

# EL RELATO DE TERROR EN LA CULTURA DE MASAS: EL *AMERICAN GOTHIC* DE STEPHEN KING

Pelegrí Sancho Cremades  
Universidad de Valencia

## INTRODUCCIÓN

### El relato de terror

La reflexión teórica sobre el relato de terror desde el célebre artículo de Freud (1919) ha pasado por aspectos parciales como lo siniestro, lo fantástico o lo maravilloso. Sin embargo, a primera vista parece que los relatos terroríficos de la actualidad, ya sean literarios o filmicos, no siempre ponen en juego elementos maravillosos. La tradición literaria occidental, que tiene su culminación en los relatos góticos del siglo XIX, ha privilegiado la intervención de lo sobrenatural en la realidad como una de las principales fuentes del terror. Ello explica que la mayor parte de la crítica se haya centrado en la aclaración del estatus de lo maravilloso y lo sobrenatural en el relato de terror. Así, los motivos que provocan un efecto siniestro son, según Freud (1919), diversos hechos que cuestionan nuestra concepción de la realidad (animación de lo inanimado, omnipotencia del deseo, etc.). Todorov (1970: 34) considera lo fantástico como «la vacilación experimentada por un ser que no conoce más leyes que las naturales, frente a un acontecimiento, aparentemente sobrenatural». Por otra parte, Heller (1985) parte del concepto de distancia estética, expresado en la antinomia de Bullough (1971: 785), según la cual cualquier obra literaria pretende «the utmost decrease of distance without its disappearance». El relato de terror parece amenazar este principio; sin embargo, el lector real construye, a partir de las estrategias del relato, un lector modelo separado de sí mismo; la consciencia de esta separación permite el placer estético a partir de dicho relato.

La mayoría de las teorías sobre lo terrorífico comparten un prejuicio: la consideración de éste como un género monolítico, con unas características formales y un «fondo» fijos, un fondo normalmente explicado mediante teorías psicoanalíticas, incluso por parte de autores como Todorov (1970), que pretende rehuir la interpretación. El paradigma psicoanalítico se mostraba como un instrumento óptimo para la interpretación de un género que tiene su base precisamente en los temores conscientes y sobre todo inconscientes del hombre. Una perspectiva relativamente dis-

tinta es aportada por C. Losilla (1993) en su libro sobre el cine de terror. Sin abandonar el punto de vista psicoanalítico, pretende llegar a una caracterización del cine de terror como género. Para ello critica en primer lugar la bibliografía vertida sobre el terror que se centra en sus relaciones con la realidad, es decir, la escuela de filiación fundamentalmente francesa sobre *le fantastique*. Esta perspectiva se muestra errónea, ya que llevaría a eliminar del género de terror obras en que de ningún modo actúa lo sobrenatural (los relatos sobre psicópatas) y, en cambio, obligaría a incluir en él los relatos de ciencia-ficción, que no siempre se relacionan con lo terrorífico. Al parecer de Losilla (1993), el arte literario y figurativo ha creado en todas las épocas imágenes deformadas de la cotidianidad (y no de la realidad) que a su vez remiten a un universo oculto, que sólo puede contemplarse mediante un filtro estético que actúe como exorcismo:

(...) el lector-espectador siente terror porque se ve obligado a mirar o imaginar la representación figurativa de sus propios fantasmas. Por un lado, intenta mantenerse en los límites que le impone su educación social, es decir, el superyo, que le conmina taxativamente a aborrecer el mal y la violencia, lo distintivo y lo horrible, en nombre de un supuesto «bien común», de una especie de dependencia colectiva que debe obedecer ciertas reglas si desea sobrevivir. Por otro, no puede evitar sentirse fascinado por todos los acontecimientos que se desarrollan ante sus ojos, puesto que en realidad provienen de esa parte de sí mismo, el ello, que le impulsa inconscientemente a dejarse arrastrar por cualquier tipo de pasiones, por inconcebibles o aberrantes que sean. (1993: 22)

La materialización prototípica de estas tendencias contrapuestas es el monstruo:

El resultado es un monstruo que a la vez fascina y repugna al espectador, puesto que se trata de la materialización de su propia lucha: la entablada entre sus deseos inconscientes, primitivos y antisociales, que le impulsan a la solidaridad con la criatura, y las restricciones aprendidas, impuestas por el entorno social, que le obligan a desear la desaparición física del monstruo. (1993: 22)

Losilla pasa de la motivación psicológica de las creaciones de terror a su definición como género. Así, si el género es la codificación formal del terror, el arquetipo es la base de su ordenación temática. Del inconsciente individual de Freud y el inconsciente colectivo de Jung, el terror hacia lo desconocido alcanza su máxima expresión cuando las pulsiones individuales del espectador y sus miedos como ser social, perteneciente a un grupo biológico e históricamente determinado, encuentran una codificación estética común que permite a la vez experimentarlo y exorcizarlo (Losilla, 24).

La identidad del cine de terror posee dos únicos puntos de referencia para su colocación teórica y práctica en el espectro de los géneros:

(...) por un lado, su propia condición de entelequia emisora, productora de sentido a través de ciertos mecanismos; por otro, su relación con un receptor, con un destinatario dotado de una configuración inconsciente y a la vez de un saber adquirido -su saber acerca del funcionamiento de la ficción popular- que en definitiva tiene la última palabra en lo que se refiere a la clasificación de los filmes. En cuanto a lo primero, basta, sí, con acudir a conceptos ya establecidos aquí, como «reglas compositivas», «puesta en escena» y «estructura arquetípica». Pero lo segundo necesita algo más: un análisis detallado de las relaciones del espectador con los mecanismos de sentido que desarrolla el género como tal, es decir, el desencadenamiento de un proceso que traspase el punto de vista meramente subjetivo de los espectadores entendidos como receptores individuales para alcanzar un status colectivo. (1993: 46)

En la conexión entre ambos recurre Losilla de nuevo a los conceptos psicoanalíticos, considerando el cine de terror de cada época (expresionismo, clasicismo, manierismo, posmodernismo) como la plasmación de las neurosis del inconsciente social y colectivo de cada momento histórico.

Las interpretaciones psicoanalíticas no dejan de ser una lectura particular de un lector empírico a partir de una serie de datos semánticos, formales y pragmáticos dados objetivamente en los textos del género en interacción con la competencia textual de dicho lector empírico (el crítico) en la cual se encuentra, entre otras cosas, el paradigma psicoanalítico. La adecuación del análisis se puede medir, en primer lugar, a partir de la lectura canónica del texto (la del lector mode-

## EL RELATO DE TERROR EN LA CULTURA DE MASAS

lo), estableciendo las desviaciones de las posibles interpretaciones no canónicas (descodificaciones «aberrantes») respecto a la interpretación canónica. En segundo lugar, la adecuación del análisis puede calibrarse mediante la falsación de la teoría. Las relaciones entre lector modelo y lector empírico no pueden establecerse más que por aproximación; la falsación del paradigma psicoanalítico es poco factible, pues se trata de una teoría fundamentalmente introspectiva y en gran parte especulativa. En cualquier caso, las lecturas psicoanalíticas adolecen de un cierto reduccionismo al querer explicar la obra literaria o fílmica a partir de un paradigma teórico como tal limitado, cuando la asignación de sentido parte de la interacción con la estructura textual de diversas competencias de cada lector empírico, entre las cuales los aspectos psicológicos estudiados por el psicoanálisis constituirían un parámetro más.

Cabe preguntarse, pues, qué pretendemos hacer al explicar un texto perteneciente al género del terror. Las líneas de investigación han intentado averiguar por una parte qué busca el sujeto fruidor al enfrentarse a una obra de terror y, en segundo lugar, qué es lo que realmente encuentra. La hipótesis de usos y gratificaciones supuso un intento de respuesta a la primera pregunta. Se trata, en efecto, de una teoría massmediática que pretendía explicar por qué un determinado tipo de público se servía de un determinado tipo de medio de comunicación o, dentro de éste, de un género u otro (cf. Katz, Blumler & Gurevitch, 1974). Las motivaciones que conducen a un lector a acercarse a una obra de terror pueden ser muy diversas, y no necesariamente el encuentro con determinados contenidos o temas. En todo caso, este método, basado en encuestas sociológicas, es muy problemático, ya que el sujeto, al describir su propia fruición, se verá afectado por problemas de verbalización, de dificultad de autoanalizarse y tenderá a repetir una serie de modelos o tendencias de gratificaciones estandarizadas socialmente más que a expresar sus verdaderas motivaciones. La hipótesis de usos y gratificaciones parece poco apropiada, al menos como único instrumento para acceder a las motivaciones de los lectores empíricos al servirse de textos de terror. El acceso indirecto provisto por teorías interpretativas como el psicoanálisis plantea el problema de la difícil falsación y su carácter especulativo, ya señalado. En cualquier caso, proporcionan hipótesis nada desdeñables que vinculan el valor simbólico del género y las motivaciones del receptor para acercarse a éste, siempre en un nivel de análisis latente, profundo.

La consideración de la pragmática textual y la ubicación del género de terror actual dentro de la cultura de masas, perspectivas presentes en cierto modo en el trabajo de Losilla (1993), pueden arrojar nueva luz sobre el problema de su interpretación y proporcionan un análisis más superficial y más patente, que puede complementar las lecturas psicoanalíticas.

En primer lugar, la configuración del género de terror en relación con el receptor puede deducirse con mayor precisión, si bien siempre por aproximación, a partir de una serie de conceptos teóricos de la pragmática textual. Como decíamos, no podemos estar seguros de qué busca realmente un lector empírico en un texto o por qué entra en contacto con él, pero sí podemos llegar a discernir qué pretende el texto que el lector encuentre (el lector ideal) y podemos deducir o hacer hipótesis sobre una serie de lecturas particulares, determinadas socialmente, individualmente, etc. (el lector o lectores empíricos), a partir de la competencia textual del lector particular. El término de competencia literaria, que es un tipo de competencia textual, incluye, según Salvador (1986), los siguientes factores:

- 1) Una competencia básica estrictamente lingüística (oracional y textual) en la lengua natural o lenguas en que se ha producido el texto.
- 2) Una competencia genérica que permite el reconocimiento de una clase tipológica discursiva y sus propias reglas de codificación.
- 3) Una competencia intertextual no sólo del género en cuestión, sino de cultura en general.
- 4) Una competencia ideológica que comporta no sólo unos conocimientos, sino también, y fundamentalmente, unas actitudes.

