

## ***De cómo el shock se hizo cósmico. Pequeña historia filmica de la sensibilidad***

ON HOW SHOCK BECAME COSMIC. BRIEF FILMIC HISTORY OF SENSIBILITY

Román Domínguez Jiménez \*

### RESUMEN

Se argumenta que la sensibilidad colectiva contemporánea se encuentra permeada, invadida por una estética del shock que se inaugura con el cine. Esta estética implica una recepción y respuesta táctil, y hasta cierto punto irreflexiva, a los estímulos de las pantallas, para convertirse en un entrenamiento y una anestesia tecno-estéticos para situaciones de miedo y peligro. La consecuencia política de esta tendencia consiste en la imposibilidad técnica de una emancipación colectiva del miedo promovido por el shock. De ahí la necesidad de analizar tecno-políticamente las situaciones de terror y miedo ficcionales del cine, porque es quizá en ellas en las que la disposición masiva al shock puede ser pervertida: ya bien por contrato masoquista (*The Witch* de Robert Eggers) o bien por inducción en el *miedo cósmico*, tal y cómo ha sido postulado por H. P. Lovecraft y cómo se intenta ejemplificar en la obra del director ruso Andrey Zviáguintsev.

PALABRAS CLAVE: *Shock*; Cine de terror; Sensibilidad (filosofía); Tecno-estética; Tecno-política

### ABSTRACT

We argue that collective contemporary sensibility is permeated, innervated by an aesthetics of shock that begins with cinema. This aesthetics implies a tactile, and in to some extent an irreflexive, reception and reply to the stimuli of screens, that in turn becomes a tecno-aesthetic training and anaesthesia for situations of fear and danger. The political consequence of this trend consists in the technical impossibility of a collective emancipation from fear promoted by shock. Thus, the necessity of a tecno-political analysis of fictional situations of terror and fear in film, because it is probably in these situations in which the massive disposition to the shock can be perverted: either by a masochistic contract (Robert Eggers' *The Witch*) or by induction into *cosmic fear*, as it was coined by H. P. Lovecraft and as we try to exemplify in the artwork of Russian director Andrey Zvyagintsev.

KEYWORDS: Shock, Horror Film; Sensibility (Philosophy); Tecno-aesthetics; Techno-politics

---

\* Doctor en Filosofía por la Universidad de París 8. Profesor asistente del Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile: [rdominguezj@uc.cl](mailto:rdominguezj@uc.cl)

*We rather chuse to suffer the smart pang of a violent emotion than the uneasy craving of an unsatisfied desire. That this principle, in many instances, may involuntarily carry us through what we dislike, I am convinced from experience.*

Anna Letitia Aikin and John Aikin, *On the Pleasure derived from Objects of Terror; with Sir Bertrand, a Fragment* (1773)

## 1. La estética de shock del cine

Gracias a Benjamin sabemos que los cambios en la sensibilidad contemporánea hay que buscarlos menos en la contemplación paciente y meditativa de obras singulares por parte del individuo, que en la penetración y bombardeo implacable de contenidos e imágenes reproducibles en el cuerpo colectivo (BENJAMIN, 2008, p. 42, p. 82). Lo que el cine inaugura para Benjamin es una sensibilidad, que de manera similar a ese arte antiguo y multitudinario que es la arquitectura, se define por la exposición consuetudinaria y distraída del cuerpo colectivo a sus estímulos (los edificios, las superficies, las sombras y el espacio en la arquitectura; el movimiento, los colores, el contraste y el montaje en el cine), pero que, a diferencia de la arquitectura, que penetra lentamente en el la colectividad, inerva rápidamente, es decir predispone y educa a ésta para una estética de *shock*. Si la contemplación para Benjamin es ante todo óptica, el shock es a su vez físico, táctil: la contemplación de una pintura es una suerte de meditación individual que asocia de manera relativamente libre y espontánea los contenidos ópticos en el seno de la tradición del arte; pero el cine implica un golpeteo audiovisual que afecta antes al ímpetu o si se

quiere, a las terminaciones nerviosas de la colectividad que a su intelecto. Ello no implica que el cine impida pensar, como denunciaba el novelista francés Georges Duhamel, citado tanto por Benjamin (2008, p. 80) como por Deleuze (1985, p. 216) luego de asistir a una de las primeras funciones públicas del cinematógrafo, sino que el cine trastoca el circuito de pensamiento a través las imágenes. La pintura implica una percepción óptica en la que, para decirlo figurativamente, la imagen pasa de los ojos al cerebro para producir una delectación lenta, interna al individuo. Mientras que las situaciones que expone el cine, con su sucesión de tomas, de movimientos de cámara y de cortes de montaje del cine pasa directa y violentamente de los ojos y los oídos a la epidermis nerviosa de la masa, a lo que podría considerarse la piel y las vísceras del cuerpo colectivo, pasar luego afectar el cerebro, el pensamiento o la conciencia. Puede haber delectación en el cine, pero es una delectación que surge del acostumbramiento colectivo al shock, que es siempre físico y táctil antes que ser puramente óptico-intelectual.

