

10.3. CONSEJOS PARA LA ESCRITURA DE TERROR

Aunque pueda resultar un primer consejo extraño, especialmente después de haber presentado a Lovecraft como un paradigma del género, la forma más eficaz de abordar la escritura de terror empieza por **evitar la excesiva connota-**

ción, tanto a nivel de adjetivación como en el abuso de una escenografía horrificica, y trabajar al máximo la contención. Siempre se insiste en la importancia de la atmósfera, y no puede ser más cierto, pero hay que recordar que a menudo la mejor manera de crear atmósfera no es mediante descripciones ominosas y recargadas, sino mediante acciones y sucesos inquietantes, a veces muy sutiles; dicho de otro modo, deberíamos dedicar más tiempo a pensar los verbos que los adjetivos.

También es importante, a la hora de idear motivos y personajes, evitar los arquetipos que ya se han convertido en **cliché**, los iconos que se han domesticado a lo largo de muchos años de narrativa de terror y tenemos tan integrados en nuestra cultura popular que han perdido su fuerza. Si presentamos a un vampiro o a un zombi, por ejemplo, tendremos que darles una vuelta conceptual para que rompan las expectativas del lector y recuperen su capacidad de perturbar. El terror, como género hermano del fantástico, extrae su fuerza de la transgresión de las etiquetas y de las regularidades: lo que más nos espanta es aquello que no podemos categorizar, aquello que carece de nombre, incluso.

Debemos ser conscientes, además, de que todas las figuras de la cultura popular o la mitología **arrastran su propia narrativa** y su horizonte de expectativas. Esto quiere decir que si, por ejemplo, escribimos sobre una plaga de zombis, nuestros lectores esperarán encontrarse con unas características físicas determinadas y una serie de giros narrativos recurrentes, fruto de sus lecturas y visionados previos: los primeros momentos de la invasión, la formación de un grupo de supervivientes, las disputas dentro del grupo, el momento en que uno de los personajes es mordido y oculta su herida a los demás... Incluso si que-

remos subvertir todas estas expectativas para aportar una visión propia del zombi, necesitamos conocer primero de qué modo ha sido tratado ya por la ficción. Igualmente, si tomamos por ejemplo al personaje del folklore eslavo Baba Yagá, debemos documentarnos adecuadamente sobre sus orígenes y conocer los relatos básicos que lo han conformado para poder utilizarlo de forma sugerente y novedosa, sin perder su esencia arquetípica original.

En esta línea de revitalizar los tropos clásicos, un enfoque productivo suele ser la combinación de los elementos más espectrales con otros elementos muy cotidianos, incluso prosaicos. Introducir escenarios, preocupaciones y objetos de **nuestro día a día** es la forma más natural no solo de actualizar los viejos arquetipos sino de ganarnos la complicidad del lector. La guardería donde dejamos a nuestro hijo de dos años para ir a trabajar cada lunes, por ejemplo, puede convertirse en un escenario óptimo para una secuencia de horror; una aplicación de citas puede ser el lugar «encantado» donde establecemos contacto con alguien no del todo humano; etcétera.

Una consecuencia de la influencia del cine en el género es que los lectores pueden reclamar de los libros el mismo tipo de sensaciones o *shock value* que ofrece el producto audiovisual. Y naturalmente, un libro nunca impactará en nuestros sentidos como lo hace una película. Aunque sea una obviedad recordarlo, la única herramienta de la que dispone un escritor de terror es el lenguaje; esto significa que las imágenes no las aporta él, el autor, sino que las construye el propio lector con su imaginación, a partir del texto. El arte de escribir terror, por tanto, será siempre el arte de la sugestión, de **lo implícito** más que de lo explícito,

el arte de buscar la colaboración creativa del lector para implicarlo emocionalmente en el relato.

Veamos, por ejemplo, el modo en que R. L. Stevenson deja en las manos del lector imaginar el aspecto de Mr. Hyde:

No es fácil de describir. Hay algo erróneo en su apariencia, algo desagradable, algo que lo hace manifiestamente detestable. Nunca vi un hombre tan rechazable y, no obstante, apenas sé por qué. Debe tener alguna clase de deformación; provoca un fuerte sentimiento de deformidad, aunque no podría especificar este punto. Es un hombre extraordinariamente visible y, no obstante, realmente no puedo nombrar nada en este sentido. No, señor; no puedo contar nada; no puedo describirlo. Y no es por falta de memoria, pues declaro que lo estoy viendo en este momento.

