

UN ARTE DE LO HORRIBLE
INTERVENCIÓN FENOMENOLÓGICA SOBRE
LO HORRIBLE SIN EL HORROR, O SOBRE ARTE Y DISTANCIA

César Moreno-Márquez

Universidad de Sevilla

Resumen:

Partiendo del comentario del film *Henry. Retrato de un asesino* (J. McNaughton, 1986), el artículo da a pensar la posibilidad de reivindicar, en el horizonte de un *arte de lo horrible*, la *experiencia de sentido* de lo horrible evitando supeditar dicha experiencia al *horror como efecto psíquico*. En la medida en que ello sea posible, la expresión *artística* de lo horrible quedará no sólo justificada (de cara al consumo más o menos fácil y masivo), sino revalorada/revalorizada, pues aun sin la descarga psíquica, el arte brinda la posibilidad de un acceso *meditativo* a lo horrible, sin que confundamos *psicologistamente* el motivo (lo horrible) con el efecto (el horror) ni caigamos en una mera *estetización* de lo horrible (que no lo tomaría suficientemente en serio).

Palabras clave:

Arte, horrible, horror, fenomenología, psicologismo, distancia

Abstract:

Taking a review of the film *Henry: Portrait of a Serial Killer* (J. McNaughton, 1986) as starting point, this paper aims to think about the possibility of claiming *the experience of meaning* of horrible on the horizon of an art of the horrible, avoiding to subordinate such experience to horror as a *psychic effect*. insofar as it is possible, the *artistic* expression of the horrible will stay not only justified (with a view to a more or less easy and massive consumption), but also revalued,

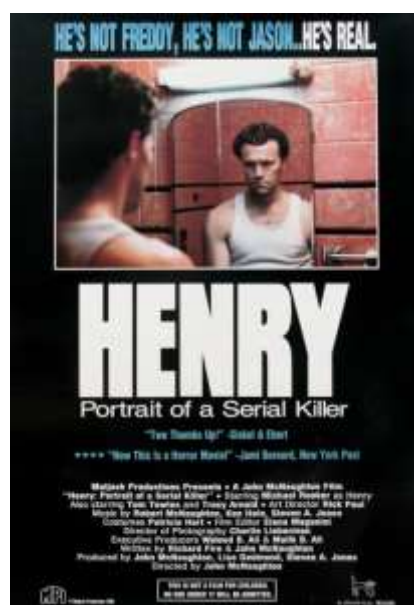
since the art offers the possibility of a *meditative* access to horrible, even without the psychic shock, and without the confusion (i.e., without the psychologization) of the horrible as cause with the horror as effect, neither falling in a mere *aestheticization* of the horrible (that would not take it seriously enough).

Keywords:

Art, horrible, horror, phenomenology, psychologism, distance

I

No me resultaría fácil pensar en torno a las *expresiones artísticas del horror* sin dejar de traer a mi memoria un episodio de mi vida como espectador que quizás pueda ponernos en antecedentes, al menos a título anecdótico, acerca de lo que en esta contribución quisiera indagar, relativo a la *diferencia activa* que puede surgir –si fuese al caso (la diferencia *pasiva* de suyo ya se da)- entre *lo horrible* como *motivo* y el propio *horror* como *respuesta psíquica* a lo horrible, pues dicha diferencia me parece de significativa relevancia de cara a la justificación crítica de la expresión artística del *horror* o, casi como preferiría decir (según intentaré mostrar), de la *expresión artística* de lo *horrible*.



Cartel anunciador de *Henry. Portrait of a Serial Killer* (1986)

En el episodio/anécdota a que me refiero de inmediato quizás no se trataba del arte, sin más, como solemos entenderlo usualmente, sino del *arte anti-arte*. Debía ser allá por 1990, con ocasión del estreno en los *Cines Alphaville* de Madrid de un film que prometía ser interesante, de género policíaco. Me refiero a *Henry. Portrait of a Serial Killer*, film de muy bajo coste dirigido por John McNaughton en 1986. Si ya su estreno en EE.UU. fue demorado por problemas con la censura debido a su contenido violento, ni que decir tiene que, al menos a la altura de su año de estreno, *Henry* sorprendió a muchos, entre los que me contaba, en especial porque inesperadamente, sin estar advertido respecto a lo que cabía esperar, *Henry viraba de la expectativa de “film policíaco” a casi “film de horror”*. No recuerdo en qué momento exacto, pero habiéndose sobrepasado, a partir de ciertas situaciones, el punto crítico de soportabilidad de la trama, buena parte del público asistente –entre la que me encontraba- comenzó a abandonar la sala sin esperar a la conclusión del film. No sé si a fecha de hoy nuestra reacción habría sido la misma, pues la *percepción horrorizada* (horror) *de lo horrible* se transforma muy ostensiblemente según la circunstancia cultural y epocal, la edad, el estado de ánimo del momento, etc. El mismo relato o el mismo film pueden repercutir *psicológicamente* en nosotros de forma diversa, aun pudiéndose reconocer con facilidad la misma *carga de sentido* de lo horrible en un caso u otro. En buena medida, en los veinticinco años transcurridos, si algo puede decirse del espectador, en general, es que ha sido adiestrado en estar, como suele decirse, *curado de espanto* (por más que no sé si sería adecuado creer que *se trata en verdad de una “cura”*). Sin duda, lo que resultaba escandaloso y lacerante en el film no era sin más la *cantidad* de violencia, pero habría resultado demasiado complicado para la gestión de la censura argumentar que, en efecto, el problema se encontraba no ya o no sólo en el contenido (lo horripilante del tema: las vidas y asesinatos de dos *serial killers*), sino especialmente en la *forma y estilo* del film, que resultaba ser demasiado *hiperreal*, de modo que se impedía al espectador *trascender* o *dialectizar* el mal mostrado, fuese con la contraparte de las víctimas, de la policía o el típico detective, o al menos con algún propósito moral o artístico, con lo que lo horrible se incrementaba. *Henry* parecía *desplazarse desde la ficción artística a la “realidad”*. Ciertamente, en el film no aparecían (y en cierto momento los espectadores presentían con desasosiego que ya no iban a aparecer) ni figuración alguna de la “parte de bondad”, o al menos

algo parecido a la “ley y orden”, ni nada que recordase (siquiera a título de vanguardia) a “arte”... ni, especialmente –me gustaría insistir en ello-, *distancia* alguna. Todos estos “no” y “ni” convertían el relato fílmico en algo muy descarnado y brutal, formando una combinación demasiado perturbadora, justo en la medida en que el rechazo o la repulsión no encontraban compensaciones ni **paliativos... La hiperrealidad** estaba perfectamente lograda justamente como artefacto, del único modo en que es posible: a pesar de la brutalidad de algunas escenas, sin efectismo ni exotismo alguno¹, alcanzando una *verosimilitud* rayana en lo insostenible², hasta el punto de que uno comenzaba a dejar de sentirse “a salvo” en el *in crescendo* de la desazón. Uno de los momentos culminantes del film es cuando, casi en cumplimiento del efecto “teatro en el teatro” o “cine en el cine”, Henry y Otis se deleitan visionando sus crímenes, que previamente han filmado, siendo nosotros espectadores de tales crímenes justamente a través del mismo medio (video y televisión) que ellos utilizan, recordándonos indirectamente el director que si lo que ellos ven en la televisión es real, nosotros deberíamos tomar lo que vemos como real también –tal como lo ven ellos-, sin que, sin embargo, nosotros debiéramos complacernos, bajo pena de convertirnos en sus cómplices virtuales.

