



Entre la poética aristotélica y el cine: Antropología sobre el tiempo del miedo

Enrique Anrubia

Universidad CEU Cardenal Herrera
enriqueanrubia@uch.ceu.es

Resumen: El artículo hace una comparativa del género de cine de terror (en especial el clásico de *El gabinete del doctor Caligari*) con los textos aristotélicos sobre el arte de escribir tragedias: la Poética y la Retórica. Para ello se hace una disquisición sobre la noción de tiempo, en primer lugar, en un sentido antropológico, y, en segundo lugar, el tiempo dentro de la misma obra de arte.

Abstract: This article compares the terror cinema (especially the masterpiece *The Cabinet of Doctor Caligari*) with aristotelics texts on the art of writing tragedies: *Poetic* and *Rhetoric*. In order to this, it research the concept of “time”, at first, in anthropological sense, and, at second, the “time” inside the artwork.

Palabras clave: poética, tragedia, antropología, tiempo, retórica, Aristóteles, cine de terror.

1. El tiempo que dispone de sí.

El tiempo es uno de los fenómenos más extraños en el mundo humano. Existe el tiempo de las horas, el libre, el mal tiempo -los cirros, los estratos y los cúmulos-, el tiempo de la reflexión, matar el tiempo, pensar el tiempo, perderlo, guardarlo. Pero la paradoja a la cual siempre sometemos el tiempo, y es la que más nos extraña, es aquella en la que lo entendemos como un mero instante que no se deja atrapar. Todo tiempo parece como un *tiempo presente*, y en tanto que *pasa* resulta que *ya ha pasado*, dejando al ser humano en la más absoluta perplejidad.

Fue a Heráclito a quien se le adjudicó la primera formulación de esta cuestión. El planteamiento cambia según testimonios que se dieron sobre la filosofía de Heráclito -pues éste no dejó mucho escrito-. La forma más popular de determinar el problema es que un hombre no puede bañarse dos veces en el mismo río [1]. Al estar el mundo en un constante fluir, el agua del río -al caso, todo lo que el río es- nunca es la misma. Sin embargo, existe otra manera de enunciar el problema, donde no solamente no se puede tomar el baño dos veces en el mismo río -pues todo discurre sin cesar-, sino que dos hombres nunca se bañan en el mismo río [2].

Entre una manera y otra hay un salto cualitativo. En la primera, que el río cambie no impide poder pensar que hay una unión de algo que, al mismo tiempo y en el cambio mismo, se revela como permanente: el bañista. En la segunda, la unión se deshace, porque el bañista ya no puede estar junto a lo que él mismo es, esto es, junto a otro bañista. En el primer ejemplo, se ve el tiempo como un tipo de medida del movimiento ya que el bañista es el parámetro de medida por el cual se puede decir que “uno no se baña dos veces en el mismo río”; pero en el segundo ejemplo, el motivo cambia; porque lo que se observa ahora es el movimiento del tiempo: si el bañista es una medida de tiempo, resulta que hay distintas medidas de tiempo [3]. Ya no cambia el río, cambia lo que mide el movimiento (el tiempo) del río. Lo que cambia son los bañistas: ninguno de los dos se baña en el mismo río. El tiempo cambia porque hay distintos tiempos.

Es esta la verdadera paradoja humana. El tiempo del hombre no es un mero instante que *ya* ha pasado, sino que se puede deshacer y variar según distintas “medidas”, y que en resumen, puede reordenarse y puede ganarse. El ser humano es temporal no estrictamente porque está en el *ya* del instante; de hecho, esta condición la poseen también las cosas inertes u otros vivientes. La temporalidad a la que el hombre está sometido está contenida en la temporalidad que éste imprime al mundo - al río-, ya que es capaz de reorganizarlo según el sentido que le dé. Por eso, se suele

decir que podemos disponer de más o menos tiempo. No sólo *estamos* en él, sino que nuestra forma peculiar de estar en él es *disponer* de él. El hombre, cabe decir, posee tiempo porque tiene historia.

El relato o la historia es la medida por antonomasia de nuestro tiempo, el tiempo humano. Nos contamos cosas en el tiempo desde el modo en que lo configuramos: contándonoslo [4]. Así, toda historia permite hacerse cargo en mayor o menor medida del tiempo en que viven los sujetos que la interpretan. Además, resulta que hay historias que son ellas mismas conscientes del tiempo, o hay personajes que en su vida -en su tiempo- son conscientes de que están moldeando el tiempo: lo que contarán de uno y lo que uno es capaz de contar de los que le precedieron. Esa forma de autoconsciencia del tiempo *en el tiempo* se puede observar en un *relato* que Chesterton escribe en su *Autobiografía*.

La mañana en la que el joven periodista, escritor y ensayista inglés Chesterton se iba a casar hizo dos cosas. En su paseo matutino hacia la iglesia se cruzó por dos comercios, uno era una lechería. En él, Chesterton se bebió un sustancioso vaso de leche. Con ese acto, deliberado en el sentido de que entró deliberadamente en la lechería y no porque así lo tuviese previsto, Chesterton pensó que era una buena manera de simbolizar el rito del abandono de la total infancia hacia la inevitable madurez. “Me detuve en aquella lechería, comenta Chesterton, porque siempre me había bebido allí un vaso de leche cuando paseaba de niño con mi madre. Y me pareció una ceremonia adecuada para unir las dos grandes relaciones en la vida de un hombre” (Chesterton, 2003: 40).

