



La belleza: guardiana de lo secreto.

Cuando el cine de terror produce melancolía

Augusto Ramírez López¹

Resumen:

Este capítulo trata de descubrir qué papel juega la belleza dentro de la categoría de terror. El interés es ahondar en la definición de lo bello, descifrarlo y situarlo dentro de lo terrorífico. Como punto de partida se reconoce que el papel que juega el espectador, al enfrentarse al cine de terror, es vital pues adquiere relevancia en la medida que es atraído y seducido por la película misma y puesto en concordancia con sus propias ideas y creencias; punto elemental para encontrar esos significados de lo bello dentro del género.

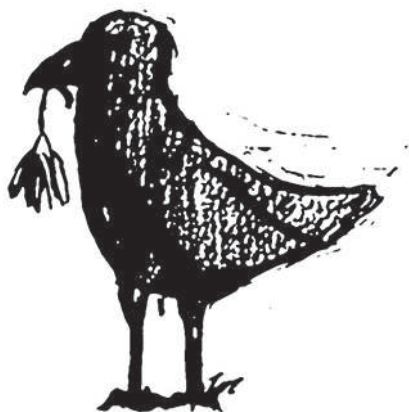
Palabras clave: Belleza; Terror; Melancolía; Cine; Siniestro.

A lo largo de la historia, lo bello ha sido relacionado con lo bueno, con la felicidad, con lo moralmente adecuado, con la verdad, con la justicia, con lo políticamente correcto, lo simétrico, lo sublime, lo espiritual, lo soberbio, lo nítido y lo pulcro. Hegel, por ejemplo, despreciaba la naturaleza y aseguraba que lo bello solo podía encontrarse en la obra de arte; lo justificaba porque el arte nace del espíritu y lo natural solamente es reflejo de lo espiritual.

¹ Comunicador Social y Periodista, Universidad de Manizales. Magister en Filosofía, Universidad de Caldas. Profesor catedrático de las Escuela de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales en el Núcleo del Lenguaje Audiovisual. Integrante del Grupo de Investigaciones de la Comunicación, Universidad de Manizales. Correo electrónico: arlopez@uanizales.edu.co



Para Platón el proceso de la belleza nace en el objeto, este, por decirlo de algún modo, lo detona, pero es en la idea que el hombre tiene del objeto donde se empieza a cristalizar la belleza; esta pasa por un proceso espiritual-intelectual y llega a ser solamente contemplación. Este concepto también lo aplicaba a *lo bueno*, siendo ambos prácticamente sinónimos.



Santo Tomás retoma esos pensamientos sobre dicha relación y separa lo bueno de lo bello, siendo lo bello lo que se contempla mientras que lo bueno es lo que se desea. Lo bueno se satisface al poseerlo y lo bello al contemplarlo.

Kant (1790) sigue en esta misma línea y diferencia lo bello de lo agradable. Lo agradable es aquello que se disfruta por los sentidos, es esa sensación que produce placer y tal sentimiento se halla en la persona; es el objeto quien detona la sensación pero es al sujeto al que le agrada.

Por otra parte, lo bueno es eso que agrada mediado por la razón, por el concepto, si se quiere, siguiendo a Platón, por el espíritu. Incluso Kant sostiene que se puede desconocer la utilidad del objeto y aun así ser bello; la belleza se da de forma inmediata, mientras que lo bueno se puede volver bueno en la medida que se conoce. Lo bello no tiene fin en sí mismo y la belleza es lo que resulta de apreciar el objeto con la mente. En resumen, para Kant:

Lo agradable significa para todo hombre lo que le proporciona placer; lo bello, lo que simplemente le agrada; lo bueno, lo que estima y aprueba; es decir, aquello a que concede un valor objetivo. Existe también lo agradable para los seres desprovistos de razón como los animales; lo bello no existe más que para los hombres, es decir, para los seres sensibles, y al mismo tiempo razonables; lo bueno existe para todo ser razonable en general (1790, p. 32).

Umberto Eco desarrolla esta idea en su libro *Historia de la Belleza*. Define lo bueno como aquello que queremos poseer, "...es un bien aquello que



estimula nuestro deseo” (2010, p. 10), y esto se puede aplicar a objetos, a ideas que quisiéramos apropiarnos u obras virtuosas que ojalá fuera de nuestra autoría; incluso pueden incluirse los sacrificios por una *buena* causa.

Ahora bien, la belleza sería lo que no nos genera sentimiento de posesión, lo que nos agrada por lo que es; lo bello nos parece bello independientemente de que sea nuestro o de otro o de nadie, por lo tanto, el sentimiento de lo bello difiere plenamente del deseo. Este concepto de belleza, que exige contemplación y que es objeto de deseo, no se aprende, no se va descubriendo si no que emerge súbitamente. No obstante, la mente debe estar ahí para observarlo, escucharlo, apreciarlo; todo esto desemboca en reflexión. Nos encontramos, entonces, con que la belleza ofrece resistencia. En ella se da una batalla entre el objeto detonante y la mente que va develando lentamente sensaciones de ese objeto, tratando de entender la reacción.

Pero, últimamente, esa resistencia ha ido desapareciendo paulatinamente. Basta fijarse en la inmediatez que acarrearán las redes sociales, las historias de *Instagram* o *Facebook*, los mensajes en 140 caracteres, los *videoclips* de música urbana. Todo pasa estrepitosamente, las imágenes no se asimilan, no se aprecian. El mensaje es comprensible y efectivo, pero se torna inocuo si no tenemos el tiempo y la disposición para que la belleza aparezca gracias a la contemplación. Lo bello se torna escaso hoy día.