La sensibilidad que inaugura el cine conforma tanto un testimonio de las situaciones de peligro en la que vive la humanidad contemporánea (BENJAMIN, 2008, p. 42, pp. 80-81), como una especie de entrenamiento tecno-estético para afrontar dichas situaciones por parte de esa misma humanidad. Primero, porque el avance técnico obliga a los humanos a adaptarse tanto a situaciones inéditas de aceleración de la vida, como a magnitudes insospechadas de recursos materiales y de movilización de masas, en las urbes, en los transportes, en el trabajo, en la guerra; y se-

gundo, porque el desarrollo del capitalismo, que va de la mano con dicho avance, implica la precariedad del trabajo y una necesidad de adaptarse a situaciones recurrentes de pronta reacción. El trabajo en el mundo industrializado implica menos realizar tareas, completar obras y finalizar ciclos que pasar pruebas técnicas estandarizadas de eficiencia performativa: no sólo apretar tuercas en el momento correcto con el mínimo de movimientos como en *Tiempos modernos* (1936) de Chaplin, sino recabar información, responder y enviar emails, manipular eficientemente las aplicaciones de un computador o de un dispositivo personal: si bien dar *likes* no es necesariamente un trabajo tradicional, sí se conforma como una prueba técnica performativa (pues hay un procedimiento técnico que tiende hacia la estandarización para hacerlo) correlativa a un mundo en el que las fronteras del trabajo y del ocio tienden a difuminarse en el momento de la producción para el capital.

De ahí la importancia que tiene para Benjamin distinguir la interpretación de un personaje por parte del actor de teatro de la performance del actor de cine (BENJAMIN, 2008, pp. 26-32, pp. 65-69). El primero encarna un personaje, se expone y se arriesga de manera aurática, es decir, irrepetible, frente a su público en cada puesta en escena. Mientras que el segundo sólo se contacta con el público por medio de tomas escogidas que implicaron previamente una serie de pruebas audiovisuales de su corporalidad frente al artefacto de la cámara. Más que un ritual de encarnación teatral, lo que el actor de cine despliega es un *Testleistung* (BENJAMIN, 1991, pp. 449, 489), un rendimiento evaluable, una performance tecnifica-

da de reacción táctil a estímulos. Por ello, Benjamin considera que el actor de cine, más que interpretar a un tercero, se actúa a sí mismo, es decir, se somete a una serie de estímulos con el objeto de que el artefacto acopie las reacciones y las modulaciones de su cuerpo para luego ser evaluadas, seleccionadas y finalmente expuestas a un público que analiza técnicamente el resultado: *El test del actor de cine es correlativo a la estética de shock que permea toda la gestualidad humana del mundo industrializado*. La estética de shock se ejerce en el cine, y luego en las técnicas y medios contemporáneos que impliquen el uso de pantallas audiovisuales en dos niveles: hay estética de shock primero porque en la recepción el público, el espectador, el usuario, es expuesto a un golpeteo continuo de estímulos que son absorbidos físicamente, es decir que son experimentados en un nivel visceral, táctil y sensual, antes que ser meditados. Más que contar historias, el cine ofrece a su público una serie de acciones, de situaciones, de atmósferas y de moods en las que el público se reconoce consuetudinaria y táctilmente. Segundo porque el carácter de los cuerpos y lugares expuestos en pantalla son el resultado de evaluaciones técnicas de reacción. Pues el *Testleistung* no se reduce a la *performance* del actor humano. El movimiento de un perro en la pantalla ha sido evaluado y acoplado a la toma y en esta medida la percepción que tenemos de éste es ya del todo distinta a la que tenemos de un perro que se nos cruza en la calle, cómo es distinta la percepción de los colores, las proporciones y el juego de sombras del *Monument Valley* en los filmes de John Ford que lo que sería la percepción inmediata de este paraje de Arizona *in situ*. Lo que se percibe

en el cine es el resultado de las reacciones y de las modulaciones de la materia frente a la película, frente a las capacidades del objetivo, frente a los parámetros del registro en píxeles.