Dentro de esta concepción de la competencia textual, que tiene un papel imprescindible en los procesos de asignación de sentido, el género está constituido por una serie de recursos tópicoformales, desde temas y arquetipos a estrategias narratológicas. No se debe olvidar, por otra parte, la ubicación en la enciclopedia del hombre y, aún más en su configuración psíquica, de una serie de elementos de la realidad que causan temor y que se codifican en mayor o menor medida en el género, pero que en cualquier caso están presentes en nuestra *psique* no necesaria ni exclusivamente a través del género. Todorov (1970), a propósito de la definición del relato de terror dada por Lovecraft, criticó las definiciones del género fantástico que aludían al sentimiento de horror que provocan sus creaciones en el receptor. Todorov considera que, según este tipo de definiciones, la adscripción de un relato al género de terror dependería de cada sujeto, pues el sentimiento de terror es variable. Efectivamente, la asignación de sentido y la fruición de una obra como relato de terror puede variar en los aspectos particulares, aunque la articulación del género asegurará su adscripción a él. La presencia de serpientes posiblemente será un tema terrorífico para un lego en las ciencias de la naturaleza, pero no para un biólogo. De todos modos, otros factores continuarían manteniendo la adscripción al género y su fruición como tal, aunque la mera mención o visualización de una víbora posiblemente no sea particularmente inquietante para nuestro lector empírico biólogo. En este sentido, determinados elementos, como la muerte o el sufrimiento, provocan miedo en la mayor parte de los sujetos. A pesar de las excepciones (los biólogos), existe un cierto consenso respecto a lo que nos produce terror, y la causa de ello se encuentra no sólo en una tradición cultural en relación con lo terrorífico, variable como tal según las culturas, sino también en el hecho de que los humanos instintivamente experimentamos terror ante una serie de estímulos. Ángel López (1991) ha señalado que existe una conexión entre los géneros y las necesidades más inmediatas del hombre:

(...) en el fondo, [los géneros] con independencia de la escala jerárquica en la que cada cultura los articula, responden a necesidades profundas de la especie humana, es decir, a necesidades primitivas. (1991: 111)

Por lo tanto, no hay duda de que muchos recursos del relato de ficción terrorífico son una imagen de ciertos elementos que en la realidad suelen producir miedo (ansiedad) y que se han almacenado en nuestro cerebro a lo largo de nuestra evolución psíquica. Mack (1970) propone los siguientes elementos como causantes de ansiedad:

- (1) Ansiedad provocada por lo extraño, vg. una cara extraña.
- (2) Ansiedad provocada por la ausencia de un pariente.
- (3) Miedo a perder el amor de una persona.
- (4) Miedo a perder una parte importante del cuerpo.
- (5) Miedo a la desaprobación por parte del super-ego.
- (6) Miedo a la entrega masoquista.
- (7) Miedo al riesgo de la responsabilidad adulta (matrimonio, paternidad, etc.).
- (8) Miedo a la muerte.
- (9) Miedo a la pérdida de las funciones corporales en la vejez.

Por otra parte, hay que insistir en que el relato de terror obedece a un género, un canon tópicoformal creado históricamente y cuya motivación puede variar no sólo a lo largo de la historia sino también de autor a autor. Así, la tradición literaria ha consagrado una articulación de recursos que conocemos como «género épico», recursos que varían sin duda desde los poemas homéricos hasta el *Cantar de Mio Cid*. Aparte de que la configuración de recursos puede cambiar, y, por tanto, el género, hay que tener en cuenta que el uso que hace cada autor de cada época y en cada obra de este código convencionalizado no necesariamente ha de llevar a una única asigna-

## EL RELATO DE TERROR EN LA CULTURA DE MASAS

ción de sentido. La interpretación de los géneros como estructuras monolíticas con una correspondencia biunívoca entre forma y fondo ha llevado a interpretaciones muy sorprendentes. Así, Todorov (1970), al interpretar los recursos del relato fantástico como estrategias para referirse a lo prohibido, concluyó que el género fantástico, con la aparición del psicoanálisis, que sacaba a la luz los aspectos prohibidos de lo sexual y les daba una explicación, había perdido su razón de ser. Por tanto, el género fantástico había dejado de practicarse. Sin embargo, la avalancha literaria de S. King, por no hablar de las abundantes películas de terror, desmienten empíricamente la hipótesis de Todorov. El género es uno de los códigos que permite el encuentro entre lector y autor. El lector sabe qué recursos encontrará cuando empieza a leer un cuento de S. King, y ello le permite su lectura. Dicha lectura es la actualización del texto y la asignación de sentido a partir de una serie de datos objetivos, entre los cuales se encuentran las características que el lector interpretará como pertenecientes a un género convencionalizado. La presencia de determinados recursos genéricos comunes en un relato de S. King y en otro de Henry James o Lovecraft de semejantes características no implica, obviamente, que en todos se transmita una misma imagen del autor y del lector ideal ni que todos los lectores empíricos asignen el mismo sentido.

En relación con el género como estrategia que ayuda al proceso de asignación de sentido hay que tener en cuenta que las estructuras objetivas que encontramos en los textos son susceptibles de diversos niveles de codificación, que, por otra parte, comportarán diversos procesos de descodificación al interactuar con la competencia textual de un determinado fruidor. Así, en un nivel básico encontramos una serie de signos (recursos narratológicos como finales abiertos, temas como los de lo siniestro, que trató Freud (1919), personajes más o menos arquetípicos, como monstruos y psicópatas) que al integrarse en una determinada estructura (una narración, unas coordenadas espaciales, sociales, etc. en el interior del relato de ficción) reciben otra codificación. Por esta razón, un mismo monstruo puede tener un significado muy distinto en un relato y en otro, y en última instancia, ello dependerá de la asignación de sentido que realice el lector empírico, a pesar de que el texto nos puede indicar una lectura e interpretación canónicas. La codificación «aberrante» no es, sin embargo, una excepción, sino casi una regla cuando se trata de productos de la cultura de masas, contruidos para ser accesibles a un público muy heterogéneo y provisto de competencias (los códigos y subcódigos de que habla Eco, 1979) muy variadas, a pesar de la homogeneización del gusto que pretenden los *mass media*.

La variabilidad que se impone en la construcción de cualquier texto como asignación de sentido, y obviamente en la construcción del texto de terror, nos lleva a considerar la influencia que tienen en ella determinadas características de los productos culturales de la sociedad de masas, con mayor razón cuando pretendemos estudiar la obra de uno de sus autores más paradigmáticos, Stephen King. En primer lugar, los autores de la escuela de Frankfurt han hablado de la esclerotización de los géneros en la industria cultural, que acabarán por imponer una forma común y deformada de percepción (Adorno, citado por Wolf, 1985). La esclerotización de los géneros se manifiesta en la preferencia por el esquema iterativo, la mera repetición de recursos que permite una lectura sin esfuerzo. Como señala Eco (1968: 248), la narración en los *mass media* sigue siempre las pautas del esquema iterativo (repetición de arquetipos, de intrigas y de actitudes psicológicas) y es, por tanto, un mensaje altamente redundante, poco informativo. De este modo, al parecer de Eco, supone una indulgente invitación al descanso, a la paz psicológica producida por el encuentro con lo ya conocido, como compensación ante una sociedad industrial en constante evolución y que exige continuos reajustes psicológicos en el sujeto. Contrariamente, el folletín (en que el desarrollo de la trama era siempre imprevisible) constituía un mensaje de baja redundancia y máxima informatividad, y de este modo se colmaban los deseos de novedad de una sociedad como la decimonónica, sometida a la redundancia de estrictos códigos morales y comportamentales. En una perspectiva menos apocalíptica, al menos en este punto, Morin (1962: 19) ha hablado de la dialéctica entre estereotipo y originalidad: a pesar del fuerte sometimiento a un código que caracteriza los productos culturales de la sociedad de masas, no deja de existir un deseo de novedad, de innovación, de originalidad, de sorpresa que impida que la tran-

quilidad de lo conocido se convierta en tedio. Sin embargo, esta originalidad en el estereotipo viene impuesta por la feroz competencia dentro de los medios. Las obras maestras de Hitchcock como *Vértigo* (1958) y *Psyco* (1961) han motivado una avalancha de relatos de maquinaciones y psicópatas, respectivamente, en que observamos una constante variación que, sobre todo en las creaciones menos individuales y más industriales, obedecen más a un deseo de *variatio* dentro de las expectativas creadas en los fruidores del subgénero que al deseo de transmitir nuevos significados (uno de los aspectos del tradicional concepto de «originalidad»). En este mismo sentido pueden entenderse diversos mecanismos propios de los productos de la cultura de masas que, si bien en cada caso particular son o pueden ser diversamente interpretables, presentan un nivel básico de interpretación: la ampliación de la audiencia y del consumo. De este modo puede entenderse la repetición de esquemas y argumentos, la búsqueda del efecto por sí mismo (la principal característica de lo Kitsch según Eco (1968: 84) es la prefabricación e imposición del efecto), y de este modo cabe interpretar el recurso exagerado en muchos filmes de la actualidad al desnudo «susto» o a finales artificiosamente «sorprendentes» y totalmente vacíos de sentido.

Con todo, queda sin resolver la antinomia real de las obras de terror: ¿por qué el hombre goza con ellas cuando el sentimiento de terror es normalmente evitado, y consiste precisamente en un sentimiento de repulsa ante aquello que lo causa? Como explicación de este hecho se ha aludido a diversos factores: la necesidad de reconocer lo reprimido, la distancia que se establece entre lector real y lector modelo, el gusto morboso por lo terrorífico, la necesidad de lo maravilloso y lo inexplicable en una sociedad penetrada por el positivismo, la necesidad de exorcizar un inconsciente social y colectivo con su plasmación en un código artístico que permita su contemplación, etc. Cualquier hipótesis ha de tener en cuenta que el goce del relato de terror es fundamentalmente adquirido, y en su aprendizaje el grado de distanciamiento estético es muy variable. De hecho, no hay ningún género en que exista menor consenso entre los consumidores por lo que respecta a su fruibilidad.

