

La filosofía del terror

JUAN DAVID MARTÍNEZ ZULUAGA¹

Inspirada en un libro homónimo escrito por William Peter Blatty, que al mismo tiempo se basó en un hecho real acontecido en Washington en 1949, *El Exorcista* es una película de 1973 dirigida por William Friedkin que narra el ritual religioso que dos sacerdotes católicos, Damien Karras y Lankester Merrin, practican a Regan MacNeil, una niña de 12 años que ha sido poseída por una entidad maligna que amenaza con carcomer su cuerpo y espíritu.

Parodiada, alabada, criticada, respetada y censurada *El Exorcista* es un clásico de culto dentro del género del *horror*, que incluso continúa siendo el principal referente de trabajos contemporáneos. ¿Pero cómo una obra ha sido capaz de trascender tanto? ¿Cómo pudo ganarse el renombre de ‘El filme más espantoso de todos los tiempos’? ¿Fue una trama inteligente, un compendio de innovaciones técnicas para la época, o quizá un auténtico pacto con un ser maligno y arcano?

¡Qué el poder de Cristo nos ayude!

Evidentemente, la época en la que el largometraje incursionó ayuda a comprender su éxito. Los 70's fueron una década de multitudes fácilmente impresionables y de nervios cardíacos muy sensibles; cintas como *Jaws* (1975) y *Halloween* (1978), de amplio impacto mediático y que se caracterizan más por su capacidad sugerente que explícita, lo atestiguan.

Pero no dejemos que todo el crédito se lo lleve un decenio de gente asustadiza y de mentalidad cerrada (al menos más que ahora). Que mucha gente tras haber visto la película haya corrido a la parroquia más cercana a confesarse, no se debe únicamente a las convenciones sociales pertenecientes a la época. La historia como tal de *El Exorcista*: su desarrollo, desenlace y temas a tratar, son elementos que valen la pena resaltar y analizar y que, en verdad, hoy en día continúan en vigencia.

La horripilante irracionalidad

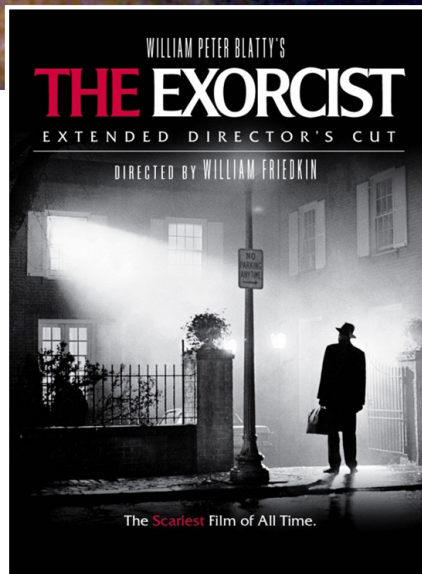
Partamos de la deconstrucción de la realidad que la trama realiza en su devenir. Conforme la película avanza, la per-

¹ Estudiante del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. jd_martinez100296@hotmail.com

en *El Exorcista* (1973)

cepción de lo que es racional, objetivo y científicamente comprobable, se destroza angustiosamente abriéndole paso a un terreno completamente paranormal y que va más allá de lo humano. Este hecho se comprueba en los tratamientos científicos y médicos a los que Chris MacNeil somete a su hija, Regan, antes de caer en la desesperación, aceptar la inutilidad de los mismos y recurrir como última y extrema medida al exorcismo (es decir, aquello que podríamos llamar irracional).

Desde los ojos del espectador lo anterior no representa más que el paso del terror al horror, es decir, de un miedo natural y explicable, a uno incomprensible e incognoscible (Beringheli, 2013). Al mismo tiempo, esta demolición de la realidad para el público es un proceso contundente de inmersión dentro de la obra, lo que vendría a ser un afianzamiento de la Teoría de la ficción, formulada por Noël Carroll en su libro 'Filosofía del



terror o paradojas del corazón’.

La teoría de la ilusión nos engaña al creer que la ficción nos hace olvidar por un momento que los monstruos NO existen (...) Voluntariamente optamos por abandonar la convicción de que la Criatura no existe permitiendo una respuesta emocional que presupone que

dicha Criatura existe (Carroll, 2005, p. 140).