El extraño caso del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde

R. L. Stevenson

Otra manera completamente distinta de generar desasosiego es la que utiliza Cormac McCarthy en *La carretera*:

Miró los escalones de madera basta que bajaban. Agachó la cabeza y luego encendió el mechero y paseó la llama por la oscuridad, como una ofrenda. Frío y humedad. Un hedor infame. El chico se le agarró a la chaqueta. Se veía parte de una pared de piedra. Suelo de arcilla. Un colchón viejo con manchas oscuras. Se agachó y bajó otro escalón con el encendedor al frente. Acurrucados junto a la pared del fondo había hombres y mujeres desnudos, todos tratando de ocultarse, protegiéndose el rostro con las manos. En el colchón yacía un hombre al que le faltaban las dos piernas hasta la

cadera, los muñones quemados y ennegrecidos. El olor era insoportable.

Cielo santo, susurró.

Entonces uno a uno volvieron la cabeza y parpadearon a la miserable luz. Ayúdenos, dijeron en voz baja. Por favor, ayúdenos.

Dios, dijo él. Oh, Dios.

Agarró al chico. Date prisa, le dijo. Date prisa.

Se le había caído el encendedor. No había tiempo para buscarlo. Empujó al chico escaleras arriba. Ayúdenos, decían ellos.

Deprisa.

La carretera
Cormac McCarthy

Aquí se puede ver cómo la contención descriptiva—McCarthy es extraordinariamente austero en el uso de adjetivos— no merma el impacto de la escena, sino todo lo contrario.

Es importante recordar que el mecanismo de la empatía funciona esencialmente mediante el **uso de los sentidos y las emociones del protagonista** para explicarle al lector lo que está sucediendo; una impresión parcial, subjetiva, velada y fugaz, casi siempre es más eficaz para estremecer que dedicar un largo párrafo a una descripción exhaustiva y objetiva.

El hecho de narrar a través de las emociones del protagonista provocará, inevitablemente, que el relato nos conduzca a momentos de cada vez mayor intensidad. Después de todo, los personajes se enfrentan a algo insólito y aberrante, y es crucial mantener el **realismo en las reacciones** de nuestro protagonista para que el lector no se aparte de

él. A diferencia quizá de otros géneros como el de aventuras, el policial o incluso la ciencia ficción, el fenómeno terrorífico siempre supera las expectativas del personaje y le provoca un estado de choque en el que debe reevaluar todas sus asunciones básicas, tal y como hemos explicado.

Aunque se trata de dos cualidades necesarias para cualquier tipo de ficción, puede ser útil tener en cuenta dos atributos ineludibles del protagonista en una historia de terror: **atención** y **coraje**. Atención para percibir los sucesos extraños con mayor agudeza o sensibilidad que otros personajes (de otro modo, ¿por qué tendría que ser nuestro protagonista?), y coraje para ser capaz de salir de ese bloqueo ante el encuentro con lo insólito y, llegado un punto, dejar de huir para plantar cara voluntariamente al adversario.

La contención en el inicio de nuestra historia, por tanto, debe dar paso a una **progresiva inmersión** en el horror, con una mayor definición de la amenaza, hasta que el relato finalmente desemboque en las cenagosas marismas de *lo abyecto*, por utilizar la expresión de Julia Kristeva. Porque, si existe una barrera (simbólica) que separe al género de terror de otros afines como el suspense o el fantástico, esta es la transgresión del «buen gusto» para adentrarnos —aunque sea solo durante un pasaje fugaz, al final de nuestro relato— en el terreno de lo sucio, lo aberrante, lo repulsivo, lo indecente... Kristeva definía lo abyecto como aquello que perturba la identidad, el sistema y el orden; aquello que no conoce los límites y las reglas; aquello que escapa de las categorías y no respeta ningún tabú.

En definitiva, aunque el género de terror participa también del *miedo metafísico* que David Roas considera característico del fantástico, se podría afirmar que el terror

alcanza sus cotas de mayor intensidad y expresividad en la materialización física de la amenaza. Esta **plasticidad** del género, que resulta obvia en el cine, también debe palparse en nuestros relatos mediante la creación de escenas que queden grabadas en la retina del lector (actos de transgresión corporal, inversiones inesperadas de las leyes físicas, gestos o expresiones de crueldad insólita, etcétera). En definitiva, visiones de pesadilla como, por ejemplo, el momento en que Marina descubre que algo muy extraño habita dentro de su hijo Maxim en el cuento de Anna Starobinets:

El niño alargó la mano al tarro de los bombones de chocolate, cogió un Bélochka, lo desenvolvió rápidamente y se lo metió en la boca.

Marina advirtió que por la nariz de Maxim, hundiendo las patitas inquietas en los poros grasientos de su piel, corría una hormiga. Marina alargó la mano para quitársela,

una vez vi cómo le corrían por encima
pero Maxim retrocedió.

