

El cuerpo del terror: el genio maligno en *La casa muda*

The Body of Terror: The Evil Genius in *The Silent House*

Estefanía Hermosilla Órdenes
Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile
estefania.hermosilla@usach.cl

Resumen

El presente artículo indaga en torno a la naturaleza del fantasma y el terror dentro del pensamiento filosófico, y cómo ello permite reconsiderar, en el ámbito de la epistemología, la experiencia del terror en la percepción, comprensión y conocimiento de la realidad. Dicho análisis se plantea, por un lado, por medio de la recuperación de la figura del genio maligno mencionada en las *Meditaciones metafísicas* de René Descartes, que proporcionan una clave para reconsiderar el terror como elemento presente en la conformación de la subjetividad; y, por otro lado, en las consideraciones sobre el cine de Jacques Derrida como dispositivo de producción de espectros, en tanto permite comprender la figura del fantasma como aquello que irrumpe y altera la realidad. Ambas líneas de estudio convergen en el análisis de la película de terror uruguaya *La casa muda*, del director Gustavo Hernández, que abre la posibilidad de apreciar cómo el terror es una experiencia corporal que permite al sujeto acceder a una nueva comprensión de sí mismo y su mundo.

Palabras clave: fantasma, terror, filosofía moderna, genio maligno, cine terror.

Abstract

This paper investigates the nature of the ghost and terror into philosophical thought, and how it allows us to reconsider, in the field of epistemology, the experience of terror in the perception, understanding and knowledge about reality. This analysis is developed, firstly, by means of the recovering of the evil genius figure mentioned in the *Metaphysical Meditations* by Rene Descartes, which provides a key to reconsider terror as an element present in the conformation of subjectivity. Besides that, it is based on the considerations on Jacques Derrida's cinema as a device for the production of spectra, meanwhile it allows us to understand the figure of the ghost as that which disrupts and alters the reality. Both lines of study converge in the analysis of the Uruguayan horror film *The Silent House*, directed by Gustavo Hernández, which opens the possibility of appreciating how terror is a bodily experience that allows the subject to access a new understanding of himself and his world.

Keywords: ghost, terror, modern philosophy, evil genius, horror movies.

Mucho antes de la memoria, en un pasado sin forma comenzaron a aparecer en la oscuridad de la noche. Cuando la memoria comenzó a destruirlos, se deslizaron en la clandestinidad del lenguaje. Aquello que se desplaza y nos acosa, son los fantasmas.

Ken McMullen, *Ghost Dance*

Introducción

Hablar del fantasma es convocar a través de la memoria aquello que habita entre las grietas de la realidad, es explorar las huellas que dejó tras su paso, es percibir los destellos de luz que revelan su presencia, es interrogarse por la historia personal que lo obliga a retornar, es reconocer que el fantasma tiene mucho que decir sobre nosotros y la realidad que construimos y habitamos. Pero, también, hablar del fantasma es hablar del terror que genera su aparición, es experimentar la alteración en la percepción de nuestro cuerpo, es sentir cómo a la vez que lo desestabiliza lo coloca en disposición a pensar y conocer desde el terror.

En consonancia con esto, el propósito de este artículo es analizar cómo, desde la experiencia del terror, el cuerpo del sujeto se coloca en una disposición a percibir y pensar que lo insta a cuestionar los principios sobre los cuales organiza su comprensión del mundo y, por tanto, a descubrir y conocer la realidad desde otra perspectiva. Dicho análisis se plantea, por un lado, desde el enfoque de la filosofía en relación con la figura del fantasma y del terror en tanto proporcionan claves para pensar cómo tales fenómenos alteran la forma de comprender el mundo y, por otro lado, desde la película uruguaya *La casa muda* (2010) —del director Gustavo Hernández—, que nos permite tanto poner en escena como poner en cuestión el cómo el terror instala al sujeto en una cierta postura a conocer y comprender la realidad.

Un fantasma recorre la filosofía

En gran medida, *Ghost Dance* (1983) fue una película experimental pionera en hacer circular —más bien danzar— a través de sus imágenes la figura del fantasma, entremezclando la historia de sus protagonistas con las palabras de Jacques Derrida, lo cual nos permite apreciar en toda su complejidad cómo la figura del fantasma altera la comprensión de la memoria, el pasado, la historia, el lenguaje verbal y visual, pero, principalmente, la distinción entre lo que es y no es, sobre la cual se sostiene nuestra concepción de la realidad.

No obstante, ni *Ghost Dance* ni las palabras de Derrida son la primera referencia filosófica en torno al fantasma. Es posible trazar —como lo realiza la filósofa Ana Carrasco Conde en su texto *Presencias IrReales* (2017)— un recorrido filosófico del

fantasma desde Atenodoro de Tarso, cuya historia e investigación, escrita por Plinio el Joven en su texto *Cartas*, en el libro VII, da cuenta de la experiencia del filósofo estoico con un fantasma. Dicho relato se centra en indagar sobre las causas que provocan la aparición de este, que no es otra más que revelar el lugar de su entierro para que se realicen los ritos fúnebres necesarios para que pueda descansar en paz.