## **2. *Testleistung*, miedo y contrato**

En suma, la estética de shock no implica sólo una percepción táctil en oposición a una percepción óptica, sino que también conlleva una sensibilidad evaluativa y de adaptación y reacción gestual a situaciones de *awareness* frente al mundo industrializado: si Schiller (1795) pensaba que la educación estética serviría finalmente para acondicionar la sensibilidad humana para un estadio de más alta moralidad, la estética de shock implica una preparación, y en cierta medida una anestesia, frente al miedo y la sorpresa. No sin razón, se puede objetar que los afectos y sensaciones que el cine proporciona no se reducen al lo anterior: en el cine hay también reflexión, amor, odio, melancolía y todos los otros afectos y sensaciones humanas y hasta animales (BELLOUR, 2009). Pero si se hurga un poco en este vasto crisol afectivo del cine, se puede sugerir que lo que en él subyace en su nivel masivo es una tendencia adaptativa a las afectividades más bajas y primitivas de la corporalidad y del aparato psíquico, que son las de agresión, reproducción y conservación. De ahí el consumo masivo de géneros cinematográficos que cumplen, como diría Raúl Ruiz en su texto *Cine chamánico*, siguiendo a Serge Daney, con el “respeto sádico del programa” (RUIZ, 2013, p. 96). Es decir, el placer que experimen-

ta el cuerpo colectivo en su consumición de imágenes y situaciones no vendría tanto de la apreciación de la trama ingeniosa ni de la delectación audiovisual tanto nivel intelectual como sentimental, sino del hecho de que esta apreciación y esta delectación se presenten como acatamiento cruel del entrenamiento para el shock. Lo que el cuerpo colectivo reclama es el placer en el cumplimiento performativo del test. De ahí el sadismo inocente que se experimenta al ver como el coyote de *Looney Tunes* falla ineluctablemente en su misión de atrapar y comerse al correcaminos: al fallar en sus expectativas, se cumplen las nuestras de ver como el coyote sobrevive, pese a todo, al shock.

De ahí también la excitación masiva que producen las películas de terror. En ellas, el miedo y la sorpresa inherentes al *test* y a la estética de shock se presentan, por así decirlo, de forma cruda. En este sentido, el cine de terror, aun antes que las imágenes eróticas y pornográficas, puede ser considerado como el *mode d'emploi* del sometimiento colectivo de bajas pasiones a las pantallas, porque en él se acomete el programa de una erótica o, mejor dicho, de concupiscencia primitiva, en la que el placer surge del miedo y la sorpresa, e incluso del pavor. Por lo menos desde Sacher-Masoch sabemos que el sometimiento del propio cuerpo al dolor, la angustia y el miedo excita. Y gracias a Deleuze, podemos confirmar que el masoquismo implica, a diferencia del sadismo, un contrato por parte del sufriente con el verdugo: “el masoquista elabora contratos, mientras que el sádico abomina y rompe todo contrato. El sádico tiene necesidad de instituciones; el masoquista, de relaciones contractuales” (DELEUZE, 1967,

p. 20, la traducción es mía). El masoquismo busca el placer por el dolor, pero a condición de que éste llegue como cumplimiento implícito, perverso, silencioso, de una relación contractual explícita. Habría que pensar el *Testleistung* como un contrato técnico entre el público y la estética de shock de las pantallas que conlleva de ordinario, como lo anunció Ruiz, un acatamiento sádico de baja intensidad en la consumición de imágenes. Lo que el terror cinematográfico vendría a subvertir sería esta especie de ley contractual del test. Pero del terror y el pavor no cabe esperar una subversión estético-política positiva que emancipara por anestesia temporal o por distanciamiento brechtiano de los efectos inherentes al shock del cine, sino una subversión masoquista que llega por una sumisión demasiado perfecta al contrato del *Testleistung*. Como Deleuze señala:

La ley es tanto mejor derrocada [renversée] cuando se descende hacia las consecuencias, cuando uno se somete con una minucia demasiado perfecta; es a fuerza de adoptar la ley que un alma falsamente sometida llega a invertirla, y a gustar de los placeres que ella tendría que prohibir (DELEUZE, 1968, p. 12, la traducción es mía).

Tal es el reto que el espectador se ve constreñido a ejecutar hacia el final de *The Witch* (2015) de Robert Eggers. La película de Eggers se concentra en la historia de una familia de colonos puritanos que ha sido expulsada de su comunidad y que se van a vivir a lado de un bosque en la Nueva Inglaterra del Siglo XVII. Las fuerzas sobrenaturales del bosque acechan a la familia que se compone de un padre y una madre fervorosos, de un bebé de meses, de unos gemelos, varón y hembra, un hijo púber y