Esto explicaría por qué muchos espectadores de la época se dejaron abrazar por la película, y salieron de la función atormentados moralmente en busca de un sacerdote que expiara su mal interno.

El mal medicalizado para contrarrestar su desinhibición

Pero la distorsión de la realidad no es el único elemento del filme que aumenta

paulatinamente. Al unísono y prácticamente como elemento propiciador del paso del terror al horror, la presencia del mal se magnifica y con sus manos poco a poco abrazan el cuello del público, sofocándolo sin piedad.

Conforme los tratamientos médicos fallan, los síntomas de Regan van empeorando; el ser que se apodera de ella, que llegado el momento se autoproclamará como El Demonio mismo y que podemos inferir que entró a ella gracias a su juego con la ouija, toma más fuerza y pervierte el cuerpo de la niña junto a sus acciones.

Carlos Javier González Serrano, Licenciado en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid, afirma: *“El mal traza un asombroso y sugerente límite entre la “normalidad” de nuestra vida cotidiana y lo amenazador: un terreno plagado de avisos e incluso prohibiciones, tan hondo como oscuro...”* (González Serrano, sf.).

De igual manera, González Serrano no pierde la oportunidad de parafrasear a Friedrich Schelling: *“En el hombre está el abismo más profundo y a la vez el cielo más alto, o sea, los dos centros (...) Aun cuando este habla de la oscuridad de los comienzos y de lo tenebroso de nuestra pasión a encerrarnos en nosotros mismos, queda siempre abierta, a pesar de todo, la opción de desterrar el egoísmo”* (González Serrano, sf.).

Pero... ¿Si el mal, según los dos filósofos previos, es una característica latente en todos nosotros, hasta qué punto podemos afirmar que Regan es una ejemplificación de lo anterior, cuando prácticamente se nos da a entender que la maledicencia de la niña no parece provenir de sí, sino de una entidad ajena?

Frente a las injusticias y desmanes del mal, cabe preguntarse si Aristóteles estaba en lo cierto cuando caracterizó al hombre como animal dotado de razón. Aunque, asumiendo que somos poseedores de ella: ¿existe la posibilidad de que no ejerza influjo alguno sobre nuestras más bajas pasiones, responsables, en ocasiones, de empujarnos a cometer terribles acciones?

Aristóteles explica en sus numerosos escritos sobre ética que cuando hablamos de ‘impulsos’ no se da -como normalmente pensamos- una insensibilidad frente a la razón (es decir, no hay una carencia de la capacidad reflexiva), sino que no sabemos escucharla. Que nos dejemos guiar por los apetitos quiere decir, así, que desaparece la orientación sobre lo mejor o lo peor (sobre lo bueno y lo malo), y solo el placer es tenido como meta (González Serrano, sf.).

Lo que propone el célebre filósofo griego nos hace contemplar a la niña de una forma completamente ignorada. ¿Quién no nos asegura que el demonio dentro de Regan lo único que hace es incitar a la joven a sacar a la luz lo peor de su persona, de la más aberrante forma posible (desinhibición extrema)? No resulta un pensamiento tan descabellado cuando reparamos en los actos de la niña y su edad. El masturbarse, el gritar, los cambios de humor, los actos deliberados de irrespeto hacia los mayores o lo sagrado, son actitudes propias de una persona que experimenta la adolescencia (de hecho, cuando Chris somete a su hija a los tratamientos clínicos, inicialmente se diagnostican los comportamientos

de la joven como algo normal de sus cambios metabólicos). Aunque desde el inicio el personaje de la niña se nos dibuja como uno dulce e inocente, no se puede descartar que, como todo ser humano, cuenta con juicios no necesariamente blancos y puros ante todo.

Günther Anders (1902-1992) pensaba que todos nosotros podemos vernos implicados, sin saberlo e indirectamente (cual piezas de una máquina), en acciones cuyos efectos seríamos incapaces de prever y que, de poder preverlos, no podríamos aprobar. Si algo ha provocado la tecnificación de la existencia es la posibilidad de que seamos, en expresión de Anders, 'inocentemente culpables' (González Serrano, sf.).