En una postura distinta, encontramos las reflexiones de Agustín de Hipona en su texto *La piedad con los difuntos* (1995), en el cual señala que la aparición de un fantasma es tan solo una imagen que surge, ya sea como un error de la percepción o como producto del sueño u obra de la imaginación (454-462). Postura que siglos posteriores Kant compartirá en su texto *Sueños de un visionario aclarados por sueños de la metafísica* (1987), declarando directamente en su prólogo que “el reino de las sombras es el paraíso de los fantasiosos” (23), con lo cual señala que la supuesta visión de fantasmas no es más que una fantasía propia de la imaginación (58).

Contrario a esta postura se encuentra Schopenhauer (2006), para quien los fantasmas son objetos de la conciencia cuya captación está ligada al órgano del sueño, el cual nos permite percibir las huellas dejadas por estos, afirmando que “lo que ahí se ve no es en modo alguno el difunto, sino un simple *eidolon*, una imagen del que alguna vez existió, surgiendo en el órgano del sueño de un hombre predispuesto a ello con ocasión de algún resto, de alguna huella que ha quedado atrás” (305).

En décadas recientes, destaca el análisis de Žižek (2011), quien desde su lectura de Lacan estudia la figura del fantasma en relación con la fantasía, en la cual esta última funciona como mecanismo para ocultar el horror de lo Real, a la vez que lo alumbraba (Žižek 11).

Esta somera revisión nos permite apreciar el interés que la filosofía ha manifestado en el fantasma, analizándolo en relación con las causas de su aparición e identificándolo, ya sea como producto de un error en la percepción, como una obra de la imaginación, como una huella reflejada por la conciencia e incluso como una herramienta de la fantasía para bloquear el horror de lo Real. No obstante, el propósito de este artículo es analizar la figura del fantasma como un elemento ligado directamente a la experiencia del terror en el sujeto al enfrentarse a un cuestionamiento sobre los fundamentos que sostienen su percepción y comprensión de la realidad.

En este sentido, el fantasma constituye la ocasión de visualizar cómo el terror es una experiencia que, a la vez que altera la percepción y comprensión del sujeto, permite a este conocer y desvelar aquello que permanecía oculto e ignorado, es decir, acceder a nuevos conocimientos sobre sí y el mundo.

El terror en la filosofía: la liberación del genio maligno

El terror, así como el fantasma, es un concepto que no ha estado ausente en la reflexión filosófica. Si seguimos el estudio de Antonio Castilla Cerezo, en su texto *La*

condición sombría (2015), ha existido un vínculo entre la filosofía y el terror que es posible rastrear desde el pensamiento platónico, particularmente en diálogos como la *Apología*, el *Gorgias* y el primer libro de la *República*. En tales textos, de acuerdo con Castilla, es posible encontrar una preocupación y reflexión en torno al terror como experiencia ligada a la muerte, y de manera concreta a la muerte de Sócrates, la cual habría constituido una crisis para Platón (Castilla 75-76).

Sin embargo, el periodo en el cual con mayor fuerza se manifiesta un interés soslayado hacia el terror es durante la filosofía moderna, pues sería una etapa del pensamiento en la que se ejercen los últimos intentos por bloquear dentro de la filosofía dicha experiencia (Castilla 16). Esto responde a diversas causas, entre ellas, a las pretensiones de la Modernidad y la Ilustración del siglo XVIII que, autoproclamada como el Siglo de las Luces a través de la elevación de la razón como motor del progreso, buscó instalar una relación de oposición y ruptura con el periodo medieval, caracterizado como oscuro y supersticioso, además de ser un nicho de miedos y fantasías que nacían de la ignorancia (Serrano 19).

No obstante, desde la perspectiva de la filosofía, la Modernidad y la Ilustración son procesos históricos cuyos objetivos se gestan en siglos anteriores —XVI y XVII— a través de las obras de Bacon, Galileo y, particularmente, René Descartes, quienes establecen una actitud de quiebre con el pensamiento aristotélico-tomista de la filosofía escolástica e instalan las bases de la ciencia moderna basada en el sujeto y la razón (Serrano 23).

Respecto a esto último, el análisis de Vicente Serrano en su obra *Soñando monstruos. Terror y delirio en la modernidad* (2010) analiza minuciosamente ciertos elementos obviados e invisibilizados de la Modernidad y particularmente de la filosofía moderna inaugurada por René Descartes. En relación con esto, señala que pese a instalarse como expresión de un pensamiento racional, cuyas verdades primeras y últimas se sostienen sobre ideas claras y evidentes que descubre el sujeto a través de un método basado en la duda, la filosofía moderna de Descartes da lugar a una fisura en el edificio del pensamiento por la cual se cuele la experiencia del terror bajo la figura del genio maligno.

El genio maligno es un recurso utilizado por Descartes en su texto *Meditaciones metafísicas*, publicado en 1641, en el cual exhibe los logros de su duda metódica, que le han permitido llegar a una verdad incuestionable como el “yo soy, yo existo”. Pese a que usualmente el genio maligno es considerado una figura secundaria dentro del relato del *cogito*, para Vicente Serrano este tiene un rol protagónico y determinante dentro de la obra de René Descartes, y más aún en la Modernidad (Serrano 41).