No hay casi nada a lo que aferrarse en *Henry*. No es fácil saber si se trata de horror o de náusea... Nada parecido a sustos ni gritos desgarradores, ni puertas chirriantes ni ventanas entreabiertas, ni pasos en la oscuridad, ni seres de ultratumba, ni mansiones lóbregas, ni paisajes tétricos, ni tormentas a media noche, ni posesiones diabólicas, y muy pronto se nos olvida cualquier aspiración al arte o al argumento moral, donde quiera que pudiera **encontrárseles... No hay** trascendencia ni poética alguna, ni nada que recordase ni de lejos aquella divisa de una hipotética poética en Jean Genet, cuando éste decía, en su *Diario del ladrón*, que de lo que se trataba, en el relato de su vida, era de «dar a tan pobre

¹ Piénsese, sólo a modo de ejemplo, en el uso de la cámara lenta en escenas muy violentas (por ejemplo, en Grupo salvaje, de Sam Peckinpah, de 1969), o en inequívocas estetizaciones del horror (por ejemplo, en la serie de TV American Horror Story).

² Henry. Retrato de un asesino depende, por completo, de la perspectiva de los asesinos, no de las víctimas, que no suponen apoyo argumental alguno. Por ejemplo, la efectividad de La matanza de Texas (1974), por citar a un clásico, es muy importante, pero está realizada en gran medida desde la perspectiva de las víctimas, aparte de que el entorno es –aunque pudiera haber sido real- muy inverosímil, lo que ocurre con muchos films de “terror”. No así en Henry, en la que se nos traslada a la vida criminal misma de los protagonistas, desde ellos mismos.

aparición un aspecto sublime»³. En general, *no hay distancia*, o ésta está reducida meramente a la que fuese capaz de interponer la conciencia del espectador, que, sin embargo se siente arrastrada por lo que parece estar “*casi-viviendo*” en lo que la pantalla (*tendente a cero*) le muestra. Verdaderamente, en *Henry* todo es bajo, cotidiano, sórdido y absurdo. Quizás la única trascendencia estaba en el homenaje encubierto que rendimos al film quienes, horrorizados (aunque no fuese el nuestro un horror de espavientos ni griterío, sino en verdad un compartido *pseudo-horror-verdadero*), abandonados la sala de proyección: un gesto honesto, después de todo, y lúcido, respecto a un film de horror –que lo haría triunfar como tal. Verdadera pedagogía del film, así pues: tomar lo horrible en serio *debe* provocar un horror en serio. Y sin embargo, ¿se los podría confundir?, ¿sería acaso posible *lo horrible sin horror (psíquico)*? ¿Significaría dicha posibilidad, de ser viable, *no tomar lo horrible en serio*?

Aquella experiencia pudo concluir, hace veinticinco años, en desánimo o **decepción ante la expectativa de una experiencia finalmente “gratificante”** –a la que sin duda el público espectador adolescente o juvenil es especialmente proclive. Pero, en verdad, ¿cuánto había, cuánto habría habido de falso o al menos mistificador, en principio, en semejante expectativa? Sólo sería posible a cambio de conceder más relevancia al horror que lo horrible, y a un horror, digamos, “*amable*” *a pesar de todo*, y a cambio, por supuesto, de *pseudo-olvidar* que “*se trata sólo de un film*”. Por eso, en el juego ficcional, nos sumamos a aquel *me desharé en lágrimas ante la ficción* a que se refiere Lotman⁴..., en la medida en que en el horizonte de la empatía emocional funciona eficazmente lo *real irreal(izado)* tanto como lo *irreal real(izado)*. En lugar, sin embargo, de permanecer en su *neutralidad*, nuestro *psiquismo* aprovecha para “*jugar*” a emocionarse, si bien reservamos celosamente en la recámara de nuestro

³ Genet, J., *Diario del ladrón*, Barcelona, Seix Barral, 1988, pp. 37-38.

⁴ Lotman, Y. *Estructura del texto artístico*, Barcelona, Itsmo, 1982, p. 89: «Propiedad importante del comportamiento artístico es el hecho de que el que lo practica realiza simultáneamente, por así decirlo, dos conductas: vive todas las emociones que suscitaría una situación práctica análoga y, al mismo tiempo, es claramente consciente de que no se deben llevar a cabo las acciones relacionadas con esta situación (por ejemplo, prestar ayuda al protagonista). La conducta artística supone la síntesis de lo práctico y de lo convencional. Examinemos el verso de Pushkin: Me desharé en lágrimas ante la ficción. Se trata de una brillante caracterización de la doble naturaleza del comportamiento artístico. Aparentemente, la conciencia de que nos hallamos ante una ficción debería excluir las lágrimas. O por el contrario: el sentimiento que suscita las lágrimas nos haría olvidar que nos encontramos ante una ficción. De hecho, ambos tipos –opuestos– de conducta existen de modo simultáneo ahondándose mutuamente»

subconsciente el saber que se-trata-de-ficción, de modo que esta *distancia* nos pone a salvo permitiéndonos, además, “horrorizarnos” con fruición. Sin embargo, al asistir a *Henry* parecía que uno comenzaba a sentirse atrapado, con lo que esa “defensa” –que es como una distancia- de lo *real irrealizado* parecía quebrarse.

II

A fecha de hoy diría que, tratándose de lo horrible y del horror, la experiencia de la retirada o del desistimiento respondía honestamente, ante *Henry*, al contacto con la *alteridad* de lo horrible tal como y en la medida en que esa alteridad pudiera ser transmitida fílmicamente en la apertura de *su propio sentido* y a través de la *emoción del horror*. Despojado de efectismos, pobremente, el horror de *Henry casi-realmente responde a lo horrible..., forma una unidad* en la que la repercusión psico-emotiva se hace cargo verdaderamente de una situación horrible de desastre humano.