Evidentemente la presencia tan contundente del mal dentro del filme es otra de las características que lo hacen tan abrumador para los espectadores. El culmen de maldad se alcanza en el clímax, cuando, ante todo lo pronosticado, termina triunfando con suma ventaja ante el bien. El estado de posesión es tan elevado que el corazón del Padre Lankester Merrin no soporta tan duro ritual, muriendo durante el mismo. De igual manera, el Padre Damien Karras abandona su fe por completo (que ya desde el principio se mostraba quebrantada), entregándose a los instintos más humanos; es así como golpea a Regan en un ataque de ira y abre su ser para que el demonio entre. Al final se precipita hacia su muerte, al lanzarse por la ventana, estrellarse y rodar contra las empinadas escalas de concreto.

Esto es el triunfo del mal de manera absoluta. Tengamos en cuenta que la misión del demonio nunca fue acabar con la niña, era finiquitar un asunto pen-

diente con el Padre Merrin... asegurándose de infringir, durante el camino, todo el daño posible a ajenos. En definitiva, este fue un movimiento de la historia y del director Friedkin que resultó ser más que desesperanzador y horripilante para el público.

El monstruo consumado a través de la posesión

Ahora analicemos a Regan como el monstruo final en el que se termina convirtiendo, aquel que inició como una criatura que gruñía y blanqueaba los ojos, y evolucionó a una que retorció y doblaba sus extremidades, hablaba en distintas lenguas y atacaba psicológicamente a quienes le rodeaban.

Noël Carroll expone: “*Los monstruos de terror son amenazadores. Este aspecto del diseño de los monstruos de terror creo que es incontestable. Tienen que ser peligrosos. Esa condición se puede satisfacer simplemente haciendo que el monstruo sea letal. Que mate y mutila es suficiente. El monstruo también puede ser amenazador psicológica, moral o socialmente. Pueden destruir la identidad de uno...*” (Carroll, 2005, p. 103).

Carroll, en su libro, propone cinco ingredientes especiales o tropos, de los que generalmente está compuesto un monstruo y propician su consumación idónea. La mayoría de estos gozan de característica combinatoria, es decir, de un conflicto constante de dos o más categorías que se contraponen. Dentro de *El Exorcista*, cuatro ingredientes son completamente aplicables:

1. **Fusión.** Expone una amalgama de opuestos en un mismo tiempo, cuerpo y espacio, como lo vivo y

lo muerto. En Regan se evidencia en su cuerpo, capaz de contener al bien, manifestado en su candidez y pureza infantil; y se contrapone con el mal, expresado en la corrupción y flagelación del ser, provocada por el demonio que la posee. *“Muchos de los personajes de las historias de posesiones son figuras de fusión. Están habitados por muchos demonios o por uno. Pero en la medida que son seres compuestos, localizables en un continuo espacio-temporal sin solución de continuidad, podemos considerarlos figuras de fusión”* (Carroll, 2005. p. 105).

2. **Fisión.** Dentro de esta categoría se contemplan combinaciones de partes contradictorias en un espacio, tiempo y cuerpos distintos, pero que de una u otra manera se hallan metafísicamente relacionados; lo anterior termina desembocando en la creación de, por ejemplo, alteregos (una especie de *doppelgangers*). Aunque se podría pensar que dentro de *El Exorcista* este fenómeno no se presenta en su monstruo principal, si retomamos el ejemplo previo sobre como el mal que posee a Regan exterioriza muchos de sus comportamientos adolescentes, encontraremos el aspecto de fisión (nos percataremos que hay un proceso de secuenciación, donde uno paulatinamente da paso al otro). Existen dos tipos de fisión: la temporal (que se da en un mismo ser en periodos de duración alternos), y la espacial (donde ya existe una o más duplicaciones del sujeto, una materialización de su contraparte). En el caso de *El Exorcista*, solo se evidencia del tipo temporal. *“Mediante la fisión se pueden conectar categorías discretas o contradicto-*

rias teniendo diferentes órdenes biológicos u ontológicos que se turnan en habitar un cuerpo, o poblando la ficción con cuerpos numéricamente distintos pero por lo demás idénticos que representan cada uno de ellos categorías opuestas” (Carroll, 2005. p. 112).