de una hija adolescente. El bebé es secuestrado por la bruja del bosque y el padre comienza a sospechar que su hija adolescente ha sucumbido al mal y es ella misma una bruja que busca destruir a la familia. Seguido, la bruja y un macho cabrío negro acaban con la familia. Sólo sobrevive la hija adolescente que se ha visto obligada a matar a su madre en defensa propia. En medio de su dolor, la adolescente sigue al macho cabrío hasta el establo de la familia que ha quedado ya en ruinas. Ella invoca al macho cabrío y este resulta ser el Diablo mismo, que entonces toma una forma humana y ofrece a la chica disfrutar los placeres del mundo a cambio de firmar un libro, con lo que se compromete a una suerte de contrato. La adolescente marcha desnuda hacia el bosque, seguida por el Diablo, vuelto de nuevo macho cabrío (Fig. 1). Ya en el bosque, unas voces femeninas se escuchan a lo lejos. La chica llega a un claro en el que otras mujeres desnudas celebran un aquelarre alrededor de una fogata. Ella se une al rito y comienza a levitar junto con las otras mujeres: su transformación en bruja se ha consumado.



Figura 1. *The Witch* (Robert Eggers, 2015)

Lo que habría que decantar de esta ficción es el hecho de que el terror final no viene de la asunción de que la chica es esencialmente perversa, pues no hay elementos en la trama que permitan deducir ello, sino que el pavor viene de la constatación de que ella es esencialmente inocente, y de que el dolor que nos vemos constreñidos a compartir con ella es inseparable de su elección. No elige ser bruja por que deje de importarle la pérdida injusta de su familia, sino justamente porque esta pérdida ha tenido lugar. Es porque ha perdido todo que puede acceder a un contrato en el que ella misma firma su pérdida a cambio de los placeres del mundo. Lo que aterra no es el hecho que el Diablo aparezca en persona o que las brujas leviten, sino la sabiduría a la vez demoniaca y anti-kantiana, es decir perversamente trascendental, que nos obliga a pensar que sólo quien tiene algo que perder tiene reservas morales. Que el placer irrestricto puede estar reservado para quienes han firmado un contrato por dolor, olvidándose de ellos mismos. Que el placer sin ambages es hermano de la más alta desesperación. Que esta desesperación toma su forma fáustica contemporánea no de una metafísica escritural en la firma de contratos, sino de una metafísica en la que lejos de cualquier *démarche* de corte espinosista, es decir, lejos de cualquier empresa que busque extraer de nuestra situación una convergencia afirmativa entre lo corporal y lo espiritual, sólo podemos extraer una moral y una política a través del miedo y del shock. Y no la podemos hacer porque nuestra sensibilidad colectiva es técnica y trascendentalmente la del shock en la pantalla. Es sólo para el individuo que tiene cierta formación que la pantalla puede aspirar a una forma tersa,

como en los autores del mal llamado *Slow Cinema*: Béla Tarr, Lisandro Alonso, Lucrecia Martel. Para la colectividad no hay pantalla sin shock, es decir sin crueldad sadista o bien, sin perversión masoquista del contrato. Las preguntas políticas que hay que plantear son ahora: ¿el miedo tecnificado es un saber? Y si este saber tiene lugar ¿hay un saber del miedo que pueda reemplazar la ya vieja política de la resistencia por una política de un sometimiento perverso, de una falsa sumisión? ¿hay un entrenamiento para enfrentar el miedo trascendental, es decir no el miedo por tal o cual cosa o situación, sino el miedo que surge de la deriva técnica del shock como forma técnica *a priori*, es decir, vacía, de nuestra sensibilidad?

### **3. Sobre la política en una escena de *King Kong***

Acaso no hay mejor demostración del sometimiento del cuerpo del actor al *Testleistung*, en tanto que entrenamiento para el shock, que una escena al promediar el filme clásico de terror, *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933). El productor de cine Carl Denham ha escogido a una bella rubia, llamada Ann Darrow, que encontró por casualidad en Nueva York para que lo acompañe hacia una isla desconocida en la busca del mítico simio Kong. En el barco que los llevará a su destino, Denham decide hacer un test de fotogenia y actuación con Ann, que se ha vestido elegantemente para la ocasión. Denham opera la cámara y le indica a Ann que sonría. Después, Denham indica a Ann como debe ser la reacción de ésta ante la aparición del monstruo Kong:

Ahora debes lucir sombría. Cuando empiece [a rodar la cinta], mira hacia arriba lentamente. Está tranquila, no esperes ver nada. Sólo sigue mis instrucciones... ¡Muy bien! ¡Cámara! Mira hacia arriba lentamente... ¡Eso es! No ves ninguna cosa. Ahora más arriba... aún más alto [Ann lo obedece]. Ahora lo ves: ¡Te sorprendes! ¡No puedes creerlo! ¡Tus ojos se abren más! ¡Es horrible Ann, pero no puedes dejar de mirar! ¡No hay opción para ti! ¡No hay escape! ¡Estás desamparada Ann, desamparada! Queda sólo una cosa: puedes gritar ¡Pero tu garganta está paralizada! ¡Intenta gritar Ann, inténtalo! ¡Quizás si no miraras podrías gritar! ¡Cubre tus ojos y grita Ann! ¡Grita por tu vida! [Ann grita tapándose la cara con los brazos] (Fig. 2)<sup>1</sup>.