Para comprender esta afirmación es preciso remitirse a las *Meditaciones metafísicas*, particularmente a la primera de ellas. Allí René Descartes inicia el proceso de su duda metódica, el cual comienza señalando su desconfianza frente a lo que sus sentidos le comunican sobre la realidad, en tanto han sido ocasión de engaño en su percepción de las cosas; posteriormente establece la duda entre el sueño y la vigilia,

en relación con la imposibilidad de poder discernir con claridad la distinción entre ambas. Finalmente, su duda metódica lo conduce a desconfiar de todo tipo de objetos, particularmente las verdades matemáticas, para lo cual recurre a la figura de un genio maligno.

Supondré entonces que hay, no un verdadero Dios que es fuente soberana de verdad, sino un cierto genio maligno, no menos astuto que engañador que poderoso, que ha empleado toda su destreza para engañarme. Pensaré que el cielo, el aire y la tierra, los colores, las figuras, los sonidos y todas las cosas exteriores que vemos no son más que ilusiones y engaños, de los cuales se sirve para sorprender mi credulidad (Descartes 169).

Desde el punto de vista de Vicente Serrano, la figura del genio maligno cumple la función de llevar al extremo la duda metódica, de establecer la posibilidad del engaño en todo ámbito del sujeto, de manera de no dejar ningún espacio o instancia mental libre de la posibilidad de un fraude. Todo lo anterior es desarrollado por René Descartes con el propósito de establecer, sobre la base de un engaño a escala total, la existencia de un fundamento incuestionable:

[...] hay no sé qué engañador muy poderoso y muy astuto que emplea toda su destreza en engañarme siempre. Pero entonces no hay duda de que soy, si me engaña; y que me engañe cuanto quiera, él no podrá nunca hacer que yo no sea nada mientras que yo piense ser algo. De manera que después de haberlo pensado bien, hay que llegar a concluir y a tener como firme que esta proposición: yo soy, yo existo, es necesariamente verdadera cada vez que la pronuncie, o que la conciba en mi espíritu (Descartes 171).

En la segunda de sus *Meditaciones*, René Descartes encuentra una verdad irrefutable, el “yo soy, yo existo”, el cual se sostiene sobre la base de apelar a un genio maligno que lo ha envuelto en una trama de artificios, pero cuyo engaño es el acto que lo conduce a la certeza de existir. Lo relevante de este gesto, como señala Vicente Serrano, es el engaño, el gesto de pensar en la posibilidad de estar atrapado en un tejido de artificios, lo que permite a Descartes deducir la incuestionabilidad de su existencia. Un gesto que desencadenará un conjunto de consecuencias.

Por un lado, tal acto significa hacer del fraude y la mentira la condición sobre la cual se sostiene la subjetividad moderna (Serrano 45), lo cual involucra establecer un fundamento inestable y vulnerable sobre la conciencia del sujeto, quien desde la posibilidad del engaño cree poder sostener la certidumbre de su existencia. Mientras que, por otro lado, “[...] si el engaño es condición de la existencia, ¿quién nos dice que el engaño no llega tan lejos como para que nos creamos existentes cuando en realidad somos una ficción del propio engañador, un pliegue, un bucle suyo?” (Serrano 44). Con el recurso del genio maligno como expresión extrema de la duda metódica, Descartes deja abierta la posibilidad de realizar un giro aún más dramático en torno al genio

maligno, cuyo engaño se puede extender hacia la propia pretensión de existencia que el sujeto quiere deducir de ella.

Tales consecuencias afectan directamente toda pretensión de adquirir conocimientos y acceder a la verdad, pues si el fundamento de la existencia del sujeto se organiza sobre la posibilidad de estar atrapado bajo las estratagemas de un genio maligno, el saber y conocimiento que el sujeto pueda descubrir, así como desarrollar, se encontrará permeado igualmente por artificios y falsedades.

La forma en que René Descartes resuelve los resquemores que el genio maligno introduce es apelando, en su cuarta *Meditación*, a la existencia indubitable de un Dios todopoderoso y bondadoso, que encuentra tras realizar una inspección en su espíritu, hallando en sí mismo la idea de una sustancia infinita y bondadosa (Descartes 186). Dicha idea de Dios es incompatible con la malicia y engaño de un genio maligno, pues estos constituyen defectos e imperfecciones que no pueden ser adscritos a la sustancia infinita de Dios (Descartes 191).

Sin embargo, esta manera en que disuelve la figura del genio maligno, señalando que es incompatible con la existencia de un Dios todopoderoso, infinito y bondadoso, no es suficiente para deshacer las dudas que su presencia en el relato de las *Meditaciones* ha instalado. Precisamente, para Serrano el veloz desvanecimiento del genio maligno en las *Meditaciones metafísicas* instala una fisura en el pensamiento de Descartes, concretamente sobre el yo del sujeto que se encuentra atravesado por el terror de esta figura maligna y que lentamente se filtrará a través de la filosofía moderna, particularmente en la obra de diversos filósofos quienes reviven algunas de las características más terribles y apabullantes del personaje del genio maligno.

De acuerdo con Serrano, el genio maligno se constituye a lo largo de la Modernidad en un personaje hiperbólico, más aún en un tropo entre cuyas características se encuentra el ser “[...] una potencia que desea infinitamente y que es imperfecta y carente, condenada a desear su propia carencia, a desearse a sí, voluntad de voluntad” (Serrano 53). Caracterizado como expresión del deseo desmesurado y omniabarcante, el genio maligno se instala como aquello que desestabiliza el pensamiento al introducir la experiencia del terror en el yo pienso, que socavará lentamente las pretensiones de una racionalidad plena sobre la cual la Modernidad procura desplegar.