### El terror moderno: el *American Gothic* de Stephen King

Nuestra intención no es, sin embargo, resolver una cuestión tan compleja, que pertenece en gran medida a la psicología, e incluso a la sociología, y si es difícil prever la asignación de sentido de cada lector empírico, mucho más lo es justificar por qué ha realizado tal lectura o, simplemente, por qué se ha acercado a un determinado género. Nuestra pretensión es caracterizar la narrativa de terror del autor norteamericano Stephen King, creador de un subgénero al que autores como Magistrale (1988) han dado el nombre de *American Gothic*. Para ello, partiremos de un nivel básico de codificación e intentaremos mostrar cómo se reflejan en su obra las características generales de los códigos que generan los diversos productos de la cultura de masas. King, por su abundante producción literaria y por el éxito alcanzado, se ha convertido en un interesante fenómeno dentro de la cultura de masas. Además, ha despertado un gran interés en la crítica norteamericana, materializado en una amplia bibliografía. Según T. Magistrale (1988) las razones de su éxito son las siguientes:

- a) En sus relatos aparece una marcada violencia. Algunos de sus aspectos son la amenaza bélica y nuclear, fantasmas con los que la sociedad americana muestra un alto grado de identificación.
- b) Su prosa es sencilla y accesible, sin rehuir lo prosaico.
- c) En la mayor parte de sus obras emplea técnicas fílmicas, y describe un mundo fundamentalmente visual. El cine es, no hay que decirlo, un medio de masas, y de hecho muchas de sus obras han sido llevadas a la pantalla (*Carrie* (1976), *The Shining* (1980), *Children of the corn*, etc.). Por otra parte, el cine es el medio que mejor se amolda a la

## EL RELATO DE TERROR EN LA CULTURA DE MASAS

plasmación del terror, por una serie de condicionamientos técnicos así como por las características del lugar de su enunciación, la oscura sala de proyección (Losilla, 1993).

En nuestro análisis de la obra de King nos centramos en una colección de relatos breves (*Night Shift* (1979), «Turno de noche», en la traducción al español, *El umbral de la noche* (1985)), sobre todo porque ofrece un variado mosaico de temas y recursos propios de la narrativa de King y, en general, del género del terror en la actualidad.

Stephen King no sólo ha escrito numerosas novelas y cuentos de terror, sino que también en algunas ocasiones ha meditado sobre este género, precisamente en el prefacio de la colección de cuentos de que vamos a ocuparnos. Según este autor, el miedo produce en el hombre una atracción y una repulsa, y los relatos de terror se hacen eco de esta actitud del ser humano ante lo terrorífico:

The fact is -and most of us know this in our hearts- that very few of us can forgo an uneasy peek at the wreckage bracketed by police cars and road flares on the turnpike at night. (1979: XV)

Respecto a la diferencia entre el género terrorífico en la actualidad, con una tendencia reconocida hacia lo truculento frente al pudor que mostraban los relatos de terror tradicionales<sup>1</sup>, afirma King que los últimos, como *The turn of the screw* de Henry James:

They are still showing us the car accident; the bodies have been removed but we can still see the twisted wreckage and observe the blood on the upholstery. (1979: XV)

Esta explicación es un tanto simplista, pero en cualquier caso muestra una actitud del autor que tiene cierta relevancia en la caracterización de su narrativa. King presenta un dominio de los distintos mecanismos de lo terrorífico, de manera que, si bien explota sobre todo los medios más en boga en la actualidad, no deja de presentar algunos cuentos en que «los muertos han sido desalojados de la carretera». Incluso en muchos de éstos hay una clara tendencia a evitar lo meramente sangriento y truculento, pues las obras en que se consigue infundir terror sin recurrir a despedazamientos y efectismos en que se toca la fibra sensible más elemental del hombre poseen una pátina de calidad, de «buena literatura», que no tienen las numerosas noches de muertos vivientes o los circenses viernes treces, al menos una vez que han entrado en el ámbito de la reproductibilidad y el consumo masivo. King es conocedor de los diversos modelos culturales que se han reflejado en el género de terror y los sincretiza, en la búsqueda de la ampliación de la audiencia característica de los productos culturales de la sociedad de masas (Morin, 1962, 29). Por otra parte, la yuxtaposición de diversos modelos estéticos es propia de una cultura como la masiva, que Moles (1967) ha denominado «cultura mosaico». Se yuxtaponen sin estructuración elementos del relato gótico (lo demoníaco) y elementos del terror urbano, como el personaje del *serial killer*, que, por otra parte, también es objeto de atención frecuente por parte de otros medios comunicativos, como la información televisiva o periodística, y entra también por este canal en el mosaico cultural de la sociedad de masas.

### 1. La tradición literaria en los relatos de S. King

La mayor parte de los mecanismos «terroríficos» que aparecen en la colección de cuentos de King que vamos a estudiar son los que hace muchos años enumeró Freud en su artículo «Das unheimliche» («Lo siniestro») (1919). Ello es comprensible teniendo en cuenta que el fundador del psicoanálisis pretendía describir aquellas situaciones o sentimientos que producían en el ser humano la sensación de lo siniestro, y supuestamente obedecían a tendencias humanas, muchas

1.- Esta oposición, sin embargo, como tendremos ocasión de ver más adelante, se da de una manera mucho más clara entre el cine de terror clásico y el moderno.

de ellas procedentes de etapas anteriores de la evolución psíquica del hombre, asimiladas además a la tradición literaria del relato gótico. Con independencia de que aceptemos lo que Freud consideraba el origen de todos estos hechos que producían una sensación siniestra (el retorno de lo familiar que ha sido reprimido), lo cierto es que los diversos motivos «siniestros» presentados por Freud constituyen el grueso de las estructuras arquetípicas del terror en *Night shift*.

La manipulación del consenso humano sobre lo que es animado o no lo es en una sociedad imbuida por el positivismo decimonónico en los niveles más estandarizados es la fuente principal de lo siniestro en estos cuentos de King, y ello en sus diversas modalidades.

En primer lugar, muchos de los cuentos se basan en el comportamiento animado de elementos inanimados: en *The mangler*, una máquina de planchar hace caso omiso de los dispositivos de seguridad y se dedica a tragar y triturar a los operarios que se le acercan. En *Trucks*, un grupo de personas se encuentran atrapados en el bar de una gasolinera ante el acecho de unos camiones que, después de deshacerse de sus conductores, atropellan a los humanos con que se encuentran. En segundo lugar, los seres humanos pueden experimentar un cambio, si no a lo inanimado, sí a lo infrahumano: pueden sufrir una metamorfosis que los convierte en seres animalescos, pueden verse invadidos por seres parasitarios que escapan a su control. Un ejemplo del último caso lo tenemos en *I am the doorway*. El protagonista del cuento es un astronauta retirado que insiste en que unos seres extraños han anidado en su cuerpo y lo utilizan como «puerta» (medio) para sus asesinatos. El origen de estos seres, que se manifiestan en unos ojos dorados en su mano, se encuentra en un viaje a Venus. Un ejemplo de metamorfosis hacia lo animalesco lo constituye el cuento *Gray matter*: un hombre que vive sólo con su hijo y pasa la mayor parte del tiempo bebiendo cerveza, consume un día el contenido de un bote en malas condiciones y se convierte en una masa gris y babeante, que huye de la luz y come personas y animales. En tercer lugar, los seres animados no humanos pueden sufrir una metamorfosis, una mutación, que normalmente aumenta su tamaño y hace variar sus actitudes habituales, convirtiéndolos en seres perversos y asesinos. Así, en *Jerusalem's Lot* aparece un demoníaco gusano de desmesuradas dimensiones y en *Graveyard Shift* unas ratas y murciélagos mutantes pueblan el segundo sótano, oculto, de una fábrica y atacan a los empleados que limpian el primer sótano.

Las transferencias entre lo animado y lo inanimado son frecuentes en la infancia, y ello explica, según Freud (1919), su capacidad para producir en el adulto un sentimiento siniestro.

Un recurso que también aparece en los relatos de King, quizá en menor medida y de una manera más velada, es el tema del doble. Así, en *Jerusalem's Lot*, se habla de los Boones, un linaje pervertido por los ritos demoníacos. El origen de la maldición hay que buscarlo en un antepasado, predicador renegado. A lo largo del relato se repiten los nombres, los caracteres y los rasgos físicos. En *Sometimes they come back*, un profesor de enseñanza secundaria, que sufre profundas depresiones por el trauma que le supuso en su infancia el contemplar el asesinato de su hermano a manos de unos gamberros, descubre un día en su aula a estos asesinos, que, según logra averiguar más tarde, habían muerto años antes.

Con el tema del doble se relaciona el miedo a la locura, pues ésta a menudo reviste la forma de una escisión en el psiquismo y la aparición de un *alter ego* que escapa a nuestro dominio. El miedo a la locura y a cometer actos fuera de nuestra voluntad es, pues, también causa de un sentimiento siniestro. Así, en *Strawberry spring*, se nos habla de una especie de veranillo de San Martín, pero que se produce en medio del invierno y cada ocho o diez años y que parece tener un efecto perturbador en la mente de algunas personas y las induce a cometer asesinatos. El narrador en primera persona cuenta los asesinatos que tuvieron lugar en su universidad durante un período climático de este tipo. Años más tarde, el narrador, con trabajo y felizmente casado, siente los indicios de que una primavera de fresa va a tener lugar, y llega el buen tiempo y de nuevo un asesinato aparece en los periódicos. Al día siguiente confiesa no saber qué había hecho la noche anterior y siente miedo de abrir el maletero de su coche.

## EL RELATO DE TERROR EN LA CULTURA DE MASAS

El miedo a la altura, así como la fascinación por el abismo, es uno de los sentimientos básicos de los humanos, como el miedo a la soledad, a la oscuridad, etc. En dicho miedo se basa el relato *The ledge*, en que un rico mafioso reta al amante de su esposa a rodear el ático de su casa por la cornisa, a cambio de concederle a su esposa y una buena cantidad de dinero, así como desmantelar una trama que había ideado para hacerle encarcelar. La mayor parte del relato consiste en describir pormenorizadamente los balanceos en el vacío del protagonista, la intensidad de las ráfagas de viento y los picotazos de los pájaros que revolotean en la cornisa.

La omnipotencia del deseo, con el intermediario de un extraño chico que luego sabemos que realiza ritos vudú, se encuentra en la base de *I know what you need*. El cuento se inicia con esta frase, que dice el chico a la protagonista, la cual en ese momento desea tomarse un helado. Sorprendentemente, el extraño muchacho aparecerá cuando la protagonista lo necesite -por ejemplo, cuando muere su novio en un desgraciado accidente- y realizará sus deseos más íntimos.