Pero no siempre es así. Dijimos que *Henry* tiene toda la apariencia (nunca mejor dicho) de ser expresión eficaz de un *arte anti-arte*. La pregunta no se hace esperar: ¿y si se hubiese propuesto y realizado el trabajo fílmico como una *mediación* genuina y marcadamente *artística*? Habida cuenta de la progresiva y atrozante *disminución de la distancia*, que no pudo ser evitada por la consideración del film *en cuanto film* (a saber, por la distancia entre pantalla y patio de butacas), no se trata únicamente de que nos faltase más “estómago” para digerir ciertas imágenes y situaciones. En verdad nos faltó justamente *arte* y una *tierra firme* en la que sentirnos a salvo –simbólica y moralmente-, como el sabio de Lucrecio al contemplar un naufragio⁵, pudiendo esa tierra ser quizás el asidero virtual de la *distancia* del arte. Si confiásemos mucho en el poder del *factor psíquico*, diríamos que por fin un film se tomaba en serio lo horrible,

⁵ Lucrecio, De la naturaleza de las cosas (ed. a cargo de A. García Calvo), Madrid, Cátedra, 1983, vv. 1-22, p. 139): «Revolviendo los vientos las llanuras / del mar, es deleitable desde tierra / contemplar el trabajo grande de otro; / no porque dé contento y alegría / ver a otro trabajando, mas es grato / considerar los males que no tienes: / suave también es sin riesgo tuyo / mirar grandes ejércitos de guerra / en batalla ordenados por los campos: / pero nada hay más grato que ser dueño / de los templos excelsos guarnecidos / por el saber tranquilo de los sabios, / desde do puedas distinguir a otros / y ver cómo confusos se extravián / y buscan el camino de la vida». Cfr. Hans Blumenberg, Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia, Madrid, Visor/La Balsa de la Medusa, 1995).

intensificando el horror de un modo no engañoso ni edulcorado, precisamente en la medida en que respondía a algo horrible sin recurrir a efectos ni a otra retórica **que al poder de impacto de “lo real” intrafilmico**, sin aderezos ni reelaboraciones formales, discursivas o argumentales. Como expresión de compromiso **psíquico**, el horror respondía perfectamente a la hondura **hiperreal** de lo horrible que el film transmite. *Henry* sería un ejemplo, en este sentido (lo decía hace un momento), de una suerte de **anti-arte**, o quizás cabría decir que se desenvolvía en el arte de un **hiperrealismo anti-artístico...**, de una **artefactualidad que se niega a la apariencia de artísticidad**, abandonando todo recurso (fenomenológico, hermenéutico, semiológico) que nos ayudara a **sostener la mirada a lo horrible**.

III

He aquí donde surge el problema del que quisiera que nos ocupásemos –y que me gustaría plantear, precisamente respecto a las expresiones artísticas de lo horrible. Preguntémonos, pues: si propiamente lo horrible fuese elaborado y expresado **artísticamente**, ¿se daría a pensar como verosímil la posible separación entre lo horrible y su efecto psíquico en el horror⁶? ¿Podría darse **lo horrible sin el horror**? ¿Equivaldría esta neutralización del efecto y del efectismo psíquicos a una **des-sentimentalización**, convirtiéndonos acaso en seres distantes y fríos, carentes, en última instancia, de **empatía para con lo horrible**? La pregunta genuinamente fenomenológica podría ser afinada: ¿podría reducirse el **sentido** de lo horrible a la descarga psíquica del horror que lo horrible puede provocar? Y por otra parte: ¿en qué medida la búsqueda del **efectismo** del horror podría distraernos de la experiencia de **sentido** de lo horrible? ¿No se propicia escandalosamente, en la rentable mercadotecnia del horror (en el ocio de masas), que mientras haya horror (como descarga psíquica), lo horrible sea en el fondo irrelevante y no requiera que se piense (demasiado) en ello? Y por fin, y sin embargo: ¿no se abren las posibilidades de esta experiencia cuando no dependemos, en ella, de que aun estando abiertos (comprensivamente) a lo

⁶ Habrá de entenderse que el horror al que me referiré en adelante –y me haré pesado recordando al lector este pormenor– no es el horror que como respuesta a lo horrible forma una unidad moral con lo horrible, en su propia inmanencia, sino el horror que fuese el complemento psíquico de lo horrible, en el sentido de su descarga psíquica. En lo que sigue, se apreciará un esbozo de propedéutica fenomenológica contra la psicologización de la experiencia de lo horrible.

horrible, no tengamos que experimentar *necesariamente* horror?, ¿no supondría la *expresión artística* una posibilidad de contacto experiencial con lo horrible, libre de la exigencia psíquica (casi a modo de lastre) de caer horrorizados?

Demasiadas preguntas. Dije hace un momento que en la medida en que en *Henry* se dan tanto lo horrible como el horror, su ejemplo no sería aquí pertinente. Sin embargo, nos da a pensar cómo respecto a las expresiones artísticas de lo horrible hay una modalidad (en la proximidad de las posibilidades que brinda el hiperrealismo) que tiende a inmolarsse como arte, por así decirlo, y que busca favorecer no la *verdad*, sino la *intensidad* que el horror brinda a lo horrible; y otra que tal vez podría neutralizar o inhibir el horror. Lógicamente, nos importa aquí sobre todo esta modalidad (que viene a ser la tradicional o más común respecto a lo que suele entenderse por “arte”), a fin de vislumbrar si es razonable la posibilidad de *lo horrible sin el horror*.

La propuesta a la que nos acogemos es la de que no debemos dejarnos guiar por la presunta obviedad del íntimo vínculo “natural” entre lo horrible y el horror (insisto: como horror *psíquico*), por más que parezca que lo horrible *necesariamente debe* horrorizarnos (psíquicamente), y si acaso no lo hiciera, cabría sospechar que la experiencia de lo que creíamos *horrible* en verdad y al fin no lo fuese, porque no infundiera el horror que psíquicamente esperamos que provoque. Este camino acabaría devaluando la valía de las expresiones artísticas de lo horrible, porque en lugar de atender a *lo que pudiesen enseñar*, se quedaría con que *no-dan-horror*. De este modo, confundíéndose el efecto con su causa, o creyendo que aquél está implicado *necesariamente* en ésta, al no haberse producido el efecto psíquico (horror) no habría propiamente causa. Incluso podría llegarse a creer que sabemos de lo horrible por el horror que provocase, como si el *significado* de aquél pudiera confundirse con el *hecho psíquico* de su efecto-horror vivido. De seguirse este argumento, un sujeto que *psíquicamente* estuviese “curado de espanto” no captaría nada horrible.

La pregunta se dirige, pues, a la diferencia entre lo horrible como *motivo-con-sentido* y el horror como *efecto-psíquico*, de modo que la atenuación de éste (que parece ir contra la tendencia empático-natural hacia la unidad entre lo horrible y el horror) no menoscabase la experiencia humana y moral de sentido de lo horrible. Juega a favor de *Henry* el tomarse lo horrible en serio y gestionar magníficamente, sin estridencias, el horror correspondiente. Sin embargo, sería

un grave error, en detrimento del arte, considerar que por atenuar el horror psíquico, el arte, como medio expresivo de lo horrible, sería incapaz de abordar lo horrible con la seriedad y dignidad que se merece, como si esa dignidad se concentrase sólo en el horror que pudiera producir *empático-naturalmente*. Si el arte, o algún otro tipo de distancia, consiguiese el acceso a lo horrible sin el horror, éste se mostraría sólo probable o incluso muy probable (aunque siempre contando con la singularidad del medio artístico en cada caso: no es lo mismo una pintura que un film, por ejemplo), pero no necesario, abriendo esta *no-necesidad* muchas vías artísticas de acceso *distanciado* (lo que no significa de poco valor, y menos aún falso) a lo horrible, lo que viene a ser uno de los rasgos esenciales del *arte de lo horrible*.