3. **Magnificación.** Es el engrandecimiento del monstruo, otorgándole capacidades destructivas e imponentes. Claramente en *El Exorcista* el monstruo no se agiganta y destruye la casa junto con los que habitan en ella... no obstante, el engrandecimiento se da a partir de otros niveles como la maldad, de la que previamente ya se explicó su desarrollo y su fatídico y aplastante final.



4. **Metonimia de lo terrorífico:** Este elemento no hace referencia al monstruo, sino a los elementos que le rodean (generalmente no biológicos), que crean atmósfera, son perturbadores y refuerzan la capacidad de la criatura de infringir miedo. Con Regan, la metonimia se ejemplifica en su habitación, templo mefistofélico de malignidad e inmoralidad, siempre gélido y antinatural. También se presenta en determinados objetos con los que ella interactúa en la cinta, como el crucifijo plateado con el que se masturba, la cama en la que se manifiestan las primeras actividades del demonio y a la que se verá atada más de un tercio del largometraje, las sogas que le sujetan e impiden que siga maltratándose,

etcétera. “La metonimia terrorífica es un medio para enfatizar la naturaleza impura y repugnante de las criaturas -desde fuera, por así decirlo- asociando dicho ser con objetos y entidades que ya resultan repulsivas” (Carroll, 2005, p. 121).

Una atmósfera propiciadora del horror

El Exorcista es una obra elegante y sofisticada, y no solo por su fotografía (donde se aplica la ley de tercios y el enfoque selectivo con maestría, así como los movimientos gráciles y los contraplanos inteligentes), sino por su historia donde se deconstruye la realidad y paulatinamente transforma el terror en horror, y su manera de magnificar el mal hasta su máximo punto, entregándole con ello al público un monstruo perturbador y escalofriante, casi capaz de leer la mente, que se transformaría en un referente continuo y en la inspiración de nuevas entidades malévolas.

Asimismo, sería un pecado no mencionar y alabar las innovadoras, siempre inteligentes y tremendamente eficaces formas de infringir miedo a la audiencia por parte del director, William Friedkin. Entre sus movimientos podemos destacar el uso de marionetas para las escenas del cuello giratorio de Regan, la utilización continua de imágenes subliminales a la hora de proyectar el rostro del demonio de la posesión, la implementación de espeluznantes y descolocantes conjuntos de movimientos musicales, que, a partir de rasgar erráticamente las notas más agudas de diferentes instrumentos de cuerdas, inyectaron al filme de una sensación incómoda, destemplada y sobrenatural.



Por no mencionar la constante aplicación de zumbidos de abejas dentro de las composiciones, que a la larga punzaron el tímpano del espectador, llenando todo el ambiente de desesperación y angustia, quizá insoportable para muchos.

La obra de Friedkin representa para el espectador aquella parte de la religión que siempre genera escalofríos, que

resulta desconcertante, espantosa e intrigante por ser tan enigmática. De igual manera, expone el miedo a que un ser maligno se apodere de nuestro ser (de un familiar o amigo) e inhabilite nuestro modo de actuar, destruyéndonos desde dentro. Es el miedo al diablo, a lo paranormal. Es el miedo a que en nuestro hogar el demonio, un ser censurable, inmoral y abyecto, radique su morada.



Referencias

- Beringheli, S. (2013). Diferencias entre horror y terror. Blog Espejo Gótico. Extraído el 18 de mayo de 2015 desde: <http://elespejogotico.blogspot.com.co/2013/01/diferencias-entre-horror-y-terror.html>
- Caroll, N. (2005). Filosofía del terror o paradojas del corazón. Madrid, España: Editorial Antonio Machado.
- González Serrano, C. J. (s.f) *Revista Filosofía Hoy edición web*. Extraído el 18 de mayo de 2015 desde: http://filosofiahoy.es/index.php/mod.pags/mem.detalle/relcategoria.4211/idpag.5869/v_mem.listado/chk.4bb9ae86eaaa87a9563a5fe41bedf3f7.html