Figura 2. King Kong (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933).

Ann sigue las instrucciones de Denham al pie de la letra: abre los ojos y simula espantarse, cruza los brazos y grita desafortadamente, como luego gritará cuando se le acerque por primera vez Kong en persona. Pero como se sabe, Fay Wray, la actriz que interpreta a Ann, no tuvo nunca enfrente a un verdadero monstruo, sino que gritó también al vacío

<sup>1</sup> Retomo la transcripción del diálogo de una versión doblada al español latinoamericano.

en la escena en que Kong aparece por primera vez, puesto que la figura de Kong fue añadida posteriormente a la toma (un muñeco animado por *stop-motion* en los planos medios y lejanos, un artefacto móvil recubierto con rasgos simiescos en las tomas que implican primeros planos). De ahí que Wray fuera denominada posteriormente como el arquetipo de la *Scream Queen*, una actriz cuya mejor dote histriónica es gritar. Se objetará que tal modo de actuar frente a la cámara es sólo una variante extrema y acaso caricaturesca del oficio de la actuación cinematográfica. Que acaso otro tipo de actuaciones más naturales, como en el neorrealismo, o más personales y voluntariosas, como las de los actores entrenados en el *Actors Studio* de Lee Strasberg, quedarían fuera de la caracterización benjaminiana. Pero que el actor o actriz tenga una preparación distinta, que suplante las instrucciones casi militares del director por una cierta espontaneidad u oficio en la improvisación, incluso que deje de actuar en absoluto es para el aparato registrador lo mismo. Por ello tenía razón Bresson (1975) cuando solicitaba a sus actores, que él llamaba *modelos* que no pensasen, que sólo cumplieran las órdenes: la cámara haría el resto. Lo que recoge el cine de las actuaciones no es la convicción, sino muestras de reacciones corporales: gestos evaluables y no encarnaciones. Ahora bien, al analizar la escena entre Ann Darrow y Denham para su libro *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Noël Carrol observa que:

Las reacciones emocionales de los personajes, pues, proporcionan un conjunto de instrucciones, o más bien, ejemplos, acerca del modo en que el público ha de responder a los monstruos en la ficción – esto es, acerca del modo en que hemos de reaccionar a sus propiedades

monstruosas. [...] Las motivaciones que para el rodaje le da Denham a su estrella se pueden considerar como un conjunto de instrucciones acerca de la forma en que tanto Ann Darrow como el público han de reaccionar a la primera aparición de Kong (CARROL, 2005, p. 50).

Carrol se percata que el *Testleistung* de *King Kong* es tanto una instrucción de comportamiento tanto para la protagonista como para los espectadores. Con ello afirma que lo propio del género de terror es el paralelismo entre la reacción del personaje y la del público, ya que hay otros géneros en los que la reacción emocional del público no coincide con la emoción del personaje, así en la tragedia con la catarsis (CARROL, 2005, p. 51). Y a pesar de que también afirma que la intención del terror es generar un cierto afecto o emoción (2005, p. 43) de miedo y repugnancia que implica no sólo perturbaciones físicas (algo repugnante se acerca hacia mi) sino pensamientos o creencias evaluativas (eso que se acerca me es peligroso) (2005, p. 67), no deduce de ello ninguna particularidad cinematográfica del test, porque lo que busca es definir el género del terror tanto en la literatura como en el arte y el cine. A este género Carrol lo llama *terror-arte* (2005, p. 32), “*art-horror*” en el original en inglés (CARROL, 1990, 8), y se distingue por la voluntad de crear una ficción que produzca emociones evaluativas de repugnancia y miedo por parte de los espectadores hacia ciertos objetos o personajes que serán considerados como amenazadores e impuros (2005, pp. 70-71). Ahora bien, es sintomático que, al crear su categorización, Carrol rechaza el shock como elemento constitutivo del terror. Si bien reconoce que el shock está presente en el cine y en el teatro más que en otras formas del género, argumenta que el

shock no es una emoción en sí, sino un reflejo que puede inducir la emoción del terror-arte, y que por otra parte puede darse como recurso en otros géneros como el misterio y el suspense (2005, p. 91).