Si hay que *suspender la increencia* en la irrealidad de la ficción para “deshacerse en lágrimas ante la ficción”, es decir, “creer” que es “real” lo ficcional, si no sólo esa re-orientación hacia lo ficcional-real puede ser activada, también puede serlo su inversa, por un proceso inverso de neutralización artística, de modo que “deshacerse en lágrimas” ya no sería tan sólo un efecto obvio e incuestionadamente positivo. Por eso Bertolt Brecht habló con insistencia sobre el *efecto-extrañamiento*⁷, en la medida en que no pensaba que las adhesiones incondicionales empáticas (diversamente mediadas) a lo que ocurría en la escena fuese lo primordial, sino más bien la atención a la “cosa misma” de la escena misma. En ese camino inverso, seguiría teniendo vigencia *lo que* produce las lágrimas, pero ya éstas no serían *fácticamente* necesarias.

* * *

Ciertamente, lo decisivo es *articular una distancia, una diferencia, una demora...* En este aspecto, la distancia que opera el arte supone una oportunidad muy valiosa, siempre expuesta a ser banalizada. Sin embargo, quizás se trate de la oportunidad que nos es concedida quizás menos expuesta a ser malversada o malinterpretada, precisamente porque ya la hemos codificado como la oportunidad de una *trascendencia*. Se me permitirá un inciso. Respecto a la posible diferenciación entre lo horrible y el horror, con vistas a pensar hipotéticamente (pues se trata de forzar la situación experiencial “natural”), creo

⁷ Brecht, B. Escritos sobre teatro. Barcelona, Alba editorial, 2010, pp. 82-83, 200, passim.

que puede ser ilustrativa una anécdota personal. Fue allá por finales de los ochenta, con motivo de una visita breve al campo de concentración de Dachau, en la proximidad de Munich. Cuando llegué al campo, puedo confesar que no experimenté, a título *psicológico*, no ya nada que se pareciera al *horror*, sino apenas ni siquiera *congoja* como reacción *eminente* psicológica. Reconocía con perfecta lucidez y sin detrimento moral alguno lo horrible y su horror *inmanente (moral)*, pero no acababa de *asumirlo* por entero a título psicológico. Luego he llegado a pensar que la propia vivencia y pensamiento acerca de la *inverosimilitud* del propio acontecimiento del campo, su enormidad en el nivel de lo horrible, desactivaba esa especie de involucración, asentimiento y participación *horrorizada* en lo horrible. Por supuesto no saqué ninguna conclusión, digamos, moral, acerca de que no experimentase en aquel momento algo parecido al horror (psíquico), porque *ya me bastaba lo horrible... ¿Habría ganado en profundidad la experiencia si hubiese estado acompañada de descarga emocional?* ¿Acaso si ésta decidió ausentarse, fue expresión, por mi parte, de frialdad o indiferencia?

IV

Para quien asiste a lo horrible artísticamente mediado no se trata, como en el caso del sabio de Lucrecio, de ser testigo de primera mano, aunque a distancia. A quien recibe Arte (lo contempla), ha sido un *mensajero-artista* el que le ha conminado y le dice: *ven-y-mira, de modo que su “tierra firme”, en la que podría sentirse a salvo, y su distancia* vienen dadas, en general, por la representación y/o expresión (en nuestro caso) de lo horrible. En el caso que nos ocupa, así pues, la distancia no es *natural* ni *mediática*, sino *artística*. La experiencia vivida por el sabio lucreciano no es de horror, tal como se nos describe, sino de un extraño deleite del que el poeta quiere –con razón- apartar la sospecha de *crueledad*. En definitiva, si aquí nos importa la *expresión artística* de lo horrible, creo que se hace preciso salvarla críticamente como *un modo de distancia* cuya función no radica sólo ni ante todo en provocar *meramente* un cierto ilusionismo compensatorio o paliativo del efecto emocional del horror con el propósito de una más cómoda asimilación de lo horrible, sino sobre todo en estimular la *apertura de una brecha* por medio de la cual contactar con una *experiencia de alteridad*

que afortunadamente suele ser infrecuente y que, sin embargo, contiene un potencial de fuerza y una proyección muy relevante de cara a la comprensión de lo real –digámoslo así, por el momento, a sabiendas de la precariedad de una designación tan general e indeterminada.

V

Contra lo que pudiera pensar quien se negara a la separación de la que aquí se trata, *ésta no tiene por qué vaciar lo horrible de contenido*, en la medida en que su contenido no es el horror que provoca, sino *lo horrible mismo*, que debe seguir manteniendo su *intimidad*, desde luego no meramente reductible a reacción psíquica. Separado del horror psíquico que sería su efecto, lo horrible resistiría incluso contra cualquier intento de reducirlo a apariencia, carcasa o máscara (semiotizable y retorizable, sin duda) –ya se sabe, los recursos típicos de lo horrible y del horror *aparentes*-, como si la separación de lo psíquico hubiese podido dar alas o liberar sin complejos la superficie *semiotizable* de lo horrible. En verdad, lo que se trata de cuestionar aquí no es un reduccionismo *semioticista* –podríamos reservar esta cuestión para otra ocasión-, sino una suerte de reduccionismo *sentimentalista* del horror que fácilmente pudiera provocar que se *psicologizase* la experiencia de *sentido* de lo horrible, siendo ésta lo realmente importante y lo que en ningún caso deberíamos perder. No es evidente que no pudiera perderse, aunque pareciera que tan vinculado está lo horrible al horror como éste a lo horrible. Y sin embargo, si bien hemos estado preguntándonos por *lo horrible sin el horror*, quizás sería el momento de comenzar a preguntar por *el horror sin lo horrible*, a saber, el horror por sí mismo, injustificado o tal vez con una motivación reducida al mínimo o absolutamente trivializada.