—Ni lo sueñes —dijo con voz ronca—. Tú. No te atrevas a tocarme.

«Tú». De repente, Marina pensó que ya ni se acordaba de cuándo fue la última vez que Maxim la llamó «mamá». Y también pensó que quizá no deseaba oír aquella palabra saliendo de aquellos labios babosos y glotones.

La hormiga llegó hasta la ventana de la nariz y se detuvo de golpe. Perpleja, movió las antenas y las patitas delanteras hacia el abismo negro y ventoso. Al cabo de unos momentos se zambulló decididamente en la oscuridad.

—Y no te atrevas a entrar en mi habitación —dijo Maxim—. ¿Está claro?

Percibió en él una fuerza desconocida,
no soy un niño
 pero implacable y sosegada, ante la cual se sentía muy
 pequeña, impotente y estúpida. Aquella fuerza, fuera
 lo que fuera, sometió su voluntad y la obligó a decir:
 —Sí. Está claro.

«Una edad difícil»
 Anna Starobinets

Como hemos dicho, la escenografía del ritual está muy presente en la ficción de terror. Igual que la acción se sitúa en momentos y lugares *especiales*, también las historias suelen incluir **elementos icónicos** que generan cierta fascinación fetichista tanto en los personajes como en el lector: el amuleto de *La pata de mono* de W. W. Jacobs, el ojo de cristal de «El corazón delator» de Poe, el rompecabezas maléfico en las ficciones de Clive Barker, el coche poseído de *Christine*, los payasos y juguetes en tantísimas historias... Como vemos, a menudo se trata de objetos comunes o incluso amables **cuyo significado ha sido desplazado** o «pervertido» de alguna manera.

El empeño en construir imágenes impactantes, incluso adentrándonos en el terreno de la repulsión, no debe justificar en ningún caso la vulgaridad léxica o la despreocupación por el lenguaje. Antes al contrario; precisamente cuando ofrecemos al lector esas imágenes espeluznantes es cuando más cuidado debemos poner en escoger las palabras y las expresiones adecuadas.

Un ejemplo de cómo mantener la **elegancia** literaria y al mismo tiempo ofrecer imágenes brutales y estremecedoras sería el autor inglés Clive Barker. En sus *Libros de sangre* se encuentran algunos de los mejores cuentos de terror

de las últimas décadas, y en ellos observamos cómo la transgresión y la imaginería abyecta adquiere cualidades cercanas a lo sublime gracias a una magnífica escritura.

Sus ojos ya se estaban acostumbrando a la luz de la noche. Podían distinguir la estructura de aquel monstruo. Era una obra maestra de ingeniería humana: un hombre hecho enteramente de hombres. Mejor, un gigante sin sexo, construido con hombres, mujeres y niños. Todos los habitantes de Popolac retorcidos y deformados en el cuerpo de este gigante tejido con carne, con los músculos extendidos hasta la máxima tensión tolerable y los huesos a punto de quebrarse [...] Los cuerpos estaban unidos de tal manera que hacían que la superficie fuese —excepto los arreos— completamente lisa, brillante a la luz de las estrellas como un vasto torso humano. Incluso los músculos estaban bien copiados, aunque simplificados. Podían ver el modo en que los cuerpos atados se empujaban y tiraban uno contra otro, formando sólidas cuerdas de carne y hueso. Podían ver a la gente entrelazada que confeccionaba el cuerpo: las espaldas, como tortugas comprimidas juntas para formar la curva de los pectorales; los acróbatas, atados y anudados en las articulaciones de brazos y piernas, enrollándose y desenrollándose para articular la ciudad.

Pero seguramente la más asombrosa visión de la ciudad era la cara.

Las mejillas hechas con cuerpos; las cavernosas cuencas de los ojos, desde donde unas cabezas miraban fijamente, cinco cabezas unidas formaban cada globo ocular; una ancha, aplastada nariz y una boca que se abría y cerraba, mientras los músculos de la mandíbula se juntaban y separaban rítmicamente. Y de aquella boca revestida de dientes por niños desnudos, la voz del

gigante, que ahora solo era una débil copia de su anterior potencia, emitía una única nota de música estúpida.
Popolac caminaba y Popolac cantaba.

«En las colinas, las ciudades»
Clive Barker

Para terminar, quizá conviene regresar al comienzo y recordar el primer mandamiento que debe respetar todo escritor de ficción: para que los sucesos de nuestra historia resulten impactantes —por muy espectacular o tremenda que sea— es imprescindible que *nos importe* el protagonista; es decir, que hayamos generado un **vínculo afectivo** con él o con ella.