Lo bello ha perdido esa mística del espíritu y ahora se cuenta en *likes*, acumulaciones efímeras de reacciones sin reflexión. Hoy los objetos son tocados, los centros comerciales tienen pianos y cualquiera se convierte en Chopin, el muralismo se tomó cualquier pared convirtiendo las obras en parte del paisaje. Los teléfonos móviles graduaron a todos de fotógrafos, incluso a chimpancés, y las modelos, musas, ahora son cualquier raza de felino disponible. Todo tratando de generar un efecto inmediato, el *me gusta*, y de distraer para evitar cualquier posibilidad de reflexión.

Los objetos hoy no tienen vértices, ni puntas, ni asperezas. Según Byung-Chul Han es porque: “...lo pulido transmite sólo una sensación agradable con la que no se puede asociar ningún sentido ni ninguna hondura: se agota en el ¡Wow!” (Han, 2015, p. 13). Lo bello ha sido desmitificado y ahora que puede tocarse ha perdido toda mística, tal vez porque está al alcance de todos. No se trata de que lo bello no esté al alcance de todos, sino que un juicio estético, para propiciar la belleza, presupone un distanciamiento contemplativo. Estar al alcance implica el ser tocado y esto se ha convertido en un problema: hay que mantener distancia con el objeto para mantener la mística.



Creo que esa mística radica en que la razón no puede abarcar por completo el objeto ni explicar plenamente lo que provoca, y ese juego mental reta mientras abruma; al no poder abarcarlo el sujeto mantiene su distancia. Hoy dicha distancia con los objetos no existe, la tecnología móvil hace que todo esté a la mano por lo que no hay condiciones para la belleza.

Siguiendo a Byung-Chul Han, el pulimiento y nitidez de los objetos de deseo hoy, que están reemplazando abruptamente lo bello, se están volviendo en rasgos donde los sujetos se ven reflejados. El *black mirror*, ese espejo negro de las pantallas apagadas, da la sensación de que todos te miran, no olvidemos que las ciudades y edificaciones se llenaron de cámaras. Nunca sabemos si esas cámaras funcionan o no pero siempre tratamos de actuar pulcramente, ser moralmente correctos, porque al creer que nos están mirando tenemos que ser agradables, no bellos.

Este planteamiento permite inferir que lo bello no es ni nítido, ni pulcro. Al ser inabarcable racionalmente, intocable se convierte en una agresión. Lo bello empieza a develar, así, que tiene algo oculto. La belleza opera como distractor, lo cual hace que el espectador no se percate que custodia un secreto.

Lo bello no es lo común. Si estuviera por todas partes desaparecería inmediatamente. No se encuentra en cada mirada. Si se busca tampoco se halla. Lo bello simplemente irrumpe. Por eso nos es extraño, lo cual es pista de que guarda un secreto. Nos vemos ante la primera causa de temor: el miedo a lo desconocido.

Tampoco dependemos de la belleza, podemos sobrevivir sin ella. No dependemos ni vital ni moral, ni políticamente de ella. Aparece donde menos se espera e impulsa a develar sus secretos, seduciendo a toda mente que quiera descifrarlos.

En conclusión, hasta aquí, la belleza es el velo de un secreto.

Lo sublime y lo siniestro

Si miramos lo sublime, según Kant, podemos decir que este concepto emerge cuando un sujeto contempla un objeto extremadamente grande, inabarcable por la mirada. Lo bello se tematiza como un objeto inabarcable desde el punto de vista estético, lo sublime lo es desde la física misma, opera a partir de la idea de lo ilimitado. Lo sublime sobrepasa cualquier posibilidad de predicción o de control. La experiencia estética de lo sublime se define como: algo incomprensible que un sujeto, infructuosamente,



trata de comprender. Tiene lugar una tensión entre el sujeto que busca lo inabarcable para su comprensión y control y, por otro lado, un fenómeno que supera cualquier intuición y razonamiento.

Al igual que en lo bello, se da una lucha entre el objeto y el sujeto, una lucha cognitiva que genera placer y, a la vez, una angustia por indeterminación. La diferencia es que en el primer caso la belleza es la que genera esa lucha, mientras en el segundo lo sublime supone el fracaso frente a lo inabarcable.

Kant nos da una pista para saber dónde encontrar estos fenómenos que despiertan el sentimiento de lo sublime. Tal no es otra que la naturaleza. Si convivimos cotidianamente con los fenómenos naturales, hasta el punto de la rutina, podemos predecir sus comportamientos. No obstante, en ocasiones el caos emerge y su grandeza, indefinible, nos perturba.

Para percibir lo sublime es necesaria la siguiente condición: estar fuera de peligro, observar el fenómeno sin sentimiento de vulnerabilidad. Por ejemplo, un huracán podría despertar el sentimiento de lo sublime solamente si el observador no está en peligro de ser alcanzado por dicho fenómeno natural. Se requiere de tranquilidad para tratar de entender lo que ocurre, para dar paso a la contemplación. “El que tiene miedo no puede juzgar de lo sublime de la naturaleza, como el que es dominado por la inclinación y el deseo no puede juzgar de lo bello” (Kant, 1790, p. 67)

Podríamos poner un segundo ejemplo. Si alguien mira una tormenta devastadora en un planeta cercano, con un telescopio, su situación es de total tranquilidad, en la seguridad de su observatorio. Sus conocimientos y su experiencia empírica impiden que este sujeto entienda el tipo de tormenta que está mirando. Empieza a tensionarse: disfruta lo que está viendo, incluso puede reconocer su belleza, sin embargo, siente incomodidad al no entender el fenómeno. Mientras más mira menos comprende; la incomodidad rápidamente se convierte en molestia.