El segundo establecimiento en el que se detuvo fue una armería. Entró. Miró los distintos estantes con una mirada de ignorante temático, y adquirió un revolver y munición. Se compró una pistola la mañana del día de su boda. En verdad, Chesterton se mudaba a una zona conflictiva y su adquisición pseudomilitar era la constancia de la defensa de su familia, de su bien más precioso. No serían, desde luego, unas balas su defensa más agresiva, sino sus palabras, pero la pistola era en ese momento la narración más firme de lo que estaba dispuesto a jugarse por defender su futuro, su tiempo por venir, aquella promesa que, pocos minutos después, iba a pronunciar. “Por supuesto no compré la pistola para matarme a mí o mi esposa; nunca fui verdaderamente moderno. La compré porque mi boda era la gran aventura de mi juventud, y también porque tenía la idea de proteger a mi mujer de los piratas que infestaban Norfolk Broads” (Chesterton, 2003: 40-1).

Si el tazón de leche era un gesto de cálida despedida de horas pasadas, abrazos protectores, de juventud artísticamente despreocupada, el arma era el punto inverso por el que estaba dispuesto a jugarse su propia vida en defensa de, curiosamente, su propia vida: la manifestación del punto culminante que podía tener su mala leche.

Chesterton es uno de los muchos ejemplos que pueden mostrar cómo la medida se condensa en la vida humana precisamente porque el tiempo se pone a disposición de la persona como ser temporal. Como tal, cuando el hombre se sabe temporal no es por causa de manejar el tiempo según sus acciones, porque, más bien, el tiempo sólo comparece según la medida que se da: disponer del tiempo es estar en el tiempo. Uno no dispone del tiempo y entonces se sabe histórico, uno dispone del tiempo porque es histórico.

El tiempo del hombre se hace medida en tanto que se dispone de él como un disponer de sí mismo, de su pasado y del futuro, o, tal y como decía Hannah Arendt, de la promesa y del perdón (Arendt, 1993: 255-6). Uno dispone del pasado y del futuro -porque uno es temporal- de una manera en la que ningún animal ni ser inerte puede tener. El instante del *ya* se fragmenta en la posibilidad de la reversibilidad del valor de las acciones -el perdón-, o en la condición por la que uno puede disponer de

sí -de su tiempo- en el futuro -la promesa-. Por eso se puede ganar y se puede perder tiempo.

2. El lugar del tiempo o el tiempo condensado: el miedo a modo de introducción

Pero la posibilidad de tener o ganar tiempo en la condición humana tiene también su reverso, pues el que no haya una determinación necesaria del *tempus fugit*, el puro instante del *ya* que pasa y no volverá a pasar, origina que la vida humana esté expuesta a una precariedad nueva que no comparten los demás seres vivos. Si hay una manera de disponer del tiempo, y ése es, además, el modo de ser genuinamente humano, entonces el pasado y el futuro que son capaces de comparecer en la identidad humana pueden convertirse en un riesgo.

Si el ser humano se muestra como el ser que dispone de tiempo su condición está en no ser todo lo que puede ser *ya*. Puede que el “mero presente” no sea la alienación del hombre, pero si hay tiempo, si hay medida, entonces existe siempre una *distancia*. En la lectura de una vida *ya* vivida esa distancia puede ser entendida como autobiografía, es decir, como el trayecto de las vivencias recorrido anteriormente, pero en tanto que se está viviendo, esa distancia puede emerger como riesgo.

El riesgo no necesariamente implica algo negativo, pues, antes bien, lo que quiere decir es que, en primer lugar, hay variables que no se controlan y que no caen bajo el dominio del sujeto, pero sobre todo, y en segundo lugar, que la acción del hombre en ese tiempo que dispone de sí -su vida- no puede ser su único patrón. No sólo hay otros hombres que se bañan en el río, sino que el río también puede tener su propia medida.

En la conciencia de ese momento uno “se compra un pistola” y se “bebe un delicioso vaso de leche”: el miedo y la plenitud, el fracaso y la conquista están en el riesgo que entraña la temporalidad del ser histórico que es el hombre.

Las dos cosas son intrincadamente humanas: el miedo y el riesgo. Posiblemente no existiría la una sin la otra. Sólo el animal que sabe que puede perder algo de sí es el animal que puede arriesgarse a perderlo, y por lo tanto, posee el miedo entre sus conductas más genuinas. Uno se arriesga a perder algo por la misma razón que uno se atemoriza de poder perderlo. Si no hay riesgo, no hay miedo [5].

Del riesgo se puede decir que no es únicamente una característica del tiempo, sino que también puede ser comprendido como una de sus modulaciones posibles, y que, como tal, puede ser integrado a modo de posibilidad del vivir humano. Hasta tal punto puede ser modélico el tiempo vivido como riesgo que se le consideró un patrón arquetípico del vivir romántico del XIX. Esa, de hecho, puede ser una de las definiciones de aventurero, el que vive el tiempo como riesgo constante, aquel que registra la vida desde los criterios temporales del azar y la fragilidad.