Justamente la propuesta de Serrano en torno a la Modernidad es que esta se encuentra instalada y atravesada por la figura del genio maligno, más que sobre el *cogito* cartesiano:

la hipótesis básica de que la modernidad en su momento fundacional depende de una estructura cuya expresión inicial configuró en términos de genio maligno y del que el yo cartesiano es un mero episodio, a veces melancólico, y que en sus momentos de madurez esa estructura se llamó voluntad de poder o inconsciente o capital, entendidos, a su vez, como metáforas de eso que, sin ser el yo, describe lo moderno (Serrano 66).

Desde este punto de vista, el genio maligno sería un personaje que a lo largo de la Modernidad mutó en diversas figuras, entre las que se menciona el concepto de voluntad de poder de Friedrich Nietzsche. Dicho término, que por sí solo se encuentra atravesado por la polémica intervención de la hermana de Nietzsche en la obra de este, es un concepto que “representa entonces una especie de ajuste de cuentas con el cuento cartesiano y expresa casi trescientos años después con claridad lo que ya había expresado el genio maligno cartesiano” (Serrano 58).

La afirmación anterior de Serrano se apoya en la interpretación de Heidegger sobre el concepto de voluntad de poder, para quien “voluntad de poder es, entonces, voluntad de voluntad; es decir, querer es: querer a sí mismo” (Heidegger 46), lo que involucra señalar que la voluntad se tiene a sí misma como objeto y su propósito es incrementarse al infinito (Serrano 57). Precisamente el carácter productivo y autoafirmante de la voluntad de poder es, para Serrano, un rasgo que la asemeja a la naturaleza abismante, desmesurada y productiva de artimañas que despliega el genio maligno.

Este análisis nos permite apreciar la dimensión más oscura y soterrada de la Modernidad, en cuyo pensamiento no prevalece la racionalidad del Doctor Jekyll, sino que la de Mister Hyde (Serrano 93). Pero junto con ello, nos permite apreciar la presencia del terror al interior del propio pensamiento moderno a través de la figura de un genio maligno que el relato de Descartes no logró exorcizar, y que significará el desarrollo de este a través de la obra de filósofos como Nietzsche.

Lo anterior no significa que el vínculo entre la filosofía moderna y el terror implique un giro hacia la irracionalidad. Como señala Antonio Castilla (2015), el pensamiento filosófico moderno en relación con el terror no da a lugar a “una parálisis de la capacidad racional de sujeto, sino más bien [...] desencadena en éste el pensamiento, es decir, como lo que ‘da a pensar’” (Castilla, 188). De este modo, el terror no se relaciona con lo irracional ni impide al sujeto pensar, sino por el contrario, es la base sobre la cual se despliega todo pensamiento.

No obstante lo anterior, el terror sí involucra una interrupción, un corte brusco y profundo, tanto sobre la corriente del pensamiento como sobre la experiencia. Como señala Castilla:

El terror es para esa filosofía el lugar de una escisión entre la experiencia y el pensamiento, y ello en primera instancia porque, [...], mientras es experimentado no puede ser pensado, pero también, y sobre todo, porque a partir del momento en que ya no se lo experimenta más, se convierte en el origen de todo pensamiento verdaderamente digno de ese nombre (188).

La irrupción del terror sobre el sujeto instala un quiebre entre el pensamiento y la experiencia en tanto el pensamiento no halla ideas ni conceptos que le permitan concebir lo que acontece, pues el sujeto se ve enfrentado a algo que lo retira y expulsa de la continuidad del mundo en el que se encuentra. Aun así, es este corte el que permite que el pensamiento se invierta, se altere y despliegue hacia nuevos límites, que

produzca ideas y conceptos que le permitan abordar la realidad en sus dimensiones más soterradas y silenciosas.

El carácter productivo en ideas que desencadena el vínculo entre la filosofía y el terror en la Modernidad proporciona claves que nos permiten repensar el sentido y valor de dispositivos como el cine —particularmente del cine de terror— en relación con la manera en que se organiza y despliega la experiencia del terror a través de las imágenes.

El retorno de los fantasmas: la realidad dislocada

Como hemos señalado, la filosofía ha manifestado un interés por el fantasma y el terror que es posible rastrear históricamente. Dicho interés ha perdurado en el pensamiento y obras de distintos autores contemporáneos, particularmente en Jacques Derrida, quien desde su obra *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (1995), manifiesta un destacado interés por el concepto de “espectro”, en tanto es una noción clave que le permite visitar la figura de Marx y el marxismo, con relación a la cuestión de la deuda, la herencia y la técnica (85).

No obstante, es en *Ecografías de la televisión* (1998) —texto que recopila las entrevistas que realiza Bernard Stiegler a Derrida— donde se vincula la figura del fantasma con la experiencia particular que el cine despliega. En dicho texto, el filósofo analiza las declaraciones —improvisadas— que realizó en el filme *Ghost Dance* (1998), en donde afirmó: “El cine es una ‘fantomaquía’. Dejen volver a los fantasmas. Cine más psicoanálisis; el resultado es una ciencia del fantasma. La tecnología moderna, contrariamente a las apariencias, aunque sea científica, decuplica el poder de los fantasmas” (143).