Una fuente de sentimiento de lo siniestro que se ha mantenido vigente a lo largo del tiempo es la violencia ejercida sobre el cuerpo humano. Así, resulta altamente siniestro contemplar un miembro seccionado, un cuerpo despedazado por un animal salvaje, un cuchillo clavándose en la carne, etc. En el cine ha habido una clara evolución desde el cine clásico, en que el desmembramiento del cuerpo humano se mantenía fuera de plano, hasta el cine moderno, en que la violencia ejercida sobre él no sólo se muestra, sino que gran parte de los mecanismos de las películas de terror conocidas como *splatter movies* se basa precisamente en mostrar cuerpos despedazados, vísceras humeantes, cortamientos de cabeza «en vivo», etc. Por otra parte, como muy bien ha señalado Sánchez Biosca (1990: 126-127), la película que abre esta nueva manera de tratar la violencia física, *Psycho* (1961) de A. Hitchcock (el célebre asesinato de Marion en la ducha), logra paliar el efecto de lo real que supone el presentar ante los ojos del espectador cómo se ejerce la violencia sobre el cuerpo humano utilizando una esmerada planificación, un violento montaje que esconde lo real. En cambio, las películas de terror modernas tienden a presentar el despedazamiento del cuerpo humano en un único plano, en un intento de transmitir lo real sin el tamiz del montaje. En las obras literarias el corte no es tan radical, pues el relato escrito, menos poderoso que la imagen, ha podido transmitir la violencia física desde mucho antes. Así, la encontramos ya en los relatos de terror del Romanticismo (cf. Todorov, 1970: 159-160, que cita un texto de *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804), de Jan Potocki, donde se describe pormenorizadamente una tortura). En todo caso, incluso en las narraciones de terror escritas con anterioridad a la época moderna<sup>2</sup>, el relato no se detenía tanto en el acto o el resultado de la destrucción del cuerpo o en su corrupción, ni había semejante deleite en lo repugnante. Con todo, hay que decir que en *Night shift*, King se ha guardado en gran medida de abusar de degüellos y destripamientos, que el mismo King considera propios de una literatura menos sofisticada. No obstante, no faltan algunos ejemplos en que la violencia física estalla ante nuestros ojos.

Encontramos un ejemplo en *The mangler*. El cuento se inicia relatando la llegada de un policía a una lavandería para investigar un accidente ocurrido a una mujer que trabaja en una máquina de planchar y plegar. King deja en suspenso en qué ha consistido el accidente, y sólo muestra una serie de personajes amarillentos y al borde de la náusea al intentar explicarlo. En un principio, pues, sólo se nos ha permitido contemplar «el rastro del accidente». Luego se nos cuenta la muerte de esta empleada, la señora Frawley, de una manera somera, y de nuevo actúa la preterición en los empleados de la lavandería:

And Mrs. Frawley, somehow, had been caught and dragged in. The steel, asbestos-jacketed pressing cylinders had been as red as barn paint, and the rising steam from the machine had carried the sickening stench

2.- La época moderna, en lo que respecta al relato de terror, se inicia en los años sesenta, y sobre todo en los setenta, y llega hasta nuestros días. Igualmente, cuando hablamos de relatos modernos de terror nos referimos a los que se han producido en este período histórico.

## PELEGRÍ SANCHO CREMADES

of hot blood. Bits of her white blouse and blue slacks, even ripped segments of her bra and panties, had been torn free and ejected from the machine's far end thirty feet down, the bigger sections of cloth folded with grotesque and bloodstained neatness by the automatic folder. But not even that was the worst.

- It tried to fold everything -he said to Jackson, tasting bile in his throat. But a person isn't a sheet, Mark. What I saw foreman -he could not finish-. They took her out in a basket -he said softly. (1979: 76)

Aunque la violencia se mantiene, digamos, fuera de plano, sí que se da a entender, y esta violencia es ejercida por una máquina, que luego sabremos que está endemoniada. El cuerpo humano es reducido a algo inanimado, en cuanto pierde su forma canónica por medio del despedazamiento (aquí, trituramiento) obrado por el agente de la violencia física (la máquina). La señora Frawley es tratada por la máquina como una sábana, y el resultado es que acaba siendo algo infrahumano que, como las mismas sábanas, hay que llevarse en un cesto.

No obstante, más adelante, en este mismo relato, King nos presenta la relación «en vivo» de otro de los accidentes. Veamos los momentos en que el desmembramiento del cuerpo humano se hace más patente:

- *Oh Good of Christ I'm caught I'M CAUGHT.*

The rollers began to produce rising steam. The folder gnashed and thumped. Bearings and motors seemed to cry out with a hidden life of their own.

Diment raced to the other end of the machine.

The first roller was already going a sinister red. Diment made a moaning, gobbling noise in his throat. The mangler howled and thumped and hissed.

A deaf observer might have thought at first that Stanner was merely bent over the machine at an odd angle. Then even a deaf man would have seen the pallid, eye-bulging rictus of his face, mouth twisted open in a continuous scream. The arm was disappearing under the safety bar and beneath shoulder seam and his upper arm bulged grotesquely as the blood was pushed steadily back. (1979: 83)

Tras los inútiles esfuerzos de Diment por desactivar la máquina, éste encuentra una solución tajante, como se ve en el siguiente fragmento, donde se observa el deleite en los detalles escabrosos propio del terror moderno:

The machine was an abattoir now. The folder spat out pieces of shirt sleeve, scraps of flesh, a finger. Stanner gave a huge, whooping scream and Diment swung the ax up and brought it down in the laundry's shadowy lightness. Twice. Again.

Stanner fell away, unconscious and blue, blood jetting from the stump just below the shoulder. The mangler sucked what was left into itself...and shut down.

Weeping, Diment pulled his belt out of its loops and began to make a tourniquet. (1979: 84)

Otro recurso muy frecuente en las películas y los relatos de terror modernos, que aún el desmembramiento del cuerpo humano y el gusto por lo cadavérico, es la aparición de cuerpos sin vida que han sufrido una agresión o una violencia que ha dejado huellas patentes. Así, en *Children of the corn*, el protagonista, Burt, descubre el cuerpo sin vida de su mujer, Vicky, crucificado después de haber sufrido un extraño ritual por parte de los siniestros niños de la secta:

She had been mounted on a crossbar like a hideous trophy, her arms held at the wrists and her legs at the ankles with twists of common barbed wire, seventy cents a yard at any hardware store in Nebraska. Her eyes had been ripped out. The sockets were filled with the moonflax of cornsilk. Her jaws were wrenched open in a silent scream, her mouth filled with cornhusks. (1979: 275-276).

El mecanismo que actúa aquí es el mismo que en los demás casos de desmembramiento del cuerpo: el cadáver, a pesar de ser inanimado, guarda los rasgos de su humanidad, que con esta violencia se ve aminorada. Sobre este tema volveremos más adelante.

## 2. Algunos mecanismos de lo terrorífico en los relatos modernos de terror

Nos ocupamos aquí de aquellos mecanismos de lo terrorífico empleados por King que, o bien no han sido explotados hasta los relatos y películas modernos de terror o bien, aunque en algunas ocasiones pueden encontrarse en obras de terror más clásicas, tienen una presencia tan intensa en la actualidad que han llegado a ser distintivos del terror moderno.

2.1. Uno de los rasgos más destacados de los cuentos de King que comentamos aquí es la práctica sistemática de una estética de lo desagradable, lo Kitsch y lo vulgar:

2.1.1. Por una parte, si en estos relatos lo truculento no tiene una presencia muy destacada, sí que hay un gusto por la sensualidad negativa, por los malos olores y sabores. Así, la capilla en que el gusano realiza sus misas negras en *Jerusalem's Lot* exhala un olor fétido:

The smell of rot and decay which smote us was nearly palpable. Cal made a gagging sound in his throat and twisted his head involuntarily for clearer air. (1979: 11)

De manera semejante es descrito el sótano que limpian los operarios de *Graveyard Shift*:

Hall had known it would be bad, but this was murder. For one thing, he hadn't anticipated the smell. The polluted stink of the river, mixed with the odor of decaying fabric, rotting masonry, vegetable matter. (1979: 38)

Hemos visto también que la máquina de *The Mangler* despiden un olor a sangre y vapor mezclados.

La cerveza que provoca la mutación en el protagonista de *Gray Matter* es descrita en los siguientes términos:

The kid said it must have been the beer -you know how you can get a bad can every now and again. Flat or smelly or green as the peestains in an Irishman underwear. (1979: 108)

A este mismo gusto por lo desagradable obedece también la profusión de ratas y murciélagos en *Graveyard Shift*, o la aparición de seres humanos comiendo gatos podridos (*Gray matter*) o topos vivos (*The lawnmower man*).

2.1.2. Los relatos de King, salvo en contadas ocasiones, presentan una clase media americana inmersa en los sucesos más extraordinarios. Hay, pues, un gusto por lo real, rayando incluso lo vulgar, lo prosaico, lo Kitsch. Es propio del género de lo fantástico el que lo extraordinario surja de lo cotidiano, pero los relatos de terror actuales, especialmente de producción norteamericana, muestran una preferencia por retratar ambientes vulgares y corrientes, incluso degradados: un maloliente sótano que limpian unos obreros, una vulgar lavandería, el bar de un pueblo norteamericano al que la gente acude a comprar cervezas, el campus universitario, los prosaicos campos de maíz, etc. Aparecen así datos casi pintorescos, por lo irrelevantes, como el alambre que se puede comprar en cualquier ferretería de Nebraska (*Children of the corn*), y el mal gusto alcanza incluso el lenguaje, como hemos podido comprobar en el símil de las *peestains in an Irishman underwear*<sup>3</sup> (*Gray Matter*). Aquí hay una diferencia obvia respecto a los relatos góticos, caracterizados por una gran «distinción», con sus vampirescos duques y condes. Igualmente hay una clara diferencia en relación con obras del tipo de *The turn of the screw* (1898), que se encuentra en la línea de un subgénero romántico en que una institutriz más o menos desgraciada en su vida anterior (y por lo general aquejada de la melancolía romántica) es contratada en una

---

3.- Ya hemos explicado anteriormente que el énfasis en lo cotidiano es propio del terror de todos los tiempos, pero su descenso a lo pintoresco o a lo Kitsch caracteriza el género terrorífico moderno. Por otra parte, el mal gusto, el empleo de expresiones «maleducadas» en el lenguaje no es exclusivo de los relatos de terror, sino que estas formas malsonantes han entrado en el cine norteamericano especialmente en los años setenta, por un afán de realismo y de audacia tras la caída de la autocensura hollywoodiense (el famoso código Hays).

hermosa y apartada mansión, que cada vez se torna más siniestra (cf. *Jane Eyre*, 1847, de Ch. Brontë). Ni que decir tiene que hay una gran diferencia entre estos ambientes y personajes y los embrutecidos ambientes y personajes de los relatos de King. En este sentido, Magistrale (1988) ha señalado que King bebe en la tradición inaugurada a finales de los sesenta y a lo largo de los setenta por *Rosemary's baby* (1968) y *The Exorcist* (1973), que introducen un terror urbano. Los ambientes y temas del terror moderno recuerdan incesantemente que los agentes del terror no se encuentran en un lugar apartado y exótico, o en un remoto y fantástico pasado, sino en nuestro vecindario, en nuestros niños y en nosotros mismos. En este sentido hay que entender el que los utensilios más corrientes puedan convertirse en un instrumento de muerte. Así, vimos que Vicky en *Children of the corn* era colgada con un alambre, y en este mismo relato Burt clava su pluma estilográfica en el cuello de un niño, y del mismo modo hay que interpretar el frecuente recurso al hacha en los modernos relatos de terror (*The mangler*). El terror urbano, en suma, es más efectivo para el consumidor medio de los productos culturales de la sociedad de masas, que goza con lo fácil y no suele amar la vacilación. Así se explica la brusca intervención de lo fantástico en un mundo hiperreal, sin lugar a la vacilación y la duda. De ello nos ocuparemos más adelante.

