de un lado a otro, mientras Chris observaba, impotente, que su hija ponía los ojos en blanco y emitía un penetrante aullido de terror, que emergía de la base de su columna retorcida.

Regan se arqueó y cayó inconsciente. Algo atroz abandonó la habitación.

Durante un momento de tensa expectación, nadie se movió. Luego, lenta y cuidadosamente, los médicos pudieron liberarse, al fin, de su grotesca postura y ponerse de pie.”

Las imágenes que se presentan en esta escena conciben el horror no sólo por la aparición de la voz corpórea del demonio. Claro fenómeno de fuerzas sobrenaturales que ponen entredicho la razón del hombre. La escena contiene el horror deleitoso que ponen al límite del paroxismo los nervios de los personajes y que es trasmitido a los lectores. Ante los cambios físicos que muestra Regan en su rostro su madre se siente muy afectada que “ahoga un grito” por la parálisis del miedo. Aparentemente esta parálisis no es una afectación total porque después la madre se recupera y empieza a hablar con su hija. Al momento el psiquiatra empieza a conversar con la posesión de Regan. En realidad, lo que se puede ver

aquí es un conflicto de dos dogmas. El enfrentamiento del dogma de la fe y el de la ciencia se disputan un cuerpo y un alma.

Sin embargo, el juicio y la cordura quedan en duda por la ausencia de respuestas para el mal de la niña. En este momento, lo inexplicable se toma la mente. La estrategia discursiva es llamativa. Al desprestigiar los caminos de la ciencia solamente queda el poder de la fe. Ante la inexplicable aparición de los síntomas, lo sublime entra en escena como voces inarticuladas de hombres o los chillidos de los animales que representan la naturaleza. "Todas las modificaciones del sonido pueden producir sublimidad."⁷⁴

En el capítulo quinto aparece el teniente William F. Kinderman, encargado de investigar la muerte de Dennings. El detective acude a ver al padre Karras, al que le informa de que este apareció muerto con la cabeza dada la vuelta mirando hacia atrás, creyendo que el crimen está relacionado con la brujería, y, dado que en la iglesia hubo una profanación anteriormente, cree que puede haber alguien que él conozca capaz de cometer ambos crímenes. Lo que es paradójico es que el detective, que se apega los razonamientos lógicos, encuentre lógico los temas de la brujería.

El final de capítulo quinto y el sexto se van de manera vertiginosa. Las descripciones y los hechos narrados se focalizan de manera directa en la posesión demoniaca de Regan. Un grupo de médicos estudia el caso y le hablan de posesión sonambulista. Pacientes que creen su cuerpo invadido por una persona ajena o espíritu. Pero Chris no está dispuesta a encerrarla en un psiquiátrico. Le hablan entonces del exorcismo, para tratar de expulsar al espíritu invasor, aunque ellos creen es solo debido a la sugestión.

Investigando el escenario de la muerte de Dennings, Kinderman ve que las ventanas de los NacNeil dan a las escaleras por donde se precipitó éste, explicándole a Chris que la muerte parecía provocada, pensando que alguien asesinó a Dennings primero y luego lo lanzó por la ventana. El homicidio lo debió

⁷⁴ BURKE, Edmund. Ob. Cit. P. 109.

hacer un hombre muy fuerte, no pensando que una muchacha, de solo 12 años y enferma pudiera hacerlo.

Tras la marcha de Kinderman, Chris acude a la habitación de su hija tras escuchar extrañas voces, encontrando al entrar en la habitación cosas volando mientras la niña se clava un crucifijo en la vagina gritando con voz demoniaca "deja que Jesús te folle", tras lo que golpea a su madre, haciendo que los muebles se muevan para impedir al servicio entrar en la habitación.

Pazuzu al poseer el cuerpo de Regan, puede hacer con éste lo que desee. Adviértase que se posee el cuerpo, mas no la mente. Regan sigue luchando contra él. El cuerpo al ser la habitación del alma debe estar cuidado y lo más pulcro posible. El cuerpo de Regan es virginal, no ha tenido contacto con el sexo opuesto, tampoco ha sido mancillado con algún otro acto pecaminoso. Quizá por esto la escena de la masturbación de Regan se hace muy trasgresora. La primera trasgresión se da en la medida que una pequeña de once años se masturba con un crucifijo delante de la madre. A pesar de que Chris, madre de Regan, sea una mujer liberal, no deja de ser un acto en contra de la moral social, pues la masturbación es un conocer del cuerpo a nivel personal. En ese mismo sentido, el acto sólo se le muestra a la madre para mostrar el nivel de corrupción de un cuerpo. La segunda trasgresión radica en el objeto con que se masturba y hace daño con el crucifijo. La cruz no sólo es el símbolo que representa la muerte de Jesús por los pecados del mundo, sino la salvación de las almas que están contenidas en el cuerpo. El crucifijo, al volverse un objeto de fetiche sexual, se rebaja su condición de objeto de salvación y se vuelve un objeto de condena moral. La tercera transgresión, se da en el nivel corporal. El crucifijo lastima el cuerpo de Regan. La cruz al perder todo su valor espiritual queda vacío de significado y sentido para volverse un objeto cortopunzante con el cual Regan se corta las piernas y se lacera su sexo.

