

# LO NUMINOSO: MITO Y TERROR

*Eugenia Olavarría P.*  
(UAM-I)

Desde el punto de vista formal, el mito —entendido como un sistema de signos intermedio entre el lenguaje articulado y el lenguaje musical— ha sido definido ante todo como un relato. En efecto, no hay mito que no "se cuente"; el mito se encuentra estrechamente vinculado a la narración, al relato, ya sea bajo su forma oral o escrita. En esta perspectiva, son numerosos los intentos por analizarlo desde la óptica de su articulación narrativa: en particular estudiosos de disciplinas como la literatura y el análisis textual han intentado acercarse a él, no sin caer en el formalismo, me refiero a los trabajos de Greimas y Todorov, principalmente. En cambio, el análisis etnológico de textos literarios no ha sido, propiamente hablando, objeto de estudio para los etnólogos, tal vez, la razón esté en considerar esta materia propia del sociólogo o el literato, en un afán por mantenerse cerca de los objetos de estudio tradicionales de la etnología: el parentesco, la organización política, el modo de producción, etc.

Sin embargo, el análisis de las obras literarias desde una perspectiva etnológica —a diferencia de la sociológica o la histórica— ha servido como material de contraste para poner a prueba las teorías propias de esta disciplina en el campo del arte. Pienso ahora en lo sugestivo de los acercamientos a la obra de Dostoievsky y Marcel Proust emprendidos por René Girard, así como el análisis de Victor Turner de la Divina Comedia que su muerte interrumpió.

Ahora nos toca a nosotros, en una perspectiva modesta, poner en relación dos ámbitos en apariencia distantes y encontrar en esta distancia, la medida "pertinente": estos son el relato mítico y el relato de terror. Pasaremos pues a definir ambos: con

---

\*"Los estudios del simbolismo y mito deberían tomar en cuenta la ciencia ficción, dado que este género proporciona muchos ejemplos de la reagrupación de los factores de la cultura en combinaciones y contextos, que fueron postulados anteriormente, como los rasgos de la liminalidad, iniciación y misterios religiosos" (Turner, 1974: 263).

respecto al mito, asumimos los lineamientos expuestos por Lévi-Strauss (1975), Edmund Leach (1962) y la teoría estructuralista en general en cuanto a su definición, teoría y método de análisis. Para caracterizar al relato de terror daremos algunos antecedentes: en primer término, el relato de horror preternatural o sobrenatural, como género literario, ha sido reconocido en todas las épocas. Este género, caracterizado por el sentimiento de terror preternatural, no debe confundirse con otro tipo de literatura de miedo muy distinta desde el punto de vista de su mensaje: la del mero miedo físico y de lo materialmente espantoso.

Esta literatura debe contener, entre sus elementos de significación, un orden que provoca pavor a las fuerzas exteriores desconocidas, y formalmente se presenta como el asombro expresado ante una idea terrible para el cerebro humano: la de la suspensión o transgresión de las leyes de la Naturaleza y de la Sociedad que son la única salvaguardia frente a los ataques del caos y del desorden. En este sentido, el factor más importante en la identificación del terror preternatural es la atmósfera, ya que el criterio último de autenticidad del relato mismo no reside en el encaje de una trama, sino en que se haya sabido crear una determinada sensación.

En esta relación tan estrecha con las emociones, el cuento de horror aparece junto con el pensamiento y lenguaje humano y lo encontramos como un ingrediente del folklore antiguo que cristalizó en las baladas, crónicas y textos sagrados arcaicos. El terror constituyó, en efecto, una característica destacada de la magia ceremonial, con sus ritos para la invocación de demonios y espectros, que se desarrolló en tiempos prehistóricos y alcanzó su apogeo en Egipto y las naciones semíticas. Pueden apreciarse sus huellas en la literatura clásica, y hay pruebas de que tuvo una importancia mayor en cierta literatura de baladas que discurrió paralela a la corriente clásica, pero que desapareció al no adoptar forma escrita. La Edad Media, impregnada de tenebrosidades fantásticas, dio a estas expresiones un enorme impulso al nutrirse de tipos y personajes míticos y legendarios que han subsistido en la literatura preternatural hasta hoy, más o menos disfrazados o alterados por la técnica moderna, como son las brujas, los hombres lobo, los vampiros y los espíritus necrófagos.

