

Geología y arquitectura del horror

Javier Sánchez Martínez

EL HORROR SIN EL SER

Life is a hideous thing, and from the background behind what we know of it peer daemoniacal hints of truth which make it sometimes a thousandfold more hideous.¹

H. P. LOVECRAFT, «Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and His Family».

Cuando en el mundo sucede algo que no es del mundo, este se vuelve irreal o impensable. Lo ilusorio confunde los sentidos y suspende, pero no anula, las leyes de este mundo: soñamos y solo nos queda despertar. Sin embargo, cuando *realmente* tiene lugar algo que no es de este mundo, su principio y su fundamento se vuelven irreconocibles. Cuando lo sobrenatural encuentra explicación a partir de las leyes naturales, nos encontramos ante lo *extraño* o lo siniestro. Por el contrario, cuando lo sobrenatural se acepta como un nuevo principio, estamos frente a lo *maravilloso* o sobrenatural. Lo fantástico es el intervalo entre ambas posiciones, esto es, la vacilación ante la incertidumbre.²

El género de terror pertenece a la dimensión de lo fantástico y, en consecuencia, participa del momento de indecisión entre los abismos de la alucinación y lo radicalmente otro. El terror es una interrupción del sentido del mundo, la aparición del misterio en un mundo sin misterio, un desgarramiento en el ser de las cosas. Al igual que lo fantástico, el género de terror pone en juego dos tipos de sospecha diferentes, la duda acerca del yo y la duda acerca del mundo. H. P.

¹ «La vida es algo horrible, y por debajo de los antecedentes que de ella conocemos asoman indicios demoníacos que a veces la hacen mil veces más horrible». H.P. Lovecraft, «Hechos acontecidos al difunto Arthur Jermyn y su familia», en *Narrativa completa*, vol. I, Valdemar: Madrid, 2013, p. 205.

² Sigo a Tzvetan Todorov en su definición de lo fantástico como género liminal entre lo extraño y lo maravilloso. Tzvetan Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, Cornell University Press: Ithaca, Nueva York, 1975.

Lovecraft denominó «terror sobrenatural» a la aparición terrorífica de un mundo radicalmente desconocido.³

Los dos afectos dominantes en el género de terror son el *terror* y el *horror*. Ambos encuentran su definición a partir de la relación entre un sujeto y un objeto en unas determinadas coordenadas espaciotemporales. Mientras que el primero se define como la aprehensión de un mal por venir, el segundo se caracteriza por la aversión hacia algo que ya ha sucedido. Sin embargo, el horror sobrenatural –el miedo a lo *desconocido*– de Lovecraft es tanto un afecto como una categoría de pensamiento que hace tambalearse las definiciones de las propias categorías de *sujeto*, *espacio* y *tiempo*. Lo desconocido o lo impensable es un límite, no tanto del pensamiento como un límite *en cuanto* pensamiento.⁴ El horror es aquello de lo que no se puede hablar, pero de lo cual se tiene constancia en razón de su excesiva materialidad: es palpable. Mientras que otras formas del horror tienen lugar a partir de la relación entre seres humanos o entre lo humano y lo inhumano, el horror sobrenatural sustrae al ser humano de la ecuación. Más aún, como en las filosofías más oscuras del Romanticismo, el ser mismo se retira y lo único que queda es una insondable negrura. El horror se torna *cósmico*.

Nueve ángulos (2016), la última exposición de Cristina Ramírez, se sitúa en la intersección de las esferas de lo impensable y lo sobrenatural con el plano de la existencia ordinaria. De un lado: escenarios naturales, una misma superficie árida, desértica, habitada por frágiles construcciones e inquietante vegetación. Del otro: las fuerzas que, de manera inexorable, atraviesan y someten los cuerpos a su paso. La verdadera geología del paisaje no es la piedra, sino el horror. El mundo parece antiguo, como tras un funesto desastre, y la presencia humana en el paisaje se reduce a las huellas y los restos de una vida precaria y elemental. En el centro, la ruina viva.