Coloquemos un último ejemplo, quizás más cercano a nuestra cotidianidad. Nuestro sujeto ya no es un astrónomo sino un espectador de cine que puede mirar la tormenta, toparse con dinosaurios, hacer viajes interestelares, enamorarse de hermosas doncellas, extraviarse en lugares místicos, todo desde un lugar tranquilo, la butaca. Pero, si esas historias se tornan terroríficas, capaces de activar incomodidad rozamos la experiencia de lo sublime.

El espectador puede sentir miedo, pero no existe peligro real en el abrigo de la sala. Puede fantasear con la idea de una amenaza posible sin daño



alguno, pensar por ejemplo ¿qué le puede pasar a la humanidad en medio de una hecatombe nuclear? y, en consecuencia, sentir miedo como si la amenaza fuera real. Todo es posible porque para sentir miedo no se debe estar en peligro realmente, la idea es suficiente para activar tal emoción.

Ahora miremos lo siniestro (omínoso). Para Freud: "...lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo" (1955, p. 220). El pensador parte de la palabra alemana *Heimlich* que, en sus inicios, se refiere a lo íntimo y familiar, expresión opuesta a *Unheimlich* que hoy significa básicamente misterio. Ahora, si las contraponemos, *Unheimlich* supondría lo desconocido, lo oculto.



Entonces podríamos transitar fácilmente de *Heimlich* a *Unheimlich* cuando lo familiar e íntimo se nos vuelve desconocido, cuando lo más cercano se vuelve objeto portador de terror. Pero también aparece cuando lo familiar e íntimo se revela. Freud (1919) llega entonces a la conclusión de que lo siniestro sería lo que debía quedar oculto, secreto, pero sale a la luz, se manifiesta.

Eugenio Triás, filósofo español, analiza este ensayo de Freud y concluye que *Unheimlich* y *Heimlich* operan en el mismo sentido: "Velar lo divino, rodearlo de cierta *Unheimlichkeit* (misterio)" (1982, p. 34). Para el autor, lo siniestro es lo (*Unheimlich* o *Heimlich*) secreto o familiar que, a pesar de que debía mantenerse oculto, se ha revelado; es lo familiar que, ahora, se ha tornado extraño, "...algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible" (Triás, 1982, p. 34)

Lo siniestro es lo oculto que, por alguna razón, ha salido a la luz. No sabemos dónde se encuentra, pero sí tenemos la pista de qué es lo que lo cubre, lo vela: la belleza. Lo bello supone contemplación, apetito por descifrar el acertijo; su misterio radica en el acto de esconder lo que no logramos



saber con certeza cuando nos embargan las emociones. Trías piensa que el efecto estético únicamente aparece cuando se toma distancia con el objeto. Cuando lo bello cae, develando lo siniestro, en consecuencia, el efecto desaparece. Siguiendo al autor, la belleza es siempre un límite.

Podríamos decir que así nace el terror en el cine. Lo bello es "...el comienzo de lo terrible que aún puede soportarse" (Trías, 1982, p. 22). Y el arte, en este caso el cine de terror, se sitúa en una línea intermedia: debe revelar lo siniestro sin perder ese efecto estético. Entonces empieza un juego de erotismo, mostrar un poco sin develarlo todo, utilizar ese efecto de contemplación y cognición del espectador para que se acerque al objeto portador del miedo sin que este pierda belleza. El truco, en el cine de terror, está en llevar el espectador al límite de lo siniestro, mientras aún se siente atraído y obnubilado con la belleza del objeto portador del miedo.

Tratar de develar lo siniestro es un proceso que oscila entre lo real y lo imaginario. Reconocemos lo familiar, nos identificamos con algo real, pero nuestra mente fantasea porque queremos saber qué es lo que oculta, nos preguntamos por qué hay detrás del velo.

Lo que está velado

El terror nace en la ilustración entre el final del siglo XVII y el comienzo de la revolución francesa. Es una parte oscura de este proyecto. El denominado *siglo de la luz* se caracteriza por privilegiar la razón, la objetividad y la iluminación. La novela de terror emerge como contraposición a esta forma de pensamiento, que empieza desde la clandestinidad para explorar la subjetividad, los miedos, lo fantástico y lo irracional.

Lo mágico es connatural a lo humano. No desaparece por privilegiar la razón, así la demande la ciencia, el Estado o cualquier otra institución. Lo irracional es parte clave de individuos y sociedades. Esto se constata en el hecho de que seres mágicos o ideas irracionales son materia para el arte cargando un sentido propio que, con claridad, llega hasta el cine.