En casi toda la literatura estrictamente imaginativa de la Edad Media y el Renacimiento, los mitos nórdicos adoptaron forma literaria, y después, cuando lo preternatural aparece como un elemento constante de la literatura del día, lo encontramos en su mayor parte bajo formas métricas. A lo largo del siglo XVII y hasta mediados del XVIII, aparece un número cada vez mayor de

leyendas de carácter tenebroso que, no obstante, se conservan bajo el aspecto de la literatura aceptada y cortés. Más tarde, con las traducciones de relatos orientales, acontece el despertar del movimiento romántico que da origen a la escuela narrativa gótica. En este sentido, el impulso y la atmósfera son viejos, pero el relato preternatural típico de la literatura convencional, como forma literaria fija y académicamente reconocida, es propio del siglo XVIII (Llopis: 1975).

Para 1830, se dio un vuelco no sólo en este género sino en la literatura en general, con la aparición de los escritos de Edgar Allan Poe. Los espectros de Poe adquirieron un carácter que no poseía ninguno de sus predecesores e instauraron un nuevo modelo de realismo en los anales de la literatura de horror. Desde entonces, América se convirtió en el nuevo campo de cultivo de literatura preternatural ya que, además de heredar el folklore tenebroso de Europa, poseía un fondo adicional de asociaciones en que inspirarse, dado que ya se habían reconocido las leyendas como material fructífero para la literatura. Pero ¿por qué los lectores necesitaban terrores nuevos, terrores inéditos que sin embargo, reactualizaban los terrores más ancestrales y recónditos del alma humana? Era necesario ir más allá del simple muerto — personaje favorito de las novelas góticas— y del castillo medieval semiderruido, para retroceder a épocas primitivas, prehistóricas, prehumanas, épocas de oscuridad primigenia, de caos, de vagas formas del inicio del mundo. El terror en la literatura tomó como símbolo de los principios del pensamiento, a la arcaica capa geológica de la tierra. La viejísima creencia se convirtió entonces, en motivo de arte.

Y en esta transformación de representación colectiva en motivo artístico —producida por los maestros americanos del terror del siglo xx— tienen lugar las disyunciones creencia/motivo; mito/creación individual; y el efecto simétrico e inverso que Lévi-Strauss define en *El Pensamiento Salvaje* entre mito y arte, cito: "Los mitos se nos presentan simultáneamente como sistemas de relaciones abstractas y como objetos de contemplación estética: en efecto, el acto creador que engendra el mito es simétrico e Inverso a aquel que encontramos en el origen de la obra de arte. El mito utiliza una estructura para producir un objeto absoluto que ofrezca el aspecto de un conjunto de acontecimientos (puesto que todo mito cuenta una historia). El arte procede a partir de un conjunto: objeto + acontecimiento y se lanza al descubrimiento de su estructura; el mito parte de una estructura, por medio de la cual emprende la construcción de un conjunto (objeto + acontecimiento)." (Lévi-Strauss, 1975:48).

Esta relación tan estrecha, entre mito y terror, fue percibida por H.P. Lovecraft, padre del terror cósmico, al llamar a la antología de sus cuentos, *Los Mitos de Cthulhu*. Más adelante volveremos sobre este punto.