No hay duda de que la posibilidad de que algo se pueda perder implica a la vez el que se pueda lograr. Sólo puede haber derrota donde comparece simultáneamente la posibilidad de victoria, pero, de la misma forma, la convergencia de estos dos polos hace florecer la estructura básica del tiempo humano: su brevedad. Sea cual sea el resultado de la empresa cometida -combatir a lo Lord Byron en las guerras griegas, o llegar puntuales al trabajo con el metro en una ciudad como París, Londres o Nueva York- ninguna de las dos elimina la aparición de la escasez de su tiempo. Hay

siempre una característica intrínseca e independiente a la consecución del fin o a su perdición: tiene que haber un término, se acaba, es finito.

Si existe la aptitud de tomar el tiempo como riesgo constante, su singularidad no le exime de esta paradoja, porque el tiempo, aunque se tomase como eterno riesgo, no puede ser ni imperecedero ni eterno, porque entonces precisamente lo que no habría sería riesgo. O bien muera, o bien salve el mundo, el héroe romántico ha de tener un final exigido por la misma concepción que tiene del tiempo. Designar el tiempo desde la inconsistencia que implica todo riesgo, es situarlo desde unas coordenadas evaluables: ha de tener, cuanto menos, término. Pero ello no desenfoca la tipología del tiempo extraño de los hombres. Si algo es de suyo el tiempo humano es escaso. Su brevedad condiciona no sólo el tiempo de la aventura sino cualquier cosa en la que malgastemos o aprovechemos el tiempo.

A este respecto “Séneca rechazaba las quejas por la brevedad de la vida sosteniendo que en realidad nuestra vida no es breve sino que la abreviamos al ocuparnos de cosas que no valen la pena. Malgastamos el tiempo y no arribamos a la verdadera vida que es la de la teoría. Pero este argumento -la vida no es breve sino que la hacemos breve- presupone la brevedad de la vida. Si tuviéramos todo el tiempo del mundo no perderíamos nada de tiempo por ocuparnos de cosas pasajeras. Pero esto es precisamente lo que nos falta, con independencia de en qué vayamos a emplearlo” (Innerarity, 2001: 102). Y, pese a todo, cabe añadir que todo ello no exime de que nos resulta pertinente y necesario saber a qué cosas nos tenemos que dedicar para saber que no hemos desperdiciado el tiempo.

Precisamente porque disponemos de *un* tiempo, “nuestra labor” consiste en saber que es lo que nos resulta más propio -al fin y al cabo también se podría escribir “nuestra vida”-, o mejor, que ésta es justamente nuestra labor más propia: descubrir y asignar la valía de aquellos sucesos que en la vida -la nuestra- la configuran.

La designación de una determinada disposición a esas cosas y situaciones no es únicamente un recuento que constituye un orden jerárquico de carácter matemático, sino que, en el sentido de que no sólo se les asigna un orden sino a la vez y en el mismo acto un valor, componen la estructura básica de un recuento biográfico: una autobiografía. Hablemos de bienes, de lo bueno y lo malo que hemos hecho, de lo que nos ha pasado o de lo que hemos provocado, hablemos de lo que hablemos, por el mismo hecho de hablar, asignamos un tiempo, un orden y una ética.

Cuando se entiende que el orden de una biografía es el orden de un valor o un bien, se puede dar la vuelta al asunto y observar que la forma en que se instituye un valor o un bien en la vida es la posibilidad de que se dé en el tiempo. Los bienes nunca pueden ser ajenos a la temporalidad.

La relación entre el bien, el tiempo y el riesgo es inmediata porque sólo es posible arriesgarse si el bien se puede dar en el tiempo, o lo que de manera positiva se puede expresar con la posibilidad de que exista una culminación. Desde luego, no todos los bienes son del mismo género. Hay bienes materiales -y uno los esconde en una caja fuerte o en el banco-, y bienes inmateriales -el conocimiento: cuyo riesgo en una oposición es notable-. Pero de entre todos los bienes hay uno especialmente importante que compone la *humanidad* de todos los demás -materiales e inmateriales-: el tiempo. Uno puede tener miedo a perder el tiempo porque uno se arriesga a perderlo. Es obvio que el tiempo no es algo exactamente material, pero tampoco es algo exactamente intangible: el tiempo es el bien por el que se puede disfrutar de los bienes materiales e inmateriales.

Si el tiempo no es sólo el fluir donde acontecen las cosas y las acciones, sino que él mismo puede ser “medida” reordenable, el tiempo se convierte en objeto de deseo, o en un factor que puede jugar en contra o a favor nuestro. Cuando medimos el tiempo, y medimos *por* el tiempo, el resultante de lo que pasa, lo que pasó y lo que puede pasar, muestra que estamos hablando en último lugar de nuestra posición en él, o, dicho de otra forma, que el segundo paso al que conduce la pregunta por el tiempo, tal y como decía Agustín de Hipona (Agustín, 2002: XI., 27, 36), es a la pregunta por la naturaleza del hombre. Los tipos de tiempo son tipos de hombres, es decir, biografías que no se pueden entender como mera literatura, sino como riesgo real, como almas [6].