Derrida establece una conexión entre el fantasma y la tecnología cinematográfica que posteriormente volverá a confirmar en la revista *Cahiers du Cinéma* (2002), donde señala: “La experiencia cinematográfica pertenece, de parte a parte, a la espectralidad, que yo vinculo a todo lo que se ha podido decir del espectro en el psicoanálisis —o a la propia naturaleza de la huella—” (Derrida 333).

Para Derrida el vínculo entre el cine y la espectralidad se sostiene en la capacidad de este para registrar, preservar y reproducir imágenes, las cuales actúan como huellas fantasmales de un pasado que se hace presente, que sigue operando y causando efectos sobre la realidad. De esta forma, el cine se establece como una máquina visual basada en la producción, multiplicación y proyección de fantasmas que refieren a una realidad marcada por la presencia y la ausencia, cuya imagen cinematográfica que se desliza en el umbral entre el ser y no-ser involucra el retorno de lo desaparecido.

Desde esta perspectiva el fantasma expresa un tipo de fenómeno que oscila entre el pasado y el presente, entre la aparición y la desaparición, entre la luz y la oscuridad. Pero también entre la realidad y la fantasía pues, como analiza Ana Carrasco,

el fantasma es una figura que instala la cuestión acerca de si es un producto de la fantasía del sujeto, un error de la percepción o un fenómeno de la realidad captado por su conciencia.

Al respecto, el enfoque de Carrasco nos permite un análisis alternativo, no centrado en dar cuenta de la existencia real o no del fantasma, sino en cómo su figura moviliza al pensamiento y afecta la realidad, o como diría Castilla, como el fantasma es, al igual que el terror, algo que “da a pensar”. Sobre esta base, es relevante la línea etimológica que Ana Carrasco construye sobre el término fantasma:

Fantasma procede de una familia etimológica cuya raíz última, *bh(e)a. Significa “aclerar” o “brillar”, de donde surge phôs, literalmente “luz”. Así con la idea de fantasma va aparejada la de “mostrar”, “poner a la luz” o “dar a conocer” (gr. phairo) y la de “brillar, aparecer, hacer visible”, cuyos conceptos apuntan a la luz (phôs): lo que se ve y permite ver (54).

Contrario a la visión de sentido común que considera al fantasma una criatura de la oscuridad ligada a la ignorancia o desconocimiento del sujeto, mediante la línea etimológica que establece Ana Carrasco se puede apreciar que el fantasma es una figura relacionada con la luz, con el acto de hacer aparecer, permitir ver y dar a conocer. Esto implica afirmar que el fantasma es una aparición que muestra y revela algo, que ilumina aquello que se encontraba en la oscuridad y que era ignorado por el sujeto.

Por otra parte, junto con ser un destello que ilumina, como señala Ana Carrasco, es imprescindible mencionar que el fantasma siempre es el fantasma de alguien, y que por tanto involucra el retorno de lo desaparecido y olvidado. Precisamente, el resplandor que marca la aparición del fantasma es la ocasión para iluminar aquello que ha permanecido ignorado por el sujeto, pero ¿qué es lo que ilumina o muestra el fantasma? De acuerdo con Carrasco, el fantasma como figura del umbral que fluye entre la luz y la oscuridad, la memoria y el olvido, muestra una realidad que no se somete ni organiza bajo la lógica del ser y no ser, porque el fantasma es aquello que no siendo, es.

El fantasma no es una nada ni una nadería. Se trata de pensar en el modo de ser del fantasma, en el estatuto de aquello que, no siendo como tal, es o, dicho de otro modo, en aquello que no siendo un ente tiene una entidad. La cuestión del fantasma es, por tanto una cuestión ontológica que se interroga por lo que conforma nuestra realidad, por lo realmente real, por la ficción y por los mecanismos de homogeneización (Carrasco 80).

Desde esta perspectiva, el fantasma remite a un modo de ser que significa un cruce y choque entre el ser y el no-ser, pues refiere a un “viviente muerto”, cuya aparición remite a algo que ya no está, pero que persiste en existir (Carrasco 23) por medio de apariciones que acosan al sujeto. Pero, también, el fantasma es un fenómeno que acosa a la realidad en tanto cuestiona la supuesta homogeneización del mundo así

como la pretendida estabilidad y distinción de las cosas, entre aquellas que son y no son: “El fantasma subvierte, invierte, trastorna, trastoca la realidad porque deja ver algo que ‘sobra’, que no se deja integrar de ningún modo en el marco en el que surge” (Carrasco 108).

La capacidad del fantasma de socavar los principios ontológicos de la realidad sobre los cuales el individuo organiza su mundo, junto con la incapacidad de este de abordar el exceso que el fantasma trae consigo, bajo la lógica y conceptos tradicionales de una epistemología fundamentada en la separación entre las cosas que son y no-son, son motivos de terror y angustia para el sujeto. Un terror que no es tan solo hacia el fantasma, sino hacia aquello que se oculta bajo su aparición y que deja vislumbrar de forma fugaz —que nos retrotrae a la figura del genio maligno— la posibilidad de que el sujeto esté atrapado en un tejido de engaños del cual no puede escapar.