3.4.4 El abismo: un espacio sin límite. La tercera parte se denomina el abismo. La caída indica un peligro inminente del cual es muy posible no se pueda salvar.

La salvación ocurre como un milagro. La salvación sería el placer que se siente después de esa pena vivida. En otras palabras, el milagro es un *deleyte* al recuperar las sensaciones que otrora se sintieron.

Chris MacNeil desesperada, porque no ha obtenido respuestas claras por parte de los médicos, acude al padre Karras, que se muestra escéptico, negando conocer la existencia de los exorcismos, inclinándose a la búsqueda de respuestas en las enfermedades mentales, confirmando así su fe por la ciencia. Con las dudas del caso, accede a ver a la niña, a quien encuentra con un aspecto físico muy deteriorado, estando llena de heridas auto infligidas y atada a la cama. Ante el sacerdote, la niña habla con una voz masculina afirmando ser el demonio y comienza un diálogo, que más que un dialogo normal es una emulación a las tentaciones que le provoca el demonio a Jesús el Cristo.

—¡Ah, claro! Bien, entonces creo que deberíamos presentarnos. Yo soy Damien Karras -dijo el sacerdote-. ¿Quién eres tú?

—El demonio.

—Bien, muy bien -asintió Karras-. Podemos, pues, hablar.

—¿Sostener una pequeña charla?

—Si quieres.

—Muy buena para el alma. Pero te darás cuenta de que no puedo hablar libremente si estoy atado con estas correas. Me he acostumbrado a hacer ademanes. -Regan seguía diciendo tonterías-. Como sabes, he pasado mucho tiempo en Roma, querido Karras. ¡Ahora afloja un poco estas correas!

¡Qué precocidad de lenguaje y pensamiento!’, pensó Karras. Se inclinó hacia delante en su silla, con interés profesional.

—¿Dices que eres el demonio? -preguntó.

—Te lo aseguro.

—Entonces, ¿por qué no haces que las correas desaparezcan?

—Eso sería un despliegue de poder demasiado vulgar, Karras. Demasiado burdo. Después de todo, soy un príncipe. -Emitió una risa ahogada-. Prefiero siempre la persuasión, Karras, la unión, el trabajo en comunidad. Más aún, si yo mismo me quitara las correas, amigo mío, te haría perder la ocasión de hacer un acto de caridad.

—Pero un acto de caridad -dijo Karras- es una virtud y eso es precisamente lo que el demonio querrá evitar, de modo que, de hecho, te “ayudaría” si “no” te aflojara las correas. A menos que -se encogió de hombros- no fueras de verdad el demonio. En ese caso, tal vez desataría las correas.

Eres astuto como un zorro, Karras. ¡Si pudiera estar aquí Herodes para disfrutar de esto!

—¿Qué Herodes? -preguntó Karras con los ojos entornados. ¿Hacía un juego de palabras aludiendo a Cristo, que había llamado “Zorro” a Herodes?

-Hubo dos Herodes. ¿Te refieres al rey de Judea?

—¡Al tetrarca de Galilea! -espetó con furia y punzante desdén; luego, bruscamente, volvió a sonreír y a hablar con voz siniestra-. ¿Ves cómo me han alterado estas condenadas correas? Quítamelas y te adivinaré el futuro.

—Muy tentador.

—Es mi fuerte.

—Pero ¿quién me asegura que “puedes” adivinar el futuro?

—Soy el demonio.”

Sin embargo, en el anterior pasaje las tentaciones se las provoca el padre Karras al demonio, lo que le otorga a este último la fe de Jesús, convirtiendo a su vez la falta de fe y la duda del sacerdote en un elemento de castigo.

En sus siguientes visitas Karras trata de establecer la veracidad de la posesión. En una de esas visitas a ver a Regan le echa agua que dice que es bendita, ante lo que la muchacha se retuerce diciendo que le quema, mientras habla en un idioma desconocido, pese a que, según reconoce el propio Karras, el agua no estaba realmente bendecida. Luego Chris le confiesa que su hija mató a Dennings. Tras haber grabado su voz, Karras consulta con un experto que le indica que el extraño idioma hablado por la niña era su propio idioma, pero hablado al revés. De esta manera se llega al final del primer capítulo.

