

**Vazquez, Laura**

*Industria cultural y masiva : alegorías y paradojas en el género de terror*

*I Jornadas : Literatura, Crítica y Medios : perspectivas 2003*

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Vázquez, Laura. "Industria cultural y masiva: alegorías y paradojas en el género de terror." Ponencia presentada en las Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2003. [Fecha de consulta] <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/industria-cultural-y-masiva.pdf>>

(Se recomienda ingresar la fecha de consulta antes de la dirección URL. Ej: 22 oct. 2010).

# Industria cultural y masiva: alegorías y paradojas en el género de terror

Laura Vazquez  
Instituto "Gino Germani" - Universidad de Buenos Aires

"Les causaré horror, ya que no tengo otra manera de amarlos"  
Jean-Paul Sartre

## 1.- Cuestión de géneros

Estas Jornadas sobre *Literatura, crítica y medios* nos obligan en gran medida a preguntarnos por la conformación de los *diferentes públicos* y con ello sobre la construcción de los gustos en materia de recepción de *géneros y estilos literarios*<sup>1</sup>. De igual manera, reflexionar sobre la formación de los *gustos estéticos* así como sobre aquello que nos genera placer o displacer, son dos cuestiones que involucran, implícitamente, el problema de la *moda* y más aún: el problema de la construcción simbólica de los cuerpos.

Pero quisiera en primer lugar, antes de abordar el tema que me ocupa, apuntar algunas palabras acerca de la problemática del *género* y fundamentalmente, del *campo literario*. La cuestión de los géneros ya tiene una larga tradición de estudios, que van desde los esfuerzos de Aristóteles por dotar de "especies" a la poesía, en función de una definición "genérica", pasando por una extensa elaboración en el campo de la teoría literaria y más tempranamente, abordada por la semiótica en sus intentos de sistematizar su funcionamiento social.

Ahora bien: el hecho de que el "horizonte de expectativas" (condición de vida de los géneros) coloque en primer plano a un género en lugar de otro supone colocar a estas "correas de transmisión" (Bajtín, 1953) no sólo como recurrencias históricas previsibles en distintas áreas de la producción e intercambio cultural, sino también, y quizás más significativamente: en tanto prácticas o estrategias de legitimación y pertenencia.

Siguiendo la teoría de los campos elaborada por Pierre Bourdieu y fundamentalmente su afirmación de que la cultura es *violencia simbólica* en las sociedades de clases, quiero pensar en la lucha permanente que se libra al

interior del campo literario en el que, al igual que en el de la moda, se llevan a cabo luchas por la imposición de determinados movimientos, géneros o estilos, pero también por la consagración de determinados autores, productores y agentes. Por dar un ejemplo: mientras en un año en un campo el furor es escribir y leer ficción histórica, en el otro lo es usar trenzas afroamericanas. En uno lo es leer a César Aira, en el otro, escuchar la música pop de Britney Spears.

Es decir: las transformaciones del campo literario tienen que ver con una dialéctica de la pretensión y de la distinción que opera tanto en el espacio de producción como en el de consumo. Con lo expuesto, cabría por lo tanto, considerar como materia de análisis para un futuro trabajo, un recorrido histórico a través de las manifestaciones del género de terror. Seguramente en ese recorrido advertiríamos las razones del porqué estas narraciones han pasado de ocupar posiciones hegemónicas al interior del campo a espacios tradicionalmente reservados a los denominados géneros menores.

Dicho esto, quiero aclarar que en este ensayo tomaré la acepción que Raymond Williams da al término “género”, con la función de situar mi mirada en una relación dialéctica entre el orden social y la tematización del cuerpo en el género de terror. Al no ser para Williams el género ni “un tipo ideal”, ni “un orden tradicional”, ni “una serie de leyes técnicas”. Lo concibe como a “un nuevo tipo de evidencia constitutiva del proceso material social”<sup>2</sup>.

En este sentido, es que propongo reflexionar sobre la narrativa del terror. Esta relación dialéctica entre la narrativa y los verosímiles ya instalados en la cultura es clave para comprender que la retórica del género está siempre condicionada por las condiciones sociohistóricas de una época. Para graficar esta situación: el vampiro contemporáneo de los relatos recientes es una criatura bella y apasionada, libre y poderosa. Esta transformación no sólo remite a la constante necesidad del género de producir desvíos a sus reglas sino también, y fundamentalmente, de definirse en relación a la experiencia cotidiana (en este punto sería interesante investigar el fenómeno de la cultura dark o gótica y las nuevas formas narrativas del terror).