No obstante, como se ha señalado, el terror es una experiencia que lejos de paralizar racionalmente al individuo, lo impulsa a pensar, a percibir, comprender y experimentar la realidad en todas sus dimensiones, incluso las más soterradas. Un ejercicio que requerirá del sujeto suspender, al modo de una epojé fenomenológica, los presupuestos y prejuicios en relación con lo que es real o no, y más bien enfocarse a describir esta aterradora experiencia desde lo dado a la percepción. Lo anterior no es una experiencia extraña, pues en el ámbito del cine cada película de terror constituye una invitación al espectador para dejarse llevar por esta emoción.

El cuerpo del terror: el acoso del genio maligno

Tradicionalmente, el cuerpo es motivo de sospecha y ha sido marginado del ámbito epistemológico al ser ocasión de errores de percepción que producirían conceptos e ideas falsas de las cosas. Entre aquellos filósofos que rechazan toda intervención de los sentidos en el desarrollo del pensamiento y conocimiento, se encuentran Platón y Descartes quienes, desde sus respectivas filosofías, hicieron prevalecer la razón por sobre todo aquello que podía informar y experimentar el cuerpo.

No obstante, el terror frente al fantasma es una experiencia que es imposible sentir y pensar sin el cuerpo, sin todas las manifestaciones físicas que este desencadena y que acompañan al sujeto en su proceso de percibir, conocer y descubrir aquello que ha ocasionado su terror. Por esto, es necesario plantear una especie de “exorcismo epistemológico” que libere de los prejuicios que señalan que solo es posible producir conocimiento y hacer ciencia desde una actitud objetiva, neutral y libre de las pasiones del cuerpo, en la cual los fantasmas son marginados como errores perceptivos o fantasías. Esto no significa avalar las pretensiones de ciencia de los estudios sobrenaturales —no es el objetivo probar la existencia de seres supraterrales— sino, como ha señalado Ana Carrasco, dar cuenta de cómo tanto la figura del fantasma como el terror movilizan el pensamiento y alteran la comprensión de la realidad.

Con esto en vistas, la película uruguaya *La casa muda* (2010) del director Gustavo Hernández es una ocasión precisa para observar la puesta en escena del terror y cómo al alterar al sujeto lo coloca en cierta disposición a conocer desde otra perspectiva. La película desde el comienzo ubica al espectador en actitud de incertidumbre, pues comienza declarando que está “basada en hechos reales”, lo que implica señalar que el filme comprometerá la realidad, es decir, pondrá en entredicho la comprensión de esta y solicita al sujeto-espectador que tome una postura en consonancia con los nebulosos y confusos hechos que serán narrados.

La película tiene como protagonista a Laura, una joven de aproximadamente veinte años, quien llega junto a su padre Wilson —jardinero— a una solitaria y arruinada casa de campo por encargo de su dueño Néstor, un hombre de 50 años quien les solicita que arreglen el jardín que rodea la casa y que limpien y reparen algunas habitaciones del primer piso. Desde el momento en que Laura mira con curiosidad la casa y entra en ella, esta se convierte en el espacio en donde la realidad comenzará a mostrar sus fisuras, cual si fuera habitada por un genio maligno que acosará a Laura por medio de ruidos, movimientos e imágenes que hacen retornar los fantasmas del pasado que ella reprime y oculta.

La casa como espacio amenazante es un tópico dentro del género de terror, ya que muestra que aquel lugar considerado por excelencia como un ámbito de protección y seguridad es también un sitio cuyas paredes silenciosas contienen fantasmas que acechan a sus habitantes. En el caso de Laura, desde el comienzo experimenta una sensación de extrañeza e inquietud dentro de la vivienda que se manifiesta en su mirada atenta, sus movimientos cuidadosos en medio de la oscuridad y en la intensa curiosidad que siente por los objetos que abarrotan las habitaciones, particularmente los espejos y fotografías que no dejan de resultarle familiares.

Esta exploración en medio de la oscuridad es uno de los primeros movimientos que desencadena el incipiente terror que experimenta, y como tal es expresión de su disposición a conocer y comprender el espacio que la rodea, de manera de descubrir el objeto que causa tal perturbación interna en ella. Un primer movimiento que se intensifica cuando, mientras intenta dormir en una de las sillas con su padre frente a ella, escucha pasos rápidos y movimientos de puertas que se abren y cierran de forma urgente, junto con el sonido de cuerpos que son arrastrados y el chirriante ruido de una sonaja en el segundo piso.

Tales sonidos que actúan como psicofonías que solo ella capta, pues su padre asegura no escuchar nada, colocan en estado de alerta a Laura, en un nivel más alto de terror que la obliga a tomar una hoz y explorar con mayor sigilo y cuidado los cuartos de la casa. En este punto, el cuerpo de Laura exhibe todas las manifestaciones del terror: sudor, lágrimas, ojos dilatados, respiración acelerada y una percepción auditiva más sensible, todo lo cual la instala en un nivel de percepción aguda, atenta a cualquier cambio en el ambiente, que finalmente la conduce frente a una puerta tras la cual cree que se encuentra la fuente de peligro.