Pasaremos ahora a dibujar este mapa de paralelismo y oposiciones entre relato mítico y relato de terror, desde el punto de vista de la estructura, relaciones y funciones de los elementos que los conforman. El primer punto consiste en la identificación de las relaciones entre relato mítico y relato de horror por un lado, con la creencia popular, por el otro. Definiremos esta última como una representación consciente, conocida y transmitida por las personas de una cultura, que está presente en las palabras y en los actos y cuya eficacia reside en que está sustentada por una representación colectiva inconsciente. Esta definición de Nicole Belmont (1976), prosigue: "El sentido de una creencia popular sólo puede descubrirse si la volvemos a colocar dentro de algún encadenamiento: el contexto que constituye la cultura de la cual fue extraída, o sea, un conjunto. sintagmático semejante al relato". Puede decirse que la creencia se articula a nivel de enunciado y el conjunto de enunciados entre los cuales pudiera situarse, está constituido por el mito; o bien, que una creencia popular está incluida como 'fragmento cerrado' dentro de un relato mítico. Esta relación de contigüidad entre ambos elementos, puede presentarse bajo tres formas distintas: 1) en el primer caso, la creencia está contenida explícitamente en el relato, como fragmento cerrado; 2) en el segundo caso, la creencia está contenida explícitamente en el relato y lo elabora por serle anterior; y 3) en el tercer caso es el relato el que está contenido implícitamente en la creencia, que le es posterior.

Desde este punto de vista, la creencia popular es un enunciado sobre sí mismo, en la medida en que consiste en una frase, o eventualmente en varias, desprovista de narratividad. Pero puede entrar en la trama de un relato perdiendo su apariencia de creencia para convertirse en un *motivo*. En este momento, la creencia expresada en forma de motivo artístico, pierde su fuerza sugestiva y emocional, es una creencia que ya no lo es, que se va apagando hasta desaparecer o sufrir una nueva mutación en los motivos de los cuentos de miedo.\*

Por ejemplo, la creencia en el retorno de los muertos, abolida fundamentalmente —junto con otras muchas creencias— por el racionalismo del siglo XVIII volvió con el romanticismo para

---

\*"Un mito que se transforma pasando de tribu en tribu se extenúa al fin sin desaparecer por ello. Quedan dos vías libres: la de la elaboración novelesca y la de la utilización con fines de legitimación histórica." (Lévi-Strauss, 1984: 253).

instituir este género. Pero ya no vuelve como pura creencia que era antes, sino como estética. Esta desincronización entre el creer y el sentir —en palabras de Rafael Llopis (1982) —quedó expresada en la respuesta de alguien a quien, habiéndosele preguntado si creía en los fantasmas, contestó que no, pero que le daban miedo. En este sentido, el cuento de miedo se manifiesta como una forma de expresar lo numinoso cuando ya no se cree (Ver *infra*). En efecto, la literatura terrorífica nace en pleno apogeo del racionalismo y se desarrolla junto con él, pero como su sombra. El racionalismo sólo toleró estas manifestaciones inofensivas dentro del arte, ya para entonces despojadas de su carácter sagrado.

En suma, las relaciones mito/creencia y cuento/creencia están marcadas por algunas diferencias: mientras el primer par se caracteriza por la relación de una parte con el todo, el segundo lo está por las oposiciones entre: conjunto de enunciados/creación literaria; sin autor/con autor; función simbólica/función estética, lo que significa que la "distancia" entre creencia y cuento es mayor que la existente entre mito y creencia, por lo que el mito se coloca como una forma intermedia entre creencia y cuento, en tanto que incluye y se instituye en la primera, y aporta su forma secuencial al segundo.

Pero no sólo eso, la verdad es que los héroes de la leyenda y el mito, personajes que en otras sociedades más simples pertenecían al dominio de lo sagrado, volvieron a ser *sentidos* por el hombre occidental en los relatos de terror preternatural. Este sentimiento, se presenta bajo la forma del terror *numinoso*, término que retomo del neologismo forjado por Rudolf Otto (1980) para designar tanto una categoría explicativa y valorativa, como una disposición o estado de ánimo que consiste en un temor especial o más bien, en un temor que es algo más que temor. Por ejemplo, en hebreo *hiq-disch* significa "santificar", santificar una cosa en su corazón, significa distinguirla por un sentimiento de pavor peculiarísimo, que no se confunde con otra clase de pavor, en suma, significa valorarla mediante una categoría sagrada.