El miedo, el terror, el horror es un estado emocional vinculado a una dimensión cognitiva. Lo que puede asustar no es un objeto en sí mismo, sino las creencias y los pensamientos sobre él, los cuales depende de la historia del individuo, su educación, la sociedad donde se encuentra situado. Las características terroríficas son aprendidas y se inscriben en cada cultura, mientras que la respuesta física es una sensación que implica agitación, perturbación; se puede manifestar en el incremento de los latidos del corazón, el ritmo de la respiración, la sudoración, los calambres, las contraccio-



nes musculares, los chillidos o los gritos; helarse, temblar, paralizarse, sentir escalofríos e incluso náuseas, son respuestas al peligro que mentalmente es gatillado. Ningún estado físico específico representa una condición necesaria o suficiente para un estado emocional puntual; estos varían considerablemente por lo que es imposible identificar patrones y garantizar generalidades.

Lo que determina el miedo como emoción son las creencias que tiene cada una a partir de sus experiencias. En calidad de emoción, supone una exteriorización y un elemento que, sin duda, la activa; es el monstruo que, en palabras de Noël Carroll, sería: "...cualquier ser cuya existencia actual no se cree de acuerdo con la ciencia contemporánea" (2005, p. 70). Bajo esta idea, los dinosaurios y los extraterrestres serían también monstruos (a pesar de la evidencia científica). Al no ser contemporáneos se generan dudas sobre cómo se comportan y qué los motiva. Las personas no confían en lo desconocido. No tenemos clara la procedencia de los monstruos. Sea que vengan del espacio, de otro mundo, del más allá, del fondo del mar, de las profundidades de la tierra, siempre su origen es un misterio. Lejos de lo cotidiano, desafían la cultura y pueden llevar a la locura o los demás personajes.



También existen monstruos reales, aquellos que no son fruto de la imaginación y que miles de películas retratan a través de sus protagonistas. Puntualmente, violadores, asesinos en serie y genocidas que usan máscaras de seducción y se camuflan con el velo de la belleza para cautivar a sus víctimas. Es interesante reconocer que el monstruo adquiere rostro humano, lo cual lleva al hombre a ser parte de la categoría: monstruosidad. El monstruo, en este caso, se valora en términos morales. No sabemos su procedencia, ni motivaciones, ni extensiones, pero, a la vez, se nos hace familiar, cercano. El terror, así, se intensifica, actúa en la cognición. Cuando emerge lo siniestro en este tipo de monstruo humano, puede causar aún más terror que con cualquier ser deforme o asquiento.

Según Carroll las formas de construir un monstruo son tres: intersticiales, combinaciones y poseídos. *Intersticiales* (dos partes de un mismo cuerpo) o malentendidos categóricos, contradicciones, sin forma, incompleto. El



mejor ejemplo son los seres que están vivos y muertos a la vez: zombis, fantasmas, vampiros, momias. *Combinaciones* de animado-inanimado, que se tornan inclasificables e inconcebibles e indescritibles, no encajan en la sociedad o en la naturaleza, por eso se refiere uno a ellos como eso o esa cosa. *Poseídos*, serían seres en un solo cuerpo, el poseedor y el poseído.

Dentro de las historias de terror, según Carroll, las estructuras simbólicas de los monstruos pueden usarse como método para potenciar el terror. Estas serían:

1. Fusión: trasgresión de las dimensiones categoriales. Por lo general, une categorías opuestas, muerto-vivo, dentro-afuera, insecto-humano, animado-inanimado. Sería un conflicto dentro de un mismo ser, ontológico y biológicamente opuesto.
2. Fisión: el mejor ejemplo es el hombre lobo. La fisión es homogénea mientras que la fisión se presenta en identidades diferentes. Desde el psicoanálisis se podría hablar de alter-egos. Se gesta un proceso de multiplicación, un personaje se divide en diferentes facetas y cada una representa algo distinto. Acá se encuentra el *Doppelgänger* o doble fantasmagórico que es una multiplicación de los personajes. Entonces hay dos formas en que se presenta la fisión espacial, *Doppelgänger*, y fisión temporal, podrían ser *El hombre lobo* (Waggner, 1941) o *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Robertson, 1920).
3. Magnificación: la idea es agrandar y potenciar, sobre todo cosas que, de por sí, ya son repugnantes, por ejemplo, seres que se arrastran o deslizan.
4. Masificación: aparece en objetos que nos amenazan, como hordas asesinas y repugnantes. Con tales se aumenta la amenaza notablemente, incluso si los seres no son repugnantes por sí solos, como en la película *Los Pájaros* de Alfred Hitchcock (1963).
5. Metonimia terrorífica: se usa para enfatizar la naturaleza impura y repugnante de las criaturas desde afuera, por ejemplo, ejércitos de ratas que acompañan a *Drácula* (Coppola, 1992).

Todas estas estrategias pueden estar veladas por la belleza y no comprometen la carga terrorífica de las historias.

La real academia de la lengua define el miedo como: “riesgo o daño real o imaginario.e la lengua estar realmente en peligro, o siente incomodidad al no entenderlo. mientras edo que Angustia por un riesgo o daño real o ima-



ginario”. Nos interesa retener la noción de imaginario en esta definición. La idea de estar en riesgo es suficiente para sentir miedo real. Carroll profundiza este tema cuando intenta solucionar la paradoja de la ficción en el arte. Se pregunta: ¿por qué sentimos miedo, indignación o empatía ante un elemento que, de antemano, sabemos es falso? Pensemos en la experiencia de ir a cine como ejemplo. Sabemos que estamos ante una ficción, pues conocemos el tráiler, los actores, el género, y no obstante la experiencia puede ser intensa.