Si un bien sólo es material o inmaterial en tanto que posee un tiempo determinado, y a cada bien le corresponde un tipo de tiempo -al amor le corresponde un tipo de tiempo, a la comida le corresponde un tipo de tiempo e incluso al conocimiento le corresponde un tipo de tiempo-, se puede decir que el tiempo es un bien que articula y gestiona nuestros demás bienes: un beso, un partido de fútbol o una charla con un amigo. Pero, de la misma manera, también ocurre al revés, pues ahora se puede ver que a cada miedo o cada temor le corresponde un tipo de tiempo. Si tras ver una película de miedo a uno le quedase en el alma el sentimiento de pavor y terror para toda su vida -es decir: que los tembleques, los saltos que ha dado en la butaca, las palpitations y todo lo demás se quedase de forma eterna, atemporal, en él- entonces uno no habría visto exactamente una película de miedo, sino que su vida sería la misma película de miedo, haciendo del miedo que produce la película y el miedo que uno tiene en la vida lo mismo. Que esto no sea obviamente así, no es porque una película de terror no pueda producir el mismo tipo de miedo que a veces uno siente en la vida, sino porque el miedo que ocasionan la vida y la película no viene articulado por el mismo tipo de tiempo.

Según las cosas se condensa el tiempo de una forma u otra. El hombre es el lugar en el mundo donde el tiempo sabe de sí mismo -se le otorga un sentido, se cuenta una historia-, pero con la peculiaridad de que la gestión del tiempo se hace en el tiempo y donde la temporalidad que implica toda humanidad reestructura el tiempo según medida: la libertad. Tal vez esa libertad sea escasa, deficiente y, por supuesto, no absoluta, pero sin ser un poder absoluto sobre el tiempo es condición necesaria para que éste comparezca. La forma más primigenia de hacerlo es mediante las acciones y los discursos: los relatos y los objetos, o lo que los griegos entendieron por “arte” [7]. El arte condensa la historia y el tiempo y los manifiesta en objetos, pero, además, hay obras de arte que son ellas mismas una historia: una película.

Lo que se va a preguntar es ¿cómo integrar o relacionar ese miedo del cine o de una obra de arte con el miedo que uno siente en la vida? Lo que en cierto sentido es igual que preguntar ¿cómo el tiempo de la vida cotidiana se relaciona con el tiempo de una obra de arte? Lo que conduce a preguntar ¿por qué gastar el tiempo de mi vida -que ya tiene riesgo y miedos- en el tiempo de una película de miedo o de terror? Dicho directamente: ¿por qué uno ve películas de miedo?

3. El miedo y el tiempo del miedo con el trasfondo de *Gabinete Caligari*

Uno de los primeros autores que se ocupó de la relación entre el miedo y el arte fue Aristóteles. Aristóteles explica lo que es miedo sobre todo en tres de sus libros. El primero es su *Ética a Nicómaco*, pero en él no trata el arte como tal. El tronco del asunto se recoge en la *Poética*, donde explica qué son y cómo se hacen “tragedias”, y la *Retórica*, donde explica los usos del lenguaje y su finalidad. Para Aristóteles, el

miedo es el sentimiento que se tiene ante la idea de que a uno le puede pasar alguna desgracia: “un cierto pesar o turbación, nacidos de la imagen de que es inminente un mal destructivo o penoso”(Aristóteles, *Retórica*, 1382 a 22-3), y la tragedia es el arte que, imitando la vida, otorga un placer purgante del temor y la compasión precisamente por que inspira temor y compasión (Aristóteles, *Poética*, 1453 b 14).

Obviamente la desgracia que a uno le pasa no es de cualquier tipo; más bien, son aquellas desgracias que hacen que uno se rompa, se descomponga, deje de ser uno. Así, la muerte es una desgracia de ese tipo, pero también lo es la falta de libertad o la pérdida de un status social que implica el destierro. En ese sentido desgracia es toda pérdida de un bien muy singular y propio del hombre: aquel bien que le permite contarse y decidirse.

Pero Aristóteles también dice que el miedo, por lo menos respecto del arte, no es sólo el sentimiento que uno tiene ante esa descomposición por las desgracias que a uno le pueden pasar o le pasan, sino que también es el sentimiento que uno tiene ante la posibilidad de que las desgracias de otro le puedan pasar a uno, o mejor aún, el sentimiento que uno tiene de que las desgracias que le suceden a otro cualquiera le puedan pasar a alguien a quien uno quiere [8] (Aristóteles, *Poética*, 1453 b 4-6). Lo que origina el miedo en los protagonistas de una historia es el terror ante las desgracias que se avecinan, “la proximidad de lo temible” (Aristóteles, *Retórica*, 1382 a 33).

De todo ello se pueden entresacar -dejando a Aristóteles el lugar de guía más que como un camino ya trazado- unas características de lo que contiene el miedo y su repercusión en la misma obra de arte.

En primer lugar, cabe decir que el miedo es una forma muy peculiar de definir qué es el hombre, a saber, la vida del hombre siempre se manifiesta entre dos focos: lo que uno hace -cosas que direccionan nuestra vida y que dependen de nosotros- y lo que a uno le pasa -cosas que direccionan nuestra vida y que no dependen de nosotros-

Así, las desgracias son de dos tipos: las que se hacen y las que irremediablemente pasan en tanto en cuanto no tenemos componenda para que no sucedan porque no dependen de nosotros (dependen de otros, o son desgracias naturales o cosas por el estilo).