El realismo, e incluso regionalismo de King tiene también una dimensión social. Magistrale (1988: 23-38) ha estudiado la valoración que merece a King la sociedad norteamericana actual a través de sus relatos. Según Magistrale, cuando el poder de la sociedad, la ciencia y la religión no puede sustentar concepciones de la dignidad humana dotadas de sentido, el mundo humano se vuelve vulnerable a las fuerzas sobrenaturales, y estos aspectos de la sociedad se pervierten. En *Night Shift* se observa una serie de temas recurrentes:

a) En primer lugar, el derrumbamiento de las relaciones interpersonales en el lugar de trabajo y en la familia es uno de los temas sociales que preocupan a King. En *Graveyard Shift*, la factoría, que es una réplica moderna de las casas encantadas de los relatos góticos, se presenta con una estratificación en niveles -la degradación de las plantas del edificio aumenta conforme se descende-, que metaforiza la estratificación alienante del mundo laboral en que se mueven los obreros. La falta de solidaridad y la alienación deshumaniza a los personajes del mismo modo que las ratas del sótano se convierten en seres mutantes. En *Children of the corn* la incapacidad de la pareja protagonista para convivir dentro del matrimonio les lleva al encuentro con el mal y a su destrucción.

b) En segundo lugar, la obra de King muestra al gobierno norteamericano como perverso y desconectado de la voluntad popular, sólo preocupado por perpetuar su poder, y dispuesto a llevar a la sociedad americana al cataclismo apocalíptico (en *Night shift*, cf. el relato *Night Surf*).

c) Finalmente, la perversión de una religión institucionalizada y que, como el gobierno, sólo piensa en la perpetuación de su autoridad, lleva al fanatismo de las sectas, como la de *Children of the corn*. En esta visión de la religión hay que entender el uso de temas de las Escrituras que ha comentado Reino (1988); así, el título *I am the doorway* es una réplica de la máxima evangélica «Yo soy la puerta» (San Juan, 10, 9), y el personaje se corta las manos que son ocasión de maldad, de acuerdo con el mandato evangélico (San Mateo, 5, 30). Igualmente, en *Children of the corn*, los primeros niños en la lista de nacimientos son llamados Adam y Eve. Las citas bíblicas experimentan una deformación al ser situadas, irónicamente, en contextos negativos, que se contradicen con el contexto de las Escrituras en que aparecen: Jesús es la puerta de la salvación, Adán y Eva son los padres del género humano; en cambio, Arthur es la puerta, el medio, de los asesinatos de los alienígenas, Adam y Eve los padres de una estirpe de niños perversos.

**2.1.3.** Dentro del gusto por lo desagradable hay que insertar la profusión de lo macabro y lo cadavérico. Todo lo relacionado con la muerte ha sido siempre fuente de lo siniestro, según señaló Freud:

Dado que casi todos seguimos pensando al respecto [la muerte] igual que los salvajes, no nos extraña que el primitivo temor ante los muertos conserve su poder entre nosotros y esté presto a manifestarse frente a

## EL RELATO DE TERROR EN LA CULTURA DE MASAS

cualquier cosa que lo evoque. Aún es probable que mantenga su viejo sentido: el de que los muertos se tornan enemigos del sobreviviente y se proponen llevarlo consigo para estar acompañados en su nueva existencia. (1919:16)

Es evidente que el cadáver es un elemento negativo en la mayor parte de las culturas, que es apartado de la sociedad viviente y al que se rehúye por las razones que señala Freud o por otras cualesquiera. Ahora bien, la tradición literaria occidental, en especial el Romanticismo, muestra que la muerte puede ejercer un atractivo más o menos morboso sobre el hombre, materializado en el gusto por cadáveres corruptos, fantasmas y cementerios. Sin embargo, además de esta atracción por los aspectos negativos de la muerte, es obvio que la desaparición de un ser querido crea en nosotros el deseo de su regreso o una resistencia a su partida, que encuentra su respaldo en las creencias religiosas, el ejercicio de la memoria o incluso los sueños. De ello da cuenta Freud al hablar del duelo y la melancolía. Así, el duelo es una reacción ante la pérdida de un ser amado o una abstracción equivalente (la patria, la libertad, el ideal). Concretamente, en el caso de la muerte de un ser querido señala Freud:

(...) el examen de la realidad ha mostrado que el objeto amado no existe ya y demanda que la libido abandone todas sus ligaduras con el mismo. Contra esta demanda surge una oposición naturalísima, pues sabemos que el hombre no abandona gustoso ninguna de las posiciones de la libido, aun cuando les haya encontrado ya una sustitución. (...) Lo normal es que el respeto a la realidad obtenga la victoria. Pero su mandato no puede ser llevado a cabo inmediatamente, y sólo es realizado de un modo paulatino, con gran gasto de tiempo y de energía de carga, continuando mientras tanto la existencia psíquica del objeto perdido. Cada uno de los recuerdos y esperanzas que constituyen un punto de enlace de la libido con el objeto es sucesivamente despertado y sobrecargado, realizándose en él la sustracción de la libido. (1917: 2092)

Según Freud (1917), al final de la labor del duelo, vuelve a quedar el Yo libre y exento de toda inhibición. Pues bien, en los relatos de King falta precisamente esta fascinación positiva por la muerte de un ser querido, este deseo del regreso del objeto amoroso. Incluso en este caso es más que probable que haya un sentimiento de repulsa al tiempo que el deseo del regreso, pero dicha repulsa no es tan fuerte y en modo alguno anula lo positivo del deseo de la resurrección, cosa que sí ocurre en los relatos de King. Así, los espectros-cadáveres de los antepasados de Charles Boone son descritos del siguiente modo:

The far wall swung back, and from that darkness a face leered - a face with eyes as ebon as the Styx itself. Its mouth yawned in a toothless, agonized grin; one yellow, rotted hand stretched itself out of us. It made a hideous, mewling sound and took a shambling step forward. The light from my candle fell upon it.

*And I saw the lived rope-burn about his neck!*

From beyond it something else moved, something I shall dream of until the day when all dreams cease: a girl with a pallid, mouldering face and a corpse-grin; a girl whose head lolled at a lunatic angle. (1979: 20)

Los muertos de Stephen King producen siempre una repulsa. En cambio, en otros relatos "siniestros" anteriores<sup>4</sup>, como *The turn of the screw* (1898) o *Vértigo* (1958), es el aspecto positivo el que predomina en el regreso de los muertos. En efecto, el fantasma se presenta como objeto de deseo o atracción estética (lo bello normalmente asociado con lo siniestro) más que como causa de repulsa. Así, en *The turn of the screw*, a pesar de la descalificación moral de la institutriz Jessel y de su amante Quint por parte de la nueva institutriz y de la señora Grose, no dejamos de sentir una fascinación, una admiración, en suma, una melancólica compasión por la fuerza del amor de los amantes que ha sobrevivido a su muerte hasta el punto de buscar la posesión de los niños. En *Vértigo* (1958), que Trías (1982) estudia en su obra dedicada a lo bello y lo

---

4.- No en todos, pues el discurso cadavérico «nauseabundo», por emplear un adjetivo banal, se remonta al menos hasta el Romanticismo.

sinistro, Hitchcock juega precisamente con la fascinación que ejerce sobre el hombre la idea del regreso de los seres queridos que han muerto. En la primera parte de la película, en medio de un San Francisco actual, moderno, inmerso en el positivismo de raíz decimonónica que excluye lo fantástico y que la sociedad occidental, en general, ha aceptado con escasas parcelas consagradas a creencias religiosas, se crea una intriga alrededor del supuesto regreso de Carlotta Valdés y la posesión de la persona de su nieta, Madeleine. El *flash-back* que descubre que todo ha sido una representación para implicar a Scottie en un turbio asunto vuelve a poner los pies del espectador en el suelo, y Hitchcock se burla en cierta manera de esa tendencia a la que se refería Freud respecto a las creencias animistas, al retorno de los muertos o la omnipotencia de los deseos:

Hoy ya no creemos en ellas, hemos superado esas maneras de pensar: pero no nos sentimos muy seguros de nuestras nuevas concepciones, las antiguas creencias sobreviven en nosotros, al acecho de una confirmación. Por consiguiente, en cuanto sucede algo en esta vida, susceptible de confirmar aquellas viejas convicciones abandonadas, experimentamos la sensación de lo siniestro, y es como si dijéramos: «De modo que es posible matar a otro por la simple fuerza del deseo; es posible que los muertos sigan viviendo y que reaparezcan en los lugares donde vivieron.», y así sucesivamente. (1919: 2502)

Hitchcock, pues, se sirve en la primera parte de *Vértigo* de esta manera de ser el hombre, creando expectativas que confirman nuestra creencia heredada en el retorno de los muertos, para luego burlarse de nuestra ingenuidad. En la segunda parte de la película, Hitchcock juega con el deseo de Scottie de que Madeleine regrese, y la evidencia visual, si no personal y cultural (pues la educación positivista de Scottie impide que pueda ser posible el regreso de un muerto), parece confirmar la antigua creencia. El resultado no sólo es siniestro, en la medida en que lo es el que deseamos, de una manera más o menos confesa, el regreso de un ser querido ya muerto<sup>5</sup>. El empeño de Scottie por resucitar a Madeleine resulta además patético, triste, pues él mismo no cree lo que ven sus ojos -y de ahí el estupor, la enajenación, el mecanicismo incrédulo con que reconstruye el peinado, el vestido, etc. de Madeleine. Lo que vuelve es sólo la imagen visual de Madeleine, no ella misma, cosa que, repetimos, impediría por completo nuestra cultura occidental positivista. Señalemos, por otra parte, que el regreso de cuerpos corruptos y espantosos se sale por completo de los cánones del positivismo y es dado como real en los relatos de King, al menos en la mayor parte de ellos. En cambio, en *The turn of the screw* (1898) permanece la incertidumbre de si el retorno de Jessel y Quint es imaginación de la institutriz o realidad. Igualmente, en *Vértigo* el espectador sabe que el regreso de Madeleine es una pura ficción, como también lo sabe Scottie, a pesar de la confirmación de la creencia primitiva en el retorno de los muertos, que parece darse ante sus ojos. Pero con esta problemática entramos ya en el siguiente apartado.