En el segundo capítulo de la tercera parte, el padre Karras sigue viajando a la casa de los MacNeil. Una noche Sharon llama a Karras y le muestra el cuerpo de la muchacha, observando que sobre su piel aparece escrito “ayuda”. Todos estos sucesos llevan a Karras a hablar con el obispo para decirle que desea hacer un exorcismo, recomendándole este que lo haga otro sacerdote con más experiencia que le acompañe, siendo propuesto para ello el padre Merrin, que está en Boston y que tuvo en el pasado otra experiencia en África 10 años atrás.

3.4.5 La inexorable caída. El capítulo primero de la cuarta parte (que no lleva nombre) comienza con la resolución de Kinderman por encontrar al responsable de la muerte de Burke Dennings. Kinderman está convencido que la muerte del director está relacionada con las profanaciones de la iglesia. En su búsqueda de la verdad y en aras de no sonar tan esotérico, el detective hipotetiza varias soluciones para el caso.

Luego aparece Merrin, quien desea empezar de inmediato. Así que manda a Karras por lo necesario para el exorcismo. Comienza la sesión tratando de evitar conversar con el demonio y de hacer caso a lo que sucede a su alrededor, como los vómitos, insultos o como el hecho de que la cama comience a elevarse en el aire le distraiga, aunque no puede hacer que Karras actúe tan fríamente cuando le dice que es un mal hijo, pese haberlo advertido antes de la sesión.

En la escena ocurren situaciones dramáticas y horribles. El ambiente se torna gélido, mientras los muebles se mueven, las paredes se agrietan, los sacerdotes son lanzados con fuerza una y otra vez, dejándolos sin fuerza física, incluso Regan gira su cabeza 360 grados, para más tarde levitar. Durante la sesión y como un observador, junto a la niña aparece Pazuzu.

Durante un receso, y mientras Merrin descansa Karras se queda en la habitación con Regan, primero la ve como si fuera Burke, luego como si fuera su madre, quien trata de responsabilizarlo por su muerte. Al volver al cuarto, Merrin se da cuenta de lo que sucede, le ordena salir. Merrin se enfrenta con el demonio, pero debido a la edad y los sobresaltos el sacerdote fallece de un ataque al corazón.

“Dominado por la confusión, se encaminó a la cocina. Karl no estaba. Sólo Chris. Sentada a la mesa mirando... ¿un álbum? Fotos. Recortes de papel. No podía verle la cara, porque tenía la frente apoyada en las manos.

—Perdón -dijo Karras suavemente-. ¿Está Karl en su dormitorio? Ella negó con la cabeza.

—Ha salido a hacer un recado -murmuró con voz ronca, voz de llanto-. Ahí tiene café, padre. Se filtrará en un minuto.

Cuando Karras miró el indicador luminoso de la cafetera eléctrica, oyó que Chris se levantaba de la mesa, y, al volverse, la vio salir apresuradamente, desviando la cara. Escuchó un tembloroso:

—Perdone.

Su vista se posó en el álbum. Se acercó a mirarlo. Instantáneas. Una niñita. Sintiendo una aguda congoja, Karras se dio cuenta de que aquélla era Regan: aquí, soplando velitas de un pastel de cumpleaños: allí, sentada sobre un muelle del lago en “shorts” y camisola, haciendo un gesto alegre con el brazo ante la cámara. Tenía una inscripción en la camisola:

“Campamento”.. No pudo distinguirlo bien.

En la página contigua, una hoja de papel, pautado con lápiz y regla, contenía un manuscrito de niño:

Si en vez de barro solamente, pudiera tomar las cosas más bonitas, como un arco iris, o las nubes, o el canto de un pájaro, tal vez entonces, queridísima mamá, si pudiera juntarlas todas, podría hacer de veras una estatua tuya.

Y debajo de los versos: “¡Te quiero! ¡Feliz día de la madre!” La firma, escrita en lápiz, decía: “Rags”.

Karras cerró los ojos. No podía soportar aquello. Volvióse cansinamente y esperó que se filtrara el café. Cabizbajo, se agarró al mármol de la cocina y volvió a cerrar los ojos. “¡Ciérrale la puerta!”, pensó. “¡Ciérrale la puerta a todo!” Pero no podía, y mientras oía el sordo ruido del café que se filtraba, las manos comenzaron a temblarle, y la compasión creció hasta convertirse en ciega furia contra la enfermedad y el dolor, contra el sufrimiento de los niños y contra la monstruosa y ultrajante corrupción de la muerte.