A pesar de que esta escena es un claro ejemplo de la especificidad técnica del cine en la construcción de afectos, Carrol considera que el terror-arte del cine es la simple continuación de un género histórico que se desarrolla sobre todo a partir de la novela gótica (2005, p. 24). Con ello, Carrol pasa de largo la oportunidad de pensar el fondo y el papel técnico y performativo del miedo en el cine y en la cultura contemporánea en general. Así, a pesar de que detecta que la construcción del miedo en la escena del *test* de *King Kong* implica una serie de instrucciones técnicas que deben seguir tanto los personajes como los espectadores, no asume que el problema específico de la escena está en su forma contractual-técnica. Es cierto que Carrol advierte que las instrucciones pueden ser o no seguidas por los espectadores. Y es improbable que aún en el momento de estreno alguien haya experimentado algo cercano al miedo en esta escena que lo mejor que puede provocar es risas o un sentimiento de candor frente a las pretensiones de que el grito Darrow-Wray fuera efectivamente un grito terrorífico (aunque es cierto que la risa es pariente cercano del espanto). Al analizarla, Borges sabía ya en 1933 que ésta era más una película de “amor carnal o romántico” (BORGES, 2001, p. 46) entre el simio gigante y la damisela Darrow que una película de terror. En suma, como Carrol asume que el *Testleistung* de Darrow frente a Denham es una forma ficcional unida al devenir de un género que es ante todo literario, no puede pensar

que se trata de una *mise en abyme* de una forma técnica que testimonia la imposición del shock como trascendental estético-político en la historia, o mejor dicho en la genealogía del miedo. Pero las formas tecno-estéticas son también formas políticas. Carrol dedica buena parte de las páginas finales de su libro a refutar los puntos de vista que consideran que el género del terror es político. Así, aunque concede que el interés del público por el terror se acrecienta en periodos de crisis como en la Guerra Fría (CARROL 2005, p. 425) y que hay ficciones de terror que contienen un mensaje político como las películas de zombis de Romero (2005, p. 407), rechaza con razón que las ficciones de terror sean explícita y esencialmente políticas. Como también rechaza las interpretaciones psicoanalíticas y religiosas, porque argumenta que no todos los objetos del terror-arte responden a necesidades religiosas o que puedan ser entendidos como objetos que manifiestan la represión en el aparato psíquico tal y como lo entiende el psicoanálisis (2005, p. 401). Es así como el desarrollo del libro de Carrol puede ser entendido como una voluntad explícita de despolitizar al género del terror para acordarle una forma puramente cultural y artística, dado que ninguna aproximación política le es esencial. La falla reside en que Carrol, al igual que muchos autores contemporáneos, entiende lo político en el arte, en la literatura, en el cine, como la expresión de discursos en figuras explícitas. Dicho de otra manera, para Carrol la política solo aparece como ideología. Por ello, es coherente al rechazar las pretensiones de politicidad: si lo político no se manifiesta ideológicamente, aun de manera disfrazada, en las figuras de las ficciones de terror, entonces no hay

política. Pero la política es también plástica. Las formas colectivas de la sensibilidad constituyen la plástica y la estética de la política más allá de la ideología. Estas formas son políticas porque son formas históricas. Y son históricas porque ellas se expresan en su relación con la evolución de las formas técnicas que condicionan y modulan los modos de aparición de las figuras particulares en que las sociedades presentan sus acontecimientos y a sí mismas. En las sociedades de tradición oral, en las sociedades letradas, los acontecimientos políticos ocurren y las ficciones se construyen de otra manera que en una sociedad digitalizada. Dicho de otra manera: la política en su dimensión sensible es tecno-política y no ideología. Habría que elaborar una historia tecno-política del miedo porque el miedo contemporáneo, como lo saben los terroristas, es inseparable del shock, que es la condición técnico-trascendental sensible de nuestro tiempo.

#### **4. Potencias del miedo cósmico**

Pero para ello habría que considerar que la condición del medio contemporáneo no se agota en los géneros ni en la producción de figuras monstruosas de terror-arte. El miedo no es un monstruo porque no es una figura, sino la forma perversa, la *anti-forma* que desgarrar las figuras y la existencia. Lovecraft postuló hacia 1927, en su *Supernatural Horror in Literature* que:

La más antigua y fuerte de las emociones de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y poderoso tipo de miedo es el miedo a lo desconocido. [...] Cuando a esta sensación de miedo y mal se le agrega la inevi-

table fascinación por la curiosidad y lo maravilloso, nace un complejo sistema de emoción aguda y provocación imaginativa cuya vitalidad ha de perdurar tanto como la raza humana (LOVECRAFT, 2012, pp. 25, 27, la traducción es mía).