Carroll plantea varias posibles soluciones a la paradoja que luego controvierte. Sin embargo, nos interesa la solución que se inclina por el terror como idea. Para empezar, sabemos que tenemos una empatía natural con amigos, familiares e incluso con la humanidad. Podemos apenarnos, indignarnos o conmocionarnos con situaciones que les pasan a otros. Esta conexión puede experimentarse con los personajes de ficción (sea en el cine o en la literatura); la intensidad no varía. Carroll denomina esta solución como *pensamiento acerca de las respuestas emocionales a la ficción*:

Tener una creencia es sostener una proposición asertivamente, tener un pensamiento es sostenerla no asertivamente. Tanto creencias como pensamientos tienen contenido proposicional. Pero en los pensamientos el contenido se mantiene sin compromiso de que sea el caso; tener una creencia es estar comprometido con la verdad de la proposición (2005, p. 177).

Un individuo puede asustarse a sí mismo solo con una idea, con un pensamiento. A pesar de estar en sitio seguro, tranquilo, mediante ideas conscientes de situaciones u objetos terroríficos el miedo puede aparecer, miedo real ante estímulos ausentes o, incluso, ficticios. Lo que emociona, lo que detona el sentimiento de miedo, es el contenido del pensamiento frente al estímulo y no el estímulo mismo. Ante un monstruo en la pantalla se siente una amenaza, pero no es directamente por el monstruo, sabemos que es falso; la idea de la amenaza nos genera miedo real. Podemos estar seguros que el monstruo no existe y de todos modos sentir pavor ante él.

En esta medida, las creencias no son condición para sentir el terror, pues si así fuera los creyentes saldrían corriendo de las salas de cine cuando hace la aparición Godzilla, por ejemplo. El resto de asistentes, no creyentes, no disfrutarían la película pues no sentirían ninguna emoción. Los pensamientos, en cambio, sí detonan las reacciones emocionales y ahí en ellos tiene lugar la experiencia estética cinematográfica.



El terror, como antes mencionamos, se manifiesta en el cuerpo: sudoración, temblor en las rodillas, angustia, dificultad para respirar, gritos repentinos. Pero todo es producto del pensamiento, no es un acto instintivo. Correr sí sería una reacción instintiva, pero seguir en el cine sintiendo miedo real, sin pararse de la silla, es una experiencia límite: disfrutamos de ese sentimiento.

Lo bello seductor

Lo bello deslumbra y enceguece, impidiendo observar lo que existe detrás, pues la belleza distrae la mirada y el pensamiento. Asimismo, Denis Dutton plantea la belleza como un proceso evolutivo, sustentando que los placeres y valores estéticos son universales y se encuentran grabados en la mente de cada persona como marca de la evolución. Igualmente, en una presentación para TED, Dutton afirma que: “La experiencia de la belleza es un componente en toda una serie de adaptaciones darwinianas. La belleza es un efecto adaptativo, que extendemos e intensificamos en la creación y disfrute de obras de arte y entretenimiento” (2016). Explica que la evolución funciona a través de dos mecanismos primarios: la selección natural y la selección sexual. La primera tiene que ver con las mutaciones, reacciones a lo cosas repugnantes, cambios en los órganos corporales. La segunda tiene que ver con quién se hace el apareamiento; la evolución depende de la necesidad de buscar pareja, seducir, y no de encontrar alimento.

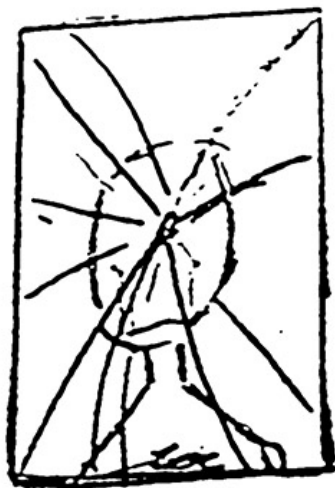
Dutton también plantea que personas de diferentes partes del mundo encuentran belleza en el mismo tipo de paisajes, lo que nos permite suponer que ese ideal no es creado por la experiencia subjetiva sino por las consecuencias de nuestra biología, ya que se hace parte de nuestra genética hasta generalizarse en nuestra especie. Ahora bien, este planteamiento también tiene sus matices si lo delineamos en términos de las cosas hechas por el hombre; pues nos parece bello aquello que está bien hecho, lo que virtuosamente se ha podido lograr. Pero eso no siempre implica contemplación frente a lo bello.

Por lo tanto, seducción y belleza no están completamente ligados desde el inicio; esta relación puede observarse en el terror de manera lineal: primero, lo bello deslumbra, segundo, el sujeto enceguecido encuentra una grieta por donde es posible llegar a develar lo que cubre la belleza; ese agujero opera como seducción. Lo bello en el terror exige que no todo quede cubierto, debe existir el agujero por donde puede escapar lo siniestro, lo cual guía la mirada mientras lo terrorífico se apodera de la pantalla y de noso-



tros. Simultáneamente, el velo erotiza, juega con el deseo del espectador, atrae, envuelve, seduce y al final es una trampa. La belleza en el terror tiene una abertura sutil por donde escapan todos los demonios y por donde se pierde quien contempla.