Este sentimiento, es descrito por Otto como sigue: "El objeto realmente misterioso es inaprehensible e incomprensible no sólo porque el conocimiento tiene respecto a él límites infranqueables, sino además porque se tropieza con algo absolutamente heterogéneo, que por su género y esencia es inconmensurable con respecto al hombre y por esta razón lo hace retroceder espantado." (1980: 42).

Los planteamientos de Rudolf Otto, que intentan exponer la sintaxis de lo santo más que su morfología, concuerdan con los

de Roger Caillois (1984) sobre lo sagrado. Bajo esta perspectiva, la obra de Caillois aparece como una "re-creación" de *Lo Santo* de Rudolf Otto: ambos autores, ante la ambigüedad de su objeto —lo santo y lo sagrado— deciden apoyarse en el punto de vista subjetivo. Bajo esta luz, Caillois define una de las cualidades de lo sagrado como lo que produce a la vez el bien y el mal; o que desarrolla una acción fasta o nefasta y recibe los calificativos opuesto de puro e impuro, de santo y sacrílego, que definen con sus límites propios las fronteras mismas del mundo religioso. En ésto consiste pues, la dialéctica de lo sagrado: toda fuerza que lo encarna tiende a disociarse; su ambigüedad primera se resuelve en elementos antagónicos y complementarios con los cuales relacionamos respectivamente los sentimientos de respeto y aversión, de deseo y de temor, que inspira su naturaleza radicalmente equívoca.

Por otra parte, lo sagrado se manifiesta exclusivamente por medio de prohibiciones. Se define como 'lo reservado', 'lo separado', lo que se pone fuera del uso común, protegido por prescripciones destinadas a evitar todo ataque contra el orden del mundo, todo riesgo de trastornarlo y de introducir en él un germen turbador. Aparece pues, esencialmente como negativo. Así se explica que las únicas manifestaciones de lo sagrado sean prohibiciones, *protecciones* contra todo lo que podría amenazar la regularidad cósmica, o expiaciones, reparaciones de todo lo que ha podido turbarla. Lo sagrado se encuentra, por tanto, ligado de modo más estrecho al orden del mundo: es su expresión inmediata y su consecuencia directa. Por ello lo sagrado se presenta bajo las dos categorías de lo puro y lo impuro: la de las energías vivificadoras y la de las fuerzas de la muerte, la de los polos atractivo y repulsivo del mundo religioso.

Radicalmente hostiles en su esfera propia, lo puro y lo impuro poseen en común que se oponen de igual manera a lo profano. Pero al interior de lo sagrado, existe una separación meticulosa de los principios de lo puro y lo impuro que implica para ellos una localización distinta en el seno de la sociedad. La comunidad se ve entonces, como encerrada dentro de un recinto imaginario. En el interior del círculo todo es luz, legalidad, armonía, espacio despejado, reglamentado, distribuido: en medio, el arca de la alianza o el altar representan el foco material y activo de la santidad que irradia hasta la circunferencia. Extrapolando este modelo, al de la configuración de las ciudades modernas, se presenta un núcleo de edificios oficiales y religiosos rodeado por una cintura de sombra y miseria, reafirmando así la oposición de lo puro y lo impuro. Al pasar del terreno religioso al terreno laico y convertida en la oposición ley/crimen, se conserva la misma

estructura topográfica: lo puro en el centro, lo impuro en la periferia y mientras el terreno de las contaminaciones aparece difuso e indeterminado, los poderes de la santidad gozan de una clara localización. Pero en ambos casos, la virtud consiste en permanecer *dentro del orden*, en quedarse en *su sitio*, en no rebasar el lote asignado, en mantenerse dentro de lo permitido, en suma, en no disponer de lo prohibido.