## **2.- Feos, sucios y malos**

Ahora bien. Hechas estas aclaraciones, aquí va mi preocupación: el hecho de que el género de terror, aunque debemos en rigor, decir transgénero, se constituya en un habla, quiero decir, en la fundación de “el molde de una praxis social” (Jauss, 1986) permite pensar en la posibilidad de instituir una práctica alternativa. Quiero decir, la retórica del terror como componente temático en cierto tipo de relatos, instaura en el seno mismo de su emplazamiento el desvío creativo de una representación transgresora.

Si analizamos la trama, veremos que en las obras del terror, en cualquiera de sus versiones narrativas, se halla otra lógica, cándidamente subversiva en el registro de cuerpos como indicios, cuerpos como metacuerpos del orden social. Podemos pensar que estos horrores que presenta el género condensan en imágenes (literarias, fílmicas, historietísticas) la paródica advertencia de rechazar lo que somos. Considero que en el tipo de cuerpos representados a través del género es en donde podemos hallar un vector semántico en el que la apariencia, esta vez, juega en los límites de la amoralidad, de la perversión y de los execrables miedos de no gustar a nadie. Ni siquiera gustarnos a nosotros mismos.

Si bien en el género distintos valores son fundantes, es el cuerpo del personaje el motor generador del relato. Tópicos como los valores cromáticos (blanco sinónimo de pureza y virtud; negro de malicia y muerte), o como la escenografía (grandes mansiones, escaleras altas, habitaciones prohibidas, cementerios), o como las condiciones atmosféricas (una tormenta, la noche, nieve, un rayo) y particularmente en el caso de los filmes, tópicos como el sonido (la presencia de la música para provocar un contrapunto en una escena de tensión) no alcanzan (ni aún todos juntos) a crear esa atmósfera definitoria del género que sólo logra el monstruo bajo sus múltiples presentaciones. Así, tenemos que desde un psicópata hasta un demonio, desde un desquiciado a un muerto vivo podemos tejer una trama de significaciones recurrentes para trazar una totalidad de sentido.

Sin embargo, este universo autoconclusivo, funciona a la manera de un receptáculo paradójico en el que (otros) cuerpos pueden hallar su matriz de reconocimiento. No son los cuerpos estilizados, operados y frívolos que

propone el *sistema de la moda*, sino los cuerpos depositarios de un orden social reprimido: cuerpos despojados y mutilados sin utilidad práctica y sin adhesión dóxica. Puede argumentarse que los cuerpos del terror son los dispositivos degradados del cuerpo legítimo. Precisamente, al ser el residuo y el suplemento de todos los enunciados del cuerpo socialmente aceptado, se erigen en tanto cuerpos eróticos-paradojales.

Cabría preguntarse si el conflicto es posible a través de las representaciones estéticas. Desde una mirada barthesiana puedo insistir en la idea de que cuando acontece el desdoblamiento de una versión legitimada se producen representaciones paradojales que operan en el sentido de un discurso político.

### **3.- Aquelarres, fiestas profanas: monstruos y diablos**

Pero, en rigor, los relatos del terror datan de épocas inmemoriales. La práctica del aquelarre consistía en una reunión nocturna en la que, en presencia del diablo, se celebraban banquetes, ceremonias caníbales, orgías sexuales y profanaciones de los ritos cristianos<sup>3</sup>. Los cuerpos participantes de esa fiesta profana buscaban poder contarse desde un lenguaje transgresor. Los relatos terroríficos, permitirían, entonces, poner en escena un aquelarre paradojal. A través de sus cuerpos específicos (marcas significantes de una otredad posible) el género denominado “de terror”, construye un gesto sarcástico de los cuerpos de clase.

Sin embargo, la fiesta, la sub(versión) de este aquelarre para masas no puede representar más que un gesto paródico. Y de allí surge su inscripción como género paradojal. El cuerpo eterno de Drácula o el hipercuerpo realizado con miembros sin vida útil de Frankenstein se superponen con la presencia mediática de una corporeidad narcisista.

El género del horror irrumpe desde la propia maquinaria de la industria de masas realizando una lectura irónica y crítica de esas prácticas y patrones de consumo. La deformidad es la contrapartida del cuerpo televisivo. “Pocos ignoran que el cuerpo torturado del género horrorífico esconde una notable carga de sexualidad, ni siquiera muy reprimida”<sup>4</sup>.

Ropa, dietéticas, prácticas físicas, cosméticos, todo ello proporciona una

moralidad de la presentación. La valoración positiva del cuerpo bello funciona como beneficio narcisista para quienes lo portan y como preocupación y desvelo para quienes sólo pueden desearlo.

Pero si partimos de la certeza de que el cuerpo ni siquiera existe (el cuerpo es ficción, construcción simbólica) el referente belleza en tanto cuerpo legítimo, se torna precario. “¿Acaso el cuerpo no es considerado bajo el velo de sus representaciones?” (Le Breton, 2002). Los principios de apreciación son desplegados ficcionalmente y de repente, lo previsto, la apariencia que refugia nuestra identidad, puede volverse intolerable.

Los cuerpos del terror no son “otros” cuerpos sino los cuerpos dominados y bastardeados por la dominación: son efectos de dominación. Esas representaciones fantasmáticas de la realidad, vienen a correr el velo de la misma. El simulacro está en la alienación de la autonomía humana, en el efecto ilusionístico de un consenso virtualmente universal. El espectáculo ficcional está tanto de un lado como del otro del mercado globalizado de los *media*.

La paradoja de las representaciones del género de terror es que al inscribirse como deformaciones alegóricas del cuerpo legítimo, erigen en ese movimiento un síntoma discursivo: es decir, se constituyen no como anticuerpos sino como cuerpos paródicos y paradójales. Son contramíticos no por desprenderse del mito, sino por reafirmarlo, por volverse parte del mismo repertorio. Lo mismo puede argumentarse al pensar en los espacios y recorridos urbanos del terror, si seguimos la tesis de que las ciudades son representaciones materiales del edificio social. Mientras que *los valores son hechos cuerpo* en la eficacia simbólica del registro de lo imaginario (espacios de circulación masiva como shoppings, supermercados, parques públicos, etcétera) los lugares de representación de lo macabro, construyen otra mitología urbana.

A propósito de la práctica paradójica Barthes señala: “uno no se opone a valores nombrados, fraccionados; estos valores, uno los bordea, los esquiva, los evita: uno se va por la tangente, lo que se teme es caer en la oposición, la agresión, es decir, en el sentido”<sup>5</sup>.

El discurso imperante en los massmedia (en la publicidad televisiva, en los afiches, en las revistas de moda), es re-escrito en el género de terror. Este género de la industria cultural, por su inherente lógica de funcionamiento, al

estar en el centro de la escena mediática, permite poner en escena (acaso como telón de fondo) cuerpos transgresores, sexualizados y conflictivos que (se) animan en la cultura de masas a una subjetividad alternativa. En síntesis, este género popular y masivo alberga cuerpos menores y marginados que proponen otra representación de la realidad, otro código visual.

Siguiendo a Barthes: son correspondencias estructurales de un mismo orden, participan de la ilusión, forman parte del imaginario<sup>6</sup>. Por un principio de anamorfosis algunas obras de terror producidas en distintos soportes de la industria cultural (historieta-cine-novela) resisten como paradoja de los cuerpos controlados y legitimados por el orden social dominante.

Las ánimas del terror, los defectuosos, los leprosos, los colmillos del vampiro, las brujas, los harapientos, las vísceras, las llagas en la piel de los muertos vivos, las corporalidades opacas, mugrientas y putrefactas asoman de vez en cuando en la gran pantalla, en los dibujos y textos de una historieta, en las páginas de una novela de clima gótico. El giro cultural permite pensar en estas imágenes como registros de denuncia que a través de figuras retóricas construyen otro tejido corporal.

Un Golem que advierte que *lo real* no es lo que percibimos. No son imágenes que presentan cuerpos dominados. Ya otros géneros se pre-ocupan por registrar esas violencias. Los cuerpos del terror no presentan sino que representan: “no quieren mostrarnos nada”. Son cuerpos portados por sujetos despojados del registro de lo imaginario. No están allí para denunciar ni alternativizar la representación dominante, sino para reafirmarla desde la herejía, desde el sesgo<sup>7</sup>.

Son metacuerpos de la condición humana, deformidades aberrantes de lo instituido en el discurso de la moda. El cuerpo socializado es algo más que el cuerpo estéticamente normado/normal, bello/sano. Es este cuerpo legítimo el que inscribe en su materialidad las condiciones sociales de producción de la ideología capitalista. El cuerpo demonizado y libertino representado una y otra vez en estos relatos, es la forma perversa de un discurso heterodoxo que no se propone como otro, y que por esta razón, lo constituye.

En palabras de Roland Barthes la totalidad es el monstruo<sup>8</sup>, es decir, toda producción humana objetivada en práctica o texto no puede ser nunca la totalidad, porque las significaciones sociales no se inscriben en el ámbito de lo

real. Gracias al fantasma aprendemos a desear lo real, que nunca alcanzamos porque se resiste a la simbolización. Los monstruos del género terror vienen a proponernos, desde este punto de vista, salirnos del imaginario y entrar a lo real desde una estética que podríamos llamar “del carnaval”.

La monstruosidad inscripta viene a dar cuenta de un orden real parodiado. La paradoja, por lo tanto, es la siguiente: “creer” en el horror, “creer” en esa farsa de monstruosidades, es tan verosímil como la creencia en el último grito de la moda.

#### **4.- Breve historia de las narraciones del terror**

En el siglo XIX los temas fantásticos y de terror alcanzan su época de apogeo en la literatura universal y fundamentalmente es la novela gótica la que ocupa el centro del campo. Ejemplos clásicos son: *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, *Drácula* (1897) de Bram Stoker y *El monje* (1796) de Matthew Lewis. Más adelante es Edgar Allan Poe quien da al género una diversidad temática incomparable. De características opuestas a la de Poe, la obra de Henry James introduce la ambigüedad como recurso de extrañamiento en el relato, así en *Otra vuelta de tuerca* (1898) no sabemos nada con absoluta certeza: si la protagonista está loca o si los niños son espíritus malignos. Lewis Carroll usa otro recurso, muy común al relato fantástico: el onirismo, visto como la vía mediante la cual se explican situaciones insólitas. Kafka lo hace en *La metamorfosis* (1915), pero con otro objetivo: el despertar de Gregorio Samsa busca poner en escena una alegoría de la condición humana. Singular resulta el aporte de H. P. Lovecraft al sacar el horror de sus oscuros y habituales predios para mostrarlo en una atmósfera diáfana. Así, la sensación de presagio es el leit-motiv que estructura sus relatos. Cabe resaltar que si bien la novela gótica o género de terror puede situarse a partir de la escritura de *El castillo de Otranto* en 1764 no fue sino hasta la aparición de la obra de Ann Radcliff que los relatos de terror ocuparon un lugar importante en el campo literario y alcanzaron grandes éxitos, llegando a su punto máximo durante el siglo XIX, en pleno auge del romanticismo.



## Bibliografía

- ALTAMINARO, Carlos (comp.). 2002. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Paidós: Buenos Aires.
- BAJTIN, Mijail. 1982. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI: México.
- BARTHES, Roland. 1997. *Barthes por Barthes*. Monte Avila Editores: Caracas.
- \_\_\_\_\_. *El sistema de la moda y otros escritos*. 2003. Paidós: Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_. *Mitologías*. 1999. Siglo XXI: España.
- BOURDIEU, Pierre. 1988. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus: Madrid.
- \_\_\_\_\_. 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama: Barcelona.
- BRANCATO, Sergio; Fabozzi, Antonio. 1990. "El fenómeno". Suplemento Línea Extra de la revista Línea Chiara. Número 4/5. Napoli.
- GINSBURG, Carlo. 1991. *Historia nocturna. Un desciframiento del aquelarre*. Mucknik Editores: Roma.
- JAUSS, Hans. 1985. *Por una estética de la recepción*. Taurus: Madrid.
- WILLIAMS, Raymond. 2000. *Marxismo y literatura*. Ediciones Península: Barcelona.
- ZIZEK, Slavoj. 2000. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Paidós: Buenos Aires.

---

<sup>1</sup> Tomo aquí la acepción de género tradicional del término en tanto "institución discursiva", "clases de textos u objetos culturales, discriminables en toda área de circulación de sentido y en todo soporte de la comunicación" y de igual modo, "aunque el estilo remita más fuertemente a la consideración del cambio histórico y al carácter conflictivo de cada producción discursiva, sus rasgos particulares se definen en términos similares a los que se emplean para el género". En *Términos críticos de sociología de la cultura*. Paidós. Buenos Aires. 2002. pág. 103.

<sup>2</sup> Williams, Raymond. "Los géneros". *Marxismo y literatura*. Ediciones Península. Barcelona. 2000.

<sup>3</sup> A propósito de esta práctica se recomienda la lectura de "*Historia nocturna. Un desciframiento del aquelarre*". Ginsburg, Carlo. Mucknik Editores. Roma. 1991.

<sup>4</sup> Brancato, Sergio; Fabozzi, Antonio. "El fenómeno". Suplemento Línea Extra de la revista Línea Chiara. Número 4/5. Napoli. 1990.

<sup>5</sup> Barthes, R. "Paradoxa". op. cit. p. 150.

<sup>6</sup> Ver "El Demonio de la Analogía". Barthes, Roland. Op. Cit. P. 56

<sup>7</sup> Tomo aquí la estrategia de Zizek quien plantea la posibilidad de distinguir rasgos que se sustraen a la mirada objetiva (académica). Zizek, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Paidós. Buenos Aires. 2000.

<sup>8</sup> "La Totalidad, a la vez, hace reír y da miedo: como la violencia, ¿no será siempre grotesca (y sólo recuperable dentro de una estética del Carnaval?)". Barthes, Roland. "El Monstruo de la Totalidad". *Barthes por Barthes*. Monte Avila Editores. Caracas. 1997. p. 190.