En segundo lugar, la idea de que uno tenga miedo implica siempre una “distinción”, es decir, implica discernir, diferenciar, separar y, por lo tanto, ordenar. “El temor, dice Aristóteles, hace que deliberemos, mientras que nadie delibera sobre cosas desesperadas”(Retórica, 1383 a 7-8). Tener miedo no es estrictamente para el estagirita una sensación subjetiva, privada e interna del propio individuo. Tener miedo es distinguir lo que yo siento respecto de lo que sienten los demás, y, consiguientemente, saber cómo los demás sienten y actúan: “la enemistad o la ira de quienes tienen capacidad de hacer algún daño”(Aristóteles, *Retórica*, 1382 a 33-4). Por eso, tener miedo es distinguir lo que me pasa a mí y no a los demás, lo que les pasa a los demás y no a mí, lo que nos pasa a todos y lo que no nos pasa a ninguno. Y es desde ahí, desde donde se muestra la importancia ética del miedo que recoge a Aristóteles en su *Ética*..

Eso conduce a una tercera característica: que el miedo es siempre un tipo de *anticipación*, un tipo de vaticinio, de decir qué puede pasar. Saber lo que les pasa a los demás en tanto que me puede pasar a mí es saber que a mí me podría pasar, o saber que a los demás les podría pasar en el futuro lo que a mí me ha pasado. Si uno se fija lo que queda anticipado no es estrictamente el miedo, sino el peligro, el riesgo,

esto es, la posibilidad de una desgracia, “la *espera* de lo temible”, (Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 1115 a 8). Del mismo modo, se puede decir que respecto al miedo lo que produce más miedo no es la muerte, sino el vaticinio de la muerte.

Desde ese sentido concreto, el miedo es una anticipación de tiempo, un modo de gestionar el tiempo. Tener miedo es no saber qué hacer con el tiempo, es una paralización [9]. Pero “quedar paralizado” puede ser visto de dos formas. Una es obviamente la idea de que todo se frena, se detiene, incluso la acción de uno: uno se queda acongojado. Pero si el miedo es tal en cuanto que es un vaticinio, una anticipación, entonces, la “paralización” que sufre quien tiene miedo no es porque el tiempo se detiene -como si hubiera una ausencia de tiempo y los relojes se pararan-, sino, más bien, porque el miedo produce en quien lo sufre la idea de que a uno no le queda mucho tiempo, o lo que es lo mismo, que a uno le quedan muchos bienes de los cuales no va disfrutar porque no va a tener mucho tiempo para disfrutarlos. El miedo es una determinada forma de ver el tiempo; pero, como se puede intuir, de un tiempo muy desajustado: la forma en que el mismo tiempo se manifiesta como escaso [10]. Por eso, el tiempo siempre convoca (y no sólo provoca) a la improvisación. Y esa es la cuarta característica: el tiempo del miedo es siempre tiempo improvisado. Ante la ausencia de tiempo, o lo que es lo mismo, ante la presencia de que uno tiene poco tiempo, el tiempo que se le ha concedido a uno es irregular, descompensado, arbitrario: cinco minutos esperando al criminal pueden ser eternos, o dos segundos en la cama pueden ir tan lentos como los pasos del asesino hacia la víctima, de la misma forma que los días pueden pasar rápidamente y las noches ser eternas. El tiempo del miedo no tiene criterio. Esto es como decir que el tiempo del miedo no lo gestiona uno: a uno se le *pasa* el miedo porque uno no se quita el miedo como se quita un traje: el miedo no es algo que uno hace, es un tiempo sin reglas. Esa es la razón por la que se puede intuir que al espectador lo que más le conmueve es lo no esperable, o que “las situaciones [que inspiran temor y compasión] se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado” (*Poética*, 1452 a 4-5).

De ahí que la solución al miedo -al mal visto en la obra- sea también, de cierta forma, una solución irregular, descompensada, es decir, la solución al miedo es siempre una improvisación -la forma de dar la vuelta a una película para que el espectador vea que no sucede eso realmente-. Se trata de una solución improvisada, no tanto por ser carente de deliberación sino por no poder ser registrada desde un patrón anterior. Pero también no en tanto que es irracional, sino en el sentido de que para acabar con el miedo la acción que se debe hacer tiene que ver más con lo que a uno le pasa que con lo que uno decide: por eso a veces, en las películas de miedo, las soluciones se dan solas [11]. Y entonces se conoce, de manera fortuita, cómo acabar con el malvado.

La quinta característica viene de ésta última: el tiempo del miedo es también irregular por aquello mismo que decía Aristóteles que lo provoca: las desgracias.

Toda desgracia es, en cierto sentido, lo que no se es capaz de controlar del todo -quien iba a pensar de sonámbulos que obedecen órdenes, tal y como sucede en *Gabinete Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1920)-. Sólo cuando se ha visto se conoce. Es cierto que a veces esas desgracias se rectifican solas o se ponen precauciones. Pero lo que es imposible de eliminar es la posibilidad misma de la desgracia, del descalabro. De ahí que no se sea capaz de controlarlo todo. Siempre existe un reducto de que aparezca la desgracia y con ella el miedo. Del mismo modo sucede con el tiempo, no se puede hacer todo el que uno quiere sino lo que buenamente puede.