Es bajo estas categorías que puede ponerse de manifiesto la naturaleza del relato terrorífico desde el punto de vista de su mensaje y de los sentimientos a él ligados: al situarse en el polo de lo impuro como motivo principal, el relato de terror hace intervenir situaciones y personajes en "desorden" que pertenecen y no al mundo de lo real, son seres entre humanos y animales, entre humanos y sobrenaturales, entre la vida y la muerte —tal como el inefable señor Valdemar de Edgar Allan Poe. Para Lovecraft, esta disposición está expresada en los riesgos de la mezcla que representaba, para su tiempo, el crisol de razas de la sociedad americana, y como todo hombre angustido, sentía horror por la suciedad, por la descomposición, que representaba en sus monstruos intermedios, dando vida a la expresión de Mary Douglas (1973), lo sucio es lo indeterminado.

Y esta indeterminación, esta liminaridad, este empobrecimiento estructural, es el que posibilita el sentimiento de numinosidad. El pavor cósmico se produce, en consecuencia, por resaltar el polo de lo impuro y elevarlo a una categoría que no le corresponde de acuerdo al orden del mundo. Convertirlo en motivo de arte y describir la gama de sus posibilidades, significa poner de manifiesto una contradicción que no puede resolverse más que en el terreno del arte, y que al producir un efecto estético y emotivo, sacude en el individuo profundas raíces sociales.

Si la música —como afirma Lévi-Strauss— saca a relucir en el individuo sus raíces fisiológicas, la mitología hace lo mismo con sus raíces sociales y el cuento numinoso, diríamos nosotros, extrae sus raíces sociales para darles un vuelco y dejar sin resolver la contradicción presente en el mito, haciendo más lejana la relación entre sus términos. De esta manera, el mecanismo del terror se presenta como simétrico e inverso al mito: mientras ambos tienen sus raíces en la creencia, uno la retoma para convertirla en motivo artístico, realizada por un autor individual y el otro la sitúa en el eje de la sucesividad, la inserta en el discurso mítico y por tanto, sin autor. Para ello, el cuento se despoja de su carácter sagrado para laicizarse dentro de la literatura; mientras el mito permanece dentro del ámbito de lo sagrado al ser así calificado por una comunidad. Si el relato de terror saca a relucir el polo de lo impuro, para evitar la resolución de una

contradicción, el mito renueva las raíces sociales resolviendo una contradicción en el plano social, alimenticio, cosmológico, o cualquier otro. Si con respecto a la creencia, sea o no de tipo religioso, el cuento de terror da un salto metafórico, que es la relación que el arte mantiene frente al pensamiento salvaje; el mito se relaciona metonímicamente con la creencia al incluirla en la cadena de las sucesiones.

Sin embargo, al igual que el mito, el relato de terror debe su eficacia a su propia estructura, a los términos que pone en juego, que pone en contradicción y la solución que le da a la misma. De ahí que el cuento de terror sea también un género "histórico" en el sentido de que el efecto de terror depende del continuum "externo" al mito, cuya materia —como afirma Lévi- Strauss— está constituida por acontecimientos históricos o creídos tales, y que determina lo que es o no creíble.

De tal manera, los recursos usados por los autores de cuentos de terror dependen de las reacciones de sus lectores, por lo que estos van desde el tópico de los "espíritus de los muertos" hasta el uso indiscriminado de la ciencia como vehículo para permitir la admisión de lo fantástico. Esta fue la innovación de Lovecraft, último escritor de pavor numinoso, que agotó las posibilidades de asombro por lo menos durante los últimos cuarenta años. Su escuela y amigos, profundamente influenciados por su personalidad supieron transmutar sus terrores en arte.