No se apuesta aquí por asepsia alguna, sino más bien por una reivindicación de la *experiencia de sentido* en un *arte de lo horrible*, es decir, precisamente, en una zona en la que es *legítimamente posible neutralizar la descarga psíquica... salvo que el propio esfuerzo del así llamado “artista” se concentrase en provocar susto, asco u horror, para algarabía del público más “adolescente” y satisfacción del negocio del horror y del morbo, distrayendo de la intimidad de sentido de lo horrible.*

Así pues, el arte de lo horrible no habría de ser evaluable ante todo ni por su *efecto* psíquico en el horror, pero tampoco –entraríamos en otra zona de problemas, de la que no nos ocuparemos aquí, pero que es esencial a las posibilidades de ese arte de lo horrible– por la posible devaluación del acontecimiento *de sentido* de lo horrible, real o simbólico, bajo la excusa de que dicha *expresión se enreda en el ámbito meramente “representacional” que inevitablemente “se quedaría corto” respecto a la enormidad y lo excesivo* de lo horrible mismo. Tratándose de un arte de lo horrible, la *expresión* no se habría de considerar como necesaria y trágicamente deficitaria (eso ocurrirá siempre). Así pues el arte de lo horrible, es un arte *a pesar de todo*, por recordar la defensa que hiciera Didi-Huberman de las imágenes incluso en su máxima precariedad⁸, respecto a un acontecimiento de las dimensiones de los campos de exterminio⁹.

VI

Pensemos, por ejemplo, en la serie de esculturas de Louise Bourgeois en torno al motivo *Femme-couteau* (2002). Aquí nos bastará una sola muestra de la serie. Sin duda el motivo es horrible, y ante todo *nos dejará pensativos*, sin que nos resulte fácil (ni nos importe especialmente) encontrar *una resonancia psíquica* en esa reacción sentimental emocional que llamamos horror.

⁸ Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, 2004

⁹ No es una cuestión sin importancia, en la medida en que el pensamiento contemporáneo ha prestado y presta mucha mayor y más sofisticada atención a estas posibilidades de respuesta experiencial extrema y excesiva (pues sin duda el horror siempre es responsivo). Tomando como referencia los años 90 del pasado siglo, bastaría nombrar a autores como Jean Baudrillard y su idea de la alteridad radical y de los fenómenos extremos (*La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1991), Jacques Derrida y lo arribante, defendida en muchos textos, Jean-Luc Marion y sus fenómenos saturados (Marion, J.-L., *Siendo dado*, Madrid, Síntesis, 2008) o Bernhard Waldenfels y sus hiperfenómenos (Waldenfels, B., *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*, Frankfurt, Suhrkamp, 2012). Mientras que en fenómenos de baja intensidad intuitiva no es tan alarmante la diferencia precarizante de su representación (ni es tan valiosa su mediación u ofrecimiento), pues al tratarse de fenómenos comunes, muy conocidos y delimitados, con frecuencia rutinarios, el contenido intuitivo es bajo, sin embargo, cuando se trata de fenómenos de elevada intensidad, el resultado sin duda es mucho más diferido, con lo que se corre el riesgo de que la representación resulte ridícula por su propia incapacidad para contener lo representado, que se torna desbordante y excesivo. Todos los fenómenos que Marion denomina saturados vinculan este riesgo de la representación y la envergadura de la noticia o sobrevenida excesiva que anuncian. Es así como la representación se torna al mismo tiempo necesaria-e-insuficiente para las que podríamos llamar intuiciones lejanas o infrecuentes –como suelen serlo las de lo horrible. Y entonces bien valdría aquel conocido verso de Machado en relación al compromiso de la Intuición –pero también Intuición del significado en la Representación–: que ni contigo ni sin ti tienen mis males remedio, contigo porque me matas, sin ti porque me muero.



L. Bourgeois, de la serie *Femme-couteau* (2002)

Cuando lo que llamamos “arte” (o más específicamente, *arte de lo horrible*) nos permite acceder a lo *horrible-sin-horror*, comenzamos a comprender en qué medida estamos dispuestos a *aprender sobre*, y sensibilizarnos respecto a, lo horrible, como una experiencia *provista-de-sentido*, sin que tengamos que verificar nuestro contacto con lo horrible *necesariamente por medio de* la descarga psíquica del horror. Si el tema “expresiones artísticas del horror” (es decir, en nuestro caso, sobre todo de lo horrible) es importante, se debe a que el arte uno de los más poderosos recursos de que disponemos para, en general, *sostener la mirada* justamente *frente a lo horrible*. Y no ya, ni necesariamente, porque el arte pueda generar *belleza*, desde luego (siendo la belleza, en cualquier caso, una gratificación extraordinaria a la que no estaríamos dispuestos a despreciar –quede constancia de ello). No es únicamente ni quizás sobre todo la belleza la que inhibe la descarga de horror, sino justamente la *distancia* que, casi milagrosamente, el arte consigue introducir, dejándonos *pensativos sin más... y de la que sabemos (de dicha distancia) quizás porque* –sé que decirlo de este modo es arriesgado- *nos conduce “fuera de este mundo”, pero no en un sentido “mítico”, sino genuinamente fenomenológico* a través de, por ejemplo, un recurso tan decisivo como el de la husserliana *modificación de neutralidad*, imprescindible para ubicar adecuadamente la “eterna” trascendencia de la imagen pura o en cuanto imagen¹⁰. Pienso ahora, por ejemplo,

¹⁰ Resulta imprescindible la lectura de los párrafos 109-111 de Husserl, E., Ideas relativas a una filosofía pura y una filosofía fenomenológica, Vol. I (nueva ed. de A. Ziri6n). M6xico: UNAM y FCE, 2013, pp. 342-348. Se puede consultar Moreno, C., «Logos/Collage. Ensayo sobre el espacio neutro y el arte de lo inveros6mil», en Fedro. Revista de Est6tica y teor6a de las Artes 11 (2012), pp. 27-55 (<http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n11/cesar.pdf>); y «Neutralidad e infinito. Proped6utica fenomenol6gica sobre la Imagen y el Acontecimiento», en Bolet6n de Estudios de Filosof6a y Cultura Manuel Mind6n, Calanda, pp. 41-71. (http://www.fundacionmindanmanero.org/images/boletinviij/CAP_3VIII.pdf).

en algunas de las *imágenes* que la pintura consagró, en numerosas ocasiones, al episodio bíblico del sacrificio de Isaac, o en alguno de los grabados de *Los desastres de la guerra*, de Goya. La distancia del sabio Lucreciano se ha convertido en *Imagen*, y más concretamente, en el horizonte de la *expresión artística*, con la singularidad de que el arte pugna por hacer no *atractiva*, sino *atrayente-y-meditativa* a la imagen.



Caravaggio, *Sacrificio de Isaac* (1603)



Goya, *¿Qué hai que hacer más?* (*Los desastres de la guerra*, n. 33) (1814)

No es necesario aducir más ejemplos. La historia del arte pictórico, en este caso, está llena de *expresiones artísticas de lo horrible* (en un sentido, además, **genuinamente violento y “sangriento”**) que **no producen horror** desde el punto de vista psíquico. Ya o aún estamos y **no** estamos allí, junto a lo horrible mismo: cerca y, sin embargo, *muy lejos*. La *imagen* ha operado el milagro. Estamos mucho más lejos, incluso, de lo que el sabio de Lucrecio se encuentra del naufragio que contempla, pues la *imagen ya no pertenece a “lo real”... ni siquiera* –por supuesto- cuando lo representa. Es por ello por lo que no podría quedar

menoscabada por la valoración acerca del desfase enorme existente entre lo real **de lo horrible** y su “**mera**” representación.