Creemos que esa grieta nos permite reconocer el embeleso en el que estamos, pero nos molesta porque da la sensación de que el objeto está incompleto, que la belleza está mutilada. Le ha pasado algo al objeto. El placer proviene de un intento por completarlo mentalmente y en ese proceso aparece el terror; se reconoce precisamente cuando notamos que la belleza es frágil, que lo que trata de esconder puede salir en cualquier momento sin dificultad.



Desde el momento que lo erótico se destaca respecto a lo bello, el terror se hace inminente. Ese es el verdadero terror psicológico, aquel que nos asusta con la sugestión, nos propone posibilidades y termina por abrumarnos. se es que se presenta el terror.uestra ' idea sobre lo terrormento sin represilleza es fre proceso es que se presenta el terror.Se da lugar a lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto se hace realidad de forma súbita (Trías, 1982).

El verdadero terror que registramos en nuestras mentes, gracias a ideas sobre lo temible, es lo que la belleza ocultaba. Lo que golpea duramente en el razonamiento es que este terror no implica creencia.

Son, entonces, lo erótico y la seducción los primeros avisos de que lo siniestro va a convertirse en terrorífico. Lo bello agrietado es distractor, lo que nos enceguece como el cascabel de una serpiente mientras sus fauces nos atacan por la espalda inesperadamente.

Nos volvemos melancólicos

La melancolía históricamente ha estado relacionada con la bilis negra o atrabilis y su definición se ha enmarcado en lo médico y lo filosófico, incluso se ha pensado que es una condición inherente a los espíritus sensibles y elevados. Para los antiguos griegos y romanos, el cuerpo humano está



compuesto de cuatro humores: la sangre, la flema, la bilis (amarilla) y la bilis negra o atrabilis. Incluso, se creía que cada humor estaba relacionado con la personalidad: cuando un sujeto tenía exceso de sangre era amoroso y sociable, con exceso de flema se consideraba calmado, con exceso de bilis se pensaba que era temperamental y con exceso de bilis negra se tornaba melancólico.

Partiendo de las definiciones de los humores, y situándolas en nuestro tiempo, podríamos afirmar que la melancolía es un sentimiento de nostalgia por ausencia de algo que se tuvo. Es un anhelo de retorno. También aparece en el momento de duelo, cuando nos desilusionamos; es el dolor de recordar y la ausencia de algo querido. La melancolía también es esa nostalgia que regresa, como en el caso de la contemplación de la belleza, luego de sentir placer.

De igual manera, el terror que se despierta por un filme es algo que se siente desde la experiencia individual. Cuando una película nos presenta una situación terrorífica vivida o posible, evocarla nos genera terror.

En una película lo terrorífico es custodiado por lo bello. Su aparición comienza con la contemplación de la belleza que embelesa y que distrae, aunque intentemos encontrar sus razones. Entramos en dicho proceso intelectual e íntimo hasta que la belleza se torna en seducción. Queremos ver qué es lo que cubre la belleza, las formas desnudas que hay detrás. La razón ahora no trata de explicar porque no comprendemos lo bello sino qué es lo que esconde. En ese momento el terror emerge. Como vimos, no se trata del terror del sobresalto, del 'susto', ni de la reacción inmediata; es el terror de la idea. La razón pasó de tratar de entender lo bello y descubrir lo erótico a meditar sobre lo terrorífico. Con esa idea salimos de la sala.

Luego de este proceso aparece la melancolía, añoramos el placer del proceso que hace la razón. Ese sentimiento sobre lo bello y lo seductor se extraña, se extraña el placer de contemplar y el placer de dejarse seducir, estamos melancólicos.





El detonante del arte

En este apartado nos aproximamos al nacimiento de la tragedia de Nietzsche (1886) y sus conceptos de lo apolíneo y lo dionisiaco como fuerzas fundamentales de la cultura. Fuerzas que nos permiten auscultar el terror y la ensoñación mediante la ilusión para preguntarnos ¿cómo el arte (el cine en concreto) le pone velo al terror mediante la representación de lo bello? Estas categorías parten de los dioses griegos Apolo y Dionisio.

Apolo está ligado a la ensoñación, es el dios de la luz, del sol, de la música, la simetría, la serenidad y la razón. Dionisio representa la embriaguez, es el dios del vino y la fertilidad y encarna todos los excesos; es considerado como el dios que libera a través del éxtasis y la locura. Apolo organizaba la cultura y permitía un desarrollo moral y tranquilo de la vida; mediante el sueño y la ensoñación permitía la determinación de ideales o formas que se materializaban en la escultura y la pintura, pero de forma transfigurada, de tal mofo que la vida fuese más digna. En contraposición Dionisio, mediante la danza, la música y las orgías hacía que se perdiera dicha determinación (el individuo se convierte en una masa y el cuerpo y la razón ya no lo limitan entrando en un estado profundo de embriaguez). Podríamos decir que el arte dionisiaco es más simbólico ya que la representación del terror de vivir no puede hacerse directamente.

Estos dos estados están presentes en la naturaleza misma y su unión dio nacimiento a las tragedias en Grecia ya que estas representaban el dolor de la vida por medio del arte, haciendo posible vivir la vida, dotándola de sentido. El héroe de la tragedia soporta el peso trágico de la vida-muerte y por ser mostrado a través del arte se hace soportable pues se libera el dolor propio de vivir.

Vemos entonces cómo la belleza en la representación artística se convierte en ese velo que cubre el terror, el terror de la existencia misma. Ese velo, como filtro difusor, permite mirar a los ojos al terror mismo y salir indemnes del encuentro. En aquel momento ese velo se hace indispensable para poder enfrentar los temores y superarlos.