ARQUITECTURAS VIVAS Y RUINAS NATURALES

³ «La más antigua y poderosa emoción de la humanidad es el miedo, y la clase más antigua y poderosa de miedo es el temor a lo desconocido». *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*, Edaf: Madrid, 2002 p. 125.

⁴ Eugene Thacker, *Tentacles Longer than Night. Horror of Philosophy*, vol. 3, Zero Books: Washington, 2015.

For whoever makes a shelter of reeds and hides has joined his spirit to the common destiny of creatures and he will subside back into the primal mud with scarcely a cry. But who builds in stone seeks to alter the structure of the universe.⁵

CORMAC MCCARTHY, *Blood Meridian*

La historia universal de la descomposición tiene en la ruina su más acabado y perfecto emblema. Por naturaleza la ruina ocupa un lugar privilegiado en el proceso de extinción sistemática del mundo. La ruina es el presente espectral de un pasado que se derrumba. Objeto de contemplación del paso del tiempo o imagen del ser para la muerte, cada época se define por su relación con sus ruinas.

Las ruinas pueden ser el resultado de procesos de erosión natural o de violentas colisiones entre mundos. Junto a las ruinas y fragmentos de la historia están las ruinas artificiales que, construidas en lugares de recreo y solaz, sirven, por lo general, como motivos estéticos con fines moralizantes. Por último, cuando la ruina no tiene la escala del hombre, sino la de la propia tierra, aparecen las ruinas naturales. *Nueve ángulos* pone en escena diferentes tipos de ruina que complican la distinción entre ruinas históricas y naturales. El tiempo del hombre y el tiempo del mundo están entreverados. La naturaleza no existe.

En su escrito titulado *H.P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*, Michel Houellebecq relata el efecto fascinante de las descripciones arquitectónicas de los relatos del escritor norteamericano. En sus relatos, escribe Houellebecq, «descubrimos una arquitectura poco a poco, desde distintos ángulos, *moviéndonos dentro de ella*»⁶. Lovecraft teatraliza el espacio a través de los juegos de luz; los colores no son más que una serie de atmósferas o iluminaciones cuya función es resaltar la apariencia de las construcciones. La arquitectura adquiere un carácter mítico o sagrado a través de la dramatización del espacio. Houellebecq denomina «arquitectura viva»⁷ a este tipo de construcción.

En *Nueve ángulos* la arquitectura fascina por su precariedad: apenas unos troncos de madera apoyados los unos sobre los otros, atados con cuerdas, apilados de

⁵ «Pues quienquiera que construye un refugio con cañas y pieles de animal se suma en espíritu al destino colectivo de las bestias y volverá al barro primordial sin apenas un grito. Pero quien construye con piedra busca alterar la estructura del universo». Cormac McCarthy, *Meridiano de sangre*, Debolsillo: Madrid, 2010, pp. 180-181.

⁶ Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*, Siruela: Madrid, 2006, p. 45.

⁷ *Ibid.*, p. 47.

manera desordenada o clavados al suelo. No se trata de moradas o refugios sino de símbolos. Su función es establecer el lugar como el espacio que se abre entre los cuerpos y el paisaje. El lugar puede contener las dimensiones espaciales del cuerpo o, como en el caso de los espacios sagrados, puede ser el punto de fuga de otras dimensiones. En los espacios en ruinas de *Nueve ángulos* no hay más presencia que los restos de las fuerzas entre los que se mueve el espectador.

Tal como apunta Houellebecq, Lovecraft no se interesaba por el «final», ninguno de sus relatos se cierra sobre sí mismo: «Cada uno es un jirón de miedo abierto que aúlla»⁸. Los relatos de Lovecraft se organizan como una secuencia en la que «el relato siguiente recoge el miedo del lector en el mismo punto en que lo dejó, y lo alimenta con nuevos materiales».⁹ Del mismo modo, *Nueve ángulos* no muestra el instante crucial que resume la totalidad de la acción, lo que es propio del régimen pictórico clásico, ni tampoco el instante parcial extraído de una secuencia narrativa, como sucede en la viñeta o el fotograma, sino que suspende por completo el tiempo de la acción. Las arquitecturas vivas y las ruinas naturales encarnan este momento espectral por venir. El espectador deambula por ellas y el horror se suma al horror.