Insistiré en ello: si no fuese posible separación alguna entre lo horrible – podemos narrarlo, pensarlo- y el horror psíquico, tenderíamos a considerar que si no produjese horror psíquico en nosotros, el arte banalizaría lo horrible al restarle el horror, siendo que, sin embargo –y es precisamente a ello a lo que sería reticente el psicologismo-, es más interesante e importante que lo-que-llamamos- “**arte**” **permita acceder a lo horrible**, una posibilidad a la que no todos ni siempre tenemos acceso (afortunadamente) y para la que el arte es un *medium* excelente. Por el contrario, lo horrible corre el riesgo de banalizarse cuando concentra su fuerza no en el *sentido* de lo horrible sino en el aspaviento, el susto, o incluso en **la náusea, todo eso que con frecuencia el espectador “adolescente” busca para** pasar un buen rato de ocio y –ello nos daría una buena clave- no para probar sus juicios morales, sino ¡sus nervios “**de acero**”! **Por eso proliferan situaciones** criminales excesivas (*La matanza de Texas, Viernes 13, Saw*, etc.) o, especialmente, paranormales (El *exorcista, Poltergeist, Pesadilla en Elm Street*, etc.), o simplemente tediosamente repetitivas (*Se lo que hicisteis...*), en las que lo excesivo, lo paranormal o lo repetitivo operan no ya propiamente como recursos de arte, sino de previsibilidad (que vendría a ser un modo de distanciamiento escasamente valioso) (lo que no sucedía en *Henry*). Es aquí cuando se corre el riesgo de que se vacíe la *experiencia-de-sentido* de lo horrible, quedando marginada, sin que finalmente nadie haya experimentado la necesidad de preguntarse por **lo horrible mismo**. En un sentido aproximativo, como si se tratase de alcanzar el *horror sin lo horrible*.

Ciertamente, debe quedar claro que no se trata de afirmar que el horror psíquico no comporte su propia enseñanza. Rescatar lo horrible de la potencialmente engañosa atracción del (mero) horror psíquico no debe significar despreciar éste, siendo que **fuera del arte y de toda distancia** (p.ej., mediática), la cercanía entre lo horrible-de-veras y el horror psíquico es muy poderosa. Pero aquí, recordémoslo una vez más, se trataba de la *expresión-artística...* **De lo que** se trata es de que el horror no eclipse (ni simplifique) lo horrible.

No quiero decir, desde luego, que fuese obvia ni simple esta experiencia de **lo horrible sin el horror** en el horizonte de un **arte de lo horrible**. En el terreno de la *actitud natural* no los separamos, pero el arte no se nos ofrece usualmente

para que los vinculemos, sino quizás, sobre todo, para que nos sea dado el *privilegio* de poderlos disociar y encontrar en ello una oportunidad de lucidez.

Ahora bien: el arte no persigue necesariamente ni sobre todo la neutralización del horror, sino la produce simplemente. No es eso propiamente una tarea que se le imponga ni se autoimponga a sí mismo, salvo si el arte es pseudo-arte. Más bien alcanza esa neutralización *espontáneamente* en su propia obra/artificio. No es presumible que Caravaggio hubiera querido hacer más amable un motivo horrible, sino más bien brindárnoslo... evitando con ello que apartásemos la mirada. En cierto modo, en lugar de dulcificar, habría en este sentido en el *arte de lo horrible* una suerte de *voluntad de crueldad*, o al menos de *cruel lucidez*, pues su distancia nos aproxima lo que de otro modo no sería “mirable” (y menos ad-mirable). La estampa de Goya no busca ni *banalizar* el mal horrible ni *hacerlo bello*, sino más bien, al contrario, que nos atrevamos a mirar y a demorarnos pensativamente en lo horrible. El arte se pone al servicio de todo aquel, artista o espectador, que piensa que el arte es un recurso válido en la *escuela de lo horrible*, en la que hay, como en la de lo *trágico*, más de una lección –y muy decisiva- que aprender, frente a la que debemos demorarnos meditativamente, sin que la repercusión psíquica del horror nos distraiga de ello. Por tanto, ni se trata de sustituir la experiencia vital-natural plena, en toda su complejidad, en la que el vínculo entre lo horrible y el horror es más indisoluble, ni se trata de pensar que por no darse el horror no se daría la experiencia de lo horrible.

En buena medida, *Henry* nos sirvió para esta experiencia *vivida*, ya no meramente *contemplada*, del *rechazo* que constituye la verdad de lo horrible y *su* horror (más que meramente *nuestro* horror), cuyo efecto de *hiperrealidad* estaba completamente logrado, a pesar de (o tal vez gracias a) su precariedad de medios. La *sensación no nos permitió demorarnos... y justamente de eso se trataría*. Respecto a lo horrible, el horror es el aviso psíquico, evolutivamente elaborado, de que en medio de lo real, es preciso huir de lo horrible. Y sin embargo, lo horrible enseña mucho más (en concreto, respecto a su *alteridad*) de lo que enseña el horror, no se agota en expulsarnos de su lado por medio de la vivencia del horror.

No, no se trata de combatir el tedio, desde luego, ni de devolvernos la *sensación, que creemos perder cada día, de creernos a salvo... Si el arte estuviera*

ahí para solamente eso, sería demasiado poco. Apenas nos ofrecería verdad alguna. Y es cierto que es mucha verdad lo que nos brinda. No es un lenitivo ni un estimulante psicológicos.

Que la distancia entre lo horrible y el horror sea mínima en lo que llamamos realidad no va en detrimento del arte, sino a su favor. La génesis del arte no es, desde luego, ¡ni siquiera en la más inequívoca expresión mimética!, la de una reproducción *tout court* de la vida y lo real. Lo que se persigue con él no es, en el fondo, sino su propio *aparte*, su “marco”, su *islote de inverosimilitud*, como decía Ortega y Gasset en su *Meditación del marco... de la que formaría parte esta suerte de distancia* que permite, en el arte, separar la *contemplación* de lo horrible de la *vivencia* del horror. Si esta separación puede resultarnos inverosímil, quizás se deba a que no hemos ingresado completamente en ese “islote” o en el marco, y seguimos midiendo el arte por lo real y sus deudas y compromisos.

VII

Es desde la filosofía, sobre todo, en nuestro caso, desde donde viene esta apelación, respecto a lo horrible, a su *lucidez de sentido* y, junto con el *arte de lo horrible*, contra su habituación, rutinización, anecdotización y mercadotecnia. Asistir a lo horrible sin (la descarga psíquica d)el horror no significa simplemente la oportunidad de encontrar una paz y seguridad en las que el disfrute proceda especialmente de una *sensación de estar-a-salvo en la tierra firme de la mera representación*, sino más bien de saber a lo que estamos expuestos y frente a lo que, por tanto, debemos estar vigilantes, que en el fondo –lo sabe la Filosofía- es la *posibilidad misma del acontecimiento de lo horrible*.

Quizás lo que quiso enseñarnos John McNaughton es que *con lo horrible no se juega*. Y podríamos estar perfectamente de acuerdo al respecto. Podemos *hiperrealizar el arte de lo horrible, sacrificando el arte “bello” al empeño por desestimar ese horror adulterado, adocenado, adolescentizado*, que en verdad dificulta o al menos distrae de la experiencia de sentido de lo horrible, porque acaba por complacer, y de una experiencia de sentido que no nos iba a ofrecer la suerte del consuelo de, después de todo, poder refugiarnos en un *delicioso*

*horror*¹¹. El camino que siguió McNaughton fue el de agravar, por la vía de un malestar creciente, el compromiso psíquico del espectador. El otro camino no sigue el “método” de este agravamiento, sino que se confía al arte..., pero no en lo que tiene de *lenitivo* y *anestésiante* (en una de las líneas de interpretación del arte en Schopenhauer), sino en lo que aporta con vistas a *situarnos-frente-a-la-intimidación-de-sentido-de-lo-horrible*.

Bertolt Brecht –al que nombraba antes- aspiraba a que en el teatro los espectadores comprendieran lo que la escena *misma* quería decirles, y para ello no hacía falta imitar la realidad comprometiéndose emocionalmente con lo que ocurría en la escena. Para comprender lo que Shakespeare quiso decirnos con su *Hamlet*, no es necesario que los escenarios, los personajes, etc., parezcan diseñados de acuerdo a la época histórica en que se entiende que transcurre la obra, ni que empaticemos emocionalmente con la trama (lo que, por cierto, “desvirtúa” la asistencia al teatro en el manipulador Hamlet y en su tío Claudio, cuando el primero manipula cierto significativo pasaje de *El asesinato de Gonzago para que su tío “se identifique”*)¹². En nuestro caso, para comprender la *experiencia de sentido* de lo horrible no serían necesarias –salvo en un estrato genuinamente psicológico- las “emociones fuertes” que nos adhieran a lo representado. Es pues, en este sentido –ya se lo habrá comprendido-, en el que el arte ayuda a ese distanciamiento respecto al horror, atenuando la *simpatía o antipatía emocionales*.

Quizás podríamos decir que la expresión artística *pone en obra la trascendencia de lo horrible*, ofreciéndonos con ello una clave de nuestra experiencia cuando, en la proximidad de lo trágico, lo horrible nos enseña, por el *rechazo* (con más o menos horror psíquico) que suscita, que lo que se ha de pensar es *lo-que-menos-desearíamos-que-aconteciera*. A su modo, lo horrible es expresión de cierta irrupción o sobrevenida de la presencia, un envío *excepcional* donde comparece humanamente un mal capaz de adoptar mil rostros y formas, y

¹¹ Burke, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, Tecnos, 1987, p. 29

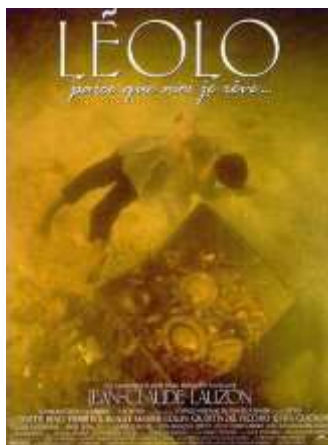
¹² Cfr. Moreno, «Verdades irreales. Fenomenología de la ficción y modificación de neutralidad», en *Philologia Hispalensis* 27/3-4 (2013) 51-82.

[http://institucional.us.es/revistas/philologia/27_3_4/03_MorenoMarquez_Vol%2027_3_4%20\(2013\).pdf](http://institucional.us.es/revistas/philologia/27_3_4/03_MorenoMarquez_Vol%2027_3_4%20(2013).pdf)

en el que podemos creer encontrar –en el mal, sí, no nos equivocamos, en lo Otro que es el Mal- un baluarte *exterior* de nuestro *Mundo-Hogar*.

VIII

Excepto cuando fuésemos protagonistas directos o testigos próximos, como lo es el sabio de Lucrecio, nuestro contacto con *lo horrible-horrible*, lo horrible en serio, lo verdaderamente horrible, suele ser muy escaso e indirecto (por fortuna). Somos casi siempre espectadores *por medio de un Otro*, que hace las veces de mediador, mensajero, o artista tal vez (aunque el artista también es, a su modo, un mensajero), que no nos grita *pasen y vean*, sino que más próxima e íntimamente, a cada uno de nosotros, y casi al oído, nos susurra: *ven y mira*. A diferencia del espectáculo o *show* a los que aquel que grita nos invita, este mediador, el que susurra, nos propone una *escena*. No nos empuja a una atracción de feria de horrores ni monstruos, sino a penetrar casi, a veces, cuando se trata del gran arte, en un extraño *santuario* o en un Fondo insondable y conmovedor ya con la sola fuerza de lo horrible mismo.



Léolo (Jean-Claude Lauzon, 1992)

Fotograma de *Léolo*



Fotograma de *La cabina* (A. Mercero, 1972)

La *demora meditativa* que la expresión artística de lo horrible hace posible puede contribuir al aprendizaje en torno a lo horrible como tal, *más allá del horror*, si bien, ciertamente -¡cómo despreciar esta circunstancia!-, en la medida en que una expresión artística puede brindarnos acceso a ello, inconmensurable con la dureza de lo horrible mismo acontecido en medio de lo real.

Contactar con lo horrible... Antes apelamos a Caravaggio, Bourgeois o Goya. Desplacémonos por un instante. Por ejemplo, a la pregunta de si *Léolo*, de Jean-Claude Lauzon (1992), es un film de horror o más bien *sobre* lo horrible, en forma de locura y destino, respondería, desde mi punto de vista, que inequívocamente lo es, aunque en buena medida carezca de esos rasgos que *suelen caracterizar el “cine de terror”*. *Tras su visionado* –en el que somos zarandeados a dosis similares por la crudeza, la belleza, lo horrible y la poesía-, al mismo tiempo que sabemos que es un film *sobre lo horrible* de la vida, la infancia, la locura, etc., la trascendencia poética ha alcanzado unas cotas tales, poquísimas veces igualadas en la historia del –en pocas ocasiones mejor dicho- séptimo arte, que *lejos de ser ocultado o eclipsado, lo horrible ha sido afirmado sin ambages y, al mismo tiempo, trascendido hasta casi lucir*. Algo parecido me atrevería a decir –ahora me viene a la memoria- de *La cabina*, de Antonio Mercero/J.L. Garci (1972), obra maestra de lo horrible sin el horror, en cuyo visionado se nos fuerza a pensar *simbólicamente...* sin que por ello hayamos podido dejar de *reconocer que verdaderamente el suceso que se aborda en la trama es horrible...*

IX

La apelación al *mediador de la emoción (mensajero o artista)* no es baladí, y no quisiera dejar de llamar la atención sobre la responsabilidad de quien, en general, brinda la noticia o media artísticamente la experiencia de lo horrible. *Ofrecer lo horrible* no es, no puede ser fácil. Se requiere sensibilidad y cuidado para con el espectador. Y en ese mismo cuidado, también el cuidado *por lo horrible* mismo, cuando involuntariamente la expresión artística pudiese intervenir como tergiversación y distorsión. La grandeza de la expresión artística exige su propia autocrítica, en el sentido de reconocer que no siempre se **requieren sus recursos habituales, ni que se deba a toda costa redimir o “salvar”** artísticamente lo irredimible e insalvable, ni perseguir un sentido sublime para lograr algo parecido a un *delicioso horror*¹³. En el fondo, lejos de despreciar al espectador, el film de McNaughton encubría en su *hiperrealidad* este *cuidado* para con el espectador a la vez como un homenaje honesto a lo horrible como tal. Tanto lo cuida, que le devuelve la verdad de un horror sin trampa ni cartón, logrando que se retire del espectáculo.

Cuidado por el espectador, también, en la medida en que la común pasión delirante por la *transparencia* supone hoy un incontrolado *vértigo de lo horrible y el horror*, habiéndose tornado todo increíblemente más crudo, visceral, terrible y –creo que es así como mejor se lo caracteriza- sin concesiones ni piedad. Cuando era niño (si se me permite), en los documentales sobre la vida salvaje, el momento en que el león se abalanzaba sobre la gacela, mordiéndola en el cuello hasta asfixiarla, o aquel otro en que las hienas rodeaban al búfalo, para luego **abalanzarse sobre en él en la noche... eso no se mostraba. Bastaba imaginarlo.** Hoy, sin embargo, no se **escatima a la “verdad” el más mínimo ápice de la** posibilidad de que pueda provocar horror convocando lo horrible –que en el caso de la vida animal verdaderamente no ha lugar. En buena medida, el horror se ha hecho popular –como la pornografía- quizás porque también le es necesario a la maquinaria de la *transparencia* para demostrar *ostentosamente* sus poderes.

¹³ Esta problemática se desarrolló especialmente a raíz de la polémica acerca de cómo mostrar o narrar lo acontecido en los campos de exterminio. Cfr. Macón, C. y Tozzi, V., «El acontecimiento extremo: experiencia traumática y disrupción de la representación histórica», en *La comprensión del pasado. Escritos sobre filosofía de la historia* (M. Cruz y D. Brauer, comps.). Barcelona, Herder, 2005, pp.: 111–132.

X

Hay, sin duda, una poderosa pulsión hacia la *expectación* de lo horrible y hacia la *descarga emocional* en el horror, es cierto, a cambio de *distraernos del tedio* y *sentirnos a salvo*. Quedaría a la responsabilidad siquiera parcial del *mediador* de lo horrible –y esto es lo que me parece decisivo- el que los espectadores no quedasen *adocenados* al ser desplazada y marginada la *pregunta por lo horrible*. Estaría uno tentado de pensar que así como, por ejemplo, en la moda (y no es un ejemplo baladí) se nos habitúa a una productivísima y sistemática *ausencia de sentido*, por el horror se nos podría adocenar o domar por el *disfrute con lo que nos espanta, en el espanto*. En esta medida, neutralizar el impacto de la descarga psíquica tendría un sentido eminentemente crítico y terapéutico. Parece como si nuestra sociedad persiguiera sistemáticamente curarse de espanto, llevar a gala que nada le infundiera temor, como si se tratara de “estar preparado para todo”. Pero eso provoca continuamente al terror, que busca siempre su incremento (generando siempre un nuevo tedio) y al mismo tiempo su superación hacia una “nueva cota”. A la vez habituado a horrores (mediáticos), el espectador *aprende y se curte en la indiferencia*, requiriendo cada vez de más elevadas e intensas dosis de *horror*. Insensibilizarse, conjurar los miedos, los pánicos nocturnos, las zonas de amenaza... después de todo, ¿no suponía un progreso superar todo el infantilismo del horror? ¿No es por ello que los adolescentes, buscando dejar atrás la infancia, aman el terror (en el cine)? Sin embargo, el *aprendizaje de lo horrible* en el seno de lo trágico tiene un fin eminentemente moral, cuyo centro se encuentra en el reconocimiento, eternamente dialéctico, del Mal que el Bien necesita. Lo horrible y el horror suponen el rechazo máximo, el *rechazo* más intenso que el cual ningún otro sería concebible. La cuestión abierta, inquietante, es la posibilidad de que el Mal que el Bien necesita dialécticamente, y que por tanto confirma a éste, ese Mal, *por haberse consumado en lo Peor*, requiriendo todas las energías de lo horrible y del horror, *simplemente hubiese dejado atrás la referencia al Bien*, cuestionando incluso su memoria. *Frente a lo horrible, lo meramente malo podría aparecer como bueno*. ¿Queda en el *deseo de horror* –aunque fuese como un juego y sólo para ser sus espectadores- espacio de inspiración del Bien? ¿No sería entonces cierto que por ese *deseo de horror* se nos recuerda aquel tedio monstruoso que

anunciaba Baudelaire ya desde mediados del XIX, y del que decía que sueña cadalsos?

Uno de los grandes valores de la expresión artística en general, y del horror en particular, dependerá de en qué medida el arte consiga devolver su dignidad a lo horrible y al horror, liberándolo de su banalización. Es preciso que el destino de lo horrible y del horror no se resuelva, en el *in crescendo* que resulta de la pérdida del rival (el Bien), en su propio incremento.

Pensar lo horrible *sin (apenas) el horror* –como hemos intentado- resulta, sin duda, un esfuerzo costoso, porque nos obliga a una seriedad y sobriedad insólitas. Si el discípulo de la *escuela de lo Posible* en que pensaba Soren Kierkegaard no requiere no ya grandes acontecimientos históricos, decía Kierkegaard, sino prestar su atención al acontecimiento posible que supondría que un urogallo levantara el vuelo en las desérticas playas de Jutlandia, quizás el mejor discípulo en la *escuela de lo horrible* no necesitase tampoco (o no tan abundantemente) aspavientos, ni gritos, sangre ni vísceras.

Pero lo horrible no tanto sin, cuanto *más allá del horror, eso es “harina de otro costal”*.

Ya hemos realizado civilizatoriamente, a nuestro modo, nuestras **100 Jornadas del horror**, del mismo modo que Sade quiso convertir todas las perversiones sexuales en una especie de enciclopedia, con la excusa –después de todo, razonable- de que hasta que no se las conociera todas y cada una no estaríamos en condiciones de elegir el camino de nuestro placer. El terreno del horror, como tantos otros (pienso eminentemente en el del sexo) está siendo explotado/devastado a un ritmo vertiginoso, lo que quizás nos conduciría a la pregunta –que aplazaremos- por el futuro de las representaciones de lo horrible en su trascendencia, o tal vez en su tedio infinito.