**2.2.** Todorov (1970) consideraba que el rasgo definitorio de lo fantástico era la vacilación entre una interpretación realista y una interpretación sobrenatural de un hecho determinado. La motivación de lo fantástico se encuentra en la falta de distinción entre el sujeto y el objeto, que caracteriza la infancia, pero también las experiencias causadas por el consumo de drogas y por la esquizofrenia. Además de la insuficiencia del punto de vista de Todorov para definir el género de terror, que ya hemos comentado, hay que decir que la mayor parte de los cuentos de *Night shift* se caracterizan por la falta de incertidumbre entre lo real y lo extraordinario.

**2.2.1.** Hemos señalado que *The turn of the screw* (1898) finaliza con la duda de si todo ha sido una alucinación de la institutriz o si la posesión de los niños por Jessel y Quint ha sido un hecho real. En la mayoría de los cuentos de *Night Shift* los acontecimientos inauditos que se nos presentan son dados como reales, discursivamente coherentes. Y esto es así tanto si lo fantástico es transferido por un narrador en primera persona como en tercera persona. En el primer caso la

5.- Además, a lo largo de toda la película predomina una puesta en escena de lo siniestro, incluso cuando se desvela la verdadera explicación del aparente regreso de Madeleine de entre los muertos: tal es la escena de la «resurrección» en el hotel, el segundo viaje a la misión al anochecer, la aparición de la monja que provoca la caída de Judy.

## EL RELATO DE TERROR EN LA CULTURA DE MASAS

incertidumbre es más frecuente, más fácil de conseguir y más verosímil, pues el relato no sale del ámbito de un sujeto que puede estar enajenado. En cambio, con un narrador omnisciente en tercera persona la tendencia a aceptar lo narrado como real es mayor. Sin embargo, incluso en el primer caso, los hechos inauditos se nos muestran como reales. Aunque cuando el relato es presentado por un narrador en primera persona, que ha experimentado los hechos extraordinarios en cuestión, siempre queda abierta la posibilidad de que sean una alucinación, este narrador en primera persona, en los cuentos de King, nunca pone en duda que su relato sea cierto. En efecto, los hechos extraordinarios son de tal magnitud que hacen intervenir a tantos personajes y afectan de una manera tan radical a la realidad que el texto sugiere que en su lectura canónica se acepte que ha ocurrido lo que allí se está narrando. Así, en *Trucks*, todos los camiones, furgonetas y, según se sugiere al final, los aviones del mundo se han rebelado contra el hombre, se dedican a atropellar a los humanos y desfilan parsimoniosamente ante las gasolineras para llenar sus depósitos y continuar sus asesinatos. Todo esto puede ser una alucinación del narrador en primera persona que dice estar al lado del surtidor de gasolina, pero parece que estos fenómenos son presentados como hechos reales desde un punto de vista discursivo, pues implican a otras personas que aceptan esta misma realidad: el joven que muere apisonado por una máquina y su novia desconsolada, por ejemplo, o el propietario del bar, que sustituye al narrador junto al surtidor de gasolina. En cambio, en *The turn of the screw* (1898), sólo la institutriz percibe la posesión de los niños y es capaz de ver los fantasmas de la señorita Jessel y de Quint. La institutriz cree que la criada, la señora Grose, ha visto en un momento determinado el fantasma de la señorita Jessel en el lago:

This first vividness of vision and emotion were things of a few seconds, during which Mrs. Grose's dazed blink across to where I pointed struck me as a sovereign sign that she too at last saw, just as it carried my own eyes precipitately to the child. (1898: 426)

Sin embargo, esta visión nos es presentada como una creencia de la institutriz cuya confirmación pretende a toda costa (*as a sovereign sign...*, «como una confirmación»), y el intento por parte de la institutriz-narradora de arrancar el relato de los límites de su propia subjetividad fracasada, y acto seguido habrá de reconocer que la criada no ha visto nada:

- What a dreadful turn, to be sure, Miss! Where on earth do you see anything? (1898: 427)

Así, ante el requerimiento de la institutriz de que la señora Grose mire, la primera reconoce que la criada no ve nada:

She looked, even as I did, and gave me, with her deep groan of negation, repulsion, compassion -the mixture with her pity of her relief at her exemption- a sense, touching to me even then, that she would have blacked me up if she could. (1898: 427)

Aunque al día siguiente la señora Grose acepta que algo extraño ha ocurrido a Flora, la aceptación de lo fantástico parte más de la interpretación del comportamiento de la niña que de una experiencia real. Sólo al final, el testimonio de Miles, el otro niño poseso, parece confirmar las vivencias de la institutriz:

- It's *he*?

I was so determined to have all my proof that I flashed into ice to challenge him.

- Whom do you mean by «*he*»?

- Peter Quint, you evil!

His face gave again, round the room, its convulsed supplication.

- *Where*? (1898: 445)

Pero incluso en el momento final, el pequeño Miles no da testimonio de haber visto a Peter Quint. La posibilidad de la doble interpretación, pues, queda abierta hasta el final, y ello se consigue en gran medida gracias a que las experiencias maravillosas son experimentadas con claridad y aceptadas como reales sólo por un personaje, y éste es además el narrador en primera persona, de manera que el relato siempre se mantiene dentro de los límites de una subjetividad insu-

perable, como señaló Todorov (1970). Incluso cuando King pretende construir un relato al estilo de *The turn of the screw*, en que se mantenga en todo momento la disyuntiva realidad/alucinación, al final acaba venciendo la interpretación fantástica. Así, en *The boogeyman*, un hombre asegura al psiquiatra, el doctor Harper, que *the boogeyman* (el coco), monstruo imaginario utilizado para dominar a los niños, que supuestamente vive en los armarios de sus habitaciones, ha sido el responsable de la muerte de sus tres hijos. El protagonista en todo momento hace gala de una seguridad en lo que dice propia de los dementes, y al final el doctor, rutinaria e incrédulamente, le dice que necesitará muchas sesiones y que debe pedir hora a la enfermera, pero al salir ésta no se encuentra en su mesa de la sala de espera. El triunfo de lo fantástico se consigue de una manera poco verosímil:

Billings turned and went back into the office.

- Doctor, your nurse is...

The room was empty.

But the closet door was open. Just a crack.

- So nice -the voice from the closet said-. So nice. The words sounded as if they might have come through a mouthful of rotted seaweed.

Billings stood rooted to the spot as the closet door swung open. He dimly felt warmth at his crotch as he wet himself.

- So nice - the boogeyman said as it shambled out.

It still held its Dr. Harper mask in one rotted, spade-claw hand. (1979: 104)

**2.2.2.** Dentro de este gusto por mostrar lo fantástico como pura y simplemente real, a pesar de su inverosimilitud y de que haya un gran ángulo con respecto a lo real, hay que encuadrar el gusto por lo demoníaco, en sus aspectos más llamativos y pintorescos, más visuales. El recurso a lo demoníaco se enmarca en lo que Todorov (1970) llamó pandeterminismo: lo fantástico en general, y lo demoníaco en particular, obedecen a un deseo de que todo lo que ocurre en el mundo tenga una explicación. Así, en los cuentos de King, casi todos los sucesos extraordinarios acaban siendo motivados por un agente sobrenatural: una posesión diabólica, un conjuro vudú o la maldición de un perverso pastor puritano o una estrambótica secta. Así, en *Jerusalem's Lot*, el renegado predicador Boone introdujo un extraño culto a un gusano en la aldea del mismo nombre, y ello explica los ruidos extraños en la casa de Charles Boone así como el abandono de la siniestra aldea y el deterioro de la capilla profanada. En *The mangler*, los inquietantes accidentes se explican porque la máquina plegadora está poseída por una fuerza demoníaca, y el policía y su amigo, muy aficionado a las ciencias ocultas, prueban una especie de exorcismo, que fracasa por haber caído en el interior de la máquina unas píldoras en cuya composición entra la belladona, causante de fuertes encantamientos. En *Sometimes they come back*, un atormentado profesor sólo podrá librarse del retorno de los asesinos de su hermano invocando a un indefinido ser diabólico, a expensas de sacrificar su dedo pulgar. En *The lawnmower man*, el siniestro jardinero resulta que maldice exclamando «¡Por Circe!», ni más ni menos que la diosa de la brujería grecolatina en los labios de un cortador de césped estadounidense (de nuevo los sincretismos propios de la cultura mosaico). Finalmente, en *One for the road*, King nos muestra *Jerusalem's Lot*, como una pequeña apelación a nuestro saber intertextual, ahora poblada de vampiros. Resulta curioso que en una época en que aumentan los fenómenos de la creencia y el agnosticismo ante las religiones tradicionales en parte por exigir la fe en algunos hechos poco demostrables, y en que incluso las religiones occidentales han tendido a reducir la aceptación de lo maravilloso en su práctica e incluso a que lo extraordinario reciba una lectura digamos «más realista» cuando aparece en sus textos sagrados, estos desmanes fantásticos resulten tener tanto éxito en la sociedad y haya proliferado de tal manera el gusto por el ocultismo, los encantamientos y posesiones, las magias y otros muchos fenómenos poco «realistas». Sin duda de estos hechos habrán dado cuenta psicólogos y sociólogos. En cualquier caso, parece que ambos fenómenos están muy relacionados. El gusto por el ocultismo y por lo fantástico, por muy desaforado que sea, puede ser una