Tanto la vida apolínea como la dionisiaca son estados creadores, pueden producir obras artísticas y estas manifestaciones están unidas desde su origen pues son creadas por la misma fuerza de la vida que crea y destruye el tiempo. La vida permite el nacimiento y también permite la muerte, y en el medio queda el arte.



Nietzsche incluso lo plantea dentro de la categoría de ciencia estética proponiendo: “Mucho habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo al discernimiento lógico, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo continuado del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco” (1886, s. p.). Por lo tanto, el arte nace en esta dualidad, a partir de una lucha constante que también le concierne al cine.

Si ponemos en un mismo nivel a la tragedia griega y al cine empezamos a entender dos cosas: primero, el cine es hijo de la unión entre lo apolíneo y lo dionisiaco y, segundo, el cine nos permite acercarnos al terror gracias al velo de belleza que la misma unión crea. Esto nos conduce a comprender que el cine es arte dionisiaco cuando simboliza los terrores a través de monstruos, a través de mecanismos que activan estados de miedo. El arte dionisiaco permite ver todos esos elementos gracias al velo, es decir, gracias a la ilusión del cine, a las cámaras, a las interpretaciones y corporalidades de los actores. Pero a su vez el cine es apolíneo: son aproximadamente dos horas de *ensoñación* en las que los actores encarnan nuestros ideales. Las películas no son representaciones de la realidad sino que son transformaciones elevadas de la misma, es la vida transmutada.

La magia está en el público que acude a ese encuentro. En este caso, el filme afecta al espectador pero son las ideas del vidente quienes terminan la obra. La película, sus historias y personajes, el montaje y los contextos, detonan pensamientos que, sin darse cuenta, se articulan con ideas previas, deseos, gustos y fantasías que no afloran todo el tiempo pero que, en la idealización del espectáculo, salen a flote y generan los sentimientos, en este caso de terror.

Lauro Zavala lo define así:

La película, entonces, dice más sobre sus espectadores que sobre sus propios personajes. Casi podríamos decir que el cine habla a través de nosotros, mientras nosotros somos hablados a través del ritual de la seducción iniciática que es, como espacio liminar, una programada repetición del deseo (2003, p. 20).

Y dicho deseo, que explica el profesor Zavala, ocurre cuando el espectador se deja cautivar por la experiencia hipnótica de la proyección que pone en suspenso el mundo real pero que trae consigo ideas que generan sentimientos reales.

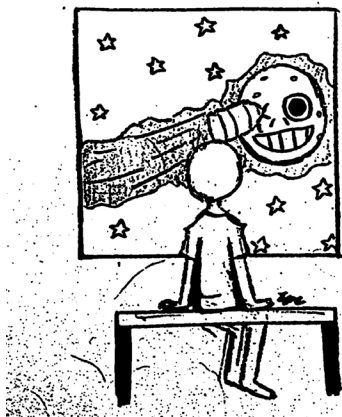


Ahora bien, el planteamiento de Nietzsche, con algunas variaciones, lo retoma Sigmund Freud (1955) para entender como el arte brota desde el hombre mismo. Esto nos ayuda a enmarcar al cine dentro de la categoría de arte. Freud plantea una relación triádica entre conciencia, pre-conciencia e inconsciencia como la generadora de la obra artística. La conciencia está en la parte superior de la pirámide, luego sigue la pre-conciencia y luego el inconsciente y su profundidad. Las tres son energía, fuerza biológica, pero es en la inconsciencia donde está la fuente central de toda la energía, compuesta por contenidos e ideas reprimidas por la conciencia. Siempre está tratando de salir, pero la *sociedad* la controla.

Las energías que no salen a flote no mueren, sino que se reprimen, se convierten en deseo escondido. El individuo busca alternativas que le ayuden a suplir esos deseos y es así como nace la obra de arte: opera a partir de deseos reprimidos que se subliman. La sublimación, entonces, transforma la energía del artista en productos generalmente aceptados por la sociedad.

En el caso del cine, el espectador siente lo mismo, pero de una manera diferente, pues no participa activamente de la creación, pero si se vincula emocionalmente transformando el filme en experiencias sensoriales cargadas de significados según sus ideas y su propia experiencia.

El arte es una lucha de energías que quieren salir y que son reflejo de una realidad personal que se mantiene oculta, por eso la belleza sirve de velo de lo escondido. En la obra de arte, en este caso el filme, el espectador se reconoce y reconoce la condición humana de la obra, encuentra lo dionisiaco y lo apolíneo. Enfrentarse a una obra de arte es encontrar una visión del mundo que es representada, no un reflejo exacto de la realidad, sino la exaltación de la misma; una que, a partir de ese momento, existe y vive independientemente del artista. Quien la carga de nuevos significados es el espectador. Al contemplarla realiza diferentes interpretaciones, a partir de los contextos, las nuevas experiencias, las simbologías y las relaciones encontradas. El arte habla del mundo, de lo que fue, de lo que es o lo que podría ser. Siempre la creación nace del mundo y vuelve





al mundo, nace de las energías del artista y su experiencia, y regresa a su origen cuando el espectador lo pone en su propia realidad.

Para concluir revisemos una poesía de Charles Baudelaire publicada en *Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo* y traducida por Rafael Alberti, que nos puede dar una visión de lo bello y lo terrible:

He encontrado la definición de lo Bello, de lo para mi Bello.