DRAMATURGIA DE LAS FUERZAS

Toute force est donc dans un rapport essentiel avec une autre force. L'être de la force est le pluriel.¹⁰

GILLES DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie*

Sometidos a la fuerza de una «brisa imaginaria», los cuerpos de las ninfas renacentistas estallan en violentas sacudidas y gestos convulsos. Tras *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche, la salvaje sospecha de lo dionisiaco late bajo cada forma apolínea. En sus años de estudiante, Aby Warburg intuyó que los vientos que agitan cuerpos, cabellos y ropajes tanto en la Antigüedad clásica como en el Renacimiento no son elementos naturales, sino que expresan un *pathos*. Los vientos no atraviesan simplemente los cuerpos, sino que transforman lo que tocan alterando

⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁹ *Idem.*

¹⁰ «Cualquier fuerza se haya pues en una relación esencial con otra fuerza. El ser de la fuerza es el plural». Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama: Barcelona, 2002, p. 14.

su ser. Por medio del contacto con las fuerzas sobrenaturales, los cuerpos se convierten en turbulencias, *apariciones*.

«En arte –escribe Gilles Deleuze en *Lógica de la sensación*–, no se trata de reproducir o inventar formas, sino de captar fuerzas». ¹¹ Cada disciplina captura las fuerzas a su manera. «La tarea de la pintura –continúa el filósofo francés– se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son». ¹² Las fuerzas, sin embargo, no pueden mostrarse sin arriesgarse a desaparecer. «¿Cómo pintar o hacer que se oiga el tiempo? ¿Y las fuerzas elementales como la presión, la inercia, el peso, la atracción, la gravedad, la germinación?». ¹³ El problema de la pintura no es entonces hacer visibles las fuerzas en sí mismas, sino mostrar la acción que ejercen sobre los cuerpos. No obstante, no se trata únicamente de pintar los efectos de las fuerzas, también las transformaciones y deformaciones de las figuras han de quedar patentes.

Las fuerzas que capta el género del horror no son de este mundo y, sin embargo, no pueden mostrarse sino a través del mundo. Las fuerzas demoníacas encuentran su expresión en procesos materiales llevados al extremo del extrañamiento; extrañamiento de las causas o de los efectos; intensificación de la ausencia o de la presencia. Las obras de Cristina Ramírez ponen en escena ambas formas de extrañamiento. Por un lado, espectrales efectos sin causa como en *Amateur* (2016). Por el otro, causas de efectos devastadores como en *Deseo de una muerte corriente* (2016). Lo que sobrecoge es el misterio de la causa o lo excesivo de su efecto.

Las fuerzas del horror de *Nueve ángulos* no solo ejercen su acción sobre los cuerpos, sino que también subyacen a los mismos. Cuando las fuerzas demoníacas actúan sobre los cuerpos, transforman sus estados, ejemplo de ello son las ramas ennegrecidas, los troncos quebrados o las rocas estalladas de *Soterrado* (2016) y *La estrella verde* (2016). Sin embargo, cuando subyacen a los cuerpos transforman su naturaleza, así en la enfermiza composición geológica de los paisajes o las formas blandas –nubes, tejidos, culebras– que los habitan como en *Un día desaparecieron las avispas* (2016) y *Reposo* (2016).

Pintar es una dramaturgia de las fuerzas. En escena, no solo los cuerpos sometidos, también el sujeto de la mirada. Al seguir la acción de las fuerzas, el

¹¹ Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*, Arena Libros: Madrid, 2002, p. 63.

¹² *Idem*.

¹³ *Ibid.*, pp. 63-64.

espectador abandona la pasividad de la contemplación y se pone en el lugar de la causa. El movimiento también está en el ojo que imita el movimiento. *Nueve ángulos* es un itinerario por paisajes y arquitecturas arcanas en el que nuestro guía es lo incognoscible. Es un teatro de las fuerzas donde el ojo es, al mismo tiempo, la llama, la onda y la magia. Lugar de una oscura y absoluta convocación. *Nueve ángulos* es el horror de descubrir el horror en la propia mirada.

Houston, primavera de 2016