## EL RELATO DE TERROR EN LA CULTURA DE MASAS

necesidad humana que se mantiene a pesar de la evidencia de la realidad o del cuestionamiento de ciertos discursos tradicionales con componente maravilloso. Con todo, cabe decir que la creencia en lo fantástico, como señalaba Freud (1919), depende en gran manera de los sujetos particulares y de la medida en que hayan asimilado el positivismo de la cultura occidental y, correlativamente, el grado en que pueda cada sujeto reprimir el retorno de la interpretación fantástica de la realidad: animismo, omnipotencia de la voluntad, retorno de los muertos, fenómenos todos ellos que se encuentran en la base de lo demoníaco y del gusto por lo diabólico que comentamos. En cualquier caso, hay que calibrar muy prudentemente la relación entre el gusto por estos fenómenos y la creencia en ellos mismos, y para decir algo de peso al respecto sería necesario un estudio sociológico y psicológico. No hemos de olvidar que nos encontramos ante un género definido por una serie de rasgos tópicos-formales y, aunque la atracción por dicho género pueda estar motivada por la historia psíquica del sujeto, ciertas cualidades innatas del individuo o ciertas tendencias culturales, ello no implica en cualquier caso que el sujeto fruidor haya de «creerse» el contenido del texto en cuestión. Lo demoníaco es un subgénero o un rasgo de lo terrorífico moderno que es aceptado como convención con independencia de que sea creído o no -en el nivel superficial, consciente- y que funciona junto a otros subgéneros en que nada fantástico ni ocultista actúa, como los asesinatos en serie de psicópatas. Su profusión en el terror moderno, sin embargo, posiblemente va asociada a los mecanismos de la cultura de masas que pueden privilegiar o difundir un género con mayor preferencia que otro, a partir de los gustos puntuales y actuales del sujeto fruidor, retroalimentados, sin embargo, por los mismos *mass media*. Éstos mecanismos, a su vez, pueden estar motivados de modo diverso, como, por ejemplo, y según hemos apuntado al principio, por la compensación a causa de la poca presencia en la actualidad de lo maravilloso en las religiones tradicionales, o al menos su desplazamiento como parte esencial de ellas. Otro motivo puede ser, simplemente, el hecho de que estos relatos en que lo demoníaco siempre explica los sucesos maravillosos proveen al sujeto fruidor de una estructura más fácilmente comprensible que, por ejemplo, una compleja intriga policíaca con uno o más psicópatas implicados, aderezada con complicados metadiscursos psicoanalíticos. Los relatos de King presentan, de hecho, una estructura muy simple: se suceden unos fenómenos extraordinarios que afectan a la realidad cotidiana, por ejemplo, los poco comunes accidentes de la máquina plegadora en *The mangler*. Algún iniciado en las ciencias ocultas o, en su defecto, el narrador omnisciente, sugiere una lectura ocultista-demoníaca de los fenómenos; en suma, sobrenatural. Dicha hipótesis parece confirmarse y el relato acaba con una apoteosis de lo fantástico: la máquina reacciona mal al conjuro y, convertida en una especie de dragón, se arranca del suelo y asesina a uno de los exorcistas y persigue hasta su casa al otro. En el fondo, la brutal intervención de lo sobrenatural, sin dar lugar a la vacilación, colma los deseos pandeterministas del sujeto fruidor, es decir, el deseo de que todo quede explicado, y ello, además de contribuir a la facilidad de la lectura del relato, contribuye a la paz psicológica del lector, pues no hay incertidumbre ni, por tanto, desasosiego. El mal siempre encuentra su explicación en lo demoníaco, tiene una motivación, mientras que sabemos que la mayor parte de los males que afectan a los humanos (enfermedad, accidentes de tráfico) son azarosos. Lo demoníaco, lo sobrenatural, por muy etéreo que sea, es siempre más que nada. Con el pandeterminismo que suponen estos recursos se cumple una clara función catártica, ver colmados en la ficción nuestros deseos pandeterministas como respuesta a una caótica.

2.2.3. Con lo que acabamos de decir entramos en otro aspecto destacable de los cuentos de King. Este autor considera que algo imprescindible en un relato de terror es mantener interesado al lector (1979: XX), y ello se consigue con una intriga detectivesca, si bien algo simple, según acabamos de insinuar. El desarrollo de la intriga siempre es el mismo, y el fuerte sometimiento a un género que sufren estas producciones literarias propias de la cultura de masas hace que el lector, tan pronto como abre una obra de King o de otro autor semejante, ante los sucesos cotidianos, irrelevantes y vulgares que se le narran en las primeras páginas, esté a la expectativa de que empiecen a suceder cosas extrañas, que las más de las veces se descubrirán, por un mecanis-

mo de indagación policíaca, que han sido motivadas por algo demoníaco. Este mecanismo policíaco es simple porque es unidireccional: se va de lo real a lo fantástico progresivamente, sin fracturas ni vueltas atrás ni falsas expectativas, y la facilidad de fruición de este esquema narrativo no sólo obedece a su simplicidad estructural, sino también a su iteración. La mayor fuerza del relato, pues, reside en el final, cosa que ocurre en todas las obras literarias<sup>6</sup>, pero que aquí es tan evidente que en numerosas ocasiones un cuento es sólo una excusa para un final sorprendente - relativamente sorprendente, en la medida en que es esperable en el ámbito del género. Así, por ejemplo, en *The man who loved flowers* se nos muestra un hombre feliz que compra flores para su amada en una alegre mañana neoyorquina. El cuento transmite un mundo sin maldad, en que incluso la noticia radiofónica de un nuevo asesinato de un psicópata, que mata a sus víctimas a martillazos, queda diluida en un ambiente arcádico e incluso anulada comunicativamente a lo largo del resto del cuento por las otras noticias (el presidente Kennedy advirtiendo que habrá que controlar lo que está ocurriendo en un país asiático llamado Viet-Nam, entre otras) y por una avalancha de sensaciones placenteras. El lector llega a confundirse y a cuestionarse si este relato no es una tomadura de pelo, pues nada extraordinario parece que vaya a suceder a este tranquilo y afable joven. El cuento es un pretexto para un final efectista, «sorprendente»:

Now his smile shone out, *radiated* out, and he walked faster.

- Norma! -he said.

She looked up and smiled... but as they drew together, the smile faded.

His own smile trembled a little, and he felt a moment's disquiet. Her face over the sailor blouse suddenly seemed blurred. It was getting dark now... could he have been mistaken? Surely not. It was Norma.

- I brought you flowers -he said in a happy relief, and handed the paper spill to her.

She looked at them for a moment, smiled -and handed them back.

- Thank you, but you're mistaken -she said-. My name is...

- Norma -he whispered, and pulled the short-handled hammer out of his coat pocket where it had been all along-. They're for you, Norma... it was always for you. (1979: 295)

También a esta estructura detectivesca obedece el recurso a muertes en cadena (el relato del *serial killer*), en una progresión motivada a veces por el conocimiento gradual de la motivación de los actos criminales o de su causante, o meramente por la estilización y la variación en los medios del asesinato. En estos casos, King se adhiere al género representado por los *Friday the 13th* (1980) y, en general, a las películas de psicópatas asesinos. Una estructura de este tipo aparece en *The mangler*, si bien aquí el agente es una máquina poseída, y en *Strawberry spring*.

**2.3.** En su búsqueda de finales sorprendentes, King dota a la mayor parte de sus cuentos de finales abiertos. Estos finales, naturalmente, en modo alguno son invención suya ni característica exclusiva de sus relatos de terror, ni del género fantástico en general. Por lo demás, pueden tener una motivación distinta en cada caso.

**2.3.1.** En algunas ocasiones, como un tributo al género terrorífico clásico, el final abierto ofrece la disyuntiva entre la aceptación de lo fantástico como real o como alucinación, que hemos comentado anteriormente (Todorov, 1970). Esto ocurre, según dijimos, en muy pocas ocasiones. Tal es el caso de *Jerusalem's Lot*, y aun aquí la incertidumbre se mantiene sólo parcialmente. Así, además del perspectivismo que supone el empleo del género epistolar en la mayor parte del relato, el recopilador de las cartas da una versión distinta de los hechos:

6.- Según Todorov (1970), lo definitorio, en el nivel narratológico del relato de terror, es la temporalidad, frente a E. A. Poe, que consideraba que lo primordial era el final.

## EL RELATO DE TERROR EN LA CULTURA DE MASAS

It is assumed that a recurrence of the unfortunate brain fever which struck him originally following the death of his wife in 1848 caused Charles Boone to lose his sanity and murder his companion and longtime friend, Mr. Calvin McCann. (1979: 33)

Continúa ofreciendo una interpretación racional de los acontecimientos, pero ésta es deslegitimada por el hecho de que entre las cartas aparecen fragmentos del diario de Calvin McCann, en que acepta como reales las alucinaciones de Boone, cartas que, con la consiguiente inconsistencia del relato, debe haber leído el recopilador, que no las descalifica en ningún momento.

Heller (1987) considera que relatos como *Ligeia* (1838, 1845) de Poe o *The Turn of the screw* (1898) se caracterizan por una anticlausura:

It presents at the end a shocking mystery for which the implied reader has no information to apply to the solution of this problem, but rather that he is not prepared to anticipate this problem. (1987: 118)

La abundante crítica sobre la interpretación real o sobrenatural de la experiencia de la institutriz de *The turn of the screw* (1898) denota un deseo por parte de los críticos de dotar al relato de clausura, una clausura que rehúye. Estas interpretaciones son inferencias que tienen que ver más con la experiencia de la vida real que con la obra en sí. Esto permite que el lector cobre conciencia de su separación del lector implícito y pueda así disfrutar de la obra de terror:

The key to the restoration of aesthetic distance is the establishment of psychological distance within the self, the adoption of a perspective in which one's identity as implied reader becomes an object of his own consciousness. (1987: 179)

**2.3.2.** El objetivo más frecuente del final abierto es perpetuar lo terrorífico más allá de la clausura del relato, gracias a las presuposiciones asumidas a lo largo del texto, el juego entre los diversos niveles del saber de personajes y lector y la manera en que acaba el relato. En el caso mismo de *Jerusalem's Lot*, después de proponer el recopilador la lectura racional de los hechos, empieza a dar a conocer datos que prevén la repetición de los horrores descritos en las cartas de Boone a partir del conocimiento presupuesto: el recopilador es un Boone, y, por tanto, presumiblemente será portador de la maldición de la familia, y escucha ruido en las paredes, como Charles Boone lo escuchó, causado por los espectros de sus antepasados y que, como el recopilador al final del cuento, interpretaba en un principio que era producido por roedores. El cuento acaba del siguiente modo:

There are some huge rats in the walls, by the sound. (1979: 24)

Los finales abiertos que pretenden perpetuar lo terrorífico más allá de los límites materiales del relato son muy frecuentes. En los finales en que por obra de un conjuro o por la detención del asesino se pone fin a lo terrorífico, el consumidor del texto queda tranquilo, pues lo terrorífico, por muy espantoso que haya sido, ha quedado encerrado en los límites del relato. Hay dos mecanismos muy frecuentes para rehuir la clausura del texto en el terror moderno actual: uno es sorprender las expectativas inducidas en la lectura canónica de dicho texto, de manera que en el epílogo, cuando el psicópata ha sido vencido, o cuando el conjuro contra la posesión diabólica parece haber surtido efecto, el asesino, sorprendentemente, escapa o resucita, la posesión vuelve a actuar. Ello produce, naturalmente, una fuerte impresión en el espectador -es un efectismo sobre todo cinematográfico, pues la aparición o resurrección de los elementos agentes del terror es visualmente más impactante de lo que lo sería en un texto escrito. Por lo demás, sólo durante unos momentos actúan estos agentes, para ser vencidos definitiva y totalmente al fin. Otro modo de escapar a la clausura de lo siniestro, más efectivo, si bien su abuso también aminora en gran manera su efectividad, es el final abierto: las presuposiciones y la información proporcionada en el texto junto con un final explícitamente abierto, dejan a los agentes actuando o con plena capacidad para hacerlo de manera implacable en un futuro más o menos próximo. Ello intenta provocar un efecto de vértigo: lo terrorífico continuará actuando a pesar de todo, y puede aparecer en cualquier momento según la lógica del discurso propuesto o continuará actuando dentro de

## PELEGRÍ SANCHO CREMADES

esta misma lógica hasta poblar la tierra y exterminar al género humano (expresión del caos total propio de la posmodernidad, según Losilla, 1993). Esto último es muy frecuente en lo terrorífico que tiene como origen alguna catástrofe o invasión de seres inmundos en forma de plaga (el género apocalíptico). Así, en *Night Surf*, tres jóvenes han sobrevivido a una epidemia de gripe, según ellos creen, a causa de haber sufrido en su infancia un tipo más inofensivo de esta enfermedad. Sin embargo, uno de ellos empieza a presentar los síntomas de la enfermedad, de manera que el cuento acaba con las expectativas de que todos pueden contagiársela y morir. El final del cuento *I am the doorway* es el siguiente:

I get along just fine with these hooks. There was terrible pain for the first year or so, but the human body can adjust to almost anything. I shave with them and even tie my own shoelaces. As you can see, my typing is nice even. I don't expect to have any trouble putting the shotgun into my mouth or pulling the trigger. It started again three weeks ago, you see.