Creciendo en un plan meramente estético, de ficción sabida y aceptada. *Los Mitos de Cthulhu*, como llamaron a su antología, constituyen una religión, con sus profetas y libros canónicos, con sus lugares sagrados, su hagiografía, su dogma, su culto y su ética. Podría considerarse incluso, como la última mitología del siglo xx, pero con la diferencia de que es una mitología para escépticos, en la que no creyó ni su propio creador. Su diferencia radica en que está distanciada, en que su autor no quiere hacerla pasar por verdad; y sin embargo, resulta verdadera, auténtica, porque "re-crea" principios presentes en la mente de todos: "Mis terrores no son de Alemania, sino del alma", decía Poe (Llopis, 1975: 26).

Estos relatos son considerados como un género literario particular, llamado propiamente "Mitología de Cthulhu" y es descrito como una cosmogonía de la tierra desde su pasado más remoto hasta su último futuro; en la que se relata una historia de las numerosas razas de dioses y demonios, junto con una especie de teología descriptiva de sus nombres, títulos, atributos y servidores; así como una bibliografía de libros científicos, místicos e históricos (Llopis, 1975).



De acuerdo con Derleth, *Los Mitos de Cthulhu* constituyen una transformación de los mitos bíblicos reducidos a sus elementos más simples: una relación de la lucha cósmica entre las fuerzas del bien y del mal. "Todos mis relatos, por muy distintos que sean entre sí —dice Lovecraft— se basan en la idea central de que antaño nuestro mundo fue poblado por otras razas que perdieron sus conquistas y fueron expulsados, pero viven aún en el Exterior, dispuestas en todo momento a volver a apoderarse de la Tierra." (Lovecraft, 1984: 33). A partir de la síntesis de esta saga, se apunta ya una serie de transformaciones con respecto a otros ciclos míticos:

"Mucho antes de que apareciese el hombre en la Tierra, ésta era compartida por los Primigenios y la Gran Raza de Yith, quienes cayeron en discordia y se alzaron contra sus propios creadores, los dioses Arquetípicos. La Gran Raza abandonó las zonas terráqueas y huyó a través del tiempo. Los Primigenios, sin rival ya, quisieron dominar el mundo y combatieron a los Dioses Arquetípicos quienes castigaron esta rebelión. Pero antes de ser derrotados en aquella primera guerra, los Primigenios habían engendrado una multitud de sicarios que desde entonces se esfuerzan por liberarlos de nuevo. Sin embargo, nadie puede levantar el sello arquetípico que mantiene a Cthulhu dormido en la muerte; pero según las profecías, en algún futuro incierto volverán a disputar una vez más el universo a los Dioses Arquetípicos".

Sería largo enumerar aquí todos los lugares sagrados, las invocaciones y los rituales de los Mitos. Pero *Los Mitos de Cthulhu*, como todo ciclo mitológico —real o ficticio— se ha estructurado, ha alcanzado su apogeo y ahora se halla en plena decadencia, para convertirse, a su vez, en elementos constitutivos de nuevos ciclos míticos.

#### Bibliografía:

- Belmont, Nicole (1976), "Las creencias populares como relato mitológico", en Eliseo Verón ed., *El proceso ideológico*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Caillois, Roger (1984), *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Douglas, Mary (1973), *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI eds.
- Girard, Rene (1984), *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona, Gedisa.
- Leach, Edmund R. (1962), "Genesis as myth", en *Discovery*, mayo, págs. 30-35.
- Lévi-Strauss, Claude (1975), *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Llopis, Rafael, ed. (1982), *Antología de cuentos de terror*, vol. I, Madrid, Alianza Editorial.
- , (1975), *Los mitos de Cthulhu*, Madrid, Alianza Editorial.
- Lovecraft, Howard Ph. (1984), *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza Editorial.
- Otto, Rudolf (1980), *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza Editorial.
- Turner, Víctor W. (1980), *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI eds.
- , (1984) *Dramas, fields and metaphors*, Ithaca & London, Cornell University.

#### CÓMO CITAR:

Olavarría, María Eugenia, “Lo numinoso: mito y terror”, *Alteridades. Anuario de Antropología*, México, UAM, 1989, pp. 113-122, ISBN 968-840-538-8