Lovecraft llama a este sistema *miedo cósmico* (*cosmic fear*) (2012, p. 27). Previsiblemente, Carrol rechaza este miedo como condición para pensar el terror como género (CARROL, 2005, p. 333-340). La razón que expone Carrol para su rechazo es que el miedo cósmico es sólo un caso superlativo del género y no su esencia. Pero si consideramos que lo que postula Lovecraft es menos una forma superlativa que una forma trascendental, es decir una forma vacía y pura, entonces podemos considerar que quizá el miedo más puro se da no en la aparición de monstruos o en el género del terror como tal, sino ahí dónde lo trascendental, que es condición de la experiencia, se presenta como forma absolutamente perversa. Acaso la estética de shock, en su más profundo designio, es un entrenamiento no para la muerte, sino para el miedo cósmico, tal y como se presenta en las condiciones tecno-políticas actuales. El miedo cósmico actual no es el miedo expresado por los galos de la tira cómica *Astérix* de que el cielo cayera sobre sus cabezas, sino que hemos perdido nuestro destino. Tal es el fondo más oscuro de la metafísica de los tiempos de peligro que vivimos: el miedo de que nuestra existencia misma sea una sola prueba técnica en la que no nos queda, como en el *Testleistung* de Ann Darrow-Fay Wray, sino simular gritar por nuestra vida. Es así como muchos de los capítulos de la serie televisiva británica *Black Mirror* pueden ser vistos como un entrenamiento para la nada: una nada que ya no es sobrenatural

como en los relatos de Lovecraft, sino técnica. O, mejor dicho, una nada que es sobrenatural porque expresa el fondo o el ruido blanco técnico en que ineluctablemente nos desenvolvemos en oposición al fondo negro de la noche cósmica que todavía nos aterra.

Habría que considerar también la obra del cineasta ruso Andrey Zviáguintsev como una serie de entrenamientos para el pavor cósmico, especialmente sus dos últimas películas: *Leviatán* (2014) y *Sin amor* (2017). *Leviatán* es la puesta en escena de una injusticia absoluta a través de las desgracias que sufre Kolya, un desempleado alcohólico, por querer conservar su propiedad ante el abuso del alcalde, en un pequeño puerto del gélido Mar de Barents. Como el Job bíblico, Kolya sufrirá pena tras pena. Al inicio del filme, nos enteramos de que el alcalde corrupto de la localidad piensa expropiar injustamente la casa de Kolya, heredada por generaciones, y en la que vive con su mujer y su hijo. A la amenaza de desahucio se agregarán el engaño de su esposa con el abogado que pretende defenderlos; la huida del pueblo de este abogado frente a la intimidación por parte del alcalde; la sospechosa muerte de su mujer, por la que Kolya es acusado y encarcelado; la pérdida de la potestad de su hijo, que será adoptado por unos amigos de Kolya para obtener la subvención estatal. En una de las escenas más terribles que podamos imaginar, vemos desde el interior como la casa es demolida por una pala excavadora, y es aquí en donde percibimos lo monstruoso trascendental en su máxima expresión: lo que podría ser sólo la escena de una demolición cualquiera, se vuelve signo de una iniquidad sin nombre, como si al demoler la casa, en la que

los utensilios, la mesa y las sillas indican que hasta hace poco vivía un familia, se demolió también una parte de nuestra alma (Fig. 3).



Figura 3. *Leviatán* (Andrey Zviáguintsev, 2015)

Y todo esto, sólo para después asistir al juicio en el que Kolya es condenado, ver la cárcel en la que Kolya es refundido, y posteriormente, la iglesia que ha sido construida en el lugar de la casa demolida, en la que el párroco, cómplice de la desgracia de Kolya, bendecirá al alcalde durante la misa de inauguración. Poco antes de la bendición, el alcalde dirá a su pequeño hijo en plena ceremonia: “Dios todo lo ve”. Pero al contrario que a Job, Dios no recompensa ni redime jamás a Kolya. Zviáguintsev nos recuerda que el nuevo Leviatán que es la corrupción de los poderosos al amparo del Estado es no sólo omnipotente en Rusia, sino que campea en todo el mundo. Lo que acrecienta el pavor es la intuición de que tal destino es el de cualquiera que, en su pequeñez, ose enfrentar al poder mundano, y más aún: acaso frente a este monstruo, ni la sumisión más abyecta garantiza nada. *Leviatán* puede así ser visto como un filme que lleva la expresión de la injusticia un paso más allá de *Los malos duermen bien* (1960) de Kurosawa, pues después de la infausta bendición del cura, vemos, como

al principio del filme, planos del paisaje agreste e invernal del Norte ruso. Como si Zviáguintsev quisiera hacer énfasis de la indiferencia de la naturaleza frente a la desgracia humana, y así nos lleva al horror absoluto. En *Leviatán*, la forma perversa del mal, inviste, impregna trascendentalmente todo lo visible.