Es algo ardiente y triste, una cosa un poco vaga, que abre paso a la conjetura. Voy, si se quiere, a aplicar mis ideas a un objeto sensible, por ejemplo, al objeto más interesante en la sociedad: a un rostro de mujer. Una cabeza seductora y bella, una cabeza de mujer, digo, es una cabeza que hace soñar a la vez –pero de una manera confusa– en voluptuosidades y tristeza; que arrastra una idea de melancolía, de lasitud, hasta de saciedad –esto es, una idea contraria, o sea un ardor, un deseo de vivir, asociado a un reflejo amargo como procedente de privación o desesperanza. El misterio, el pesar son también características de lo Bello.

Una hermosa cabeza de hombre no necesita arrastrar, a los ojos de otro hombre, claro es –pero quizás sí a los de una mujer–, esta idea de voluptuosidad, que en una cara femenina es una provocación tanto más atrayente cuanto más melancólico es el rostro. Pero esta cabeza contendrá. Además, algo triste y ardiente: deseos espirituales, ambiciones oscuramente rechazadas, la idea de una potencia gruñidora y sin empleo; algunas veces. La idea de una insensibilidad vengativa (porque no debemos olvidar el tipo ideal del dandy al hablar de esto); algunas veces también, el misterio, siendo ésta una de las características de belleza más interesantes; y en fin (para tener el valor de declarar hasta qué punto me siento moderno en estética), la desgracia. Yo no pretendo que la Alegría no pueda asociarse con la Belleza, pero digo que la alegría es uno de sus adornos más vulgares, mientras que la Melancolía es, por decirlo así, su ilustre compañera, llegando hasta el extremo de no concebir (¿será mi cerebro un espejo embrujado?) un tipo de Belleza donde no haya Dolor. Apoyado sobre –otros dirían obsesionado por– estas ideas, se piensa que me sería difícil no llegar a la conclusión de que el tipo más perfecto de Belleza viril es Satanás –a la manera de Milton.



En este viaje por la belleza, como custodia de lo terrorífico, vimos de qué manera se involucran muchos elementos expuestos en mayor o menor medida en el texto y otros muchos que faltaron por abordar. Podemos encontrar lo siniestro, lo sublime, lo monstruoso, lo misterioso y lo terrorífico detrás de la belleza y detrás de la pantalla de la sala de cine. Ir a cine también es velar, en este caso la realidad, escapar de la agreste rutina del mundo para poder soportarla. Vivimos por un tiempo en otro personaje, idealizamos nuestro posible comportamiento, soñamos, nos enamoramos y nos asustamos. Las dos horas dejan de ser dos horas y se convierten en días y semanas, o en ratos fugaces. Ese tiempo no se puede medir, sólo sentirse; ese tiempo tampoco se puede comparar, pues cada vez que asistimos a una película la experiencia se siente en soledad.

Es mejor entonces no definir la belleza, no tratar de categorizarla, solo sentirla, dejarse llevar por ella y perderse en su contemplación y esperar por lo que nos esconde. Afrontar con sosiego sus formas y disfrutarlas. No es enfermizo disfrutar lo terrorífico del arte. Por el contrario, es sentirse vivo, afianzar el mundo en el que vivimos y todo lo que tiene para ofrecernos. Vivir no es fácil, el mundo es atroz y ninguno saldrá vivo. Hacer consciente esa realidad nos hace soportable la existencia, incluso disfrutable. Lo bello es cruel pero nos hace humanos, luego sólo nos queda la melancolía.

Referencias

- Baudelaire, Ch. (s .f.). *Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo*. Buenos Aires: Editorial Baje.
- Carroll, N. (1998). *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: A. Machado Libros S.A.
- Carroll, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: A. Machado Libros S.A.
- Dutton, D. (2016). *A darwinian theory of beauty*. [Online]. Disponible en: <http://art-102.blogspot.com/2013/01/denis-dutton-darwinian-theory-of-beauty.html>
- Eco, U. (2010). *Historia de la belleza*. Barcelona: Penguin Random House.
- Freud, S. (1919). *Lo siniestro*. Librodot.com. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>
- Freud, S (1955). *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Han, B. (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.
- Kant, I. (1790). *La Crítica del juicio*. Madrid: Del Cardo.



- Nietzsche, F. (1886). *El nacimiento de la tragedia*. (Proyecto Espartaco). Disponible en: http://www.maraserrano.com/MS/articulos/nietzsche1_elnacimientootragedia.pdf
- Trias, E. (1982). *Lo Bello y lo Sinistro*. México: Debolsillo Editorial.
- Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. Madrid: Ediciones J. C.

Filmografía

- Coppola, F. F. (Director). Coppola, F. F. (Productor). (1992). *Dracula*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: American Zoetrope / Columbia Pictures Corporation / Osiris Film.
- Hitchcock, A. (Director). Hitchcock, A. (Productor). (1963). *The Birds* (*Los Pájaros*). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions.
- Robertson, J. (Director). Zukor, A. (Productor). (1920). *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*El hombre y la bestia* [España], *El doctor y el monstruo* [México]). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Famous Players / Lasky Corporation.
- Waggner, G. (Director). Waggner, G. (Productor). (1941). *The Wolf Man* (*El hombre lobo* [Latinoamérica]). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Studios.