There is a perfect circle of twelve golden eyes on my chest. (1979: 73)

El cuento acaba, pues, con las expectativas del suicidio del protagonista, el narrador en primera persona. Además, se busca en todo momento la sorpresa final: tras explicarnos lo bien que se desenvuelve con los garfios (con anterioridad se había quemado la mano para librarse de los ojos alienígenas), manifiesta sorprendentemente sus deseos de suicidarse, y en la última oración del cuento explica la causa: lo terrorífico, que parecía haber sido eliminado, ha vuelto a reproducirse. Lo terrorífico, pues, aparece como algo incontrolable, y su extirpación definitiva, al precio de la muerte del experimentador del terror, se deja fuera de los límites del relato.

Igualmente, *Strawberry spring* acaba con un final abierto, en que no se sabe con certeza si el narrador es o no el asesino, aunque el lector implícito es inducido a pensar que es así, si bien la resolución del enigma y el control sobre lo siniestro se deja de nuevo fuera del dominio del relato:

My wife is upset. She wants to know where I was last night. I can't tell her because I don't remember. I remember starting home from work, and I remember putting my headlights on to search my way through the lovely creeping fog, but that's all I remember.

I've been thinking about that foggy night when I had a headache and walked for air and passed all the lovely shadows without shape or substance. And I've been thinking about the trunk of my car -such an ugly word, trunk- and wondering why in the world I should be afraid to open it.

I can hear my wife as I write this, in the next room, crying. She thinks I was with another woman last night.

And oh dear God, I think so too. (1979: 180)

El final del cuento explicita la doble interpretación con la ambigüedad de *I was with another woman*: la manera en que el narrador sospecha que ha estado con una mujer (con la joven presumiblemente asesinada por él) no es la misma en que lo sospecha su mujer (con una amante), si bien ya hemos dicho que el protagonista y narrador en primera persona del relato parece inclinar la balanza hacia su propia culpabilidad. Finalmente, en *The ledge*, una vez que el amante de la esposa del mafioso Cressner ha ganado la apuesta, este último le comunica que su amada ha sido asesinada. Hay un forcejeo y el amante logra dominar al esposo, y lo somete a la misma prueba, de manera que no lo matará sólo si logra bordear el ático por la cornisa. Dejamos el relato con el rico mafioso tambaleándose en el vacío y el siguiente comentario del amante:

Pretty soon I'll break into the other apartment and check the balcony, but right now I'm just sitting here on Cressner's balcony with Tony's 45 in my hand. Just on the off chance that he might come around that last corner with his dressing gown billowing out behind him.

Cressner said he's never welshed on a bet.

But I've been known to. (1979: 197)

La funcionalidad de este final abierto no es, sin embargo, dejar suelto lo terrorífico tras el fin del relato, sino crear expectativas -las palabras del amante apuntan claramente en este sentido-

## EL RELATO DE TERROR EN LA CULTURA DE MASAS

de que el amante no cumplirá su parte de la apuesta. En este relato, King se sirve del tradicional «castigo poético»: el ensañamiento sobre el malvado. Cuando a lo largo de todo el cuento hemos estado compartiendo el sufrimiento del protagonista balanceándose en las alturas, apoyándose en vano en la lisa baranda, picoteado por los pájaros y azotado por el viento, nuestro turbio deseo de venganza es satisfecho con las previsiones de que el malvado Cressner sufrirá lo mismo que ha hecho sufrir a su víctima. Este recurso es explotado en la parte final de la mayor parte de películas de intriga y/o psicópatas: la víctima, generalmente de sexo femenino, se las arregla para quedarse al final sola y desvalida ante el asesino, y es entonces cuando se da el castigo poético sobre este último: la defensa propia de la víctima se materializa en un ensañamiento sobre el asesino, cuya eliminación definitiva no se producirá hasta el final, tras una progresiva destrucción de su integridad física.

### 3. Conclusión

La narrativa de S. King constituye un producto típico de la sociedad de masas. Conocedor de la tradición literaria gótica, construye unos relatos en que prima el estereotipo sobre el valor individual. De este modo hay que explicar el sincretismo de elementos diversos, fundamentalmente de elementos de la tradición literaria (la animación de lo inanimado, el pandeterminismo, etc.) y otros recursos del terror moderno, sobre todo del género de terror filmico (los efectismos prefabricados de lo Kitsch, destrucción del cuerpo humano, el *serial killer*, etc.), así como el sincretismo de realidad y ficción. El sincretismo tiene como finalidad fundamental llegar a una línea intermedia, un común denominador que allane las diferencias entre la audiencia y permita que el producto llegue a la mayor parte de los consumidores del terror. El sincretismo entre lo real y lo sobrenatural, y, fundamentalmente, el acercamiento de lo terrorífico a lo cotidiano (el terror urbano) busca, además, un mayor efectismo en el terror, que se desplaza de la lejanía de lo gótico a nuestra vecindad. Otro recurso propio de los productos de la cultura de masas es la preponderancia del esquema iterativo: repetición de recursos, repetición de temas, repetición de personajes, repetición de estrategias discursivas y narrativas, etc.

Con todo, hay que tener en cuenta que en nuestro análisis de la narrativa de King hemos focalizado los datos materiales que ofrece el texto en una codificación básica, en los cuales prima lo estereotipado sobre lo individual. La articulación de estos recursos proporciona a menudo la innovación (la *variatio*) que se exige dentro de la iteración en los productos de masas, y, en cualquier caso, la interpretación de estos recursos llevará a muy diversas asignaciones de sentido por parte de los diversos lectores empíricos. Aunque parezca paradójico, la narrativa de S. King, y la mayor parte de los relatos de terror en la cultura de masas, *continúan* siendo productos dedicados a un consumo relajado y distendido: colman los deseos de distensión psicológica y evasión de una cotidianeidad anodina y rutinaria en la fruición distanciada de una realidad extraordinaria, donde se plasman lo siniestro, lo perverso y, en suma, lo terrorífico, domesticados en un género esclerotizado y dominado por el esquema iterativo.

### 4. Referencias bibliográficas

#### 4.1. Obras teóricas

BULLOUGH, E. (1971): «'Physical Distance' as a factor in art and aesthetic principle». En Adams, H. *Critical Theory since Plato*, Nueva York, Harcourt, pp. 755-765.

ECO, U. (1968): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1990.

ECO, U. (1979): «¿El público perjudica a la televisión?» en M. de Moragas (ed.), *Sociología de la comunicación de masas, II. Estructuras, funciones y efectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985, pp. 172-195.

## PELEGRÍ SANCHO CREMADES

FREUD, S. (1917): «Träner und Melancholie», *Internationale Fetschrift für Psychoanalyse*, 4 (6), pp. 288-301. [Citado por la traducción al español. «El duelo y la melancolía», *Obras completas*, vol VI, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, pp. 2091-2100.]

FREUD, S. (1919): «Das umheiliche», *Imago*, 5 (5-6), pp. 297-324. [Citado por la traducción al español. «Lo siniestro», *Obras completas*, vol. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, pp. 2483-2505.]

HELLER, H. (1985): *The delights of terror. An Aesthetics of the Tale of Terror*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press.

KATZ, E., BLUMLER, J. G. & GUREVITCH, M. (1974): «Usos y gratificaciones de la comunicación de masas», en M. de Moragas (ed.) *Sociología de la comunicación de masas, II, Estructuras, funciones y efectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985, pp. 127-171.

LÓPEZ GARCÍA, Á. (1991): «Los géneros literarios y la etnografía del habla». *Tropelías*, 2, pp. 101-111.

LOSILLA, C. (1993): *El cine de terror*, Barcelona, Paidós.

MACK, J. E. (1970): *Nightmares and human conflicts*. Boston, Little Brown.

MAGISTRALE, T. (1988): *Landscape of fear: Stephen King American Gothic*, Bowling Green (Ohio), Bowling Green State University Popular Press.

MOLES, A. (1967): *Sociodynamique de la culture*, Mouton, París.

MORIN, E. (1962): *El espíritu del tiempo*, Madrid, Taurus, 1976.

NOLAN, W. F. (1986): «The good fabric: of Night Shifts and skeleton crews», en Underwood, T. & Miller C. eds. *Kingdom of fear. The world of Stephen King*. Nueva York/Scarborough (Ontario), New American Library, pp. 99-107.

REINO, J. (1988): *Stephen King: The first decade, 'Carrie' to 'Pet Sematary'*, Boston, Twayne Publishers.

SÁNCHEZ BIOSCA, V. (1990): «Cordero para cenar o cómo devorar un sueño», *Archivos de la Filmoteca*, 11, 1992, pp. 126-130.

TODOROV, T. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, París, Éditions du Seuil. [Citado por la traducción al español. *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972.]

TRÍAS, E. (1982): «El abismo que sube y se desborda». *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, pp. 79-121.

WOLF, M. (1985): *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*, Barcelona, Paidós, 1987.

### 4.2. Obras literarias

JAMES, H. (1898): «The turn of the screw». *Great short works of Henry James*, New York, Harper & Row, 1966.

KING, S. (1979): *Night shift*, New York, Penguin books. [Traducción al español. *El umbral de la noche*, Barcelona, Plaza & Janés, 1985. ]