“Si en vez de barro solamente” ...

La furia se agotó; ahora era pena e impotente frustración.

... “las cosas más bonitas” ...

No podía esperar que se filtrara el café. Debía irse... debía hacer algo... ayudar a alguien... intentar...

Salió de la cocina. Al pasar por el vestíbulo, miró hacia dentro. Chris estaba en el sofá, llorando convulsivamente; Sharon la consolaba. Él desvió la vista y se dirigió a la escalera; oyó que el demonio injuriaba histéricamente a Merrin.”

El pasaje anterior es el detonante de lo que se podría llamar la totalidad del abismo. En otras palabras, es la razón por la cual Karras toma la determinación de darle fin a todo el proceso del exorcismo.

Karras al entrar de nuevo se encuentra al sacerdote tirado al pie de la cama y Regan suelta. Karras intenta reanimar a Merrin (tarea infructuosa, mientras ve cómo la niña se ríe, por lo que furiosamente se abalanza sobre ella y la golpea, insistiendo en que no le permitirá “que le haga daño”, “mientras le dice eso, le pide que se lo lleve a él. El demonio lo hace, y viendo Karras cómo trata de dominarlo y acabar con la niña, se lanza por la misma ventana por la que cayó

Dennings. En ese momento, Chris y Sharon suben a la habitación de Regan tras escuchar el estrépito, a la niña llorando y pidiendo ayuda junto al cadáver de Merrin, observando la ventana destrozada. Ante el estruendo formado los vecinos se arremolinan junto a la escalinata, llegando también el padre Dyer que llega a tiempo de administrarle los últimos sacramentos.

La tercera parte es la caída definitiva. Se podría pensar que es la caída del mal sobre el bien. También se podría pensar que es la institucionalización del dogma cristiano sobre la representación luciferina. Sin embargo, lo que sucede es todo lo contrario. La victoria del mal no es haber salido del cuerpo de Regan, que simboliza la ingenuidad; la victoria de Pazuzu se da también en tres niveles. La primera victoria es la total destrucción de Merrin, sacerdote que representa la sabiduría de la verdadera fe religiosa. La segunda victoria, el suicidio de Karras, al no poder exorcizar a la pequeña Regan, lo que hace es, en medio de su desesperación y poca fe, pedirle al demonio que lo posea para así lanzarse a la ventana. La tercera victoria es sobre la Iglesia, institución que es una ramera o puerca que lleva en sus raíces el mal.

3.5 LO SUBLIME EN EL EXORCISTA

Lo demoníaco, la posesión, lo oculto, el oscurantismo. Lo anterior hace parte de la encarnación del mal. El horror asociado con el poder del mal religioso ha mantenido una posición casi tabú en la literatura de masas. La literatura religiosa siempre mostró la cara amable del género. Ello se manifestaba en que el bien siempre ganaba sobre el mal. La erudición bíblica bajo la premisa de la omnipotencia divina relegó a las fuerzas luciferinas a toda manifestación negativa, por ejemplo: la caída, la obscuridad, lo gélido, la caverna, la depresión, etc. Los individuos comprendieron que lo divino tanto moral como ideológico no comulgaba con lo perteneciente a lucifer (aunque fuese un ángel de luz) porque Dios, aunque misericordioso castigaba al que iba en contra de esa idea.

Debido a estos orígenes, la búsqueda de toda idea opuesta al dogma divino era considerada dañina para la espiritualidad del hombre. Así las creencias o la información que acercara a luzbel o lucifer tenían un tinte condenatorio. Por tal motivo, las creencias religiosas del género del horror satánico mantienen sus poderes de invocación del miedo a través de la capacidad de conmocionar y espantar a las personas de fe. Este género utiliza el miedo a lo sobrenatural, lo inexplicable y miedo a la impotencia o como lo llama Lovecraft, el horror cósmico.

La sublimidad en *El Exorcista* se hace presente y el lector lo puede sentir (más en la película) por la atmósfera que construye William Blatty en su novela. Desde un comienzo la iconografía mostrada en *Panzuzu* como si fuese un ser corpóreo, pero a su vez etéreo confronta al lector frente a una posible presencia. Los sacerdotes temen al mal que habita en la casa de los MacNeil encarnada en el cuerpo de Regan. La posesión sobrenatural y satánica no puede ser explicada o entendida.

La habitación, que funciona como un continente, es un espacio vasto en el que la impotencia de los personajes se manifiesta frente a la portentosa fuerza del demonio. El frío de la habitación, quizá el mismo frío condenatorio que Dante describe en el cogito infernal, es el de que describe Blatty y causa esa sensación que paraliza, como hace el frío, los nervios. Todos los personajes que entran a esa habitación se sienten así, casi al borde de la muerte.

Sin embargo, lo que más aterra a los receptores de la novela (recordando la actividad de pensamiento de Longino) es que lo demoníaco es real, y la idea de que las fuerzas sobrenaturales más allá de nuestro control puedan afectarnos, incluso hacerse cargo de nuestros propios cuerpos. Éste es el punto clave de la obra. Lo sublime no está en las formas grotescas que presenta la novela como la diarrea, el vómito, los golpes o las voces chirriantes o guturales. El punto clave es catequizar y concienciar a los seres humanos de que no son merecedores del amor de Dios.

Dios como amor, como bondad y perdón nunca aparece. Su ser se queda inclemente en las alturas, mientras el demonio ataca cada vez más y con más

fuerza hasta llevar a la muerte a los sacerdotes. La tierra es el paraíso del demonio porque el hombre siempre le tuvo miedo a Dios.

CONCLUSIONES

El miedo hace parte de la existencia. La existencia solo puede ser concebida desde la experiencia. Por ello el miedo como sensación sólo se hace visible o sólo se manifiesta en la experiencia. Se tiene miedo a la obscuridad, a las formas no armoniosas, a los pasos que persiguen, a las calles solitarias. En últimas, se siente miedo a lo desconocido. Sin embargo, ese miedo a lo desconocido es lo que hace que el ser humano no se prodigue como un ser excepcional e inmortal, sino todo lo contrario, lo humano es recordar que siempre se es perecedero.

Los seres humanos al conceptualizar el miedo simplemente están racionalizando las sensaciones. Ello sirve para que el concepto se convierta en un fenómeno del conocimiento. Cuando esto sucede, se habla entonces de terror, que no es otra cosa que el miedo racionalizado que le permite a cada ser humano, aprender de ello y biológicamente estar preparado para cualquier otra eventualidad parecida.

El miedo sobre natural es horriblo. Las fuerzas sobrenaturales de diversas entidades no se pueden controlar. Se caería en una paranoia que degeneraría en locura. Este miedo es el desea conocer la mayor parte de los seres humanos. Independientemente de si se cree en Dios o el demonio, la búsqueda de verdades es la manzana de toda historia, es la ouija de Howdy, la sombra arquetípica. Los grandes relatos parten de esa corazonada.

La curiosidad es el primer estadio del miedo racional o sobrenatural. Ésta como fenómeno estético es la que hace posible, no sólo la búsqueda de sensaciones más fuertes y cercanas a la muerte, sino que la hace que todos los individuos sientan la necesidad de aprender y aprehender de todos lo que la tierra da, así ello lleve a la muerte o a un placer sublime.

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO, C. Ensayo sobre el Terror. A Parte Rei. En: Revista de Filosofía. 2006
- BURKE, Edmund. Indagación Filosófica Sobre el Origen De Nuestras Ideas Acerca de lo Sublime y Lo Bello. Traducción Juan de la Dehesa. Alcalá, 2014.
- BLATTY, William, El Exorcista, Ed. Mosaico, México, 2001.
- CARROLL, Noël, Filosofía del Terror o Paradojas del Corazón, Ed. Antonio Machado. España, 2005.
- CAMPBELL, Joseph, El Héroe de las Mil Caras. Psicología de los mitos, México, FCE. 1972.
- JUNG, Carl, Arquetipos e Inconsciente Colectivo. Barcelona, Paidós, 1970.
- LAZO, Norma. El Horror en el Cine y la Literatura. México, Paidós, 2004.
- LLOPIS, Rafael, Historia Natural de los Cuentos de Miedo, Madrid, Júcar, 1972.
- LOVECRAFT, H. El Horror Sobrenatural en la Literatura, Editorial Valdemar Gótica, Madrid, 2010.
- MORENO, Caro, Omar Camilo. Doran, Robert. Theory of Sublime. Form Longinus to Kant. [en línea], Septiembre – Diciembre 2017 [revisado en febrero de 2018]. Disponible en Internet en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-00622017000300423.
- MOLINA, Eduardo, ORYAZUN Pablo. PSEUDO-LONGINO. De lo Sublime, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile.
- ROSAS, Rodríguez Saul. El Cine de Horror en México, Buenos Aires, Lumen, 2003.
- E.T.A. Hoffmann. En *Wikipedia*.
- John Pollidori. En *Wikipedia*.
- Shirley Jackson. En *Wikipedia*.