Cuando quiebra el tiempo y aparece la desgracia -cuando nos saca del tiempo normal: nuestra vida cotidiana- siempre es porque aparece un factor, algo, sobre lo que no se tiene control o potestad. Ese elemento incontrolado es siempre aquello que

todo ser, objeto o suceso posee de desconocido. Y he aquí la sexta característica. El tiempo del miedo es un tiempo de lo desconocido, de lo que no se sabe qué va a pasar, de la expectación, de qué sucederá. De ahí que el tiempo a lo desconocido en su forma de miedo lleve al pánico: no saber cómo actuar porque no se sabe lo que pasa. Pero si el tiempo del miedo es tiempo de lo desconocido -y en cierto sentido es también un desconocimiento del tiempo: no sé cuanto me queda- también resulta que el sujeto (uno mismo) es un desconocido.

El tiempo del miedo como tiempo de lo desconocido es el tiempo *del* desconocido: en esos momentos uno puede sacar fuerzas de donde *literalmente* no las tiene, y hacerlo, además, de un modo tal que siendo un hombre del montón puede convertirse en un héroe o un villano que no es reconocible desde el tiempo de la vida cotidiana. De hecho, el mejor héroe y el mejor villano en el tiempo del miedo es el que pasa por ser en el tiempo de la vida diaria un tipo conocido, esto es, un tipo predecible, sociable, amistoso. También por eso el que se convierte en héroe cuando ve todo lo que ha hecho, ¡cómo se la ha jugado!, después del peligro, no se reconoce: ¡y yo he hecho esto! “Por lo tanto, conviene poner a los oyentes, cuando lo mejor sea que ellos sientan miedo, en la disposición de que puede sobrevenirles algún mal [...] de parte de personas de las que no cabría pensarlo” (*Retórica*, 1383 a 12-3).

Cabe observar que la peculiaridad que mantienen todas estas características es su fácil conversión a los “actores” de la vida cotidiana y no sólo a la de un protagonista de película. Del mismo modo que conforman parte del vivir diario, pueden ser percibidas en las películas que instauraron el género de terror, como *El gabinete del doctor Galigari*. De hecho, especialmente en ella, se manifiestan de una manera diáfana.

Con todo, no es ésta una lectura filosófica agotada ni unívoca, y, con mucho, se puede decir que muestra de manera más patente la paradoja por la que se preguntaba al principio: si tan semejantes son el miedo de las películas y el de la vida ¿por qué no nos es suficiente con el de la vida? La vida humana se compone de tiempos distintos: y hay un tiempo de la vida -que no está fuera de ella- que es el de ver películas.

4. Un tuerca a la vuelta. El final de Caligari y la configuración artística actual del miedo

Quizás no todas las características que se han dicho sobre el miedo y la obra de arte coinciden exactamente con la explicación de lo que nosotros, hoy en día, entendemos por tener miedo delante de un película de terror.

La respuesta es sencilla: el miedo del que habla Aristóteles es un miedo que viene de la tragedia y que debe inspirar, junto con él, la compasión. El miedo es algo que debe ser provocado, no es la estructura central en el argumento de la obra. A Aristóteles nunca se le ocurriría pensar que el miedo puede ser el tema central de la trama, o mostrar que el miedo que sienten los personajes de la trama debe de ser “contagiado” a los espectadores, pues, de hecho, puede que en la tragedia -como *Antígona*- los personajes centrales no sientan miedo sino valentía y claridad de ideas.

La diferencia entre nosotros y Aristóteles es que mientras que a éste se le podría ocurrir la idea de que hay algunas obras de arte que provocan miedo, no se le ocurriría plantear el miedo como un género tal y como nosotros hablamos de “género”. Ciertamente es que la tragedia es un género que inspira temor, pero la tragedia no

encarna en los personajes el mal. Sea un monstruo hipnotizado o un hombre que no sabe que está muerto a lo *Sexto sentido*, ambas son desmedidas que no encuentran su tiempo -como magnitud- en el de los hombres. Hay una desproporción en el correlato de lo que los hombres, tras ver un tragedia griega o una película de terror, nos podemos encontrar. Los hombres que veían tragedias en la Grecia antigua no las contemplaban como lo que no puede nunca pasar. Pero, los que viven en el siglo XXI, las visionan porque saben que de hecho no pasan. El mal de la película es de suyo un mal irreal. En ese sentido, si es un mal real se le llama drama y no película de miedo. Pero el drama no atemoriza, sino que “hace llorar”. La desgracia del “género terror” es descomunal, no se encuentra en el transcurso temporal de la vida cotidiana. Ir a ver una película de miedo es “irse” fuera del tiempo humano, por muchas y muy distintas medidas que se den en ese tiempo. Es un tiempo expresamente *fingido*.

Este *fingimiento* resulta muy importante, en primer lugar, para preguntarse por qué acudimos a ver “miedos atemporales”, del mismo modo que, en segundo lugar, dicho *fingimiento* enseña que la desmesura del miedo en la actualidad se materializa de un modo tan radical que el miedo, como género, puede estar en un western o en una película de ciencia ficción. El tiempo del miedo de un tiempo artístico -las películas actuales- es un micro-cosmos de una manera mucho más aguda que la de cualquier otro género: ha de crear una atmósfera, ha de conseguir “meter” al espectador -donde “meter” significa en verdad “sacar” fuera de la vida-.