Así también en *Sin amor*. Una pareja se divorcia: el hombre deja la casa con su esposa y su hijo preadolescente para irse a vivir con una mujer más joven de la que espera un hijo. Mientras que la mujer tiene también un amante rico que la satisface erótica y sexualmente. A pesar de que esta mujer sigue viviendo con el hijo de ambos, está tan ensimismada en sí misma que desatiende al niño que previsiblemente es muy rebelde. Un día el niño se pierde. Los padres se preocupan un poco, pero al mismo tiempo se ven sobrepasados por sus respectivas nuevas vidas. Se lanza una búsqueda policiaca del hijo. La comunidad ayuda a buscarlo en bosques y baldíos. Poco a poco los padres se olvidan de su hijo desaparecido. Ya tienen una vida nueva. El pavor llega porque comprendemos que la desaparición del niño es perfectamente compatible con la indiferencia de los padres. Ahora bien, ambos filmes de Zviáguintsev pueden ser considerados como expresiones trascendentales del nihilismo tecno-político contemporáneo. Aquí la estética del shock aparece en su forma pura y vacía. Ya no se trata de un entrenamiento para el peligro, sino de la puesta en escena de la impotencia humana, como sometimiento al miedo cósmico contemporáneo, puro, sin contrato ni anestesia. Un puro abandono de los dioses, la humanidad y la naturaleza. Es virtud retorcida de este nihilismo

el provocar miedo y angustia, porque muestra que el horizonte trascendental de nuestro tiempo es tan perverso como táctil. Ahí donde impera lo táctil, ninguna imagen óptica emancipa. Sólo nos queda pervertir a nuestra vez el miedo, esposarlo falsamente: fingir que tenemos miedo para reírnos. Fingir que no lo tenemos para vivir. Fingir que hemos querido este contrato. No hay filosofía del miedo porque la filosofía, como la civilización, supone con razón que el miedo es algo a vencer. La filosofía, si lo es, es heroica, nunca miedosa. Es quizá un saber para tiempos ópticos. Pero el miedo tecnificado es el bajo saber táctil propio de una sensibilidad que ha perdido de vista a la esperanza.

## **Referências Bibliográficas**

BELLOUR, Raymond. *Le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalité*, París, P.O.L., 2009

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften, Libro I, vol. 2*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Obras, I, 2. Libro I, vol. 2*. Madrid, Abada, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados 1931 – 1955*. Buenos Aires, Emecé, 2001.

BRESSON, Robert. Notes sur le cinématographe. París, Gallimard, coll. "Folio", 1975.

CARROL, Noël. The Philosophy of Horror or Paradoxes of The Heart. Nueva York y Londres, Routledge, 1990.

CARROL, Noël. Filosofía del terror o paradojas del corazón. Madrid, A. Machado Libros, 2005.

DELEUZE, Gilles. Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel. París, Minuit, 1967.

DELEUZE, Gilles. Différence et répétition. París, P.U.F, 1968.

DELEUZE, Gilles. Cinéma 2. L'Image-temps. París, Minuit, 1985.

KING KONG. Dirigida por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack. RKO Radio Pictures. Estados Unidos: 1933. (104 minutos), blanco y negro.

LEVIATAN (Leviatán). Dirigida por Andrey Zviáguintsev. Non-Stop Production. Rusia: 2015. (141 minutos), color.

LOVECRAFT, Howard Phillips. The Annotated Supernatural Horror in Literature. Nueva York, Hippocampus Press, 2012.

MODERN TIMES (Tiempos modernos). Dirigida por Charlie Chaplin. Charlie Chaplin Productions / United Artists. Estados Unidos: 1936. (87 minutos), blanco y negro.

NELYUBOV (Sin amor). Dirigida por Andrey Zviáguintsev. Arte France Cinéma / Why Not Productions. Rusia / Francia / Bélgica / Alemania: 2017. (127 minutos), color.

RUIZ, Raúl. Poéticas del cine. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

SCHILLER, Friedrich. Über die ästhetische Erziehung des Menschen [Cartas sobre la educación estética del hombre]. Die Horen, Tubinga, Libro 1, Vol. 2. 51-94, 1795.

THE WITCH. Dirigida por Robert Eggers. Parts and Labor / Rooks Nest Entertainment / RT Features. Estados Unidos / Canadá: 2015. (92 minutos), color.

WARUI YATSU HODO YOKU NEMURU (Los malos duermen bien). Dirigida por Akira Kurosawa. Toho. Japón: 1960. (151 minutos), blanco y negro.