Junto con la casa como espacio de peligro, los ruidos extraños tras una puerta son un tópico más dentro del género filmico del terror, convirtiéndose en un cliché y motivo de parodias, pues la mayoría de los espectadores saben que la apertura de esta por el personaje significa la mayor parte de las veces la muerte de este. No obstante, es un gesto que aunque repetitivo es un acto inevitable, pues la puerta como símbolo del umbral que separa realidades debe ser abierta por el protagonista, ya que el terror que internamente lo posee lo insta a abrirla, a cruzar ese umbral y descubrir y conocer aquello que está dislocando su realidad.

Como era esperable, Laura abre la puerta y, ante la aparición repentina e inesperada de su padre detrás de ella, por error lo corta en el pecho con la hoz. Frente a este hecho que se presenta como un accidente, el cuerpo de Laura es atravesado por el dolor y la angustia, cubriéndose de sangre, lágrimas y mucosidad. La condición aterrorizada y desesperada de Laura evidencia cómo el terror altera de forma plena cada resquicio del cuerpo y de la mente, colocando al sujeto en un estado que se debate, por un lado, por la seguridad y supervivencia, mientras que, por otro lado, por colocar en riesgo la vida al buscar descubrir qué es lo que está sucediendo, qué es lo que oculta la casa, qué significan aquellos ruidos y pasos en el segundo piso.

El segundo piso de la casa, prohibido para los recién llegados, es un nuevo espacio de resquebrajamiento para la protagonista que en cada habitación se enfrenta a diversos objetos que la acosan: pinturas de personas sin rostro, espejos quebrados y una maltratada muñeca. Una serie de elementos que aluden a la confusión interna que ha experimentado Laura desde que entró a la casa, que paso a paso la han conducido a una desestabilización de su conciencia, a una pérdida de la identidad que le impide reconocerse a sí misma y a sus actos.

Esta incertidumbre interna nos remite a la experiencia del terror que, desde la figura del genio maligno, se ha desplegado de forma paralela al yo cartesiano. Aquí la certidumbre de la existencia del sujeto se desprende de la posibilidad de ser víctima de un engaño que abarca toda su realidad conocida. Laura se encuentra en este punto del terror —similar al experimentado por el sujeto cartesiano frente al genio maligno— en el cual el engaño está pronto a revelarse como lo único cierto para ella, pero para ello es preciso que Laura experimente un terror que va más allá del simple miedo.

La distinción entre miedo y terror se sustenta en torno al objeto que desencadena esta experiencia. De acuerdo a Antonio Castilla, “lo propio del miedo es tener un objeto exterior, mientras que el terror tiene que ver con un descentramiento esencialmente subjetivo, y que por ello en ese estado no es ya la vida biológica, sino la identidad individual lo que el sujeto experimenta como puesto en peligro” (232). Precisamente Laura se encuentra en este punto: no puede controlar los espasmos que atraviesan su cuerpo ni comprender qué significan aquellas fotografías que la muestran a ella sosteniendo un bebé junto a Néstor, el dueño de casa, así como aquellas otras fotografías en las que ve a su padre y a Néstor con otras mujeres en actitudes sexuales, aparentemente drogadas.

Aquellas fotografías actúan como la casa, silenciosamente, a la vez que constituyen una imagen fantasmal del pasado y por tanto un instrumento del terror (Castilla 28) que *ilumina y muestra* la existencia de un engaño que ha permanecido oculto y desconocido para Laura, y que retorna bajo la forma del fantasma de una niña —su hija Sofía— que la mira desde el espejo. El mismo espejo que refleja la imagen de ella matando a Néstor, y que le devuelve su mirada que, en este punto, “se vuelve fuente de inquietud e incluso de espanto al observar no sólo la aparición visible, sino el nuevo espacio del que emerge, que se abre y abisma en su oscuridad” (Carrasco 47). Es decir, que le permite comprender lo que ha sucedido y entrever esa otra realidad que hay tras las imágenes y sonidos fantasmales.

El viaje que experimenta Laura en *La casa muda* es un movimiento que transita desde una inquietud natural, al estar en un lugar presuntamente desconocido, hasta un terror que le muestra y revela el engaño sobre el cual se sostenía la certidumbre de su existencia y de aquello que consideraba su yo más propio. Un viaje que culmina con la revelación de la grieta que habitaba en su realidad, que conduce al derrumbamiento total de los fundamentos sobre los cuales se sostenía, en el momento en que reconoce que ella era quien, desde el principio, emitía tales ruidos en el segundo piso, producidos mientras mataba a su padre y Néstor por los abusos sufridos por ella y por otras mujeres, así como por la muerte de su hija Sofía.

De forma muy similar al sujeto cartesiano acosado por la posibilidad de un genio maligno, Laura descubre que lo único verdadero en su existencia era el engaño, la sospecha de estar atrapada dentro de una realidad tejida de artificios y mentiras. Un descubrimiento que no conduce a la posibilidad de acceder a una realidad más certera y confiable, por el contrario, cae en una nueva red de ilusiones en la que la protagonista se imagina caminando junto a su hija hacia la casa de su madre cuando, en realidad, en su mano solo carga una muñeca. Este giro desvela que finalmente el genio maligno sigue operando en la conformación de la realidad y que por tanto el engaño es el material de la existencia del sujeto.

De esta forma, *La casa muda* se convierte en ocasión de apreciar cómo el terror, lejos de paralizar e impedir razonar al sujeto, es una experiencia que abre otra vía de conocimiento, una en la cual el cuerpo participa activamente. En oposición a un conocimiento producido bajo condiciones marcadas por la objetividad, la mesura e impasibilidad del sujeto, el terror que experimenta Laura exhibe la existencia de un conocimiento marcado por el cuerpo, donde la mirada inquieta y dilatada, el sudor, las lágrimas, la respiración acelerada y la sangre expresan la disposición del sujeto a explorar, descubrir y conocer una realidad que no se presenta clara y distinta sino, por el contrario, oscura, frágil y con grietas.

Conclusión

El fantasma y el terror son elementos que están presentes en la constitución del pensamiento filosófico, pero también en la experiencia subjetiva, con relación a cómo el sujeto conforma una idea de sí mismo, así como de la realidad que lo sostiene y rodea. Esto los convierte en la dimensión paralela del pensamiento, aquello que mantiene en vilo el pensar, que lo trastoca y confunde, a la vez que lo impulsa a desplegarse bajo nuevas vías.

Dicho gesto se produce, por un lado, porque el fantasma es una figura que pone en entredicho la conformación y distribución de la realidad entre el ser y el no-ser por medio de la persistencia de aquello que dejó de ser, que insiste en ser. Lo que involucra aceptar el retorno de lo ausente y olvidado dentro de la memoria y el pensamiento, así como atacar la visión homogénea del mundo al multiplicar las posibilidades de ser y no-ser, más aún frente a la producción permanente de imágenes fijas, en movimiento y virtuales que incrementan, propagan y liberan fantasmas a través de la realidad que no solo duplican objetos, sino que también los sustituyen. Lo anterior fuerza al pensamiento a aceptar la posibilidad de que existe mucho más de lo que se observa, en tanto tras la imagen destellante y fugaz del fantasma hay un exceso que no se puede integrar dentro de la realidad uniforme.

Por otro lado, el terror que personajes como el genio maligno introducen dentro del pensamiento fuerza a este a reconocer que la certeza de la subjetividad se basa en la posibilidad de un engaño, lo que, evidentemente, no otorga un fundamento estable y confiable al sujeto, sino por el contrario, como señalan filósofos como Nietzsche, dejan al sujeto a los vaivenes de la voluntad que siempre quiere incrementarse y desplegarse. Lo positivo de esto es que el terror, como señala Antonio Castilla, no significa la parálisis del pensamiento ni la caída de este en la irracionalidad, sino la producción de un pensamiento que se reinventa hacia nuevos caminos.

Todo lo anterior, la presencia del fantasma y el terror dentro del pensamiento, tiene efectos directos sobre el conocimiento y su producción, pues el terror es un afecto que altera no solo el pensamiento, sino que también se manifiesta explícitamente en el cuerpo por medio de sensaciones que lo colocan en estado de alerta y peligro. Sensaciones que tradicionalmente son concebidas como elementos que impiden al sujeto pensar y razonar con la mesura y objetividad necesaria para comprender los fenómenos que lo rodean, pero que, por el contrario, como exhiben películas de terror como *La casa muda*, son elementos que acompañan al sujeto y lo disponen a una forma de percibir y conocer más aguda, que le abre la posibilidad de descubrir y enfrentar la revelación que trae consigo el fantasma.

De esta forma, el terror es una experiencia que le permite al sujeto soportar la disolución de su subjetividad, la pérdida de aquello que consideraba más certero, su yo interno y aceptar el resquebrajamiento de la realidad.

Referencias

- Carrasco Conde, Ana. *Presencias irReales. Simulacros, espectros y construcción de realidades*. Madrid, Plaza y Valdés, 2017.
- Castilla, Antonio. *La condición sombría*. Madrid, Plaza y Valdés, 2015.
- Derrida, Jacques. *Artes de lo visible (1974-2004)*. Barcelona, Eliago, 2013.
- Descartes, René. *Meditaciones metafísicas*. Madrid, Gredos, 2011.
- Ghost Dance*. Dirigida por Ken McMullen, Productora Channel Four Films, Channel Four Television Looseyard, 1983.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche I*. Barcelona, Destino, 2000.
- Hipona de, Agustín. “La piedad con los difuntos”. *Obras Completas de San Agustín. Volumen XL. Escritos Varios*. Madrid, BAC, 1995, pp. 413-475.
- Kant, Immanuel. *Sueños de un visionario explicados por los sueños de la metafísica*. Madrid, Alianza, 1987.
- La casa muda*. Dirigida por Gustavo Hernández, Productora Tokio Films, 2010.
- Schopenhauer, Arthur. “Ensayo sobre la visión de los espectros y lo que se relaciona con ella”. *Parerga y Paralipómena I*. Madrid, Trotta, 2006, pp. 249-328.
- Serrano, Vicente. *Soñando monstruos. Terror y delirio en la modernidad*. Madrid, Plaza y Valdés, 2010.
- Žižek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Madrid, Akal, 2011.

Enviado: 26 de julio de 2018

Aceptado: 5 de junio de 2019