Nuestra época ha hecho de una sensación, que se cree en lo más profundo y exclusivo del individuo, un tema. Y eso es la vuelta de tuerca de la película de Caligari: el final. El tema es la locura. Ya no es sólo mostrar un miedo ante la locura, sino que la locura es el tema central, pues la locura busca provocar cierto tipo de locura. El tiempo del miedo no es el tiempo de las desgracias, sino el tiempo durante el cual uno siente miedo por sentir miedo. El miedo que se presupone en el arte, se podría decir, se encarna en un hombre que ha de estar fuera de la realidad y el discernimiento de las desgracias que pueden acontecer.

Haya monstruos, seres extraños o personas y objetos de la vida cotidiana, de lo que se trata es de mostrar el miedo de los protagonistas, pues sólo el miedo de los protagonistas provoca el miedo del espectador -no tiene sentido hablar de una película donde nadie (en la película) sienta miedo-, y se intenta que uno sienta el miedo de los protagonistas. Para Aristóteles los protagonistas no tienen por qué sentir miedo: el que tiene que sentir miedo es el espectador.

Hacer del miedo un tema, es hacer de la sensación del miedo el eje central. El tema de una película de miedo es el propio miedo: sentir el miedo. Por eso el miedo, tal y como lo entendemos actualmente, sólo existe en tanto que se manifiesta, en tanto que se siente: el miedo es su propia manifestación.

Se abren entonces dos modos de manifestación que concuerdan con los modos en que se pueden clasificar las películas de miedo. Por un lado, el miedo ha de ser manifestativo, majestuoso, con la idea de que las obras de arte sobre el miedo han de ser horripilantes, “horrorosas”, terribles: personajes con ojeras, en ataúdes, con jorobas, etc. Es algo así como decir que si alguien quisiera hacer un discurso sobre lo que es el miedo sólo lo podría hacer bien si sus palabras causasen miedo. Pero, por otro, ocurre que el sentimiento del miedo se manifiesta de forma privada, íntima y subjetiva: no discierne, no estructura el tiempo, no dispone y no anticipa. El miedo se da en la cotidianidad privada, en una cinta de vídeo -*The ring*, Gore Verbinski, 2002-, en una secta que convive entre nosotros -*Los sin nombre*, Jaime Balagueró, 1999- o que vive en mi edificio -*La semilla del diablo*, Roman Polanski, 1968-. Puede que en el “interior” del espectador se crea que uno puede tener por marido a un siervo del anticristo, pero nunca lo cree “públicamente”, esto es, realmente. O dicho de otro modo, si hay una cierta verosimilitud en el miedo dentro de lo cotidiano, o si alguien

tiene como marido a un lacayo de Lucifer, ésa es siempre la vecina, no una misma. La desgracia no puede nunca realmente pasarme a mí aunque, paradójicamente, sea una desgracia en lo cotidiano. Nadie, al menos que yo sepa, deja de ver películas de vídeo aunque exista una película de vídeo que diga que hay películas de vídeo que provocan la muerte, como en *La señal*. Y, sin embargo, provoca miedo. Es un miedo de un hombre cotidiano irreal, desmedido, de un tiempo -una vida- que no es la de los hombres del presente.

Pero en ambas formas de “hacer miedo” se da esa atemporalidad, pues en los dos casos se cree que el miedo ya no es anticipatorio, ya no discierne. El miedo es sentir miedo ya. Quedar paralizado en el sentido de no moverse. Ya no hay tiempo, no es que queda poco, es que no lo hay. Lo desconocido es lo realmente terrorífico, y lo desconocido está siempre presente, no se esfuma.

Ante esta idea de lo que es el miedo actualmente se han puesto remedios típicos de otros géneros como el género de aventuras o la comedia, remedios que son parches baratos y que no están en Caligari -y esa es la gran diferencia de Caligari respecto a *Pesadilla en Elm Street III* (Charles Russell, 1987): se pone un gag cómico para liberar el miedo, casi siempre acaba salvando el héroe a su amada, el miedo viene por un monstruo caricaturizadamente “monstruoso” y que muestra su rostro hacia el final de la película-, no hay una trama: cuanto antes se empiece a sentir miedo mejor, etc., y, sobre todo, se corre el peligro de hacer un comedia. El miedo dentro de la obra de arte de hoy, dentro de una película, queda pues como algo sin sentido: se siente miedo porque se tiene el gusto por sentir miedo. Se va a ver películas de miedo por que a uno le apetece sentir miedo.

Pero, diría Aristóteles, la idea de sentir miedo por sentir miedo, es decir, la idea de hacer del miedo el tema central de la trama, no es algo que lleva a estar precavido respecto de las desgracias, respecto de las cosas horrorosas del mundo, lo que lleva es a otra cosa distinta de él. La cuestión es ¿a qué? Ésa es la pregunta clave no sólo de por qué vamos al cine a ver películas de miedo, sino qué sentido tiene hacer del miedo un género. La respuesta a la pregunta por qué se hacen ese tipo de películas es la misma respuesta a la pregunta por qué se ven ese tipo de películas. Obviamente, Aristóteles no responde a esta pregunta, pero su enfoque puede ayudar a observar si es un absurdo o no hacer ese tipo de películas, a saber, aquellas cuya única finalidad sea el miedo por el miedo.

¿No será que disponemos el tiempo bajo la forma de la contradicción, es decir, sin medida, sin saber por qué? ¿Tal vez intentamos y entendemos el arte que hacemos como lo opuesto a la vida? ¿Acaso somos capaces de querer sentir miedo *por diversión*? El que siente miedo por diversión sería, para Aristóteles, un monstruo, es decir, aquel que no viene medido por la naturaleza, lo contradictorio; aquel que, por defecto o por exceso, no puede ser entendido, ni vivido, ni tampoco expresado. Sólo los dioses olímpicos se ríen y juegan con las desgracias. Tal vez por eso, una película de miedo mal hecha se vuelve una comedia inclasificable.

Notas.

- [1] En verdad esta tesis es una interpretación platónica de Heráclito: “En algún lugar dice Heráclito que todo se mueve y nada permanece y, comparando las cosas con la corriente de un río, dice que en el mismo río no nos bañamos dos veces”, Platón, *Crátilo*, 402 a. Cfr., en *Los filósofos presocráticos*, traducción de C. Eggers, Madrid, Gredos, 1978, p. 326. También Aristóteles se hace eco de esta versión, pues comenta que hay quienes han criticado a Heráclito

“porque dijo que no es posible bañarse dos veces en el mismo río”, Aristóteles, *Metafísica*, IV, 1010 a.

- [2] Cfr., Fragmento 723. *Los filósofos presocráticos*, traducción de C. Eggers, Madrid, Gredos, 1978, p. 382: “Sobre quienes se bañan en los mismos ríos afluyen aguas distintas y otras distintas”.
- [3] Kohan señala que es la oposición y la distinción contenida en lo real, y no el puro fluir, lo que Heráclito busca subrayar. Cfr., Kohan, W. O., “Heráclito y un río que no cesa”, en *Cuadernos de Filosofía*, XXIV, n. 39, 1993.
- [4] Que el término “contar” posea el significado de numerar (medida) y de relatar (historia) no es circunstancial.
- [5] Tal vez esta afirmación no se pueda hacer de la alegría consumada que conduce toda plenitud, pues la consecución de la meta denota por lógica el destierro del miedo y del riesgo.
- [6] La idea de que el tiempo reside en el alma, y que ésta sea una cosa espiritual aparte de lo material, entraría en liza con las tesis de Aristóteles. Aun así, Heidegger advirtió que había una clara consonancia entre la tesis de San Agustín sobre el tiempo y las de Aristóteles. Cfr., Heidegger, M., *Reflexiones de san Agustín acerca del tiempo*, 1930, Monasterio de Beuron, hay una copia del manuscrito de la conferencia de Heidegger accesible desde internet.
- [7] El concepto griego de “arte” (techne) sería nuestro equivalente a “técnica”.
- [8] Y también: “Por lo tanto, conviene poner a los oyentes, cuando lo mejor sea que ellos sientan miedo, en la disposición de que puede sobrevenirles algún mal (pues también lo sufrieron otros superiores a ellos) y mostrarles que gentes de su misma condición lo sufren o lo han sufrido”, *Retórica*, 1383 a 8-12.
- [9] En la *Ética a Nicómaco* -un discurso sobre la vida real- Aristóteles advierte que uno no debe temer las desgracias que “no provienen de un vicio ni por culpa de uno mismo”, -o por los menos temerlas en su justa medida-, de ahí que al hablar sobre el miedo necesariamente comparezca el discurso sobre la valentía. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 1115 a 17. Sin embargo, en el arte la mostración del miedo no condiciona que éste deba aparecer por necesidad y por contraposición al tema de la valentía.
- [10] Y se puede decir que es escaso por la cercanía del mal; así, por ejemplo, “todo el mundo sabe que morirá, pero, como no es cosa próxima, nadie se preocupa”, *Retórica*, 1382 a 26.
- [11] “Para sentir miedo es, más bien, preciso que aún se tenga alguna esperanza de salvación por la que luchar”, *Retórica*, 1383 a 8.

Bibliografía.

Agustín, *Confesiones*, BAC, Madrid, 2002.

Arendt, H., *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993

Aristóteles: - *Retórica*, Gredos, Madrid, 1994, trad., de Quintín Racionero.

— *Poética*, Gredos, Madrid, 1992, edición trilingüe a cargo de Valentín García Yebra. Aristóteles,

— *Ética a Nicómaco*, Gredos, Madrid, 1999, trad. de María Araujo y Julián Marías.

AA. VV. *Los filósofos presocráticos*, traducción de C. Eggers, Madrid, Gredos, 1978.

Chesterton, G. K., *Autobiografía*, El Acantilado, Barcelona, 2003

Heidegger, M., *Reflexiones de san Agustín acerca del tiempo*, 1930, Monasterio de Beuron

Innerarity, D., *Ética de la hospitalidad*, Península, Barcelona, 2001

Kohan, W. O., “Heráclito y un río que no cesa”, en *Cuadernos de Filosofía*, XXIV, n. 39, 1993

© Enrique Anrubia 2008

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo