

Miradas somáticas: aproximaciones a la caracterización semiótica y estética
del género gore

Luis Fernando Sierra Hortúa.

Autor

Raúl Cuadros Contreras

Tutor

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

FACULTAD DE BELLAS ARTES

BOGOTÁ D.C., 2020

Miradas somáticas: aproximaciones a la caracterización semiótica y estética
del género gore

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Luis Fernando Sierra Hortúa.

Cod.2014272042

Raúl Cuadros Contreras

Tutor

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

FACULTAD DE BELLAS ARTES

BOGOTÁ D.C., 2020

Tabla de contenido

Introducción	1
Planteamiento del problema	7
Objetivos	9
Objetivo general	
<i>Objetivos específicos</i>	
Justificación	10
Metodología	12
Marco Teórico	
Una mirada a la problemática de los géneros	17
El género de Cine de Terror	25
Figuraciones del Exceso.....	29
<i>Corporalidades excedidas: La figuración de lo monstruoso.....</i>	<i>30</i>
<i>Fisiologismo grotesco: Corporalidades hiperbólicas y estridentes</i>	<i>32</i>
<i>Informidad: La inversión topológica de los cuerpos</i>	<i>35</i>
Pedagogías Sensibles: alfabetización visual en torno al cuerpo	38
Y el terror se hizo carne... y habitó entre nosotros: memoria discursiva y estética del género <i>gore</i>	41

Disecccionando el <i>gore</i>: Caracterización semiótica y estética del género <i>gore</i> en	
sincronía	98
El Miedo Encarnado: rasgos temáticos del <i>gore</i>	
<i>El cuerpo informe: cualidad de lo monstruoso y figuraciones del exceso</i>	<i>99</i>
El Miedo Amplificado: rasgos retóricos del <i>gore</i>	
<i>Detalles y Fragmentos: superficies de inscripción de lo violento</i>	<i>108</i>
Zonas Limítrofes del <i>gore</i>: rasgos enunciativos del género	117
<i>Ero-Tanatología del género <i>gore</i></i>	<i>118</i>
<i>El espectador voyeurista en el <i>gore</i> y el despertar de su curiosidad “obscena”</i>	<i>122</i>
<i>Tu carne es mi carne (?): el problema ético en el espectador</i>	<i>126</i>
Conclusiones	131
Bibliografía	138
Referencias Filmográficas	142

Introducción

Este trabajo, que propone una caracterización semiótica y estética del *género gore*, en coherencia con mi acercamiento temprano a ciertas tendencias estéticas contemporáneas, desencarna inquietudes profundas, tratadas, eso sí de manera acotada, en mi inicio de formación académica; tiempo en el que tuve la oportunidad de acercarme a tradiciones del pensamiento en torno a la estética y sus proximidades al campo de la ética. Aproximaciones que fueron ampliadas progresivamente durante mi paso por la Licenciatura en Artes Visuales donde encontré un escenario posible para tratar y desarrollar con detenimiento aquellas inquietudes en un diálogo constante con esos conocimientos previos y las diversas miradas en torno a la imagen, y sobre todo a la visualidad, emergidas durante mi proceso de formación.

Dichas inquietudes tienen que ver con unas estéticas percibidas al instante como anamórficas¹, distanciadas del *decorum*² y en el que la corporalidad es protagonista. En ellas los cuerpos se convierten en abyección física, en somáticas delirantes, en teratología carnal, pero, sobre todo, en inestabilidades y disoluciones de la forma. Estas estéticas tienen su lugar de presencia en una clase de producciones cinematográficas relegadas con frecuencia a la clandestinidad en virtud de su producción de bajo costo, pero aún más por sus imágenes de hiperrealismo carnal hiriente. Producciones enmarcadas en un tipo de género de poca

¹ Se entiende por anamórfico como aquel efecto de deformación o distorsión – reversible – de la imagen a través de un procedimiento óptico o matemático en el que se pasa del uso de la perspectiva clásica del espacio plano al de un uso transformado de la perspectiva tendiente a la curva y la deformación.

² Palabra latina que puede ser traducida como lo *apropiado*, lo *conveniente* o lo *adecuado*. También empleado como principio en la estética y la teoría del arte para designar el uso apropiado de ciertas formas y estilos respecto al asunto tratado.

aceptación, pero no por ello sin seguidores que las comenten y las (re)produzcan en otros formatos relacionados con la producción gráfica y musical.

Este género al que se alude es el *gore*, reconocido por su violencia gráfica excesiva, inscrita en los cuerpos –en corporalidades que prevalecen desplazando el lugar del otro –; y cuyo reconocimiento y aceptación presenta contradicciones desde el instante mismo de su recepción, por la problematicidad ética que entraña el establecimiento del vínculo entre producto y espectador: pues el género parece demandar del espectador la suspensión de cualquier actitud empática hacia el otro, su bienestar y su vida misma, para poder entregarse a un tipo de fruición muy particular. Asunto que me interpela como sujeto y que está en la base de mis inquietudes, como espectador y como educador artístico en formación.

En el marco de estas contradicciones se da apertura a cuestionamientos profundos derivados, no solo por el interés que tengo por estas producciones, sino que se corresponden con ciertas experiencias personales, vividas en escenarios de violencia muy característicos en sectores populares y en territorios periféricos de Colombia en los que esa violencia letal ejemplarizante, pero sobre todo intimidante, se cruzó conmigo a muy corta edad, permitiéndome presenciar el espectáculo de la crueldad escenificado en cadáveres a orillas del río, en terrenos baldíos o basureros. Cadáveres espectacularizados en esas escenificaciones del horror y mediatizados en la prensa amarillista, hechos que fueron tratados con cierta fascinación perversa y que despertaron sentimientos de aversión, pero, sobre todo, imprimieron en mí la sensación de miedo y vulnerabilidad. Estas sensaciones fueron evocadas en la primera aproximación a estas producciones del *gore* en donde las contorsiones, laceraciones, rictus, sangre y carne se presentaban como manifestaciones profundamente humanas, por lo que, a modo de *memento mori*, estas imágenes me

recordaban mi lugar de vulnerabilidad encarnada. En este sentido, mi interés por este tipo de películas trasciende la mirada inducida por la curiosidad morbosa, se retrotrae a un lugar íntimo de afectación y de confrontación, pero, también, con el paso del tiempo y por el influjo de diversas mediaciones académicas, se dirige hacia el lugar de la crítica y la reflexión.

Desde esta actitud naciente y de manera contigua a mi proceso de formación como maestro aparece una nueva motivación soportada desde la mirada crítica e interdisciplinar de los estudios de la Cultura Visual, incorporados a la educación artística visual y dirigidos a revisar, en este caso, la visualidad en marcos de referencia globalizada. Motivación que apunta a la construcción de espacios de reflexión sobre la educación crítica de la mirada, principalmente situados en ámbitos escolares, para discutir sobre el papel de la imagen y su incidencia en lo social y cultural; particularmente, aquellas imágenes de hiperviolencia y corporalidades múltiples y las posibles implicaciones estéticas y éticas que las revisten. Imágenes presentes, no solo en el género que nos compete aquí, sino de igual manera en diferentes producciones cinematográficas con sus respectivas sutilezas para su comercialización y recepción.

No obstante, también una reflexión como la que propongo abre cabida al reconocimiento de otras estéticas, problemáticas, que remiten a la presencia de múltiples y diversas sensibilidades. En las que, por ejemplo, hay lugar para un cuestionamiento acerca de la imposición de formas hegemónicas de la imagen corporal -en últimas de la alteridad-, así como para preguntarse sobre las complejas relaciones entre estética y ética que emergen en los planos del consumo y la recepción; en los que muy frecuentemente nos encontramos signados por la ambivalencia o hasta la contrariedad.

Es en este sentido, que, apoyados igualmente en un campo amplificado de análisis como la semiótica -en su íntima relación con la historia del arte y la estética-, se logra construir respuestas tentativas, más no cerradas, a los cuestionamientos que motivaron el desarrollo y conclusión de este proyecto, hipótesis que tienen como objetivo ser empleadas como insumos de reflexión teórica, susceptibles de ser examinados, interpretados y posiblemente replicados posteriormente.

Para dar cuenta de esto se presenta, primero, el desarrollo teórico y conceptual en el que se soporta esta propuesta, momento en el que se abordan, en primer lugar, una mirada comparativa a dos perspectivas del *estudio de los géneros* como lo son las de Altman y Steimberg, haciendo hincapié en la segunda de ellas. En segundo lugar, se aborda el *género de terror* desde una caracterización breve. En tercer lugar, se presentan, desde una mirada conjunta, englobada en las *figuraciones del exceso*, las formas de valoración discursiva en torno a la figura de lo monstruoso, las perspectivas del estudio estético de lo grotesco llevadas a cabo, de manera individual y antagónica, por Bajtín y Kayser y las nuevas significaciones que tienen que ver con la figuración de lo monstruoso en la contemporaneidad y su proximidad con la *Nueva Carne*. Y, por último, la(s) pedagogía(s) sensible(s), una propuesta de mirada y comprensión integral de lo corpóreo.

Por su parte, la propuesta metodológica en la que se inscribe el proyecto, la *sociosemiótica*, que se integra epistemológicamente en el *paradigma indicial*; perspectivas de análisis semiótico centradas en identificar indicios o detalles desde los cuales se hace posible rastrear o develar regularidades concernientes a totalidades difíciles de captar a primera vista. Finalmente, una aproximación a la caracterización semiótica del género *gore* en la que se incluye: el rastreo de su posible génesis, es decir, de *su memoria discursiva y estética* a lo

largo de una amplia y diversa producción de imágenes y discursos provenientes de épocas anteriores y presentes en múltiples materialidades; la descripción de sus principales rasgos semióticos como lo son: los *temáticos*, relacionados en este caso a la corporalidad y su *informidad* presente en el dislocamiento, y en consecuencia, privación de las formas; los *retóricos*, referidos a su composición y estructura, es decir, a su producción, empleando estrategias del lenguaje audiovisual que buscan darle lugar a lo *demonstrativo* mediante el recurso del detalle del primer plano y los primer primerísimos planos enmarcados en el fragmento del encuadre y los *enunciativos*, asociados a las implicaciones éticas que se presentan en el ámbito de su consumo y recepción, momento en el que se construye un vínculo entre el espectador y las producciones definiendo de este modo un tipo de espectador voyeurista que demanda el género. Todo esto en confrontación sincrónica con una serie de géneros y fenómenos audiovisuales que le son próximos.

Esta ruta de análisis semiótico y estético en torno al género *gore* adquiere relevancia para el campo de los estudios visuales, la educación artística visual y la cultura visual en tanto que posibilita la construcción de un espacio de articulación interdisciplinar desde el que es posible problematizar el régimen visual que rige lo corpóreo. Régimen que da lugar a la creación y reproducción de significados e imaginarios en torno al cuerpo, presentándolo bajo la experiencia del orden, y, por ende, de la forma, mediatizada y extendida esta hasta el imperativo de la juventud, situación que, a su vez, construye unos parámetros visuales en torno al otro. Igualmente, esta ruta permite poner en evidencia un tipo de estéticas, que, aunque objeten esos parámetros visuales que revisten lo corpóreo, presentan un carácter complejo y problemático en el campo tanto estético como ético, precisamente en el ámbito de su recepción, hecho que busca ser tratado, a través de la caracterización del género *gore*,

de manera reflexiva y crítica como aporte al campo de investigación de la Cultura Visual de la Licenciatura en Artes Visuales.

Planteamiento del problema

A pesar del auge del fenómeno *serial* presentado en las dos últimas décadas, difundido hoy en día a través de plataformas en línea cuyo servicio es la distribución de contenido audiovisual vía *streaming* (retransmisión en directo o emisión en continuo), el *cine* ocupa aún un lugar importante en la industria cultural y del entretenimiento. No obstante, las producciones derivadas de este aparato mediático se han dado en dos vertientes de producción y recepción. Por un lado, una con una fórmula más comercial, procedente de la industria cinematográfica hegemónica, es decir, de mayor producción y divulgación, como el caso de las películas de estudio propias de la industria hollywoodense. Y, por el otro, una con unas condiciones de producción y recepción casi que periféricas a esa industria del cine, entre las que se encuentran aquellas que ponen en paralelo el concepto de autor con el de personalidad artística conocidas bajo el rótulo de *cine de autor*.

En el último caso, en calidad de su lugar de descentralización, las producciones realizadas allí han tocado temas fuera de los convencionalismos estéticos y morales, ya sea de manera crítica o con cierta frivolidad. El caso más representativo de este tipo de tratamiento frívolo alrededor de estéticas y moralidades reinantes, es el que intuitivamente -en el ámbito de praxis social y el consumo cultural- ha sido denominado como *género gore*, cuyas producciones se han centrado en la mostración reiterada de un hiperrealismo violento inscrito sobre la superficie de los cuerpos, situación que suele dar lugar a reacciones que pueden caracterizarse como extremas, el repudio generalizado, el rechazo por razones éticas, pero también estéticas; o bien el gusto “perverso”, la cogida morbosa o incluso, el establecimiento de una relación de culto.

Esta circunstancia plantea varios retos e inquietudes, pues, por un lado, se trata de establecer si hay o no una dimensión estética, por problemática que pudiera resultar, dentro de la cual interpretar sus realizaciones cinematográficas y que pudiera compararse o relacionarse con manifestaciones estéticas de otras épocas y de otros ámbitos culturales; por otra parte, ver si, aun cuando se trata de producciones marginales, persisten en ellas regularidades semióticas que nos permitan hablar de género, no ya de manera intuitiva sino como producto de una caracterización posible de esas regularidades semióticas evidenciables.

Además de asumir posibles rutas de interpretación de aquello que aparece como más notorio y hasta “escandaloso”, las maneras en que en este ámbito de producción y recepción cinematográfica se figura el cuerpo y, en consecuencia, explorar rutas de interpretación y problematización que muy seguramente serán no sólo estéticas sino tan bien, por fuerza, éticas. Y así atisbar si la caracterización de este género puede llevarnos a señalar la presencia de otras estéticas posibles, por problemáticas que pudieran resultar. En este marco nos planteamos las siguientes preguntas:

- ¿podemos relacionar las producciones de lo que se denomina *gore* en el marco de tradiciones estéticas procedentes de otros ámbitos del arte y de la cultura?
- ¿es posible, más allá de las adscripciones intuitivas de esos consumidores, caracterizar estas producciones cinematográficas dentro de un género cinematográfico?
- ¿qué tipo de reflexiones estéticas y éticas pueden hacerse a propósito de las figuraciones del cuerpo dominantes en el *gore*?
- ¿es acaso posible descubrir la emergencia de nuevas sensibilidades estéticas relacionadas con la producción y la recepción de películas *gore*?

Objetivos

Objetivo general

- Producir una caracterización semiótica y estética de lo que intuitivamente se denomina *género gore*.

Objetivos específicos

- Rastrear la memoria discursiva y estética del gore en un amplio espectro de textos e imágenes de distintas épocas.
- Hacer un análisis sincrónico, comparativo de las películas del gore con géneros que le son próximos.
- Identificar y describir los principales rasgos retóricos, temáticos y enunciativos de este tipo de películas.
- Problematicar las implicaciones tanto estéticas como éticas que atraviesan el ámbito de producción y recepción del género.

Justificación

El *género gore* se caracteriza, más allá de su violencia hiperrealista, por ser un escenario de carnalidades proliferantes e inquietantes. La capacidad inquietante de las imágenes carnales del *gore* reside, no en el surrealismo desconcertante, sino en su *realismo* de pesadilla; encarnado – literalmente – en el dislocamiento de los regímenes de forma y tiempo que rodean al cuerpo, es decir, en la ruptura de su idealización; conforme a la figuración inmutable y armónica y el tiempo de su mutación degenerativa, producto de su consunción.

Dichas carnalidades constituyen un tiempo y espacio fílmico representativo de las producciones de este género en el que el cuerpo ya no es vida, sino *vulnerabilidad y muerte*. Aspectos presentados con cierto sensacionalismo hiriente, pero a su vez, atractivo para la vista del espectador, quien, persuadido por su curiosidad, parece suspender toda situación empática en aras de asistir libre de preocupaciones de orden moral a aquellos estadios de la crueldad, presentada en un doble sentido, eso sí, con un punto concéntrico: el desgarramiento de la carne. Por un lado, desde la nulidad del otro, negación de su lugar de existencia en-el-mundo en el ejercicio de su cosificación, y, en efecto, su instrumentalización y posterior borramiento. Y, por el otro, una especie de invalidación expresada en el desgarrar corporal que lo desincorpora del mundo social familiarizado, o educado, en una mirada enmarcada en la experiencia de la “normalidad” (Planella, 2017).

Es desde aquí que se devela la importancia de analizar este género desde una perspectiva crítica e interdisciplinar posible en el marco de la Cultura Visual; un campo de estudio involucrado, podría decirse que recientemente, en la educación artística en miras de observar, en este caso, la interacción de las imágenes en lo social, político, ético y estético y como en

este ejercicio interactivo se producen un tipo de miradas específicas encaminadas a la construcción de un régimen escópico.

Igualmente, esta necesidad de análisis emana de unos interés e inquietudes profundas en torno a las contradicciones manifestadas desde mi lugar como sujeto ético y como consumidor de estas producciones, experiencia como la de muchos en el terreno del consumo visual y que atañen al proyecto por la problematicidad ética que signa el vínculo entre el espectador y el producto, experiencia que puede ser reflexionada desde mi lugar de formación como educador en artes visuales en consonancia con algunos conocimientos filosóficos previos en torno a la estética y la ética los cuales posibilitaron ampliar el horizonte de reflexiones al cuerpo y el vínculo que tiene con la *vulnerabilidad*, entendida como condición ontológica universal, manifestada en la *exposición* – en su sentido global – del cuerpo, y en efecto, de la carne; comprendida como *ser sensible*, un principio generalizado a todo ser vivo propenso a la extinción, ya sea de manera natural, o, a través del ejercicio de la violencia.

Perspectivas que me interesa poner en debate en escenarios diversos, entre los que se encuentra el educativo, junto a otro tipo de reflexión que se propone aquí y que gira en torno al reconocimiento de otras estéticas, problemáticas eso sí, y que refieren a otras sensibilidades más diversas que buscan objetar el régimen de imágenes que imponen modos de ver y comprender la corporalidad, y, en efecto, al otro, esto, con el fin de establecer escenarios de reflexión en los que sea posible educar críticamente la mirada.

Por otra parte, se trata de realizar un esfuerzo importante por caracterizar una posible institución estética visual como lo es un género cinematográfico para ser presentado como una contribución desde la semiótica y la cultura visual en aras de ampliar el campo de reflexiones en torno al *género gore* en el ámbito de su producción y recepción.

Metodología

La perspectiva metodológica empleada aquí es la de la *sociosemiótica* (Verón, 2004), que se integra epistemológicamente en el *paradigma indicial* (Ginzburg, 1999). Una matriz de producción de conocimientos que guarda una cierta relación de proximidad con la tradición hermenéutica, pero que presenta características muy específicas procedentes de los saberes del cazador, el médico, el adivino, el conocedor, el detective y el psicoanalista.

Para Ginzburg (1999), este paradigma indicial se muestra alterno a otro tipo de producción de conocimiento de orden empírico-analítico denominado como paradigma galileano; caracterizado por establecer criterios de cientificidad soportados en la explicación causal y el análisis experimental determinados en el proceder matemático, desatendiendo así el lugar de las singularidades. Al contrario, aquello que resulta indiferente e irrelevante para el modelo epistemológico galileano, suele ser la unidad de análisis o el objeto de estudio en el paradigma indicial. En este sentido, el paradigma indicial refiere a una actitud dirigida al análisis de casos particulares, susceptibles de ser reconstruidos apenas a partir de rastros, síntomas, indicios. Un método, que como dice Ginzburg (1999) a través de la voz de Freud esta “(...) basado en lo secundario, en los datos marginales considerados reveladores. Así, los detalles que habitualmente se consideran poco importantes, o sencillamente triviales, “bajos”, proporcionan la clave para tener acceso a las más elevadas realizaciones” (p.143).

El autor resalta que, como modos de saber básicos y fundadores de ese paradigma indiciario se encuentran, en primer lugar, un saber de tipo *cinagético*, casi que inherente al hombre primitivo –personificado aquí en el cazador –, caracterizado por la "capacidad de remontarse desde datos experimentales aparentemente secundarios a una realidad compleja, no experimentada en forma directa" (Ginzburg, 1999, p.144), un lenguaje del descifrado que

toma la parte por el todo y el efecto por la causa. En segundo lugar, un saber ancestral contiguo a la adivinación (sacando a la adivinación inspirada, que se fundaba en experiencias de tipo extático) implícito en los textos adivinatorios mesopotámicos, una forma de conocimiento interpretativo dirigido al pasado, al presente o al futuro.

Desde aquí, el historiador italiano detecta actitudes cognoscitivas emparentadas para ambos casos, en tanto operaciones intelectuales que involucran el análisis, la comparación, la clasificación y la interpretación. Por eso se puede hablar de paradigma indicial o adivinatorio, o igualmente, sintomático, en virtud de las operaciones de desciframiento de aquellas formas de saber, situadas, ya sea, en el antes, el ahora o el después hacia el futuro, es decir, la adivinación propiamente dicha. Hacia el pasado, el presente y el futuro, es decir la sintomatología médica Hipocrática, con sus dos aplicaciones: diagnóstica y pronóstica. Pero también la jurisprudencia, que examina sólo el pasado (Ginzburg, 1999).

En este sentido, el paradigma indicial podría comprenderse como un tipo de conocimiento inferencial soportado en la elaboración de conjeturas o hipótesis de forma abierta y exploratoria en miras de reconstruir una totalidad a través de indicios, detalles, imperceptibles que aparecen en la superficie de los fenómenos. En palabras de Ginzburg (1999):

Si las pretensiones de conocimiento sistemático aparecen cada vez más veleidosas, no por eso se debe abandonar la idea de totalidad. [...] Al contrario: la existencia de un nexo profundo, que explica los fenómenos superficiales, debe ser recalcada en el momento mismo en que se afirma que un conocimiento directo de ese nexo no resulta posible. Si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas –pruebas, indicios– que permiten descifrarla”. (p.162).

Cabe resaltar, que este carácter inferencial del paradigma tiene como común denominador uno de los tres tipos de inferencia mencionados por Pierce, el de *abducción*, comentado aquí por Ramos (2019) como un tipo de razonamiento que puede trascender el ámbito de lo observable en principio y no proyecta regularidades observadas, sino que las trasciende al permitir postular hipótesis explicativas, pero que siempre son presentadas como sugeribles.

La sociosemiótica, se inscribe en esta tradición de pensamiento inferencial, como perspectiva de análisis semiótico, dado que esta se centra en identificar indicios o detalles desde los cuales se hace posible rastrear o develar regularidades concernientes a totalidades difíciles de captar a primera vista. De aquí que el proyecto se desarrolle en torno al reconocimiento de ciertos indicios, en este caso, dentro del corpus de producciones del género gore, que emergen sobre su superficie textual y que pueden remitir a producciones de sentido y que se ven revestidas de ciertas regularidades.

Reconstruir las posibles operaciones de producción de sentido manifestadas en estas producciones requiere de la identificación y caracterización de diferentes tipos de rasgos que pueden orientar el estudio del género, entre estos tipos de rasgos encontramos, en primer lugar, los *temáticos*; dentro del que se distingue el *motivo* como fragmento de la obra y el *tema* como globalidad del mismo. Además de ser factores externos tratados en la cultura. En segundo lugar, los *retóricos*; aquellos que hacen referencia a la composición y estructura. Y, por último, los *enunciativos*; los cuales establecen la construcción del vínculo con el receptor (Steimberg, 1998).

Igualmente, como parte del estudio del género se presenta la combinación de dos enfoques de estudio. Uno de ellos, de orden *sincrónico*; un tipo de aproximación que pone en paralelo otros géneros o fenómenos que le son contemporáneos con el objetivo de establecer

semejanzas y diferencias entre ellos, así, por comparaciones sistemáticas, se produce una imagen lo mejor contorneada de que lo que es específico del género estudiado. El otro, de orden *diacrónico* (Cuadros, 2016); desde donde se desarrolla el estudio del género en relación con su *memoria discursiva*, es decir, indagando los orígenes en obras, géneros y tradiciones estéticas que lo preceden.

De acuerdo con esto se llevarán a cabo los siguientes pasos:

- Selección y delimitación del corpus enmarcado en un periodo específico, en este caso, producciones del cine gore desde los años 60 hasta 2010³.
- Exploración y formulación de hipótesis en torno al corpus, mediante el examen de las de películas del corpus, que son muy características de lo que se ha reconocido intuitivamente como el género gore.
- Confrontación constante de esas hipótesis con materiales teóricos y con sucesivas entradas al corpus.
- Reconstrucción de la memoria discursiva y estética del género, mediante una exhaustiva búsqueda sintomatológica -bibliográfica e iconológica- en una amplia gama de textos y productos culturales de diversos lenguajes, que nos ha permitido reconstruir las matrices culturales de las que procede en la larga duración.

³ Dentro de este corpus de producciones del cine gore se encuentran en orden cronológico: *Mondo Cane (Este perro mundo)*, (1962); *Blood Feast*, (1963); *Two Thousand Maniacs!*, (1964); *Color Me Blood Red*, (1965); *The Wizard of Gore*, (1970); *Blood Sucking Freaks*, (1976); *Faces of Death*, (1978); *Holocausto Caníbal*, (1980); *El Vengador Tóxico*, (1984); *Re-Animator*, (1985); *Guinea Pig 2: Flowers of Flesh and Blood*, (1985); *NEKRomantik*, (1987); *Der Todesking*, (1987); *Guinea Pig 4: Mermaid in the Manhole*, (1988); *Midori (La Niña de las Camelias)*, (1992); *Braindead (Tu madre se ha comido a mi perro)*, (1992); *Return of the Living Dead 3*, (1993); *The Untold Story*, (1993); *Poultrygeist: Night of the Chicken Dead*, (2006); *Martyrs (Mártires)*, (2008); *A Serbian Film*, (2010).

- Caracterización del género, con base en la identificación y descripción de sus principales rasgos temáticos, retóricos y enunciativos, tarea que fue realizada, al mismo tiempo comparándolo con géneros que le son próximos: como el género de terror, la pornografía.
- Producción de un texto interpretativo de carácter a la vez teórico e histórico.

Marco teórico

Siendo la Cultura Visual en sí misma un campo en el que concurren diversas tradiciones, incluso, tradiciones del pensamiento e investigación que tienen como objeto el estudio de lo visual se opta, como carácter mismo de nuestro objeto, por hilvanar un tejido teórico y de referentes visuales que responde a esa necesidad de caracterizar nuestro objeto. En virtud de esto, nuestro recorrido se transita por lo filosófico, lo semiótico, los estudios cinematográficos, la historia del arte en aras de dar cuenta de ese campo interdisciplinario como lo es la Cultura Visual.

Una mirada a la problemática de los *géneros*

Hablar de géneros y subgéneros parece una tarea sencilla cuando se abordan de manera intuitiva ya sea en su uso o en su consumo. En una película o en un libro pueden hacer presencia varios elementos, que, a simple vista, evidencian ciertos rasgos que los enmarcan, los aproximan o separan de otros géneros como los son aquellos que conciernen a sus formas de contenido, estilísticas y compositivas. Sin embargo, tras estas particularidades se esconde cierta heterogeneidad que le contrarresta simplicidad al género en el plano de su definición teórica.

Steimberg (1998) aterriza la problemática del género, más allá de los *géneros discursivos* (orales y escritos), al terreno en expansión de los *dispositivos sociales* (técnicos y espectatoriales), expansión que, según éste, implica la postergación, en un cierto lapso, a la adscripción de los productos que provienen de esos dispositivos al molde de un género. Este intervalo se da en la transición, o más bien, ruptura tecnológica y su impacto en el intercambio social; del lenguaje narrativo al pictórico, o, al que se presenta en los soportes mediáticos –

radio, televisión y cine particularmente para este caso – se privilegia una relación directa con las posibilidades de contacto con el efecto, el valor o el mensaje social que procede de estos lenguajes o soportes.

El mismo autor descubre vacíos de *reflexión teórica* en el análisis alrededor de la presencia de géneros en los medios masivos. Esta fisura teórica no permite, para el semiólogo argentino, alcanzar la definición de sus rasgos diferenciales como propios de una aproximación teórica a la problemática del género, inclinándose más hacia un estudio de clasificación empírica y operativa en el que el “emplazamiento, frecuencia, circulación social, identificación en algunos de sus niveles textuales de un género y los señalamientos de sus insistencias de contenido” (Steimberg, 1998, p 41) predominan como soporte de análisis. No obstante, el autor resalta, respecto al estudio de objetos de los géneros de la comunicación de masa, como en los de otras líneas de trabajos sobre el género, la pertinencia de “diferenciar, pero también de recorrer en forma paralela y articulada el desarrollo de ambas formas metadiscursivas: la de las clasificaciones empíricas y operativas y la de la teoría” (Steimberg, 1998, p 43), siendo las primeras rasgos implícitos de la segunda, desde donde el espectador familiarizado o informado explicita discursos de asociación con los que se esbozan posibles rasgos de descripción y diferenciación entre géneros.

Entrando en aspectos aún más próximos al género, para Steimberg (1998) los géneros se pueden definir como: “clase de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social” (p 45). En relación con los géneros discursivos, según el mismo autor, Bajtin (1982) advirtió en los *horizontes de expectativas* ese efecto de previsibilidad y

articulaciones históricas. Sin embargo, Steimberg aclara que, aunque predomine, casi por consenso, la insistencia respecto a la prolongada duración histórica, los géneros no suelen ser *universales*, implicando que su aproximación teórica, aunque explicita rasgos de conceptualización no lo hace de manera canónica.

Una de las convergencias reiteradas, como lo afirma Steimberg (1998), ya desde Aristóteles y en distintas vertientes de la teoría de géneros, vinculada con la definición de rasgos que facultan describir un género, diferenciándolo de otros, es aquella que conecta de manera privilegiada factores *temáticos, retóricos y enunciativos*. Siendo el primero, un esquema de representabilidad elaborado y relacionado históricamente cuyo análisis parte de características particulares en trayectoria hacia aquellas que le son generales, es decir, un análisis orientado desde un objeto cultural previo (acciones o situaciones) hacia los contenidos específicos que engloban su sentido, en otras palabras, alude a eso de lo que tratan los géneros y que viene ya trabajado desde la cultura -los viajes espaciales, el sexo, la violencia, etc. -. El segundo, como un mecanismo de configuración de textos procedente de una combinatoria de rasgos que lo hacen discernibles de otros textos y le permiten comprender su sentido, esto tiene que ver con la estructura, lo composicional; las partes y su ubicación, el uso de recursos muy característicos como figuras o la combinación de lenguajes – ejemplo, emplear formulas coloquiales en un texto escrito o el tratamiento particular del lenguaje audiovisual -. Y, el último, como los efectos de sentido originados en un escenario comunicacional construido, y por ello, el tipo de vínculo que el producto construye con sus espectadores, y hasta el tipo de espectador que postula.

Sin embargo, el *estilo* figura como parte conjunta en el estudio de los géneros, solo que para Steimberg (1998) la estilística comparte con este estudio – sobre todo en lo que respecta a su

análisis teórico – el registro de esos mismos rasgos de descripción y diferenciación (retóricos, temáticos y enunciativos). Esto le permite a nuestro autor poner en perspectiva *comparativa* estos dos fenómenos, entablando posibles coincidencias o rupturas entre el género y el estilo, siendo el primero, una especie de *institución social*, bastante estable, que regula tanto la producción de obra como su recepción, a su vez que pueden perdurar siglos y transitar por diversos lenguajes o medios, comparado al estilo que viene a ser “un *modo de hacer* postulado socialmente como característico de distintos objetos de la cultura y perceptible en ellos” (Steimberg, 1998, p 46), es decir, los estilos son emergencias, rupturas que duran un tiempo, luego desaparecen, o, en algunos casos, se estabilizan y pueden dar origen a nuevos géneros, casi como lo plantea Bajtín (1982)⁴, por lo que pueden ser equiparados a los fenómenos de vanguardia. En este sentido comenta Steimberg (1998) que los estilos convendría asociarlos a la historia del arte cuyo desarrollo se da desde una perspectiva evolucionista en dirección lineal, la cual se actualiza según su época rompiendo relaciones con su pasado, contrario al género que parte casi que desde un acervo cultural heredado, dándole cierto estatus de especificidad, eso sí, actualizable según las condiciones materiales de producción que le permite su época, posibilitando su inclusión dentro de lo que es *vigente*. En este punto, se introduce otra perspectiva, clásica, posiblemente convergente con algunos aspectos comentados con anterioridad, solo que, en este caso, el desarrollo de esta apunta a abordar la cuestión del género desde lo cinematográfico. Altman (2000) intenta esbozar algunas aproximaciones de manera panorámica en torno a los estudios actuales sobre los

⁴ Para el semiólogo ruso existe un acto interactivo y de renovación entre el estilo y el género, por lo que afirma que: “Donde existe un estilo existe un género. La transición de un estilo de un género a otro no solo cambia la entonación de ese estilo en las condiciones de un género que no le es propio, sino que destruye o renueva el género mismo” (Bajtín, 1982, p 254).

géneros, específicamente los que atañen a los cinematográficos, rescatando de esta mirada amplia dos vertientes presentadas a continuación.

La primera de estas presupone una relación unidireccional de intercambio entre industria y espectador (producción-recepción) en la que los géneros cinematográficos, en palabras del autor: “no son categorías de origen científico o el producto de una construcción teórica: es la industria quien los certifica y el público quien los comparte” (Altman, 2000, p. 37). Una relación que implica la definición de unas fronteras habitualmente presentadas para atribuir “principios básicos” que doten de identidad global al género cinematográfico, principios sustentados, para el autor, en la aparición reiterativa de un tema y una estructura comunes; una mixtura entre cierta <<semántica>> y <<sintaxis>> que determina la producción, desde la industria cinematográfica, de un corpus de películas de género proyectadas al público para que este comparta y establezca el consenso en torno a las expectativas del género. Unas formulas totalizantes, más no discernibles, que rigen la *producción* de los productos cinematográficos, constituyendo las estructuras que definen a cada uno de los textos, la programación de criterios del género y la interpretación de películas de género en una dependencia directa con las expectativas del público respecto al mismo.

La segunda, se define desde la óptica del estructuralismo literario en el que se traza un paralelismo entre el género y el *mito*, siendo este último de carácter *transhistórico*, del que se sigue una lógica histórica que da cuenta tanto de la continuidad de géneros, en este caso originados en la literatura – preexistentes a un tipo de género cinematográfico –, como la diversificación de estos y el papel influenciador de esta lógica en el estudio contemporáneo de los géneros. Este enfoque histórico posibilita un tratamiento de orden sincrónico, que, como lo manifiesta Altman (2000) “(...) prescinde de las diferencias históricas con el fin de

ofrecer un panorama en el que las semejanzas entre los textos sean fácilmente reconocibles” (p.41).

Estas dos miradas expuestas por el teórico norteamericano convergen, quizás, con las posturas de Steimberg comentadas con anterioridad, en tanto que, destacan, para el caso de la primera, la presencia de unas condiciones de previsibilidad constituidas desde la recurrencia recíproca de temas y estructuras que determinan la producción y la recepción de géneros, en este caso, cinematográficos, y, para el caso de la segunda, las posibilidades de encontrar recurrencias históricas que den cuenta de continuidades y diversificaciones desde el tratamiento sincrónico de los géneros.

Volviendo a Steimberg, éste presenta algunas proposiciones comparativas que buscan discutir las propiedades que constituyen los géneros y estilos en tanto conjunto opuestos y complementarios de la organización discursiva, demarcando de igual manera sus formas *distintas* de funcionar en la vida social. Como primera proposición, éste, teniendo en cuenta que, aunque dentro del rango de similitud dado entre género y estilo se encuentra sus tres tipos de rasgos retóricos, temáticos y enunciativos que los definen en su descripción. Estas descripciones se articulan en modo distinto para cada caso, dando mayor nitidez, para el caso del género, a los rasgos temáticos y retóricos, sobre la base de regularidades enunciativas, contrario al estilo en el que, organizadas alrededor de unos *modos de hacer*, el componente enunciativo ocupa un lugar preponderante entre los otros dos rasgos (Steimberg, 1998), en tanto que el estilo implica “(...) la descripción de conjuntos de rasgos que, por su repetición y su remisión a modalidades de producción características, permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no al mismo medio, lenguaje o género” (Steimberg, 1998, p 57).

Su siguiente proposición gira alrededor de una condición de existencia del género dentro de un campo social de desempeño o juegos del lenguaje, caso contrario del estilo que no hace inserción allí. Estos campos de desempeño del género se dan desde dos formas de inclusión: la primera, el género se incluye en ciertos soportes perceptuales, es decir, en un tipo de lenguajes y no en otros (géneros pictóricos o musicales, por ejemplo), la segunda, a una inclusión de forma de contenido. En esta última aparece la otra cara del género, el *transgénero*, capaz de transitar por diferentes soportes – distintos medios y lenguajes – manteniéndose dentro de las fronteras de un área de desempeño semiótico, conservando de este modo su rasgo de contenido; contorneando, de igual modo, unas condiciones de previsibilidad para el género. Caso contrario, los estilos son de carácter *trans-semióticos*, dado que no se circunscriben en ningún soporte o medio significativo, ya sea, lenguaje, práctica o materia, atravesando géneros, lenguajes y objetos de la cultura, como en el caso del barroco, diversificado en el arte, la música y la arquitectura.

Otra de las proposiciones tiene que ver con la vida social del género y lo que esta supone para la vigencia del mismo en el marco de unos fenómenos *metadiscursivos* que le son permanentes y contemporáneos. El funcionamiento de estas formas metadiscursivas – discursos que tratan sobre su propio funcionamiento y como se producen, y, en este caso, hablan del género y apoyan su acotación – advierten diferenciaciones entre el género y el estilo apareciendo modos de discurso contrarios entre estos dos. Para el primer caso, “(...) tanto en soportes genéricos como en el área de los lenguajes masivos las acotaciones metadiscursivas son intra y extra textuales” (Steimberg, 1998, p 68). Esto quiere decir que dentro de los soportes mediáticos masivos (prensa, radio, cine y televisión) se anuncian, se comentan, se ubican y/o se definen formas discursivas que buscan acotar los géneros de

manera consensuada en aras de denotar permanencia, o vigencia, en otras palabras, los fenómenos metadiscursivos del género aportan un carácter tanto de vigencia como de previsibilidad del mismo haciendo posible el funcionamiento social de los "horizontes de expectativas" (Steimberg, 1998). Entre estas operaciones metadiscursivas intra y extra textuales se encuentran, de manera interna: títulos, epígrafes, prólogos, y, de manera externa: comentarios en revistas especializadas, en los diarios, en espacios televisivos que los comentan, y, hoy en día, en canales de contenido en YouTube. Para el segundo caso, las operaciones metadiscursivas contemporáneas de los estilos no son permanentes ni compartidas de manera universal, estas se presentan bajo un carácter fragmentado, valorativo y conflictivo en el marco de condiciones de producción de época.

Steimberg también propone como parte de sus proposiciones la aparición de un sistema en *sincronía* propio del género que no se da en los estilos. Según éste, la definición clásica, ya desde Aristóteles, de un género “pasaba por la comparación y la oposición de sus rasgos con los de otro género que pudiera confrontarse con él en sus elementos constitutivos y aun en sus efectos sociales” (Steimberg, 1998, p 73). Esto significa que para que el género presente un sistema en sincronía debe existir una *lógica de conjunto* en un momento dado que hace que un género se reconozca socialmente y, a su vez, se redefina en relación con otros, pues la sincronía tiene que ver con el efecto de conjunto que sitúa el estudio de objetos y/o fenómenos en un momento determinado. En los estilos, en cambio, el sistema en sincronía no es aplicable, ya que su “carácter más lábil y menos compartido y consolidado de sus mecanismos metadiscursivos hace que no puedan reconocerse socialmente en términos de un sentido de conjunto; y también conspira contra esto su condición expansiva y centrífuga” (Steimberg, 1998, p 75), propias de unos modos de hacer. Por eso, a diferencia de los géneros,

hacen sistema en *diacronía*, atendiendo al estudio de objetos y/o fenómenos en sus fases sucesivas de cambios – incluyendo los cambios de perspectiva en el intercambio social – a lo largo del tiempo.

Aterrizando todo lo antedicho a nuestro objeto de estudio, en este caso, el género *gore*, se pueden vislumbrar aspectos claves que pueden ser tomados como base para la caracterización semiótica del género a tratar, entre los que se encuentran fundamentalmente sus rasgos de descripción semiótica como los son los *temáticos*, *retóricos* y *enunciativos*. No obstante, los géneros en muchas ocasiones también se definen en la combinatoria de lo sincrónico con lo diacrónico. Lo que implica el rastreo de una *memoria narrativa*, desde una indagación *diacrónica*, que ayude a situar la raíz cultural popular de la cual puede proceder el género; identificando, en conjunto, múltiples relaciones intertextuales, ecos entre obras y entre géneros y la aparición de determinados temas, figuras y preocupaciones que deslindan o hermanan al género con otros en miras de verlo mejor contorneado (Cuadros, 2016).

El género de cine de terror

No existe aún un consenso claro para definir la forma de nombrar aquellas producciones cinematográficas que nos hacen sentir escalofríos, espasmos e intranquilidad; invadiéndonos de miedo ante la presencia de lo que nos es desconocido y extraño. Referirse a ellas como cine de horror o de terror presenta cierta complejidad o confusión. No obstante, poniendo en paralelo las perspectivas de Lazo (2004) para la cual el *horror* comprende la abstracción, lo no figurativo y Gubern (1979), quien coloca al *terror* en el lugar del impacto audiovisual ante la disposición del espectador para la saturación de los canales ópticos y acústicos, podría inferirse, – aunque las dos compartan la consecuente aparición del miedo, en el primer caso, ante lo desconocido, en el segundo, frente al estímulo – que la forma más apropiada para

referirse a este tipo de producciones es la de *cine de terror*, esto, por la respuesta instintiva de huida que produce el terror ante un estímulo que anima el estado de alerta, pero, sobre todo, por la necesidad de saturación de estímulos despertados mediante el lenguaje audiovisual; dinamizador y constituyente de la verosimilitud proyectada en el cine.

“Al pensar en el horror debemos tomar en cuenta que el miedo es un sentimiento inherente al ser humano y que está relacionado con lo desconocido” (Lazo, p 31). Este sentimiento de extrañamiento frente al encuentro con lo inexplicable fue en un inicio el soporte narrativo del género *fantástico-terrorífico*, que ya empezaba a insinuarse con esos miedos atávicos generados frente a fenómenos naturales que le eran desconocidos y abstractos al hombre primitivo, el cual les dio sentido y forma a través de la práctica cultural de la oralidad del *mito*. En la tragedia griega, como en los dramas isabelinos; con la aparición en escena de profecías cumplidas, monstruos, fantasmas y/o dioses (Gubern, 1979), al igual que sucedía en la novela gótica, específicamente con *El Castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, siendo esta la primera en su estilo (Lovecraft, 2018; Lazo, 2004), se determina una intencionalidad para el género de terror: la de producir *duda* y *miedo*; figuras en estado de vacilación persistente y de irresolución constante dadas y dinamizadas dentro de una línea narrativa en la manifestación continua y oscilante entre lo real y lo irreal, lo natural y lo sobrenatural; características propias de los relatos fantásticos puros (Todorov, 1981) que acogieron en su seno al género. En este sentido, aquí se utilizan los tres tipos de rasgos semióticos para su caracterización.

Estos antecedentes característicos del *fantástico-terrorífico* fueron materia prima en la constitución de un *horror arquetípico* en la producción y difusión de fabulaciones de horror dentro de diferentes soportes mediáticos como lo fueron el radio, el cine y la televisión.

Fabulaciones inspiradas en antiguos mitos de la cultura popular, como en el caso del mito cristalizado, desde fuentes diversas, del *hombre-lobo*, proveniente a su vez de ese tema mitológico de la *zoantropía* (Prat, 1979) y una metáfora en el siglo XIX de la *monstruosidad* como decadencia y maldad humana (Lazo, 2004) y de clásicos de la literatura gótica y fantástica como en el caso de *El Monje* (1796) de Matthew Lewis, el *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *El Extraño Caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson o el *Drácula* (1897) de Bram Stoker, que fueron encontrando principalmente en la industria cinematográfica un territorio fértil que permitía *visualizar* lo que antes era solo posible *sugerir*.

Esta disposición del cine para hacer perceptible al *espectador* las figuras del horror, las cuales, primeramente, solo podían ser evocadas en la imaginación del *lector* concedieron la oportunidad de retratar, como trasfondo de esas fabulaciones, miedos coetáneos correspondientes a situaciones sociales traumáticas. Ejemplo de lo antedicho tenemos aquellas producciones emanadas de contextos intrincados de transformación política y social como el caso del cine *expresionista alemán* originado del contexto convulsivo de la república de Weimar, en el marco de la inflación y de las luchas sociales que desembocarían en el nazismo (Gubern, 1979); escenario del que emergieron piezas clásicas para el cine de terror como lo fueron en 1920 *El Gabinete del Doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) de Robert Wiene y en 1922 y *Nosferatu: una sinfonía del horror* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*) de Friederich Wilhelm Murnau. Al igual que sucedió en el contexto de la *Gran Depresión* de los años treinta en los Estados Unidos del que se gestarían una diversidad de monstruos, inspirados en los mitos populares y los clásicos de la literatura fantástica, que expresarían la angustia colectiva producto del temor de la sociedad estadounidense, y casi

que general, hacia los otros, los diferentes (Lazo, 2004); un *otro* encarnado en una figura limítrofe, pero *desconocida*, entre lo real y lo irreal, entre lo natural y lo sobrenatural. Dentro de estas proyecciones monstruosas se encuentran clásicos como: *El Hombre y el Monstruo* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) de Rouben Mamoulian en 1931, *Drácula* de Tod Browning en 1931, *Frankenstein* de James Whale en 1931. En esta misma línea, Japón ve el despertar de la figuración catastrófica y apocalíptica del monstruo colosal *Gojira* (Godzilla) de Ishirô Honda en 1954, engendrado posteriormente a las dos explosiones atómicas de Hiroshima y Nagasaki.

Estas producciones se caracterizaban, en primer lugar, por la construcción de una *diégesis onírica* propia de un universo de pesadillas surrealistas – muy característico en el cine *expresionista alemán* –, y, en segundo lugar, como lugar de conclusión de aquellas producciones primarias del terror se presentaba el derrocamiento de esa despótica otredad desconocida y sobrenatural, cuyo objetivo, corresponde a ofrecer un tipo de consuelo ante las circunstancias traumáticas del contexto (Duncan y Müller, 2017).

Con el devenir histórico los miedos fueron mutando y las amenazas, aunque procedentes de territorios igualmente desconocidos, se hacían cada vez más próximas, generando de este modo un punto de inflexión en la normatividad rectora del género fantástico-terrorífico en el cine cuyos *cánones iconográficos*; ceñidos en el aspecto visual del miedo y la significación que habita dentro de él, los *cánones diegético-rituales*; situaciones nodales convertidas en código dentro de la estructura retórica, como en el caso del beso-mordisco del vampiro, la creación del humanoide en el laboratorio, la transmutación del hombre-lobo o la resurrección de la momia milenaria y los *cánones mítico-estructurales*; el modelo mítico que subyace en

cada pieza del género (Gubern, 1979) fueron convirtiéndose progresivamente en situaciones exiguas para el impacto del espectador.

En este sentido, el género de terror en el cine se redefinió para dialogar con los miedos coetáneos transformando el lugar de partida de la sintaxis fílmica de sus producciones y su posterior conclusión, primando, ya no en la estructura dualista, o el foco dual, que propone Altman (2000); en el que se presenta un héroe humano que afronta un tipo de amenaza extraña, monstruosa, foránea o extraterrestre que debe ser, y es, erradicada, sino en el final inconcluso desde donde se da apertura a la zozobra, ya sea ante la aparición de un asesino serial empuñando nuevamente el puñal después de haber sido asesinado, la inminente expansión del contagio y la pérdida de voluntad ante una sociedad consumista en avanzada (Lazo, 2004), metaforizada, quizás, en la incontrolable necesidad de ingestión de carne que resalta una “sociedad en decadencia que se canibaliza a sí misma” (Duncan y Müller, p.142), como en el caso de los zombies o el estado de desconcierto y angustia ante un mal encarnado – en el sentido global de palabra – al cuerpo, la carne, que busca eclosionar y volver corrosiva la aséptica mirada sobre lo corpóreo. Un estado de intranquilidad que despierta un nuevo sentimiento de miedo ante el triunfo del mal; de ese mal que circunda y se esconde tras la psique y la máscara del asesino serial, del mal del contagio y del mal de la laceración, la ulceración, la descomposición y la deformación degenerativa del cuerpo.

Figuraciones del exceso

Lo que singulariza al género *gore* de otros que le son próximos, como el *slasher*, es el acento colocado a sus producciones en materia de *exceso*, comprendido por Calabrese (1999) como aquello que pone en discusión cualquier orden y no se puede y desea absorber. Esta excesividad del género está encarnada en el hiperrealismo violento desbordado sobre el

cuero y presentado allí bajo unas texturas somáticas irregulares, desmesuradas y desemejantes adyacentes a categorías estéticas que emergen en épocas distintas, expresando determinadas experiencias y formas de sensibilidad de época como lo son aquellas que tienen que ver con lo monstruoso, lo grotesco, la Nueva Carne y la enfermedad; formas y experiencias sensibles que controvierten la idea pluralizada de lo corpóreo como materialidad sincronizada y armónica frente a una materialidad que le es opuesta producto de la consunción degenerativa, y, en este caso, a los suplicios de la carne.

Corporalidades excedidas: la figuración de lo monstruoso.

Para iniciar este apartado es necesario tomar en cuenta la proposición de Calabrese (1999) de que la teratología es social. Esta afirmación se relaciona con las distintas formas de percibir lo monstruoso en cada época. Percepciones signadas por las relaciones que existen entre las categorías de valor – estéticas, morfológicas, éticas y tónicas – según las cuales, como lo manifiesta el mismo autor, juzgan y ordenan los fenómenos de la experiencia social, esto, en el marco de combinación de marcas semánticas que consolidan discursos de valoración de manera homologa, por lo que es posible observar que a un juicio estético (bello/feo) le siga un juicio ético (bueno/malo), y, de manera consecuente, uno pasional (eufórico/disfórico) o morfológico (conforme/deforme). En consecuencia, si la teratología es social, el estudio de las distintas figuraciones de lo monstruoso comprende un estudio propio de la sociedad (Cuadros, 2016).

A la luz de lo anterior, según lo expresa Cuadros (2016), la trayectoria mítica y literaria de la figura del monstruo es tan antigua como diversa, pero siempre emparentada con lo *otro*, con lo *extraño*, con lo *anormal*; valores diferenciales que lo oponen con lo normal y lo perfecto, ubicando lo monstruoso, ya desde la antigüedad, con lo *contra naturam*; aquello

que se desvía o se opone al curso de la naturaleza y al plan divino, como en el caso de la Edad Media – aunque con la diferencia de que aquí la oposición llevaba consigo matices complementarios derivados de la visión *pancalística* del pensamiento escolástico que consideraba a la monstruosidad como forma de diversificación de la obra del creador, afirmando su belleza y perfección –. Cabe resaltar que en la antigüedad la figura del monstruo se vio igualmente relacionada como signo profético. Igualmente, siguiendo al autor, a mediados y finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX la monstruosidad estaba hermanada con la criminalidad, afectando el campo de la conducta humana, perspectiva posteriormente acuñada a la imagen del criminal como monstruo social; aquel que representa el recrudescimiento y desmesura de lo siniestro y la maldad. Asimismo, esta figura de alteridad de lo monstruoso se trasladó paulatinamente en ámbitos de representación diversos adquiriendo nuevos sentidos y formas que le permitieron hacerse sitio en la literatura fantástica y la novela temprana de terror en la que el monstruo se manifiesta como figura posibilitadora de escenarios sobrenaturales ligados a lo demoníaco y espectral proyectados a agenciar la esquematización de estructuras narrativas de orden maniqueo en donde se enfrentan valores en oposición como lo son el *bien* vs el *mal*.

La figuración monstruosa presenta otros dos tipos de percepción. La primera, emanada de la etimología de la palabra monstruo y el significado de fondo que comparte esta con la espectacularización. La segunda de ellas se vincula con su lugar de excedencia. En lo que respecta a la primera, la espectacularización comparte con lo monstruoso el lugar de su *mostración*, vínculo procedente de la raíz etimológica del monstruo, que, por un lado, como lo expresa Calabrese (1999) deriva del hecho de que el monstruo se *muestra* más allá de la norma, casi que excediéndola, y, por el otro, como lo manifiesta Jan Jacques Courtine en

Cuadros (2016), el monstruo es a la vez espectáculo (*monstrare*), un “espectáculo de la catástrofe corporal”. En la segunda, las figuras monstruosas presentan una disconformidad con la identidad, lo semejante e igual; antagonismo personificado en la desemejanza, la diferencia y el distanciamiento con la experiencia de lo normal proyectada sobre las formas, la manifestación de conductas y/o en la adopción de creencias, por lo que lo monstruoso no solo compete al ámbito estético, sino, que, a su vez, signa lo moral (Cuadros, 2016), compartiendo de este modo la cualidad de lo excedente o *excesivo* – transgresión de los límites de la normalidad de una ley interior o social centralizada –, eso que escapa a la idea de perfección (Calabrese, 1999) significando lo monstruoso como aquello que es desacertado y defectuoso dentro del orden natural y social lo que torna su presencia intolerable, despertando de este modo sentimientos de horror y angustia (Navarro, 2002). Percepciones y emociones explotadas en las producciones del género gore a través de la presentación constante de unas nuevas “formas” teratológicas abyectas, formas, puestas entre comillas, en virtud de su naturaleza disuelta y fragmentada en la excesividad de los suplicios de la carne manifestados allí.

Fisiologismo grotesco: Corporalidades hiperbólicas y estridentes.

Para realizar una aproximación a lo grotesco es necesario dirigir la mirada a su precedencia teórica procedente de sus dos principales investigadores como lo son Mijaíl Bajtín y Wolfgang Kayser; investigaciones dirigidas hacia un estudio estético de lo grotesco, cuyos aportes constituyeron, para los dos casos, un cuerpo teórico unilateral, pero, a su vez, contrastante. Desde la perspectiva de Polák (2011) las contribuciones y limitaciones en Bajtín y Kayser en el campo de la estética del grotesco confieren para el primero una percepción del grotesco equiparada a lo jovial y para el segundo una que intima con la angustia vital.

Para la percepción bajtiniana la naturaleza jovial de lo grotesco se origina en la cultura de la plaza pública de la Edad Media y desciende de lo cómico, estableciendo en la cultura cómica popular el estadio de desenvolvimiento y desarrollo de lo grotesco, cuyo principio, de orden diferencial, se matizaba con las formas de culto y las ceremonias oficiales de la iglesia o del Estado Feudal en oposición a los ritos y espectáculos de la plaza pública a manera cómica, perfilando de este modo una especie de *dualidad* del mundo entre lo oficial y lo no-oficial, en donde el carnaval popular propendía a la “(...) abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes.” (Bajtin, p. 15), superando de este modo las márgenes del orden existente personificado en las ceremonias oficiales que fortifican el régimen de orden vigente.

Asimismo, el estudio de Bajtin rastrea una continuidad de lo grotesco en la literatura del Renacimiento, especialmente en la obra de Rabelais, cuyas imágenes de la cultura cómica popular fueron heredadas, modificadas y sintetizadas en el *principio de la vida material y corporal* cuya concepción estética, situada en la vida práctica, caracteriza una cultura en diferencia de otra de otros siglos. Todo esto “(...) aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente a una totalidad viviente e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor.” (p. 23). Este conjunto de imágenes de absolutismo jovial será enunciado dentro de la teoría Bajtiniana como *realismo grotesco*. La cualidad esencial de este realismo “tiende a degradar, corporizar y vulgarizar” (p. 25) mediante la risa, la cual está ligada a lo material y corporal, según la óptica de Bajtin, degradando y materializando todo lo que se precia como *ideal*.

Las cualidades materiales, corporales y vulgares derivadas del *realismo grotesco* aportaron al esteta y semiólogo ruso la definición y fundamentación de la categoría *cuerpo grotesco*,

estructurada en contraste a la entelequia corporal proveniente de los cánones occidentales de belleza que asientan la interacción del ser humano con el mundo en el marco del orden de la oficialidad, la perfección, la armonía y el equilibrio. En contraposición a estas directrices Bajtin, en una especie de écfrasis de las imágenes de la obra de Rabelais, enfatiza las conductas estridentes y la presencia de cuerpos inarmónicos, constituyendo un sistema de imágenes grotescas que “(...) conservan una naturaleza original, se diferencian claramente de las imágenes de la vida cotidiana, pre-establecidas y perfectas. Son imágenes ambivalentes y contradictorias, y que, consideradas desde el punto de vista estético <<clásico>> (...), parecen deformes, monstruosas y horribles.” (Bajtin, 1982, p. 29).

En el caso de Kayser sus apreciaciones en torno a lo grotesco mantienen, al igual que Bajtin, una unilateralidad teórica. Sin embargo, al contrario del absolutismo jovial de los fundamentos bajtinianos, Kayser (1964) orienta su análisis a la luz de una mirada modernista que le sucede las tradiciones de la literatura y las artes plásticas del *grotesco romántico*; una óptica antitética a la renovación y jovialidad de la vida material y corporal propuesta por Bajtin⁵ que ubica a lo grotesco en el plano de lo hostil lo extraño y lo inhumano, distanciando al ser humano de toda habitualidad y cercanía con el mundo, emplazándolo de su estado habitual de normalidad hacia uno de *extrañeza*.

Para Kayser (1964) el grotesco como *mundo distanciado* acontece durante el cruce de fronteras de la estética natural, ejemplarizada en el mundo de los cuentos de hadas, hacia el devenir del asombro, del rechazo o exclusión, generado por elementos del propio

⁵ Para Bajtin “En el grotesco romántico, las imágenes de la vidas material y corporal: beber, comer, satisfacción de las necesidades naturales, coito, alumbramiento, pierden casi por completo su sentido regenerador y transformador en <<vida inferior>>. Las imágenes del grotesco romántico son generalmente la expresión del temor que inspira el mundo y tratan de comunicar ese temor a los lectores (<<asustarlos>>). (p. 21). También afirma que “(...) en el grotesco romántico, la ambivalencia se transforma habitualmente en un contraste estático y brutal o en una antítesis petrificada.” (p. 43).

mundo humano que han padecido algún tipo de transformación de su expresión artística y/o valoración estética, constituyendo de este modo la caracterización de estos elementos como formas descendientes de la “brusquedad y la violencia” (p. 27), “la mezcla de lo animal y lo humano o lo monstruoso” (p 24), la extravagancia y los contrastes estridentes.

Este horizonte de miradas, aunque percibidas como disímiles, en torno de lo grotesco llegan a confluír en características particulares que emparentan sus naturalezas antagónicas estableciendo un posible universo de sentido y significación para este proyecto. Estas particularidades detectadas aquí se presentan como inusitadas formas transgresoras y posturas heréticas contrarias a todo canon, principio y/o dogma que fortalezca una estética verticalizada en donde el orden figurativo del cuerpo impera. Este desacato se personifica en las posturas de Bajtin y Kayser a través de la expresión de imágenes hiperbólicas y de contenido estridente, cuyos objetivos son la abolición del orden y la forma, la descentralización del ser humano de los elementos que lo habitúan y acercan con el mundo de la forma y la materialización de cierto ideal del cuerpo, para la configuración de unas corporalidades inarmónicas, excrecentes, degradantes y vulgarizantes manifestados bajo la forma de un “*fisiologismo grosero*”.

Enfermedad: la inversión topológica de los cuerpos.

Retomando el lugar de emergencia de aquella teratósfera contemporánea, Calabrese (1999) observa rasgos de mutabilidad derivados de la homologación de las categorías de valor que signan dicha esfera. Para el autor, estas homologaciones tienen que ver con variaciones, o, más bien, renovaciones discursivas, dadas, ya sean de manera reflexiva o de manera externa por cada metadiscurso de valoración, procedentes de unos sistemas axiológicos de juicio de carácter polarizado (Bello/Feo, Bueno/Malo, Eufórico/Disfórico, Conforme/Deforme)

reconociendo que cada juicio de valor, aunque estriba de un carácter atributivo, contempla a su vez un aspecto “polémico” en el que se rechazan, o controvierten, dichas atribuciones, ampliando así sus marcas semánticas. Es aquí donde los ámbitos de juicio tradicionales alrededor de lo morfológico, la *forma*, se neutralizan, revelando una nueva naturaleza desestabilizadora, pero, sobre todo, inestable, por tanto, los modos de ver y comprender las formas mutan, ahora estas “(...) no tienen propiamente una forma, sino que están, más bien, en busca de ella” (Calabrese, 1999, p.109). En esta privación de la forma el centro de emergencia de lo figurativo procede, ya no solo del antagonismo Conforme/Deforme, sino que se extiende hasta la inestabilidad, lo disoluble, presentada por Calabrese (1999) bajo el título de *formas informes*.

La informalidad, disconforme con los juicios morfológicos tradicionales, representa un lugar de la transgresión que, para Calabrese (1999), es contigua al *exceso*; esa “(...) salida desde el contorno después de haberlo quebrado, atravesado” (Calabrese, 1999, p.66). Es decir, la acción de quiebre de los confines, de los umbrales, del *límite*; comprendido por el autor desde sus propiedades separantes que delimitan y/o separan por oposición las relaciones externo/interno, apertura/cierre. Dichas coordenadas son desglosadas por Didi-Huberman (2005) desde las concepciones de Kenneth Clark en torno a la diferencia entre el *desnudo* (como escenario del pudor, lo ideal y la verdad) y la *desnudez* (como ámbito contrario) y el análisis de enfoque dialectico de la *Venus* de Botticelli llevado a cabo por Aby Warburg en el que se nos incita a pensar la obra a través de “(...) inapaciguadas tensiones entre corte y empatía, distanciamiento y contacto, “causa externa” y “causa interna” , elemento psíquico y elemento objetivo, belleza apolínea y violencia dionisiaca, tacto de Eros y tacto de Tanatos” (Didi- Huberman, 2005, p.42). Una mirada de las formas de la venustidad desnuda en

desplazamiento en el que las relaciones en oposición buscan darle a la desnudez el lugar del *desgarramiento* y el *corte*; la inversión topológica de lo corpóreo, de lo *interior* (íntimo, profundo, oculto) y lo exterior (público, superficial, frontal); una dinámica de apertura en la que se excede el límite de ese desnudo pudoroso que enmarca la forma ordenada e ideal de la iconología, en este caso, pictórica del cuerpo transgredida posteriormente en la práctica del direccionamiento del cuerpo llevada a su representación escultórica mediante las *Venus anatómicas* de Susini.

Este desplazamiento de la mirada da cuenta de lo que Alberti, referenciado por Didi-Huberman (2005), afirmaría como una *doble faz* de las imágenes orgánicas. Éste lo sugiere al afirmar que el cuerpo escindido, la figura anatómica desollada, es al cuerpo desnudo lo que este es a un cuerpo vestido; un dislocamiento de la armonía, que la desfigura en el instante de la rasgadura del cuerpo, acción que equivale al surgimiento de lo *informe*, una afirmación expresada a modo de pregunta por Didi-Huberman.

¿abrir un cuerpo no entraña acaso desfigurarle, quebrar toda su armonía? ¿No equivale a infligir una *herida*, provocando así un surgimiento de lo *informe* que no se hallará bajo control del bello ordenamiento estructural mientras sigan en su lugar carnes, masas y jirones? (Didi-Huberman, 2005, p.54).

En esta eclosión de lo informe – “forma” adyacente de la desnudez dada en la dinámica de la apertura –, no solo se manifiesta la apertura *del* cuerpo en la que se exhiben órganos vísceras y amasijos de carne, sino un tipo de apertura expresada *desde* el cuerpo; la exhalación angustiosa de una *exuberancia ontológica* en la que se abre nuestro mundo de manera aumentada hasta alcanzar la apertura de un mundo que hiere y está herido (Didi-Huberman, 2005).

Siguiendo esta línea, podría inferirse que de esta informidad deviene otro tipo de manifestación estética contemporánea bautizada con el nombre de la *Nueva Carne* que, en palabras de Cortés, referenciado por Navarro (2002), pone en entredicho la integridad física del ser humano, fracturando la visión generalizada de la materialidad corpórea como unidad sincrónica y armónica, hecho que vira la mirada hacia unas nuevas corporalidades en emergencia presentadas a modo de un nuevo catálogo teratológico figurado en exageradas intervenciones cosméticas, perforaciones, escarificaciones, implantes subdérmicos (pocketing) y representaciones de corporalidades ausentes de forma encarnadas en carnalidades con apariencia disuelta e inestable; prácticas que instauran consigo una fascinación por el desorden y lo “impuro”, fascinación que lleva por efecto la espectacularización de esa teratosfera.

Pedagogías sensibles: alfabetización visual en torno al cuerpo

Jordi Planella en su libro: *Pedagogías Sensibles: sabores y saberes del cuerpo y la educación* (2017) advierte sobre la necesidad de reeducar la mirada sobre los cuerpos en aras de transformar así nuestra manera de aproximarnos y pensarlos; descentralizando las visiones de las anatomías construidas y divulgadas desde una especie de proyecto de control somático en el que se encarnan modos de entender la experiencia de la *forma* situada en el ámbito de la “normalidad”, la armonía, la estabilidad y la lozanía, corporalidades puestas en circulación en los soportes mediáticos y a través de tecnologías visuales – esas que amplifican la visión natural, tales como la pintura, la fotografía, y, en estos tiempos de visualidad globalizada, el internet – mediante el ejercicio de la reiteración de imágenes acordes a estas características emparentadas al juicio de lo bello.

La proliferación de imágenes en torno a corporalidades enmarcadas en la “normalidad” han venido saturando la retina, influenciando de este modo nuestra experiencia del ver, pero sobre todo, de ver y relacionarnos con el otro, pues, mientras más abundan las imágenes existe la posibilidad de acceder a ellas, al igual que ellas *acceden* a nosotros posicionando, en este sentido, nuestro lugar de la mirada, al punto de excluir de esta aquello que no le parece acorde a lo que está acostumbrado, o más bien, *formado* a ver. En esta línea, la(s) pedagogía(s) sensible(s) buscan, parafraseando a Planella (2017), descentrar la mirada de la “normalidad” para romper el canon y saltar los límites de su frontera, excediéndola, si es posible, pero más que ello, construir estrategias que faciliten una mirada integral de los cuerpos en la que no se separa la *vida* de la corporalidad, en aras de pensarla y leerla desde las ideas de la metafísica de la carne, el cuerpo y las ontologías corporales para salir de uno mismo y pensarse en otro lugar, el de la carne, en otras palabras, bajo la piel del otro.

Este tipo de proyecto pedagógico puede ser articulado a la educación artística en el marco de estudio de la cultura visual, en tanto que el interés de la pedagogía(s) sensible(s) por descentralizar las percepciones del cuerpo esta signado por la mirada, y no solo en ella, con el fin de comprender y controvertir significaciones culturales que rodean, en este caso, la imagen de lo corpóreo. Por ello, en esta emergencia de desenfoque de la mirada sobre lo corpóreo la cultura visual, en el contexto de la educación artística, toma relevancia esto, asumiendo la cultura visual, desde la perspectiva de Hernández (2000), como noción interdisciplinaria que toma referentes del arte, la arquitectura, la historia, la mediatología, la psicología cultural, la antropología, la filosofía, entre otras, cuyos objetos de estudio abordan desde “(...) la reproducción de la imagen, la sociedad del espectáculo, las representaciones del otro, el simulacro, el fetiche y hasta la historia de la mirada (masculina, femenina,

homosexual, étnica...)” (Hernández, 2000, p.168), teniendo de este modo como marco de interpretación los significados culturales en torno a la imagen, tomando distancia, la cultura visual, del papel tradicional que tenía la imagen en el contexto del arte como objeto contemplativo, un paso dado del arte a la cultura visual.

El arte en este planteamiento no es un contenido para analizar formalmente, semióticamente o psicológicamente; se supera su propio contenido para ubicarlo en un contexto histórico y social en consecuencia con su posición como mediador cultural de representaciones sociales relacionadas con la belleza, la religión, el poder, el paisaje, el cuerpo, etc. Es por eso por lo que contribuye a la construcción de las relaciones y representaciones que los individuos fijan sobre sí mismos, el mundo y los modos de pensarse (Mejía, 2009, pág. 41).

A la luz de esto, podría inferirse que en esa articulación (educación artística-cultura visual-pedagogía(s) sensible(s)) posibilita la definición de horizontes de reflexión que dan apertura a la alfabetización visual en torno a lo corpóreo extendidas desde la imagen hasta, posiblemente, el lugar que ocupa en el mundo. Esta idea puede soportarse desde lo que Rojas (2017) comprendería como la segunda forma de educación artística, esa que se descentraliza del *producto* artístico, es decir, de la producción de obra para su consumo, para penetrar en lo profundo de la *aisthesis*, como *percepción* y *experiencia* amplificada de los sentidos, en aras de potenciar las cualidades perceptivas y las experiencias sensibles de las personas para despertar la conciencia de sí mismo, y por qué no, una conciencia sobre los demás.

Y el terror se hizo carne... y habitó entre nosotros: memoria discursiva y estética del género *gore*.

Si se hablará de unas estéticas del dolor, de la vulnerabilidad corpórea, de la crueldad y de la muerte precedentes al *gore*, casi que, de manera instintiva, derivada de nuestra memoria visual, se podría partir de aquellas que durante periodos extendidos de la cultura medieval, renacentista y barroca buscaron, en crescendo, celebrar la humanidad de Cristo a través del cuerpo divino atormentado en la crucifixión. Una corporalidad en estado de sufrimiento y humillación que puso de manifiesto, por un lado, a partir del *Via Crucis* y su modalidad episódica, momentos de espectacularización del sadismo (Gubern, 2005), por el otro, una suerte de *vulnerabilidad mística de la carne y monstruosidad redentora* [Figura 1 y Figura 2] en oposición a aquellas imágenes idealizadas del Buen Pastor provenientes del arte paleocristiano, una etapa de arte que vio con desaprobación, según lo sugerido por Eco (2016), la representación de los suplicios de la carne del Nazareno, pues esta presentaba formas de negación que cuestionaban su naturaleza divina. No obstante, siguiendo a este último autor, este tipo de imágenes de los suplicios de la carne expresadas en la vulnerabilidad y, sobre todo, en aquella monstruosidad redentora, tenían su razón de ser en el marco de las disertaciones teológicas, situadas en la perspectiva *pancalística* del pensamiento escolástico de San Agustín, dado que, desde esta visión se consideraba la monstruosidad como forma complementaria de la armonía del orden divino, diversificando y afirmando de este modo, la obra del creador.

En esta línea, durante los siglos XVI y XVII, en pleno contexto de revisión profunda de la realidad conflictiva engendrada de diversos acontecimientos que sacudirían al hombre renacentista, como lo fueron la Reforma y su posterior respuesta en el Concilio de Trento

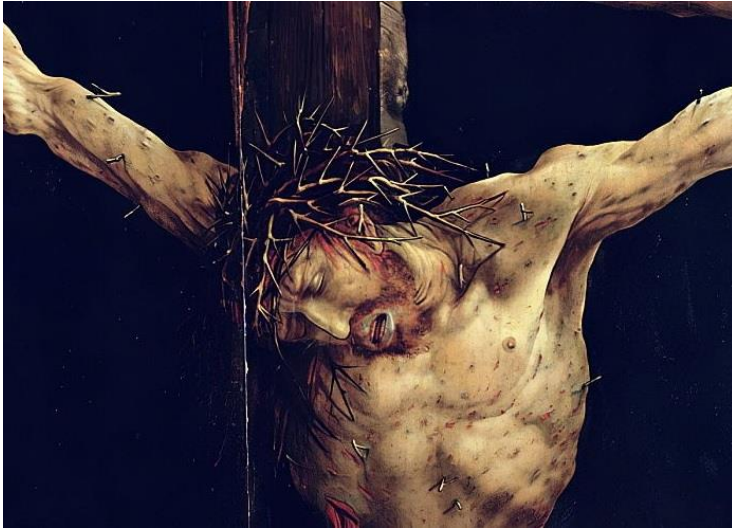


Figura 1: Matthias Grünewald, El Rostro de Cristo, detalle de la *Crucifixión* del Retablo de Isenheim, c.1512-16. Recuperado de: <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Matthias-Gr%C3%BCnewald/224881/The-Face-of-Christ,-detail-from-the-Crucifixion-from-the-Isenheim-Altarpiece,-c.1512-16-.html>



Figura 2: Matthias Grünewald, El torso de Cristo, detalle de la *Crucifixión* del retablo de Isenheim, c.1512-16 óleo. Recuperado de: <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Matthias-Gr%C3%BCnewald/356298/The-Crucifixion-from-the-Isenheim-Altarpiece,-detail-of-Christ's-body,-c.1512-16-oil-on-panel-detail.html#>

acompañada del florecimiento del periodo Barroco, la imagen del sufrimiento crístico, como una cierta hipostática que yuxtapone lo material con lo divino, reafirmó, y extendió a su vez, las bases de la iconografía católica y apostólica hasta convertirla en una estrategia estético-político-religiosa que buscaba exhortar a los creyentes a homologar el sufrimiento redentor del Cristo crucificado consolidando así el ejercicio “martirológico” como forma de trascendencia espiritual y aproximación a la belleza divina, de igual manera, que instruía a los fieles sobre la veneración de los cuerpos santos ofrecidos generosamente a través de los suplicios de la carne de los mártires (Restrepo, 2006; Eco, 2016).

La expresión de San Jerónimo: *nudus nudum Christum sequi* (seguir desnudo al cristo desnudo), es decir, imitarlo hasta en su más suprema humillación, traída a colación por Didi-Huberman (2005), personifica el valor crístico, y, por ende, el valor cristiano por excelencia en el que se soporta la martirología, los martirios y los martirios de los mártires. Esta expresión dotaría de sentido el ámbito de la representación de los mártires en la Edad Media difundida hasta el Barroco con su efectismo hiperdramático, en algunos casos, excesivo de la martirología [Figura 3 y Figura 4] y la teatralidad de los martirios puestos en escena para impresionar y sugestionar a los fieles, preanunciando un modo de sensacionalismo, quizás, ya popularizado en la Edad Media con los *Triunfos de la Muerte* (*La Danza Macabra o Danza de la Muerte*); representaciones que tenían como efecto el *memento mori*, un recordatorio de la mortalidad, en un momento en el que las probabilidades de vida eran limitadas a causa de la guerra, la pobreza y la peste (Eco, 2016), y, que alcanzaría a tener gran notoriedad en el espacio público con el estudio anatómico sustentado en la práctica de la disección pública de la que se hablará más adelante.



Figura 3: Gaspar de Figueroa, Degollación de Juan Bautista, Recuperado de: <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Matthias-Gr%C3%BCnewald/224881/The-Face-of-Christ,-detail-from-the-Crucifixion-from-the-Isenheim-Altarpiece,-c.1512-16-.html>



Figura 4: *Martyrs*, 2008, director: Pascal Laugier.

Estas representaciones martiroológicas compartirían con las del Cristo crucificado no solo el sentido de esa *desnudez* que las rodeaba, sino de igual manera unos modos particulares de (re)presentación de esa desnudez, implicando, por un lado, la *pureza* del valor cristiano manifestada en la imagen redentora del sufrimiento crístico representada en una corporalidad lacerada y sanguinolenta, y, por el otro, la *purificación* ritual que ponía de manifiesto el estado de vulnerabilidad y monstruosidad a partir de una corporalidad desollada o decapitada, a su vez que expresaba en el rictus de placer la imagen del estado de martirio, y, en efecto, redención alcanzada. Estos ámbitos de representación de la desnudez compartidos tanto en la imagen de la redención crística como la del mártir consolidarían un tipo de *erótica del dolor* (Eco, 2016) en la que la desnudez de *carne abierta*, “esa que rima con deseo, pero también con crueldad” (Didi-Huberman, 2005, p 37), desenmascararía el reverso bífido del tacto de Eros, del placer, producido ante la (re)presentación del estado de trascendencia espiritual del martirizado que exhortaba al creyente a seguir los pasos del nazareno, y, del tacto de Thanatos, de la agresión, (re)presentados en los suplicios de la carne que le preceden al mártir para alcanzar dicho estado de placer, siendo así el *desastre del cuerpo* un monumento de exaltación por el trance divino:

Aquí se exponen topografías y topologías de huecos y vacíos, orificios y cavidades que se inscriben en una circulación exterior/interior, envuelto/envolvente (...). Tanto lo erótico como el sufrimiento representado (martirios, mártires, martirologías y martirios) ofician su ritual y su espectáculo en un terreno extrañamente común donde los gestos y los rictus de los rostros y las posiciones y coreografías de los cuerpos en trance confunden sus significantes de placer y dolor. (Restrepo, 2006, p 26).

Estas formas de representación de esa especie de erotización del dolor y de la explicitación de la “catástrofe corpórea” solo tenía cabida en el campo de la religiosidad, destinada, para la época, a la censura o reprobación si era empleada con otros fines que no fuesen los de reafirmar la cristiandad. Sin embargo, con el despertar de la curiosidad científica abocada al estudio del cuerpo, alimentada ya desde la antigüedad con los diseccionamientos llevados a cabo por Aristóteles como lo referencia Roberta Ballestriero (2013) a través de Giovanni Ciampoli y avivada en el Renacimiento con Leonardo Da Vinci, lo corpóreo empezaría a entenderse desde una perspectiva que lo pone en el orden de lo estructural como un mecanismo orgánico perfecto, es decir, como un agregado de diversas partes orgánicas que en armonía estructural constituían, en conjunto, un artefacto biológico coherente, una máquina perfecta, esto sucede, a la par de ese mismo período de la martirología inmerso en el marco de la Contrareforma, hecho que pondría esta visión del cuerpo en sus inicios al servicio de la Iglesia Católica, asistiéndola para divulgar el conocimiento de la obra de dios y subrayar la existencia del mismo.

A esta perspectiva mecanicista del cuerpo se le incorporaría aquella que lo percibiría como un *territorio*, que, con la práctica de la disección, estaría literalmente abierto al descubrimiento y conquista de aquellas regiones en las que la vida circulaba y palpitaba, un mapa abierto cuyas coordenadas topológicas (exterior/interior) se verían subvertidas para exteriorizar eso que se ocultaba tras el manto de la epidermis, evidenciando los modos en que la vida (biológica) opera. En esta empresa de descubrimiento y conquista de lo interior corpóreo se despertarían una serie de sentimientos fluctuantes entre los que se encuentran la curiosidad y el miedo, por este filtro de emociones pasarían, en una prosa ajustada a este sentir oscilante, casi ambiguo, las descripciones de Da Vinci ante el difícil enfrentamiento al

estudio y análisis del cadáver. El artista describía, según lo alude Ballestriero (2013), “el estómago y el miedo de vivir en los templos nocturnos en compañía de tales muertos despellejados y descuartizados y monstruosos de ver” (p 105), es el gran costo que se ha de pagar para adentrarse en el enmarañado interior del ser humano. Sin embargo, estas descripciones presentadas por Da Vinci reflejaban tan solo el espanto inicial producto de las primeras disecciones, superado, progresivamente, hasta alcanzar cierto prestigio entre los intelectuales y utilidad, para pintores y escultores.

Abierta esta fase inicial de investigación, durante los siglos XVI y XVII en los que coincidirían el Renacimiento y la edad del humanismo, tanto artistas como intelectuales de época, denominados por la misma autora como “naturalistas”, encontrarían en el conocimiento del cuerpo humano el fundamento de todo saber, señalando como soporte, para tratar el cadáver, el uso de la *cera* como herramienta con la cual crear una imagen de aquello que resultaba vedado u oculto, y, así, extender y evidenciar el conocimiento desentrañado, este hecho instauraría una suerte de *sensibilidad macabra* que invitaría a la investigación y reflexión soportadas en la construcción de pequeñas maquetas plásticas, muchas veces monocromáticas, y aún, superficiales en el sentido de que solo presentaban el tejido muscular, como lo ejemplariza Ballestriero (2013) con la copia de bronce atribuida a Giovan Battista Foggini, realizada desde la matriz de cera de Cigoli, apodo o seudónimo, adjudicado al pintor y arquitecto italiano Ludovico Cardi.

Siguiendo a la autora, en esta línea, la figura de Leonardo Da Vinci, con su agudo espíritu de observación, daría luces a unas nuevas formas de estudio anatómico direccionadas hacia la comprobación empírica sustentadas, como lo indica Klee en Ballestriero (2013), desde innovaciones técnicas como “la idea de inyectar cera líquida en los ventrículos cerebrales:

un artificio que permite observar por primera vez la dimensión y la forma” (p 107). Este tipo de experimentos le dieron a la cera un lugar preponderante en la historia del estudio anatómico antecediendo la difusión tanto de la ceroplástica, como del grabado y la pintura anatómica.

Ya habituada la mirada de esos tiempos hacia una teatralidad cruel manifestada en las representaciones del *Via Crucis*, de la crucifixión y el martirio, y, en igual medida, a aquella presentada en la plaza pública a través de las descarnaciones y desmembramientos de condenados – muchos de ellos invisibilizados para su instrumentalización al servicio del avance científico en ejecuciones públicas muchas veces planteadas como disecciones anatómicas – a partir de señalamientos a sus conductas disidentes respecto a la moral imperante o hacia su infidelidad herética, aquella que buscara controvertir toda doctrina religiosa del momento, como lo presenta el tratadista Valverde en Ballestriero (2013) a partir del caso de una mujer que el Gran Duque de Toscana condenó no solo a ser ejecutada por su delito, haber abortado, sino a ser diseccionada para el conocimiento del cuerpo humano.

La retina del espectador común de época, esquivada, quizás, a los intereses que giraban alrededor de los avances científicos, parecía ser siempre espueleada, ya sea, por la curiosidad de observar la crueldad acontecida en estos escenarios dantescos o por el deseo de observar los lugares menos accesibles del cuerpo humano, fomentando de este modo la consolidación de la disección pública como forma de espectáculo popular entre los siglos XV hasta finales del XVII:

“El cuerpo se vuelve legible, abierto a la disección del lenguaje y de la mirada.

Mucho antes de que el cuerpo se convirtiera en objeto de estudio anatómico, fue la tortura como espectáculo público la que exhibió el interior de los cuerpos. (...)

Durante el Renacimiento, las lecciones de anatomía y disecciones congregaban gran cantidad de público, como cualquier otro espectáculo. Muchos tratados anatómicos de la época se llaman *Theatrum Anatomicum*” (Restrepo, 2006, p 22).

Esta espectacularización, por decirlo así, de la crueldad científicista estaría avalada por la iglesia, situación que pondría de manifiesto el lugar equidistante entre prácticas, presuntamente antagónicas, como lo son la ejecución pública medieval y el trabajo investigativo de carácter científico, iluminando, lo que pareciera ser, el paso, eso sí, confuso, de una época a otra (Ballestriero, 2013). Al parecer, siguiendo la línea de la autora, esta transición – dinamizada en un contexto histórico agitado y de variaciones de pensamiento casi continuas – se vería signada por el desplazamiento gradual, de un escenario público a uno privado, de la fascinación y sensibilidad macabra en la que ésta se percibiría como forma estilizada caracterizada por una finura y gentileza casi turbia [Figura 5]. Esto se vería entrecruzado por dos momentos. El primer de ellos, y casi de manera forzada, con las formas iconográficas estilizadas del *memento mori* enriquecido y exaltado en aquellas naturalezas muertas propias de las composiciones pictóricas de *las vanitas* del barroco [Figura 6 y Figura 7], esas que con sus vías de expresión estilística difundieron un mensaje moralizante a través de la contrastación de los aspectos mundanos de la vida material y la naturaleza efímera de ésta; tipificada en imágenes rebosantes de vida y poder, expresadas en criaturas pueriles, flores vivas y personajes reconocidos que ostentaban algún tipo de poder y suntuosidad material, compartían, de manera adjunta, un lugar con los aspectos caducos de la vida, simbolizados en los frutos secos, el humo y con más precisión en la *calavera* como representación adyacente de la muerte. El segundo de ellos, y con más claridad, tiene que ver



Figura 5: William Hogarth, *The Reward of Cruelty* (La Recompensa de la Crueldad), 1751. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/es/william-hogarth/the-reward-of-cruelty-1751>



Figura 6: Nicolaes van Veerendael, *Vanitas*. Recuperado de: CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=21406423>



Figura 7: “Guinea Pig 2: *Flowers of Flesh and Blood*” (Guinea Pig 2: Flores de Carne y Sangre), 1985, director: Hideshi Hino.

con el surgimiento de los famosos y renombrados anfiteatros señoriales y aristocráticos en los que la disección anatómica se refugiaría en el ámbito de lo privado para adquirir ciertos aires de profesionalismo, belleza y elegancia científica.

Llegado el siglo XVIII la reputación del estudio anatómico será catapultada gracias a prácticas artísticas que diversificarían con ingenio los modos de familiarizar a la cultura de este siglo con la anatomía del interior del cuerpo, solucionando los pormenores que traían consigo la disección en lo que respecta a la adquisición, muchas veces alcanzada a través de los saqueadores de tumbas (Ballestriero, 2013), manipulación y *conservación* de cadáveres dando paso de este modo a la *anatomía artificial*.

Dentro de estas prácticas artísticas que apuntalarían la anatomía artificial se encuentran, en primer lugar, los grabados monocromáticos, cuya autoría es reconocida a Jan van Calcar, contenidos en el compendio anatómico de Vesalio llamado *De Humani Corporis Fabrica* (Eco, 2016) [Figura 8] y los primeros grabados a color derivados de la cuatricromía (grabado a cuatro planchas a color: azul, amarillo, rojo y negro o marrón) o técnica del *mezzotinto*, ingenitada por Jacob Christoph Le Blon a partir de la superposición de los tres colores primitivos: azul, amarillo y rojo, puestos cada uno sobre una placa de cobre previamente tratada y perfeccionada, aún sin consenso, por su discípulo Jacques Fabien Gautier d'Agoty [Figura 9], quien, para aumentar los contrastes y matizar las sombras de los trabajos de tono delicado de Le Blon, empleó una cuarta placa de color negro⁶, que permitirían un tipo de relación ocular contemplativa y superficial con el cuerpo diseccionado en virtud de sus atributos estilizados y bidimensionales en los que estructura ósea, carne, vísceras y

⁶ Bernal, M. (20 de agosto de 2020). J.F. Gautier D'Agoty: El Color de las Tripas. *Técnicas de grabado* [Blog Internet]. Disponible en <https://tecnicasdegrabado.es/2016/j-f-gautier-dagoty-el-color-de-las-tripas>

Figura 8: *Sexta Musculorum Tabula*, 1545. © Foto: Royal Academy of Arts, Londres. Recuperado de: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/ecorche-figure-6-1914>

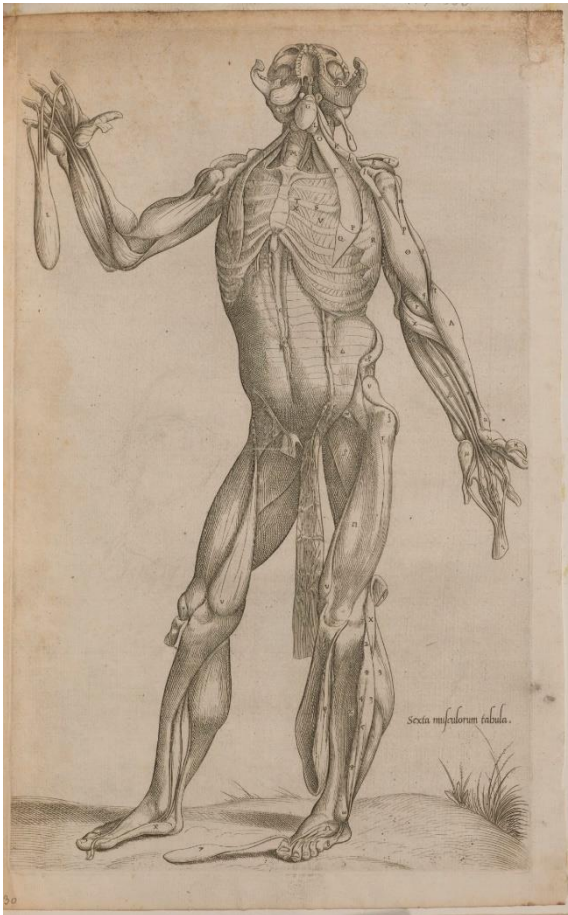
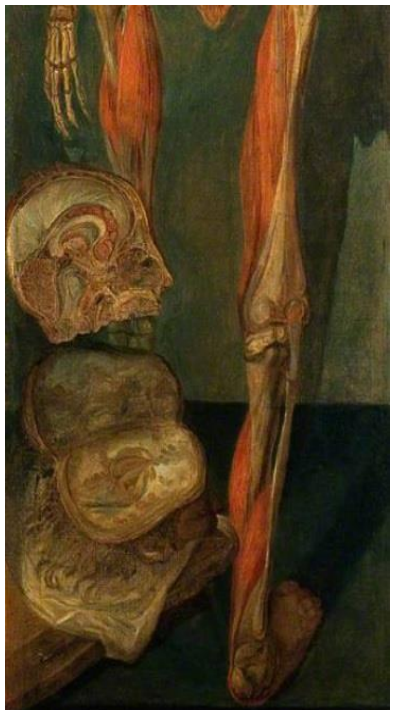


Figura 9: Jacques Fabien Gautier d'Agoty, *Un Homme disecado de pie, Visión Posterior. Secciones del Cerebro en estado aparte*, 1765. Recuperado de: <https://wikioo.org/es/paintings.php?refarticle=AQU532&titlepainting=A%20Standing%20Dissected%20Man,%20Posterior%20View,%20with%20Separate%20Sections%20of%20the%20Brain&artistname=Jacques%20Fabien%20Gautier%20D%20agoty>



ligamentos se presentaban. En segundo lugar, la *ceroplástica anatómica*, reconocida en primer lugar a Gaetano Giulio Zumbo y presentada con notoriedad a través de la figura de Clemente Susini, con la cual la relación ocular se extendería, casi, hasta llegar al nivel del tacto, esto, mediante la tridimensionalidad sobresaliente, gracias a la extracción de sus partes, y el hiperrealismo presentado en el detalle y fragmento de estas.

Ejemplo de lo anterior serían las *Venus Anatómicas* [Figura 10 y Figura 11], que, desde las disquisiciones realizadas por Didi-Huberman (2005), iniciadas alrededor de la *venustidad* circundante de la Florencia del Quattrocento, personificada casi que, de manera extendida en la Venus de Botticelli, presenta como punto de inflexión con el *desnudo* púdico de la *venus coelestis*, tipificado como forma artística ideal, aquellas venus anatomizadas; siendo estas el desgarramiento literal del desnudo sublimado que da apertura a la *desnudez* hiriente – ya mencionada con anterioridad – abierta al (con)tacto con la vulgar eclosión de formas impúdicas ocultas a la mirada higienizada del arte y de la vida, con el placer grosero provocado por la curiosidad obscena despertada ante la laceración hiriente. La agresión exhibida que, como lo sustenta el mismo autor a través del *placer exhibicionista* freudiano, inmoviliza el placer y la prohibición en un campo de tensión, al parecer, irresoluble en donde acontece la angustia, con esa misma angustia producida, a su vez, ante el desencuentro con lo intrascendente y con la embarazosa vulnerabilidad que encarna el cuerpo y le da presencia en el mundo hasta llevarlo a su ser sensible, el de la carne proclive a su extinción en estado de *exhibición* plena.

Este ámbito de la *exhibición*, aquella disposición a la mostración pública, tendiente a la *obscenidad*, aquella que, dimanada de su raíz etimológica, se opone o enfrenta a lo vedado, a la censura, en el ejercicio del desvelamiento, o puesta en escena, de aquello que irrita u

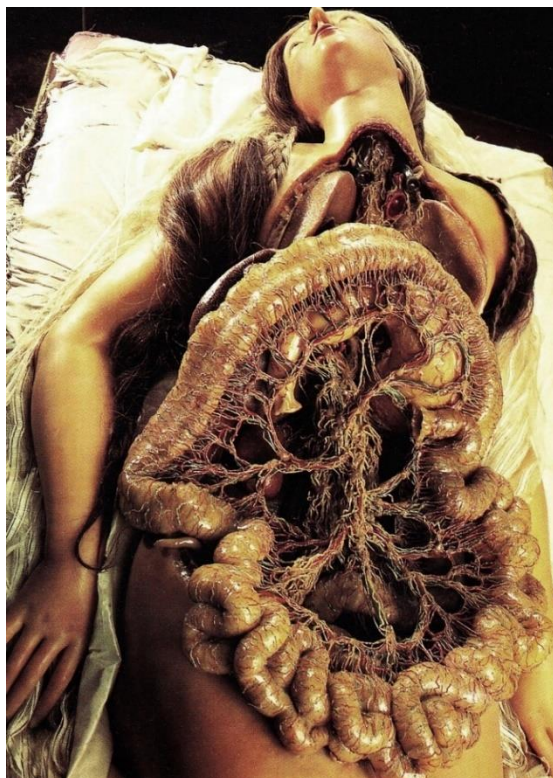


Figura 10: Clemente Susini, " *Venus desventrada* ", (1803-1805).

Recuperado de:

<https://www.cdaomero.com/eng-visit-florence/la-specola.php>



Figura 11: *The Wizard of Gore*, 1970, director: Herschell Gordon Lewis.

ofende los sentidos para confrontar, casi que, con miras a derrocar, todo orden predominante o sentido púdico de época, ya se venía esbozando, en paralelo a la dinámica de apertura posible en el estudio anatómico, en la Edad Media y el Renacimiento.

Para el primer caso, esta exhibición de naturaleza obscena se expresaría en el escenario público a partir del *carnaval popular*, una festividad, que, casi de manera consensuada con la oficialidad del momento, develaba, mediante un mecanismo de contrastación proyectado no en la teatralidad representada sino en el acontecimiento mismo del carnaval (Bajtin, 2003), las contradicciones de esa misma oficialidad a partir de un lenguaje carnalesco caracterizado por “la lógica original de las cosas <<al revés>> y <<contradictorias>>” (Bajtin, 2003, p 16) en donde la parodia, la profanación y la degradación tenían como sentido profundo la expresión de una concepción de mundo que controvertía a la divulgada en las fiestas oficiales, las cuales tenían como objetivo fortificar el régimen y orden social vigente.

Este carnaval planteaba para la cultura occidental de aquellos tiempos unos modos de renovación alcanzados en el desahogo provisional que se producía allí a través de las increpaciones, los improperios, las diatribas, lo escatológico y las (re)presentaciones excesivas del cuerpo, esas que perfilarían un tipo de estéticas de lo *grotesco*, manifestadas en las exageraciones de los rasgos del rostro presentes, inicialmente, en las máscaras (Eco, 2016), la aparición de excrecencias, el uso de excremento y las temáticas reiterativas de los placeres corporales (comer, beber, miccionar, excretar y fornicar), todo esto, expresado en un absolutismo jovial que avalaba el encuentro con lo material y lo corpóreo aterrizando la trascendencia – relacionada a la perfección y completud – al plano de la terrenidad – contiguo a lo imperfecto y lo incompleto –, por ello, era muy común para la época las parodias de las liturgias sagradas, ejemplarizadas en la *Liturgia de los Bebedores* (Bajtin, 2003), extendidas

hasta la actualidad como en el caso de *Los Misterios Bufos* recompuestos, esta vez en el ámbito enclaustrado del teatro, por Darío Fo (1998).

Para el segundo caso, ya la exhibición y la obscenidad estarían casi que ataviadas por la estética de lo grotesco, esto, debido a que la festividad del carnaval popular en la época renacentista sufre una especie de vuelco con la obra de François Rabelais: *Gargantúa y Pantagruel*, en donde las características paródicas y controversiales del lenguaje carnavalesco y el comportamiento licencioso ya no se exhiben como atributos, excluyentes, de lo plebeyo sino que se traslapan al lenguaje y comportamiento de la corte real, presentando, ahora desde la literatura oficial, unas maneras cómicas y paródicas *de y desde* la oficialidad (Eco, 2016).

En este punto, la percepción bajtiniana abocada a los estudios de la cultura popular de la Edad Media toman relevancia en tanto que Bajtin (2003) rastrea una continuidad de lo grotesco en la obra de Rabelais, encontrando en esta un compendio de imágenes, heredadas de la cultura cómica popular, modificadas y sintetizadas allí en el *principio de la vida material y corporal*, imágenes que serán concebidas por el esteta y semiólogo ruso desde un punto de vista estético antitético respecto al “clásico”. Estas imágenes referentes a la vida material y corporal tendrán como distintivo unos rasgos exagerados, excesivos, hipertrofiados, hiperbólicos, ambivalentes, contradictorios y profusos encarnados en el *cuerpo*, la satisfacción de necesidades naturales y la vida sexual, así se precisa la concepción grotesca del cuerpo, diferenciada de aquellas imágenes de la vida cotidiana, pre-establecidas y perfectas. En palabras de Bajtin (2003): “Son imágenes que se oponen a las clásicas del cuerpo humano perfecto y en plena madurez, depurado de las escorias del nacimiento y el desarrollo. [En ellas] (...) no hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto.” (p 29).

Estas imágenes serán abreviadas por éste con el nombre convencional de *realismo grotesco* cuyo rasgo sobresaliente es la *degradación*, esa que traslada al plano material y corporal lo elevado, espiritual, ideal y abstracto; corporizando y vulgarizando estas formas “nobles” para entrar en comunión con la vida “inferior” de lo corpóreo y todo lo que este contiene en sus cavidades, o busca contener en ellas, y, sobre todo, expele, o quiere expeler de estas, es por eso que:

(...) lo grotesco se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda al cuerpo, todo lo que busca escapar de él. Así es como las excrecencias y ramificaciones adquieren un valor particular; todo lo que, en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo (...). Todas estas excrecencias y orificios están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo (Bajtin, 2003, p 285).

La cita extraída por Eco (2016) del texto de Rabelais, referida a las costumbres del astuto, libertino y cobarde *Panurgo*, permitirá ilustrar un poco lo anteriormente mencionado:

En cuanto a los rectores de la universidad y teólogos los perseguía de otras maneras; cuando encontraba a uno por la calle, nunca dejaba de jugarle una mala pasada: ya sea poniéndole un boñigo [excremento] en el sombrero o atándole a la espalda colas de papel o tiras de trapo, o cualquier otra broma pesada.

Un día en que todos los teólogos debían reunirse en la Sorbona para examinar los artículos de la fe, elaboró una pasta a la borbonesa con muchos ajos, galbanum, assa fetida, castoreum y boñigos aún calientes, la diluyo en pus de una llaga ulcerosa, y por la mañana bien tempranito pringó y unto teologalmente todo el

anfiteatro de la Sorbona, de modo que ni el mismo diablo hubiera podido asistir.”

(Rabelais. Citado por Eco, 2016, p 143).

La exhibición obscena en el Renacimiento, sintetizada en lo grotesco, ocupa una nueva fase; la exaltación de actos indecibles se filtraría entre el orden establecido, convirtiéndose en una impúdica invitación al goce. Las clases cultas hablarían y tratarían abiertamente lo que antes era inmoral, lo licencioso se adaptaría a la oficialidad desdibujando de este modo lo indecible y lo decible llegando a adquirir notoriedad como literatura de entretenimiento (Eco, 2016). Sin embargo, casi que, de manera intuitiva, o un poco ingenua, podría inferirse que esta literatura licenciosa se prolongaría hacia finales del siglo XVIII con la obra del Marqués de Sade, en donde la exhibición, la obscenidad – simplificadas en el Renacimiento a una expresión estética –, y, quizás, lo grotesco, participarían de manera yuxtapuesta en estas obras, en las que el cuerpo, y los deseos que habitan en él, entre los que se encuentran de manera ambivalente el placer y el dolor, se exceden para transgredir los límites de lo prohibido y así exhibirse como objeto de deseo ampliado, encarnando la superación de los límites de la virtud para establecer un régimen del gusto por la experiencia del vicio.

Eco (2016) direcciona, inicialmente, a través de las voces disidentes de Winckelman y Lessing, la reflexión estética relativa a la dificultad de representar artísticamente aquello que despierte reacciones aversivas en el observador, esto, alrededor del conjunto escultórico del *Laocoonte*; representación desgarrante y angustiosa del momento relatado en la Eneida de Virgilio en el que el sacerdote troyano, intentando advertir a sus coterráneos de la celada camuflada en el caballo, es devorado violentamente, junto con sus dos hijos, por dos serpientes enviadas por la Palas Atenea (o Minerva para la mitología romana). Según Winckelman, influenciado por la poética neoclásica, el dolor descarnado presente en la

escultura es posible gracias al uso circunspecto de las formas clásicas escultóricas que posibilitan contener el momento desgarrador en una expresión que se presenta al observador casi que como un murmullo. Sin embargo, Lessing difería de esta interpretación de naturaleza poética, infiriendo que la poesía, como arte del *tiempo*, solo se manifestaba en el ejercicio descriptivo, admisible para la evocación de sucesos o acciones inadmisibles, contrario a la escultura, o pintura, considerada por éste como arte del *espacio*, las cuales (re)presentan las formas insostenibles del instante deformador del dolor y la angustia de manera irreconciliable con lo bello, rasgo clásico, de la representación.

En esta línea, siguiendo a Eco, se empieza a esgrimir una compleja fenomenología en la que la *experiencia* de lo insostenible, de lo horrendo, o más bien, aterrador, y de la exacerbación de las pasiones se ve sublimada en el *Romanticismo* a partir de la excitación de los sentidos, inicialmente, producto de representaciones *sublimes*, en las que el gran dimensionamiento de espacios abismales y de extensiones sin fin – cercanas a lo inaccesible, pues gozan casi que de la experiencia del vacío, la cual despierta el sentimiento de soledad, igualmente que el de horror ante lo inaccesible, en efecto desconocido, y la sensación de silencio – atrajeron la mirada del observador por el placer de ser poseído por los sentimientos de soledad, angustia y horror, posteriormente, el atractivo de estas imágenes alcanzaría a ocupar, como lo afirma Schlegel en Eco (2016), un lugar en el plano de la realidad y sus tensiones, esa en la que lo contradictorio, lo conflictivo, el *desorden* y el *exceso* [Figura 12 y Figura 13] enaltecen esa naturalidad de lo real. Igualmente, aunque Schlegel lamente la irrupción moderna de, a juicio de éste, lo *feo*; “desagradable forma sensible de lo malo” (Eco, 2016, p 278), dentro de sus elucubraciones en torno a este tipo de sensibilidad, para él, viciosa, no niega la fascinación

Figura 12: Théodore Géricault, *Estudio de Miembros Amputados*, (1818-1819).
Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/gericault-y-el-gore>



Figura 13: *The Untold Story*, 1993, director: Herman Yau, Danny Lee.

por las características de ese nuevo arte en donde lo *interesante* predomina sobre los rasgos artísticos que definen las reglas de lo bello y lo *impresionante* estimula la imaginación a partir de la reacción que produce.

Esta excitación sensible presente en el romanticismo y animada en la experiencia del horror – signada por la extensión del vacío y, por ende, lo desconocido –, lo interesante y lo impresionante estribaría en la constitución de la *novela gótica*; influenciada por la práctica primitiva de la oralidad, personificada en épocas pretéritas en el *mito* (Lovecraft, 2018), la cual, dimensionaba, a través de cada narración, las representaciones de un mundo fundado a partir de la invención de hechos y seres fantásticos que acontecían de manera fluctuante entre planos binarios como los son el *natural* y lo *sobrenatural* atendiendo a estas figuras bivalentes como prefiguraciones dicotómicas entre el arriba y el abajo, el día y la noche, el bien y el mal, etc. La novela gótica tomaría como eje estructurador de sus narrativas estos matices con el fin de indagar preocupaciones inherentes al ser humano y aspectos de la naturaleza humana de modo ambivalente como lo serían la certidumbre y la incertidumbre y, principalmente, la *vida* y la *muerte* (Lazo, 2004).

Este tipo de novela surge como desafío frente a los preceptos de la razón y la ciencia de la naturaleza establecidos paulatinamente desde el racionalismo del siglo XVII y consolidados en el siglo XVIII, a la par de un contexto político convulsionante y en transformación que dejó como resultado la Revolución Francesa de 1789 dentro del periodo denominado *Siglo de las Luces* o *Ilustración*. Esta creencia en el poder de la razón y la conquista de ésta sobre el despotismo, la injusticia, la intolerancia y los prejuicios religiosos fueron privando el uso de cualquier posible elemento, por llamarlo así, irracional en la literatura y la estética, considerando el empleo de cualquier componente ilógico o de excesivo sentimiento

irracional como un retroceso en el desarrollo del proyecto de hombre ilustrado, el cual buscaba delimitar algunas fronteras que lograrán distanciar del vínculo con lo supersticioso en aras de asentar el intelecto como referente de la cultura y la civilización y abanderado de la emancipación.

Este contexto le exigía, contradictoriamente, a este nuevo sujeto secularizado regirse por los principios rectores del intelecto – soportados en el ensayo y la evidencia, acotados al campo de lo *explicable* –, a su vez, que alentaba la urgencia de evasión, franqueando el intelecto para adentrarse en los rincones de la mente, de la imaginación; un escenario donde habita lo impresionante, lo imposible, lo *inexplicable*, quizás con el objetivo de alcanzar una nueva emancipación dirigida, en un movimiento de repliegue, hacia una suerte de felicidad arcaica producida en el *a-sombro*, es decir, en el volcamiento hacia la “sombra”, hacia el mundo interior, el de la imaginación:

El deseo de viajar se torna urgente, y toma a menudo la forma de una fuga hacia un mundo nocturno y mágico poblado por seres imposibles. Sin embargo, no hay ninguna intención de aprender, como lo hace Robinson Crusoe en su isla, transformándose en una enciclopedia práctica del hombre iluminista consciente de su tarea de *homo faber*. Más bien, se viaja para reencontrar ese paraíso perdido de felicidad arcaica, pre-verbal, instintiva, que el iluminismo con su obsesiva racionalidad, su ciencia y sus máquinas, había tratado de eliminar.

En este movimiento, más interno que externo, los mundos que pueden ser conquistados son solo aquellos de la mente.” (Volta, 1992, p 136).

Este sentimiento, y necesidad, de extrañamiento frente al encuentro con lo inexplicable fue en un inicio el soporte narrativo del género *fantástico-terrorífico*, que, ya como se mencionaba con anterioridad, empezaba a insinuarse con esos miedos atávicos generados frente a fenómenos naturales que le eran desconocidos y abstractos al hombre primitivo, el cual les dio sentido y forma a través de la práctica cultural de la oralidad del mito, en la tragedia griega como en los dramas isabelinos con la aparición en escena de profecías cumplidas, fantasmas y/o dioses (Gubern, 1979), al igual que en la *novela gótica*, específicamente con *El Castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, siendo esta la primera en su estilo (Lovecraft, 2018; Lazo, 2004) que dota de forma y determina una intencionalidad para este género: la de producir *duda y miedo*; figuras en estado de vacilación persistente entre lo real y lo irreal, lo natural y lo sobrenatural y de irresolución constante dentro de una línea narrativa, características de los relatos fantásticos puros (Todorov, 1981), cuyo rumbo esencial es el de la *aparición*; lo que no puede pasar y sin embargo sucede (Volta, 1992).

Estos antecedentes característicos del fantástico-terrorífico fueron materia prima en la constitución de un *horror arquetípico* en la producción y difusión de fabulaciones de horror dentro de lo que denominaría McLuhan, referenciado por Gubern (1979), como la *electric media* (cine, radio, televisión). Fabulaciones inspiradas en antiguos mitos de la cultura popular, como en el caso del mito cristalizado, desde fuentes diversas, del *hombre-lobo*; proveniente a su vez de ese tema mitológico de la *zoantropía* (Prat, 1979) y una metáfora en el siglo XIX de la *monstruosidad* como decadencia y maldad humana (Lazo, 2004) y de clásicos de la literatura gótica y fantástica como en el caso de *El Monje* (1796) de Matthew Lewis, el *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *El Extraño Caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson o el *Drácula* (1897) de Bram Stoker, que fueron

encontrando principalmente en la industria cinematográfica un territorio fértil que permitía *visualizar* lo que antes era solo posible *sugerir*.

En este punto cabe detenernos un poco para resaltar, casi a modo de paréntesis, algunas facetas que posibilitaron la *visualización* del cine terror y posteriormente la *explicitación* del género *gore*, características que los disgregan de esa modalidad de lo sugerible, sobre todo para el último caso, procedente de la verbalidad y la escritura, a su vez que los presentan de manera distintiva en el ámbito de la industria cinematográfica como se resaltarán más adelante. Entre estos aspectos, condensados en una especie de impresión, o ilusión, de la realidad, se encuentran:

En primer lugar, el *teatro*, reseñado por Gubern (1979), como una forma paradójica de la impresión de realidad, dado que éste se presenta de manera contradictoria respecto al flujo de esa aparente vida autónoma del cine – derivada de ciertas técnicas de reproducción de la realidad enseñadas al espectador a través de la pantalla – interrumpiéndola mediante la tendiente necesidad del espectáculo teatral de subrayar, casi hipertróficamente, a partir de la presencia física y la tridimensionalidad del escenario escénico; los objetos, las acciones y eventos que allí acontecen, el *realismo* y la *naturalidad* de lo real, en su grandeza y simpleza; principios rectores del *naturalismo* de Zola (2002), quien exhorta a retornar a la experiencia inmediata con la naturaleza, tanto de los cuerpos como de los fenómenos, dada en “la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y la descripción exacta de lo que existe” (p 150), reflejado en el teatro en unas representaciones que se corporizan de manera amplia hasta objetivizar en el escenario motivaciones y acciones de los personajes basadas en su herencia y entorno, a tal punto de (re)presentarlos, como lo haría el *teatro realista* en sus tiempos, de manera fiel, o “hiperreal”, en situaciones cotidianas, como lo expondrá Osuna

(2018) referenciando a Henrik Ibsen (dramaturgo noruego y padre del drama realista moderno), “en torno a problemas específicos contra los que lucha el individuo en un contexto de animadversión social” (p 110), esto, sin ningún atisbo de exageración teatral o dramatismo estilizado, eso sí, sin prescindir de la cuarta pared presentada en el proscenio.

En esta línea, e influenciado por estas particularidades, aparece en el París del siglo XIX, llegado hasta el siglo XX, *Le Théâtre du Grand-Guignol* [Figura 14, Figura 15, Figura 16] ("El teatro del gran Títere, o Marioneta") o Gran Guiñol⁷, nombre tomado de *Guignol*, una popular marioneta francesa dedicada a hacer, de forma grotesca, sátira social y política (Olivera, 2008). Fundado en 1894 por *Oscar Méténier* como consecuencia del cierre del *Théâtre Libre* que había inaugurado André Antoine (director de escena francés del teatro moderno) y ubicado en un callejón de la calle Chaptal de París. Este teatro, se caracterizaría por situaciones temáticas llevadas a consecuencias extremas, heredadas del melodrama - y anotadas como una exasperada representación de una supuesta degeneración moral y material de las clases sociales menos favorecidas –, estas situaciones llevadas al extremo serían el atractivo del público pues estas exigían la aparición de amputaciones, decapitaciones y estallidos de violencia extrema (Lazo, 2004). La fase realista inicial del *Grand Guignol* comenzó a emplear elementos de la locura para desarrollar dramas crueles y violentos, eso sí, siempre cortos, donde las depravaciones se extenderían a las torturas y crímenes, esto, gracias a *Max Maurey* – sucesor del iniciador de este tipo de teatro – quien decidió profundizar en los aspectos físicos y en la demencia, señalando, de este modo, la predilección

⁷ Este tipo de teatro sería retratado posteriormente con películas como *Wizard of Gore* (Mago del Gore) de Herschell Gordon Lewis en 1970 y seis años después con *Blood Sucking Freaks* de Joel M. Reed, en donde, los personajes principales de estas realizaciones, Montag, para el caso de la primera y Sardu, para la segunda, serían los fundadores e introductores de los escenarios del horror y el suplicio.



Figura 14: Escena *Le Théâtre du Grand-Guignol*. Recuperado de: <http://elcubobucle.blogspot.com/2014/12/theatre-du-grand-guignol.html>



Figura 15: *The Wizard of Gore*, 1970, director: Hershell Gordon Lewis.



Figura 16: *Blood Sucking Freaks*, 1976, director: Joel M. Reed.

por el horror amplificado proyectado al espectador desde el proscenio⁸, a este, también lo sucedería *Camille Choisy*, quien añadiera un aspecto más psicológico a los horrores puestos en escena, a su vez, que cargaría con tintes de humor negro y ácido a las escenas de tortura física.

Sin saberlo, Méténier consolidaría un tipo de género teatral al que se le acuñó el adjetivo de “*grandguignolesco*” (o granguíñolesco)⁹, dinamizado gracias a la especialista del melodrama serio *Paula Maxa* – conocida como la mujer más asesinada del mundo –, al extraordinario dramaturgo de lo macabro *André de Lorde*, quien, en coautoría, con el también francés *Alfred Binet* (psicólogo de profesión) escribirían obras con mayor profundidad científica para desarrollar con particular interés el tema de la locura; esta elección tendría que ver con una necesidad – hasta ahora naciente, en el marco del racionalismo originado en el siglo XIX – de divorciarse de aquellas temáticas del terror sobrenatural, que aún prevalecían entrando el siglo XX, para adoptar una proyección más científica y antropomórfica, en la que seres mutilados, psicópatas asesinos, científicos obsesionados, desquiciados mentales, creaciones humanas grotescas, entre otros, fueron recursos cada vez más acentuados y profundizados dentro de los imaginarios del horror¹⁰ y al experto en efectos especiales e iluminación *Paul Ratineau*.

En sus años de existencia, el Grand-Guignol utilizaría temas *cómicos-eróticos-sádicos* de manera episódica como parte medular de su programación con la intención de exaltar

⁸ Cassou, R. (23 de agosto de 2020). O Teatro do Grand-Guignol de Paris [1897-1962]: Sob a perspectiva da contemporaneidade no trabalho da cia vigor mortis. Disponible en <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/7078>

⁹ Gimeno, F. (23 de agosto de 2020). El gran guiñol a escena. *La Charca Literaria: Narrativa, poesía y opinión sobre temas y cosas* [Blog Internet]. Disponible en <https://lacharcaliteraria.com/el-gran-guignol-a-escena/>

¹⁰ Sarmiento, N. (23 de agosto de 2020). André de Lorde y el Gran Guignol: de bibliotecario a príncipe del terror. *Revista Nova et Vetera* [Revista Digital]. Disponible en https://urosario.edu.co/Revista-Nova-Et-Vetera/Vol-2-Ed-22-1/Cultura/Andre-de-Lorde-y-el-Gran-Guignol-de-bibliotecario/#_ftnref3

emociones mediante la transición de la risa, llevada al placer y posteriormente a la detonación del miedo ante la excesividad (re)presentada¹¹. Casi dos décadas después del fin de la Segunda Guerra Mundial, para ser más precisos, en 1962 el Grand-Guignol bajó para siempre el telón a causa de los vejámenes presenciados durante la guerra y el Holocausto, un hecho más real que la ficción sádica escenificada en las obras grandguignolescas, como describiría en su diario la escritora Anais Nin, referenciada por Olivera (2008):

Me rendí al Grand Guignol, a su venerable inmundicia que causaba tales temblores de horror que hacía que nos petrificáramos con terror. Ahora que todas nuestras pesadillas de sadismo y perversión han sido representadas fuera del escenario... el teatro está vacío (p 21).

En segundo lugar, la *fotografía*, considerada por consenso, como lo expresa Dubois (1986), como un dispositivo de cualidades analógicas sobre el cual recae el peso de lo real, siendo el principio de todo documento fotográfico “rendir cuenta fiel del mundo”. (p 19), fue empleada en la época victoriana – en pleno auge de los fotomontajes – como una forma particularmente recursiva de *visualizar* una modalidad de retrato curiosamente macabro con cierto atributo de excesividad afinada, no por su perfeccionamiento, sino por su aparente sutilidad y delicadeza, que más que fenómeno artístico se convertiría en fenómeno social (Jiménez, 2016), encarnado en el *horsemanning* o “hacer el jinete”, derivada de la leyenda de *Sleepy Hallow* o el “Jinete sin Cabeza”, un tipo de montaje fotográfico que jugaría de manera reiterativa con esa especie de esencialidad tanatológica con la que Barthes (1989) rodearía a la fotografía, en la que se petrifica, momifica si se quiere, una emanación de lo real en el

¹¹¹¹ Coello, J. (23 de agosto de 2020) El Teatro del Grand Guignol. *Jaime Coello Manuell* [Blog Internet]. Disponible en <https://jaimecoellomanuell.wordpress.com/2011/03/18/el-teatro-del-grand-guignol/>

pasado – en ese tiempo ya extinto – para ser nuevamente emanada, evocada, en el presente. No obstante, en el horsemanning [*Figura 17 y Figura 18*], lo que se petrifica, no es solo el momento a evocar, sino lo *extinto*, reflejado en una corporalidad que artificia, mediante la decapitación fingida, el momento espontáneo de una muerte, aunque estilizada, se presenta violenta y macabra, una muerte, que, aunque ficcional, en virtud de esa facultad analógica de lo fotográfico, busca ser visualizada como real.

Retomando nuevamente aquella transición entre lo sugerible y lo visible encontramos que en esta disposición del cine para hacer perceptible al *espectador* las figuras del horror, las cuales, primeramente, solo podían ser evocadas en la imaginación del *lector* concedieron la oportunidad de retratar, como trasfondo de esas fabulaciones, miedos coetáneos correspondientes a situaciones sociales traumáticas. En primer lugar, el caso del cine *expresionista alemán* resultante del contexto convulsivo de la república de Weimar, en el marco de la inflación y de las luchas sociales que desembocarían en el nazismo (Gubern, 1979); ámbito que alumbró piezas clásicas para el cine de terror como lo fueron en 1920 *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El Gabinete del Doctor Caligari*) de Robert Wiene y en 1922 *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu: una sinfonía del horror*) de Friederich Wilhelm Murnau. En segundo lugar, la Gran Depresión de los años treinta en los Estados Unidos que engendraría una legión de monstruos inspirados en los mitos populares y los clásicos de la literatura fantástica, y, a su vez, derivados de “la angustia colectiva producto de la crisis (...), más el eterno temor de la sociedad estadounidense hacia los otros, los diferentes” (Lazo, p. 92); un *otro* que se presentaba bajo una figura quimérica, sobrenatural y monstruosa, un foráneo proveniente de un territorio limítrofe, pero *desconocido*, entre lo real y lo irreal, entre lo natural y lo sobrenatural. Dentro de estas proyecciones monstruosas



Figura 17: *Horseman*, 1920.



Figura 18: *Re-Animator*, 1985, director: Stuart Gordon.

se encuentran clásicos como: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (El Hombre y el Monstruo) de Rouben Mamoulian en 1931, *Drácula* de Tod Browning en 1931, *Frankenstein* de James Whale en 1931. Y, por último, en Japón el despertar del monstruo apocalíptico posteriormente engendrado a las dos explosiones atómicas de Hiroshima y Nagasaki: *Gojira* (Godzilla) de Ishirô Honda en 1954.

Tras el surgimiento de estas producciones se gestaba una especie de disputa por el dominio de la producción de filmes de terror, una contienda iniciada desde Norteamérica con el surgimiento de la productora *Universal Pictures* cuyo objetivo trazado consistía en el aumento de la experiencia sensible a través del *cine sonoro* como rubrica de la calidad de sus producciones frente a los, por decirlo así, arcaicos y tradicionalistas productos cinematográficos del *cine mudo* del expresionismo alemán (Duncan y Müller, 2017) traídos de la mano de las productoras *Universum Film AG* (UFA) y *Prana-Film GmbH* quienes apuntaban hacia la construcción de una *diégesis onírica* propia de un universo de pesadillas surrealistas, cuyo caso más notorio es el del *Gabinete del Doctor Caligari*, soportada en paisajes recreados de sombras y luces contrastantes característicos del claroscuro y de la escenografía como elemento dramático (Lazo, 2004). Estas atmósferas oníricas son posibles gracias a la percepción tradicional de la diégesis cinematográfica como flujo de lo onírico, no es casual que Kracauer denominara las producciones cinematográficas como “sueños manufacturados” y Buñuel, quien mejor formularía la analogía entre cine y sueño, viera en los mecanismos de producción de imágenes cinematográficas, y su funcionamiento, un medio de expresión humana equidistante al funcionamiento de la mente en estado de sueño (Gubern, 1979).

No obstante, aunque la disputa se tronzaba en torno a la calidad técnica de su producción para los dos casos existía un punto de convergencia con el que intimaban: el derrocamiento de esa despótica otredad desconocida, sobrenatural y monstruosa – estilizada hasta el punto de ser icónica, piénsese en el monstruo de *Frankenstein* de Boris Karloff, el *Drácula* de Bela Lugosi y el *Fantasma de la ópera* de Lon Chaney –, es decir, la derrota de esa amenaza procedente de un mundo desconocido que causa temor y que nos recuerda la lucha maniqueísta entre el bien y el mal, en donde el bien prevalecerá sobre el mal como consuelo ante las circunstancias traumáticas del contexto (Duncan y Müller, 2017). Esta búsqueda hacia la destrucción reparadora desarrollada en la sintaxis fílmica del cine de terror temprano es percibida como un retroceso en espiral iniciada en un estado de orden que se verá alterado por una presencia irregular volviendo nuevamente hacia el orden como forma de conclusión. Este recurso teleológico, direccionado hacia una finalidad concluyente, en donde se perciben ciertos discursos de textura moralizante, tiene su razón de ser en el campo de la analogía del cine y el sueño, más en el campo de la interpretación freudiana de este último, específicamente en el *contenido manifiesto* en donde:

“(…) el texto del sueño, con su desarrollo episódico explícito y que en el caso del cine podemos asimilar al texto fílmico, en su dimensión de relato o de cadena de episodios explícitos suelen conducir a un desenlace gratificador (triunfo del principio de placer en el happy end)” (Gubern, 1979, p 28).

Con el devenir histórico los miedos fueron mutando y las amenazas, aunque procedentes de territorios igualmente desconocidos, se hacían cada vez más próximas generando de este modo un punto de inflexión en la normatividad rectora del género fantástico-terrorífico en el cine cuyos *cánones iconográficos*; ceñidos en el aspecto visual del medio y la significación

que habita dentro de él, los cánones *diegético-rituales*; situaciones nodales convertidas en código dentro de la estructura retórica, como en el caso del beso-mordisco del vampiro, la creación del humanoide en el laboratorio, la transmutación del hombre-lobo o la resurrección de la momia milenaria y los cánones *mítico-estructurales*; el modelo mítico que subyace en cada pieza del género (Gubern, 1979) van convirtiéndose en situaciones exiguas para el impacto del espectador. Este cambio de paradigma del cine de terror tiene que ver con la derogación del *Código Hays* de censura producto del embate comercial de la televisión (Gubern, 2005). Este hecho permitió intensificar progresivamente el impacto sobre el espectador ante la permisividad que generaba esta abolición del código, abriendo nuevas posibilidades de visualización que pusieran en diálogo al espectador con los nuevos miedos y placeres emergentes, introduciendo varias cuotas de sexualidad, violencia y crueldad en la pantalla grande, esto, con el propósito de adaptarse, o más bien, zacear, las nuevas emociones del contexto que parecían ir convergiendo hacia un ámbito más material, más corpóreo.

En esta línea, ante la emergencia de nuevos miedos en pleno enfrentamiento político, económico, social, militar e informativo entre el Bloque Occidental y el Bloque del Este en plena Guerra fría y en plena carrera espacial de estos dos, los relatos de alienígenas que visitan la tierra y la posible exploración de otros mundos especificaba la construcción de una nueva amenaza capaz de adaptarse a una figura *material y físicamente* familiar presentadas en la pantalla grande para el impacto del espectador como en el caso del clásico *Invasion of the Body Snatchers* (*La Invasión de los Ladrones de Cuerpos*) de Don Siegel en 1956 (*remakes* en 1978 [*La Invasión de los Ultracuerpos*], 1993 y 2007); una alegoría condenatoria del “pensamiento colectivo” de los Estados Unidos de la década de los cincuenta cuya fachada sobria contenía en el interior una personalidad perversa. A su vez,

retrataba el miedo contemporáneo a la alienación humana y el fin de la vida como la conocemos, no por una explosión nuclear, sino bajo el dominio de un enemigo extranjero – específico para la época – que despoja de toda voluntad, identidad y seguridad, el miedo a ser colonizados (Duncan y Müller, 2017).

Entre las décadas de los sesenta y setenta con el avance de la *revolución sexual* (cuyos antecedentes se remiten a la primera ola feminista de la segunda mitad del siglo XIX y la cultura “*flapper*” de los años veinte), la aparición del cine *underground*; contenido en el cine experimental y cuyas singularidades compartidas con este último, como lo afirma Gonzáles (2012), se erigen en su producción al margen de la industria imperante y a partir de guiones de estructura alternativa con temáticas relativamente frecuentes al sexo hiperrealista y técnicas diversas, entre las que se encuentran la animación, *zooms* sin sentido narrativo y encuadres únicos realizadas en formato 16mm y con la aparición paulatina de la *pornografía*, cuya formalización de los cortometrajes llamados *loops* (en 16mm) y *stag movies* (en Super 8), que tenían como rasgo característico una sola secuencia sexual sin argumento, formalización que posibilitó la despenalización de este género clandestino emergiendo a la superficie de la vida social en la mayor parte de países de occidente entre 1969 y 1975, encontrando su legalización en Francia en 1975 (Gubern, 2005) consolidaron la apertura de ese nuevo horizonte de exploración en el cine que vira su mirada hacia un territorio receptor de nuevos *placeres* y nuevos *terrores* como lo es el *cuerpo* (Palacios, 2002); una dimensión somática de orden *ero-tanatológico* expresado en la materialización del placer y el terror encarnado, ya no solo en la deformación, sino, en la disipación de la forma – lo *informe* – (Calabrese, 1999), producida en la *laceración* de la carne y la *consunción*, la *muerte*.

Este miedo materializado, somatizado, corporeizado, se definiría con la aparición del *cadáver* [Figura 19 y Figura 20], figura que impulsaría la transición de ese terror exógeno, generado por causas externas (lo sobre-natural, lo extra-terrestre) hacia esa especie de terror endógeno, encarnado, literalmente, en la violencia extrema proyectada sobre el cuerpo, la enfermedad degenerativa, la antropofagia y la interioridad viciada del subconsciente del asesino psicópata (muy común en el *slasher*). Esta figura diversificaría los modos en los que el cine de terror, trataría el tema de la muerte casi de modo *sensible*, ya sea a modo de visualización simbólica, decorativa; como el caso del esqueleto visualizado en el cine de terror clásico como forma evocativa del sueño de la muerte cuya presencia es *insensible*, es decir, no estimula una emoción robusta sino más bien sutil, de impacto, para el espectador, o como explicitación de lo obscuro – de lo que está tras escena esperando a ser develado –; como en el caso del cuerpo lacerado, mutilado y/o en descomposición que exhibe a la muerte, ya no como sueño, sino como pesadilla tangible, *sensible*, ante el dolor producido en el acto de herir y la ansiedad que genera el estropeamiento paulatino del cuerpo, alcanzando la estimulación robusta del impacto, por lo que la corporalidad en el contexto diegético del cine contemporáneo de terror ya no es ni vida plana y completa, ni simbología de muerte, ahora es muerte presente, posible y ambulante, un tipo de destrucción que no es reparadora sino suministradora de ansiedades dadas en la imposibilidad de erradicar la muerte, no es casual que la figura del *zombie*¹² tome gran relevancia en el cine contemporáneo de terror presentada como un comentario, o metáfora, visceral de la situación coyuntural de época, emanado de la amenaza latente de una

¹² Aunque la figura del *zombie* ya había tenido apariciones protagónicas en el primer cine de terror, como en el caso de *White Zombie*, película dirigida por Victor Halperin en 1932, o posiblemente, como lo refieren Duncan y Müller (2017), en *Frankenstein: The Man Who Made a Monster* de James Whale en 1931; adaptación del *Moderno Prometeo* de Shelley, ninguna de estas presencias exhibiría el lugar de la carne como se hizo en el cine contemporáneo de terror, ejemplo que condensa e ilustra esto, es la adaptación al cine en 1985 del cuento de Lovecraft: *Herbert West: Reanimator*, producida por Brian Yuzna y dirigida por Stuart Gordon bajo el título de *Re-Animator*.

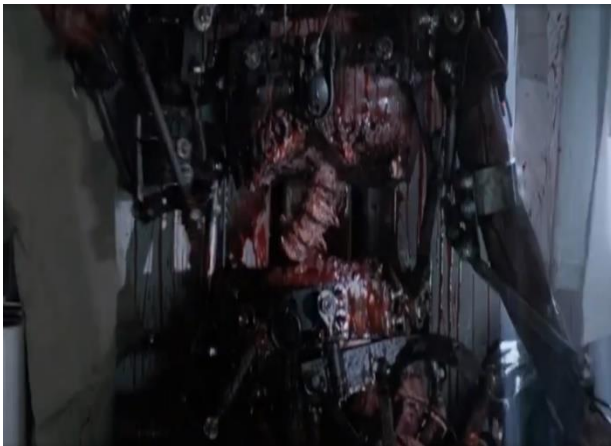


Figura 19: *Return of the Living Dead 3*, 1993, director: Brian Yuzna.



Figura 20: *Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979, director: Werner Herzog.

guerra nuclear o bioquímica, la despersonalización y homogenización y la superabundancia de deseos producidos desde la industria cultural que ha venido transformando al hombre en un ser omnívoro en busca de consumir y digerir todo objeto de deseo presentado, una especie de antropofagia social que pone de relieve el estado de competitividad en el que se vive hoy en día (Volta, 1992; Lazo, 2004; Duncan y Müller, 2017).

Es en este terreno de aproximación a la carne donde se delega a otro plano lo trascendental del cine de terror, es decir, lo sobrenatural y lo extra-terrestre, para encarnar en su totalidad lo material-corpóreo como rasgo temático de la nueva oleada del terror, etiquetado como *horror corporal* – próximo al *gore* –. Este tipo de horror contemporáneo, contiguo a la *Nueva Carne*, se caracteriza por la superación de los límites de la transformación corporal en donde la mutación orgánica figura en un cuerpo hiperbólico y degenerativo procedente de la pérdida de salud física y la violencia proyectada sobre el cuerpo jugando de este modo con las ansiedades del ser humano ahora encarnadas en la vulnerabilidad física (Pedraza, 2002). Bajo esta premisa aparece una de las figuras más representativas de este tipo de horror, David Cronenberg, quien realza en unas texturas somáticas abyectas el peligro corporal contenido en lugares inusitados y ocultos, ejemplo de esto, es la mutación degenerativa que sufre el científico Seth Brundle en la película *The Fly* (*La Mosca*) de 1989 dirigida por Cronenberg, versión de la película homónima dirigida por Kurt Neumann en 1958.

Lo mencionado anteriormente tiene, posiblemente, como precedente la novela fantástica italiana, concebida inicialmente por los *scapigliati* (adjetivo que significa “desordenado, “desenfrenado”); escritores activos en la zona de Turín y Milán durante la segunda mitad del ochocientos, quienes ante la imposibilidad de adaptarse a sus modelos extranjeros en la creación de fantasmas, de lo sobrenatural, como elemento opuesto a la realidad, se dedicarían

a potencializar y explotar la descripción alucinada de lo real; una conexión preferencial con la realidad como escenario aparentemente imposible de trascender (Volta, 1992). Dentro de las figuras más icónicas de esta modalidad literaria se encuentra *Camillo Boito*.

Esta ausencia de trascendencia contenida en esa descripción alucinada de la realidad puede ser ilustrada en el relato “*Un Corpo*” de Boito, cuyo personaje principal, Carlotta, una joven bella y rebosante de vida, es perseguida por presentimientos de muerte alimentados por la figura de un hombre que despierta sus terrores más hondos. Los tres personajes principales de esta novela constituyen una suerte de triángulo amoroso perverso y de extraño fetichismo, en donde el narrador, un pintor enamorado de Carlotta, manifiesta una irresistible atracción por su cuerpo, queriéndolo utilizar como modelo de expresión de la vitalidad. El tercero, el patólogo y anatomista vienés Kart Gulz, figura que encarna los temores de la protagonista, comparte con el narrador una obsesión fetichizada con el cuerpo de la joven, solo que éste se obsesiona por anatomizarlo para concluir sus investigaciones sobre la relación entre belleza física y cuerpo. Por un lado, la obsesión dirigida hacia el cuerpo como objeto de contemplación, y, por el otro, la obsesión orientada hacia el cuerpo como objeto de estudio. Al final, gracias a una malévola intervención del destino, la joven, retrocediendo espantada frente a un funeral cae desde un puente, se ahoga en el Danubio y es llevada a la mesa del patólogo vienés. La declaración final al narrador, citada por Volta (1992), frente al cadáver de la joven colocada sobre la mesa anatómica, equivale a una exposición de la idea básica de lo fantástico italiano con su predilección por lo intrascendente, lo material-corpóreo y el sentido de la muerte que lo rodea:

“Piense usted, replico Gulz, piense en sus pasiones señor mío, y en lo que queda de ellas. Si usted hubiese querido a un espíritu, aún lo amaría, aunque solo en la

memoria. Pero usted quiso a una manifestación efímera de la materia, y es natural que cambiando de figura el objeto de la pasión, la pasión desaparezca. Por el contrario, yo quiero a este cuerpo mil veces más ahora que antes, pues me ayuda a acercarme a la verdad. En suma, lo único que tiene un valor efectivo, que es real, es la ciencia. Todo el resto es ilusión o fantasmagoría. (Boito. Citado por Volta, 1992, p 235).

Este tipo de cualidades de lo fantástico italiano se extendieron al cine de la mano de Lucio Fulci, Mario Bava, Dario Argento, entre otros. Sintetizadas en temáticas antropofágicas, de zombies y asesinos afirmaron la macabra atracción por los fragmentos del cuerpo, y las diversas, infinitas maneras de torturarlo, penetrarlo, etc., derivada de esa modalidad italiana de lo fantástico (Volta, 1992). Dentro de las producciones que afloraron de estas temáticas encontramos *Zombi II* de Lucio Fulci en 1979, *Antropophagus* de Joe D'Amato en 1980 y *Profondo Rosso* (Rojo Profundo) de Dario Argento en 1975. Esta última, junto a su director, encajaría dentro del periodo del cine de terror italiano denominado *giallo* (Lazo, 2004) nombre derivado de una colección de libros de bolsillo de llamativas portadas amarillas (*giallo* significa *amarillo* en italiano) en el que se desarrollaban tramas escabrosas que posteriormente serían tratadas y visualizadas en el ámbito cinematográfico italiano, en donde los asesinatos explícitos filmados desde una cámara subjetiva, en algunos casos desmembramientos en primer plano, homicidas vestidos con ropa y guantes oscuros y tramas vistas desde los ojos del héroe, tipificaron de manera canónica las reglas del *giallo* al punto de agotarlo en sí mismo y llevarlo a su decadencia.

Estas temáticas afines a lo material-corpóreo, a la exhibición obscena, grotesca, de los suplicios de la carne explicitadas en la laceración, desmembramiento, consunción, morbidez

– en todo el sentido de la palabra – y muerte, personificada en el cuerpo cadavérico, propias del cine contemporáneo de terror que buscaría dialogar con esos miedos emergentes, actualizados, fueron producidas, aceptadas y difundidas desde un tipo de industria cinematográfica, que, aún al margen de la imperante, fue, y sigue siendo, un territorio prolífico de producciones independientes, estamos hablando del cine de “*Serie B*”, o conocido también bajo la etiqueta de *cinema trash*, o cine basura.

Este tipo de producciones al margen de la industria cinematográfica imperante, estarían estrechamente relacionadas con el auge de la *contracultura*, constituida dentro de un contexto de ebullición política y social fraguado inicialmente en la década de los cincuenta, cristalizado en los sesenta y expandido en los setenta (García, 2017). Estos tiempos vieron germinar diversas luchas reivindicativas como lo fueron la movilización por la defensa de los derechos civiles de los afroamericanos – abanderada por el pastor Martin Luther King y radicalizada por Malcom X y el movimiento Panteras Negras –, las movilizaciones que se desencadenaron producto del descontento ante la incursión norteamericana a Vietnam a cargo del movimiento hippie, la revuelta de estudiantes en París durante el mayo francés del 68 y las marchas por la defensa de los derechos LGBTI producto de los disturbios iniciados durante la redada violenta por parte de la policía neoyorquina en la madrugada del 28 de junio de 1969 en el bar *Stonewall Inn*, todas ellas expresadas por voces disidentes que se oponían a los valores, tendencias y conductas establecidas en la conservadora sociedad capitalista y alienante que alimentaba y extendía, hasta hoy en día, el credo de la producción y consumo, a su vez, el dogma de la propiedad privada.

Estas voces iniciaron procesos de autogestión para la creación de sus propios medios de comunicación para extender su inconformismo y su visión de mundo e ideología, medios

puestos en circulación de manera periférica, entre estos el *fanzine*; impulsado por sus medios de producción contestatarios, respecto a los tradicionales, bajo la premisa del DIY (de la voz anglosajona Do It Yourself, o *Hazlo Tú Mismo*) formula que se extendería, como lo afirma García (2017) hasta el ámbito de la industria del comic con Art Spiegelman y Robert Crumb, constituyendo el comic underground e incidiendo de igual forma en el ámbito cinematográfico con la popularización de las llamadas cámaras “*super 8*” y *16 milímetros*, asequibles para la época, hecho que inspiró a artistas, y sobre todo aficionados amateurs, a realizar cintas de bajo presupuesto, hecho que ampliaría la producción de éstas percibiendo dentro de esta esfera contracultural en proceso como práctica cinematográfica alternativa y posiblemente contestataria.

Dentro de los diversos discursos hegemónicos producidos en el escenario de la industria cinematográfica, reproducidos en coalición con los críticos de la misma, se tipificó, eso sí, en clave diferencial, las producciones cinematográficas en dos vertientes antagónicas. Por un lado, aquellas que se ajustan y reafirman los convencionalismos estéticos y morales del contexto, caracterizadas por ser producciones de alta calidad formal, en virtud de presupuestos cuantiosos que le permitieron ocupar la categoría de “Serie A”. Por el otro lado, contrarias a la anterior, existían, de manera periférica, aquellas que empleaban estéticas diferenciadas y temáticas tabú al margen de las habitualmente presentadas con un tipo de rutinas de producción a muy corto plazo, producto de unos presupuestos limitados, que, en efecto, darían como resultado un tipo de producciones con baja calidad formal y estructural que las posicionarían, por consenso de los críticos tradicionalistas, por debajo del cine de “Serie A”, etiquetadas, por ende, como cine de “*Serie B*”.

Aunque estas últimas producciones tenían, al igual que las primeras, una vocación comercial (García, 2017), solo fueron aceptadas por un pequeño sector de la sociedad, por lo que fueron puestas en circulación en teatros underground o en aquellos denominados *grindhouse*, confinando a estas producciones como un tipo de cine contiguo a la cultura popular.

Este tipo de realizaciones periféricas, y porque no, disidentes, con sus temáticas tabú entre las que se encontraban el sexo explícito, la homosexualidad, la drogadicción, la violencia gráfica, las mutaciones monstruosas, la invasión alien y el apocalipsis zombie, acompañadas de un tipo de estéticas grotescas que devenían, de manera no intencional a causa de errores, ya sean inherentes a la producción y dirección, o de manera intencionada gracias a ese tipo de sensibilidad denominada estética *camp* – que ganó notoriedad con los estudios realizados por Susan Sontag alrededor de ésta – un tipo de sensibilidad abyecta distintiva por sus cualidades artificiosas, exageradas (Eco, 2016), excéntricas, debido a que lograron poner en tensión los límites dentro del orden de lo (re)presentable (Calabrese, 1999), llegando a rayar con el exceso, fueron denominadas, más allá de su categorización como cine de “Serie B”, de manera despectiva como *cinema trash* o cine basura. Dentro de las figuras más representativas y controversiales en este campo se encuentra John Waters, considerado, según el novelista William Burroughs, referenciado por García (2017), como el “*papá del trash*”, debido a su emblemática película de 1972, *Pink Flamingos*, estelarizada por *Divine* (Harris Glenn Milstead).

Estas particularidades, estandarizadas por los críticos e intelectuales más conservadores desde sus críticas a la cultura popular comercial y los productos que de allí se daban, impusieron unos imaginarios, que, sustentados desde el campo de la estética y los regímenes de valoración concertados en discursos de época, degradaron el gusto de consumidoras y

consumidores de esa mal llamada “baja cultura” como, lo afirma García (2017), decadente y hasta malsano reduciéndolo en oposición al ambiguo “buen gusto” – ese que establece las formas de representación validas encerradas en cánones estéticos presentados como valores universales – como “*mal gusto*”. Este gusto esquivo al “buen gusto” tiene relación, como lo explica la misma autora, con aquello “exagerado y excesivo sin aparente justificación y que se presentaría ante nosotros como algo repulsivo” (p 16).

En esta línea aparece, no de manera anticipada, sino convergente al género *gore*, en términos cronológicos y quizás formales referidos al impacto visual proyectado desde allí, el *cine Mondo*. Término arrancado de la primera película que definiría este tipo de cine – documental preferiblemente –, *Mondo Cane (Este Perro Mundo)*, dirigida de manera conjunta por Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara y Franco Prosperi en 1962, con su posterior secuela en 1963 sin la participación de Cavara, entró en los archivos reservados de la historia del cine como un tipo de formato documental antropológico, igualmente sensacionalista, en el que a modo de collage, compuesto de prácticas heterogéneas de diversas partes del mundo, se buscaba poner en contraste, sin ánimo de reconciliar, quizás problematizar, la dicotomía entre civilización y salvajismo. No obstante, esta intención problematizadora se vio sesgada, por un lado, por el trucaje de escenas que le hacían perder su legitimidad documentadora de la realidad, y, por el otro, por la mirada estandariza occidental que acogió estas imágenes como parte de un ejercicio visual de realce de lo estrambótico, desviado y de mal gusto.

A este tipo de ejercicio documental le preceden, posiblemente, dos producciones. La primera de ellas, según Duncan y Müller (2017), es el singular largometraje de 1932 realizado por Tod Browning, *Freaks (La Parada de los Monstruos)*, una de sus piezas más reconocidas, años después de su realización, siendo a su vez la que le costó su carrera, captada por el

público más con fascinación que con horror gracias al patetismo impreso en ese hatajo de “monstruos” que despertaron la curiosidad del público ante la presencia de lo extraño. La segunda de ellas, es el cortometraje *Le sang des bêtes (La Sangre de las Bestias)*¹³ realizado por Georges Franju en 1949, escenificado en un matadero de los suburbios parisinos las imágenes explícitas de matanza de animales extraídas de allí, más allá de la frivolidad, aparecen como un breve comentario de la sociedad posguerra que cargaba aún con el dolor y los horrores de la Segunda Guerra Mundial.

El *Mondo* ha sido homologado, de manera errónea, con el *Shockumentary*, un tipo de (re)producción documental recopilatorio naciente del *Mondo*, en el que el impacto visual generado a través de la contrastación de costumbres es *explotado* para saciar la curiosidad y el morbo a través de la exhibición de imágenes crudas, belicosas y patológicas. Entre las producciones más renombradas de este estilo se encuentran las sagas *Faces of Death* realizadas entre 1978 a 1996 por John Alan Schwartz; acreditado bajo los seudónimos "Conan LeCilaire" y "Alan Black" y *Traces of Death* de Damon Fox.

Un ejemplo ilustrativo importante en el que parecen coincidir el *Mondo* y el *Shockumentary* – combinados con los tropos del cine de terror italiano, como el caso del canibalismo (Duncan y Müller, 2017) –, a su vez que consolida una de las realizaciones icónicas del género *gore*, es la producción ítalo-colombiana de 1980 *Cannibal Holocaust* (Holocausto Caníbal) de Ruggero Deodato, caracterizada por un tipo de iconografía *pseudosnuff*¹⁴ que le permitió

¹³ La filmoteca Maldita (2020, abril 30) *Cine Mondo y su diferencia del Shockumentary* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=5LAvTZ7H5Wo>

¹⁴ Este tipo de iconografía puede ser igualmente rastreada en la saga *pseudosnuff* oriental *Guinea Pig* preferiblemente en sus dos primeras entregas (*Guinea Pig: Devil's Experiment* y *Guinea Pig 2: Flowers of Flesh and Blood*) y en su cuarta entrega (*Guinea Pig 6: Devil Woman Doctor*). Asimismo, en la producción de 1988 de Toshiharu Ikeda, *Tokyo snuff*. Cabe resaltar que el término *pseudosnuff* empleado aquí dista de los videos *snuff* en tanto que estos últimos presentan cualidades propias de la documentación textual, en este caso, asesinatos, torturas, suicidios, necrofilia, infanticidio, entre otros crímenes reales, contrario al *pseudosnuff*, quien, por medio del trucaje de imágenes a través de efectos especiales desarrolla tramas

jugar con los límites de la realidad y la ficción, al punto de crear un tipo de tensión que alimentaría el mito de su veracidad. Esta producción parece filtrarse entre las formas de producción documental y su intención, poniendo de relieve los trucajes efectuados para dar la apariencia de objetividad, la mirada colonial y viciada del hombre blanco occidental sobre prácticas y costumbres que no le son comunes y le parecen exóticas y hasta de mal gusto, y, de igual forma, parece someter a crítica esas dos formas binarias de comprender, de manera excluyente, lo civilizado respecto de lo mal llamado salvaje.

Igualmente, ese tipo de estéticas *violentas*, impresas sobre el cuerpo manifestándolo vulnerable; *teratológicas*, signo de la *Nueva Carne*, en las que se moldea lo humano desde lo humano, es decir, precisa lo humano desde su propia mutación veloz, eclosionada en la laceración, mutilación y descomposición (Pedraza, 2002); *erotanatológicas*, desde donde se explicitan el placer y el dolor como lugares no comunes, pero que cohabitan allí en tensión; *viscerales*, potenciadas desde la exhibición obscena tendiente a lo grotesco que perfila la dialéctica de hacer visible lo invisible; *excesivas*, en las que se transgreden el orden idealizado del cuerpo en el ejercicio vehemente de la violencia; y *necrológicas*¹⁵, en el que la consunción manifestada en el cadáver hace la función de *memento mori* de manera corrosiva, fueron fuentes de inspiración para la creación, por decirlo así, furtiva de producciones afines al *gore* dentro de los sótanos de la industria del comic y la música.

ficcionales en las que se (re)presentan aquellos crímenes. Una imitación engañosa, como lo refiere el prefijo que acompaña el término, de los videos *snuff*.

¹⁵ En Alemania, igualmente fue tratado, con cierta fascinación, el tema de la muerte – incluyendo el erotismo – y la imagen del cadáver mediante una especie de cine de terror de autor en el que se sintetizaba una perspectiva, por decirlo así, *necropoética*, revisada de manera (auto)reflexiva, pasada por el filtro de lo chocante y confuso, por el polifacético Jörg Buttgerit, autor de producciones icónicas para el género *gore*, como lo son las dos entregas de *Nekromantik* de 1987 y 1991 y *Der Todesking* (El Rey de la Muerte) de 1989-90.

En el primer caso, localizadas en el manga japonés, de la mano de cuatro mangakas, dos de ellos con más relevancia para el género por su participación directa en él. El primero de ellos, *Junji Ito* [Figura 21 y Figura 22]; quien solo dedicó su obra al medio de la industria del manga desde donde trata el terror por medio de un estilo sórdido marcado por el *horror corporal* presenciado en cuerpos contorsionados e informes, cavidades helicoidales, tumefacciones y apéndices antropomorfizadas e hibridaciones grotescas entre formas humanas y artrópodos o gasterópodos. El segundo de ellos, *Shintaro Kago* [Figura 23 y Figura 24]; cuya rúbrica de sus ilustraciones se imprime en la retina mediante un tipo de surrealismo incisivo que, aunque estilizado, desafía la mirada aséptica. El tercero de ellos, *Hideshi Hino*; realizador de dos de las producciones de la serie pseudosnuff *Guinea Pig*, como lo son *Guinea Pig 2: Flowers of Flesh and Blood* (Flores de Carne y Sangre) de 1985 y *Guinea Pig 5: Mermaid in the Manhole* de 1988, adaptaciones propias de dos de sus mangas, siendo la primera un escenario episódico de sadismo exorbitante en el que las cuotas de violencia gráfica aumentan progresivamente según los estadios de tortura avanzan en compañía de un relato poético y cambios cromáticos generados por una fuente de luz de colores generando una cierta sensación de ritmo, eso sí, lento y despiadado, a esta historia demencial que raya con el sinsentido, y la segunda, una pesadilla con matices pseudorománticos en el que un solitario pintor, haciéndole frente a la reciente muerte de su esposa, regresa al lugar que frecuentaba en su infancia para tropezarse de frente con una cloaca en la que se encuentra con una sirena por la que se obsesiona y desea retrata, no obstante, esta, producto de una herida, sufre una mutación degenerativa que la lleva hasta su muerte, muerte que da un giro inesperado. Y, por último, *Suehiro Maruo*, reconocido por la adaptación al manga en 1984 de la popular historia oral, originaria entre la Era Meiji y Era



Figura 21 y 22: Junji Ito.



Figura 23 y 24: Shintaro Kago.

Showa, *Midori: La Niña de las Camelias* [Figura 25], presentada posteriormente en 1992 como cortometraje animado titulado de manera homónima por *Hiroshi Harada*.

Suehiro se caracterizará por realizar ilustraciones en las que se representan el sexo y la violencia de forma gráfica y concomitante. Este tipo de trabajos estarían influenciados por el *muzan-e*, dimanado del *Ukiyo-e*, un tipo de grabado realizado mediante xilografía, o técnica de grabado en madera, producido en Japón desde la Era Edo (1603-1868), abreviado en la pieza emblemática de *La Gran Ola de Kanagawa*. Estos dos morfemas comparten la visión de mundo como epicentro de lo efímero y del dolor a través de su significado, siendo, en primer lugar, el *Ukiyo-e* una reinterpretación irónica de la palabra *Ukiyo*, homónima de *Mundo Doloroso*; plano de transición entre esta vida y la siguiente planteado por el budismo, reinterpretación, que, por ende, resignificaría el término a la expresión “*Flotante*”; haciendo referencia a una felicidad derivada de la interpretación de mundo como escenario efímero, fugaz y transitorio, que, junto a la terminación “-e”; la cual hace referencia a la *impresión*, extendería su significado hasta “pinturas (impresiones) del mundo flotante”, y, en segundo lugar, el *muzan-e* [Figura 26], cuya interpretación literal es: “impresiones sangrientas”¹⁶, un compendio de imágenes de violencia explícita adornadas con tonalidades carmesí ilustradas allí en la sangre diseminada.

No obstante, del *muzan-e* se desprende otro tipo de impresiones que signaron el trabajo de Suehiro, este tipo de impresiones son conocidas comúnmente en el Japón bajo el nombre de *Eroguro nansensu* [Figura 27]; término que viene de la contracción de *erotic gurotescu nansensu* (préstamo del inglés: erótico, grotesco y sinsentido), englobando eso que para la

¹⁶ Carapia, O. (26 de agosto de 2020). El Príncipe de la Perversión, Suehiro Maruo: Del Muzan-e al Ero-guro. *Point Of View* [Blog Internet]. Disponible en <http://pov.com.mx/el-principe-de-la-perversion-suehiro-maruo-del-muzan-e-al-ero-guro/>



Figura 25: Midori: *La Niña de las Camelias*, 1992, director: Hiroshi Harada.



Figura 26: *Murder of Ohagi by Saisaburô*, "Twenty-eight famous murders with verse", (1867).

Recuperado de:

https://en.wikipedia.org/wiki/Muzan-e#/media/File:Inada_Kyuzo_Shinsuke.jpg



Figura 27: *Suehiro Maruo*.

mirada occidental es *obsceno*¹⁷. Dentro de las figuras significativas del Eroguro se encuentra el reconocido escritor, de la tradición del modernismo japonés, *Edogawa Rampo*. El *Eroguro* es considerado como espíritu de *su* – o *del* – tiempo, controversial a la moral ultraconservadora del Japón en el periodo de entreguerras. En palabras de Jesús Palacios, autor del libro: “*Eroguro: horror y erotismo en la cultura popular japonesa*”, reseñado por Loser¹⁸:

a partir de su aparición cambia muchísimas cosas en la cultura japonesa se hace presente un cierto espíritu de resistencia al nacionalismo japonés y a la concepción budista sintoísta, sobre todo también de tradición confuciana del sacrificio del individuo por la causa del emperador y la causa del pueblo japonés, el Eroguro con su canto de libertad sexual absoluta y extrema que incluye la autodestrucción, el suicidio de alguna manera entraña también una protesta y una respuesta a un tipo de sociedad muy autoritaria y donde el individuo apenas si tiene autonomía. (Loser, 2018).

En este sentido el trabajo de Suehiro Maruo se ensancha hasta el ámbito de la explicitación grotesca de un mundo doloroso y efímero en el que el placer erótico – característico de sus trabajos – es lindante con el dolor descarnado – igualmente distintivo –, contigüidad que evoca el instante orgásmico en su sensación flotante, fugaz; impresión percibida por el cuerpo, aquel territorio somático en el que se desgarrar literalmente el dolor, (re)presentado allí como ídem de esa fugacidad a través de la vulnerabilidad física.

¹⁷ Prieto, A. (26 de agosto de 2020). Manga: En las Profundidades de la Mente Humana. *Aladar: otra mirada a la cultura* [Blog Internet]. Disponible en <https://aladar.es/manga-en-las-profundidades-de-la-mente-humana/>

¹⁸ Loser, J. (26 de agosto de 2020). ¿Qué es el Eroguro? El movimiento cultural japonés sobre erotismo grotesco y horror. *Tribus Ocultas* [Blog Internet]. Disponible en https://www.lasexta.com/tribus-ocultas/artes/que-eroguro-movimiento-cultural-japones-erotismo-grotesco-horror_201804135ad4487c0cf2e6c5e7461898.html

En el segundo caso, desde la industria musical independiente, conectada con los sonidos más extremos, aparece el *Goregrind*, una parte del rizoma de géneros que constituyen los sonidos del *metal*, especialmente derivado del *Death Metal* y el *Grindcore* – aunque sin consenso aún, se pueden rastrear en la escena *Punk*, específicamente, desde dos de sus subgéneros, el *D-beat* y el *Crust Punk*, posibles influencias musicales importantes que ciñeron ese estilo de música, no obstante, se saltará aquí esa discusión, debido a lo extenso y problemático del tema, y, en igual medida, por la poca relevancia que tiene para el tema aquí desarrollado –. Este (sub)género musical extremo recoge en sí mismo, como se subraya en su nombre, todas las cualidades del *gore* de manera rechinante y demoledora, no solo en las temáticas de sus líricas que van desde la extrema violencia, la disección, la antropofagia, la putrefacción, lo visceral y la muerte – denominado dentro del mismo como *pathological goregrind* –, hasta tocar temas alrededor de la pornografía y las parafilias de manera hilarante – conocido dentro del mismo como *pornogore* o *pornogrind* –.

Las cualidades necróticas que rodean al *goregrind* precisan el distintivo de su sonido y la estética de sus portadas, ya esgrimidas con anterioridad por las ilustraciones demenciales, lacerantes y aberrantes para la retina, de *Vincent Locke* empleadas para las portadas de la banda de Death Metal *Cannibal Corpse*. Para el caso de la estética de sus portadas es tópico de estas el uso de imágenes de archivo de cadáveres, ya sean diseccionados sobre la mesa de alguna morgue o amputados en accidentes¹⁹, algunas veces estilizadas a través del recurso del *collage* para texturizar los amasijos de carne – tropo del género *gore* expresado en la *informidad* – y detallar los fragmentos de ella, como el caso de una de las dos portadas

¹⁹Se podría decir que el punto de partida de estas portadas *snuff* se da con el frontispicio del *bootleg* – edición no autorizada – *Dawn of the Black Hearts* de 1995 de la banda de Black Metal noruego, Mayhem, publicado por el sello colombiano *Warmaster Records* de Mauricio Montoya alias “Bull Metal”. Considerada como una de las imágenes, por decirlo así, icónicas dentro de la industria musical underground, en virtud de la historia siniestra que la circunda.

emblemáticas del goregrind de la banda, igualmente emblemática de la escuela inglesa de este (sub)género musical, *Carcass* [Figura 28], asimismo, el uso de ilustraciones o imágenes trucadas de manera digital, grotescas acompañadas de vísceras, hemorragias o excrecencias. En lo que tiene que ver con su estructura de composición, e igualmente con su sonido, las particularidades de este se dan, en primer lugar, por la aparición introductoria de fragmentos de películas de terror, o especialmente del mismo *gore*, ejemplo de esto, es el prefacio de la canción *Staph Terrorist*, incluida en el álbum de 1992 *Horror of the Zombies*, de la banda *Impetigo*, banda igualmente pionera y representativa de la escuela norteamericana, extraído del corto pseudosnuff de Hideshi Hino, *Guinea Pig 2: Flowers of Flesh and Blood* (*Flores de Carne y Sangre*), en segundo lugar, en lo que atañe a su sonido, se presentan sonidos de guitarras estridentes con una alta ganancia de distorsión con el objetivo de que predominen los sonidos graves acompañados de unos tempos de percusión pausados y contundentes que oscilan con otros más acelerados y dinámicos, no obstante, lo que más caracteriza su sonido es el uso de voces guturales con matices viscerales que le imprimen al sonido del goregrind cierta impresión orgánica, no en el sentido de orden, sino de fluidez viscosa e informe.

En este punto, adentrándonos de manera concreta a la génesis del *gore*, en el ámbito cinematográfico, su figura representativa está encarnada por el binomio responsable de llevar a la pantalla grande los suplicios de la carne, *Herschell Gordon Lewis* y *David F. Friedman*, quienes establecerían las bases de esas estéticas sanguinolentas y carnales, en el que la sangre y la mutilación, con apariciones esporádicas en sus realizaciones, se convertirían en la piedra angular de las demás producciones que le sucederían, con la particularidad de que en estas últimas se definiría con el uso copioso de salpicaduras y hemorragias de sangre y la laceración, el cercenamiento, la amputación, la extirpación, la vivisección de la carne, un tipo



Figura 28: Portada álbum: *Symphonies of Sickness*, 1989, banda: Carcass. Collage.

de textura somática que le imprime distintivo de otros géneros del terror como el *Slasher*²⁰ [Figura 29 y Figura 30], un ejemplo ilustrativo de este tipo de textura es el *splatstick*²¹ del reconocido director Peter Jackson, *Braindead* (*Tu Madre se ha Comido mi Perro o Muertos de Miedo*) de 1992, un festival hilarante de carne y sangre con toques de humor negro para amortiguar las recurrentes escenas de violencia gráfica presentadas allí, sobre todo aquella en el que el protagonista, Lionel, secundado por una podadora de césped, escenifica una de las escenas más sangrientas consideradas dentro de los archivos ocultos del cine²².

Lewis fue quien bautizó al género con la palabra *gore*, traducción literal que significa *sangre derramada o coagulada* (Lazo, 2004) un lexema perfectamente seleccionado para inaugurar el género a través del título *Blood Feast* (Festival de Sangre) de 1963, película considerada por consenso como la primera en su estilo (Lazo, 2004; Duncan y Müller, 2017), y que a su vez, inicia lo que se denominaría "*The Blood Trilogy*" (*La Trilogía de la Sangre*), completada por los títulos *Two Thousand Maniacs!* (*Doscientos Maniacos ;*) de 1964 y *Color Me Blood*

²⁰ Los tropos de éste proceden, inicialmente, del giro realizado con los clásicos *Psycho* (Psicosis) de 1960 dirigida por Alfred Hitchcock y *Peeping Tom* (*El fotógrafo del pánico o Tres rostros para el miedo*) dirigida por Michael Powell en el mismo año, en el que los monstruos se transfiguran en asesinos psicológicamente reales cuya obsesión fetichizada apunta hacia la violación de la intimidad de la víctima principal, una mujer con sexualidad transgresora, mediante artilugios fálicos y penetrantes, en este caso cuchillos (Duncan y Müller, 2017), y, posteriormente, de los rasgos retóricos del *giallo* italiano presentados en producciones como *L'uccello dalle piume di cristallo* (*El Pájaro de las Plumas de Cristal*) de Dario Argento en 1970 en los que predomina el uso de cámaras subjetivas para dar la impresión en el espectador de acompañar la mirada del asesino, ubicando al espectador en el rol de voyeurista y cómplice – aspecto que lo relaciona con el *gore* –. No obstante, con la aparición de la *Final Girl* (Chica Final); sobreviviente esencialmente virtuosa capaz de enfrentarse al asesino, ese que progresivamente asesina, en encuadres disimulados, al resto del casting, sorprendidos alcoholizándose, drogándose o en pleno acto sexual, matiza estas realizaciones con mensajes morales que expresan ideas mojigatas y maniqueas, contiguas al cine de terror clásico (Lazo, 2004; Duncan y Müller, 2017), tipificando de esta manera estas producciones hasta el agotamiento de sí mismas a causa de tramas homogéneas que separan a éste del *gore*, en donde la supervivencia y la figura del sobreviviente tienen poca relevancia, solo en muy pocas excepciones como en el caso de *Braindead*, para darle un espacio protagónico a la violencia gráfica, explícita y no disimulada, manifestada en el derramamiento excesivo de sangre y aglutinamiento de amasijos de carne. Dentro de las películas más reconocidas del *Slasher* se encuentran, como precedente, *The Texas Chain Saw Massacre* (La Masacre de Texas) de Tobe Hooper en 1974 y *Halloween* de John Carpenter en 1978.

²¹ Este microgénero tiene como particularidad la presentación de situaciones violentas y corrosivas mediadas por situaciones de humor negro y *slapstick* – subgénero de la comedia llamado *humor físico* – para atemperar la excesividad de violencia explícita en el cine de terror, sobre todo en el *gore*.

²² Inspirada en una de las escenas de la segunda entrega de *The Evil Dead* de Sam Raimi en 1987, protagonizada por Bruce Campbell como Ash; actor y personaje principal de las tres entregas dirigidas por Raimi. Ver: *Braindead* y todo lo que la rodea [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=91frNWDXXs&list=PLqNtiB5c9GsZm08xcQtJ-63xpM6yj9F3s&index=7&t=0s>



Figura 29: *The Texas Chainsaw Massacre*, 1974, director: Tobe Hooper.



Figura 30: *Nekromantik*, 1987, director: Jörg Buttgerit.

Red de 1965 y con la cual se fracturaría el binomio Lewis- Friedman. Estas producciones fueron posibles gracias al embate que dio la televisión a la industria cinematográfica de los sesenta, situación que permitió el estallido del cine de explotación (*explotation*) con temas tabú para la época proyectados en salas de cine poco frecuentadas por el espectador que se inclinaba por la comodidad de su casa en donde, a través de la pantalla chica, podría presenciar eso que creía poder ver en las salas de cine, sin embargo, con el rumor diseminado por las temáticas lascivas del *explotation* (el erotismo, el crimen, el consumo de drogas o la violencia), los espectadores ávidos de curiosidad se vieron obligados nuevamente a concurrir las salas de cine para ver las bailarinas exóticas de Russ Meyer en *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* de 1966 en la que participó la icónica *Tura Satana*, la cual participaría un año después en la película de ciencia ficción y terror *The Astro-Zombies* de Ted V. Mikels, al igual que presenciar los descuartizamientos humanos de Lewis. Asimismo, cabe resaltar la importancia de otro binomio, constituido por Al Adamson y Sam Sherman, que le daría igualmente dinamismo al género *gore* y a la industria del cine de terror en general con la creación de productora independiente *Independent International Pictures*.

Cerrando este apartado, el *gore*, aún en su conservación de experiencias y formas de sensibilidad pretéritas – pero no por ello caducas – como lo monstruoso y lo grotesco, ha avanzado en la manifestación de un nuevo tipo de estética personificada en las *formas informes*, caracterizadas por su inestabilidad, pero sobre todo por su carácter excesivo del cual devienen imágenes de naturaleza necróticas, carnales y sanguinolentas eclosionadas de una corporalidad que evoca la vulnerabilidad física. Imágenes re-presentadas, es decir, mostradas de manera reiterada, en la misma dinámica de la excesividad a través de un

hiperrealismo violento. Rasgos característicos que permiten abordar su caracterización semiótica y que serán desglosados a continuación.

Disecionando el gore: Caracterización semiótica y estética del género *gore* en sincronía

Para Steimberg (1998) el señalamiento de regularidades que tejen relaciones de asociación provenientes de una o varias áreas de productos culturales coadyuvan a la postulación de ciertas condiciones de previsibilidad que distinguen a un género del otro. Dentro de la descripción de géneros, según ya desde Aristóteles en su *Poética* y distintas vertientes de la teoría y crítica de géneros, figuran tres rasgos que, en articulación, describen, mas no inscriben de manera canónica, estas condiciones de previsibilidad entre géneros. Estos rasgos se clasifican en *temáticos*, *retóricos* y *enunciativos*. Siendo el primero, un esquema de representabilidad elaborado y relacionado históricamente cuyo análisis parte de características particulares en trayectoria hacia aquellas que le son generales, es decir, un análisis orientado desde un objeto cultural previo (acciones o situaciones) hacia los contenidos específicos que engloban su sentido. El segundo, como un mecanismo de configuración de textos procedente de una combinatoria de rasgos que lo hacen discernibles de otros textos y le permiten comprender su sentido. Y, el último, como los efectos de sentido originados en un escenario comunicacional construido.

Hacer un acercamiento al *gore* en términos de su caracterización semiótica como género constitutivo del cine de terror implica perfilar los posibles rasgos que puedan describirlo y ayudar a discernir sus características fundamentales. Estos factores de descripción y diferenciación que constituyen condiciones de previsibilidad emergen, como lo afirma Steimberg (1998), de la articulación de rasgos *temáticos* y *retóricos* sobre la base de regularidades *enunciativas*.

Para este caso se comprenderán, en primer lugar, las particularidades *temáticas y retóricas* del gore en torno al *cuerpo* como matriz donde se imprime lo *violento* y se manifiesta la disolución de la *forma*; una corporalidad entendida como dimensión somática que encarna el temor ante la experiencia de la deformación, la consunción y la muerte violenta, en donde las huellas hirientes producto de los suplicios de la carne representados en este tipo de películas se manifiestan como figuraciones de lo monstruoso, del exceso, lo feo y lo grotesco en contraste a la sacralización de lo corpóreo como objeto del orden y lo bello. En segundo lugar, sobre su base *enunciativa* se explorará la *violencia* presentada en estos productos como una posible espectacularización del fenómeno, que sitúa al espectador dentro de una zona limítrofe entre la violencia real y la violencia ficcional, a su vez que lo cataloga como un espectador voyeur.

El Miedo encarnado: rasgos temáticos del *gore*

El cuerpo informe, cualidad de lo monstruoso y figuras del exceso

Nuestra relación más próxima, aunque no la única, con el mundo se abre a través del ver, una acción que nos pone en relación directa con la experiencia de la *forma*, cualidad emplazada en los objetos del mundo, y, en este caso, en el *cuerpo*. Tanto las tradicionales representaciones de la pintura clásica y su “venustidad” caracterizada por el desnudo, heredadas de las efigies idílicas griegas, como actualmente los medios de comunicación digital, y, aún, los no extintos medios de comunicación impresos han sido coparticipes de la construcción de ese espacio convencional y limitado en el que se ubica el cuerpo como un arquetipo orgánico; un objeto-cuerpo subordinado al orden estricto de las formas equilibradas y estables que se presumen como cualidades de lo común y lo normal. Siguiendo a Nichols (1997) “el cuerpo es el campo de batalla de valores opuestos y de su representación. Las

imágenes de lo estable, fijo y seguro hacen las veces de una especie de talismán, defendiéndonos contra las cualidades mudables, vulnerables y maleables del cuerpo” (Nichols, 1997, p 300).

No obstante, aunque esta concepción talismánica y acotada de lo corpóreo circule aún como estrategia de la mercadotecnia y el espectáculo para captar el interés, la proliferación y circulación de imágenes donde se presencia de manera gráfica carnes tumefactas, supuraciones infecciosas, malformaciones ya sean de índole natural o provocadas como el caso de las hemiterías artificiales producto de las excesivas intervenciones de cirugía plástica, las modificaciones corporales; intervenciones estilísticas de orden identitario, como lo son las perforaciones (piercing, expansiones), implantes subdérmicos y transdérmicos y las técnicas de escarificación (branding y cutting) han creado un catálogo teratológico contemporáneo, otro tipo de manifestación estética denominada como *La Nueva Carne*, que, en palabras de Cortés, referenciado por Navarro (2002), pone en entredicho la integridad física del ser humano personificada en esa *unidad* corpórea estructurada, sincrónica y armónica dando apertura, por decirlo así, a un nuevo orden de lo “impuro” personificado en la *monstruosidad*, una figuración de lo irregular y la *desmesura*, siendo estas dos características sus principios rectores, y cuya descripción, como lo expresa Calabrese (1999), comparte la cualidad de lo excedente o *excesivo* – transgresión de los límites de la normalidad de una ley interior o social centralizada – eso que escapa a la idea de perfección natural que, como lo expresa el mismo autor, es una *medida media*, imperfección que le permite sobrepasar los límites de otra medida media, la espiritual, de allí que la monstruosidad sea percibida no sólo como anormal sino que a su vez se manifieste como negativa, por ende, Calabrese sostiene que “la teratología, de ciencia <<positiva>> se torna disciplina moral” (p

108) significando lo monstruoso como aquello que es erróneo, defectuoso e intolerable pues despierta el malestar y la angustia frente a eso *otro* que es anómalo y en efecto desconocido; que no se puede catalogar entre lo convencionalmente normal y por ello altera el orden simbólico representado, yendo más allá de lo permitido, por ende, se convierte en una amenaza al *statu quo* (Cuéllar, 2008).

Lo anteriormente expresado está basado en lo que Calabrese (1999) denomina sistemas de valor de homologación recíproca, generalmente aceptados ya sea de modo reflexivo por cada manifestación discursiva o, casi por consenso, de manera externa por cada metadiscurso de valoración situado en un sistema social normalizado, ámbitos de juicio tradicionales que se rechazan, o controvierten, constituyendo de este modo categorías de orden antagónico de polaridad o diferencia sobre lo estético (Bello/Feo), ético (Bueno/Malo), morfológico (Conforme/Deforme) y tímico (Eufórico/Disfórico). Respecto a los dos primeros ámbitos de juicio, siguiendo al autor, se constituyen como categorías *apreciativas*, derivadas de un sujeto juzgante que alaba o reprueba, mientras que las dos últimas corresponden a unas categorías *constativas*, las cuales ofrecen un juicio de realidad, sustentado en relación a la experiencia inmediata con ésta, por lo que las apreciativas *informan* a las constativas y, a su vez, éstas dan *contenido* a las apreciativas. No obstante, existen grupos o sociedades que neutralizan el régimen de homologaciones existentes contrarrestando la información para desarrollar una amplitud del sistema axiológico de juicios dado a través de una suerte de mirada oblicua que se desvía de la horizontalidad y la verticalidad, expandiendo de este modo su contenido y concurriendo a la creación de nuevas marcas semánticas. En este sentido, en el marco de una *teratosfera* contemporánea cuyos contornos se empiezan a manifestar en esa *Nueva Carne* – figura objetadora de la integridad física del cuerpo y de su orden estructurado – la expansión

de información y contenido alrededor de la categoría constativa de lo *morfológico* se amplía hasta alcanzar las formas de (re)presentar lo corpóreo en el *gore*, eclosionando del cuerpo unas figuraciones menos estáticas de apariencia inestable y desestabilizadora que sobrepasan los valores en oposición de lo conforme/deforme, diluyendo la experiencia próxima a la forma para inaugurar, por decirlo así, unas formas de lo *informe* [Figura 31 y Figura 32] que, a su vez, *dinamizan* otros regímenes de valor tales como lo *estético* y lo *ético* produciendo la “capacidad de construir incertidumbre, complejidad, variabilidad de actitudes” (Calabrese, p 116) que garantizan la producción de nuevas confluencias de *emociones* y *juicios* en torno a estas otras dos categorías de valor.

Esta figura de lo monstruoso, en tanto rompimiento de la unidad conforme a lo corpóreo como forma estable implica, no solo, la negación de la forma, o más bien, la ausencia de esta, la *no-forma*, que le da lugar a lo *informe*, sino que también, atraviesa, como se resaltaba con anterioridad, lo moral, siendo esa informidad un rasgo característico de lo social, articulando esa “naturalidad” inestable y desestabilizadora de la figura del monstruo contemporáneo a la “natural” inestabilidad e informidad de esta sociedad percibida cada vez más como decadente. Esta informidad puede llegar a ser entendida como un espejo de las ansiedades sociales, ansiedades que se manifiestan en torno al cuerpo, encarnando nuevos temores frente al proceso natural degenerativo de éste, y todo lo que lo compone, la deformación natural, accidental o provocada, la laceración, torción y contorsión de la carne provocada por la más vehemente violencia irracional y la descomposición física resultado del deceso; un compendio de alteraciones expresadas en la disolución de las formas que suscitan emociones de repudio y miedo hacia esa monstruosidad de lo degenerativo, de lo *vulnerable*, de la descomposición, de la *no-forma*; ese sistema de imágenes que se alimenta,



Figura 31 y 32: “*Braindead*” (*Tu madre se ha comido a mi perro*), 1992, director: Peter Jackson.

no solo de lo grotesco y de sus aspectos hiperbólicos y contradictorios que, juzgadas desde un punto de vista estético “clásico”²³, arquetípico de lo bello, serían consideradas monstruosas y horribles, (Bajtín, 2003), pero que en la contemporaneidad se ubican más allá, expresando desavenencia con lo conforme y lo deforme, situándose en el orden de lo *informe*.

La informalidad en el *gore* se sitúa y se dinamiza en los confines del cuerpo, es decir, en esas propiedades de puntos que delimitan, por separación y/o articulación, relaciones entre lo *interno* y lo *externo*, la *apertura* y el *cierre* (Calabrese, 1999) resaltando el aspecto espacial del cuerpo, su *limen*, termino latino que significa umbral y que define la oposición entre interno y externo, abierto y cerrado, aquel límite o confín que da orden a la estructura paradigmática del cuerpo. Sin embargo, con la superación y posible derribamiento de ese limen aparecen dos formas de inversión topológica de los confines del cuerpo en el *gore*: una en el ámbito de su excesividad transgresora y la otra en el de su exuberancia ontológica.

En el primer caso, el aspecto *excesivo* del *gore*, del latín *ex-cedere*, aparece como la imagen de aquello que va más allá, expresando la superación de un límite como vía de salida de un sistema que contiene, que es cerrado, una figura excesiva que transgrede el limen de lo corpóreo, lo que define, o más bien, *contiene* en este caso, la oposición interno/externo; excediéndola a tal punto de invertirla, exteriorizando de este modo aquello que contenía hasta rebasar los límites de esa corporeidad y destruirla, o crear una nueva (re)presentada en las

²³ Para Bajtín este ámbito de lo clásico tiene que ver con las imágenes de la vida cotidiana del cuerpo humano: pre-establecidas, perfectas; acrisoladas de las impurezas del nacimiento y del deterioro degenerativo, imágenes antitéticas de la *concepción grotesca del cuerpo* en donde lo incompleto, lo abierto, la exageración, el hiperbolismo y la profusión constituyen su quintaesencia. En palabras del autor: “(...) las imágenes grotescas conservan una naturaleza original, se diferencian claramente de las imágenes de la vida cotidiana, pre-establecidas y perfectas. Son imágenes ambivalentes y contradictorias, y que, consideradas desde el punto de vista estético <<clásico>>, es decir de la estética de la vida cotidiana preestablecida y perfecta, parecen deformes, monstruosas y horribles. (...) Son imágenes que se oponen a las clásicas del cuerpo humano perfecto y en plena madurez, depurado de las escorias del nacimiento y el desarrollo. (...) No hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto. Esta es precisamente la concepción grotesca del cuerpo” (Bajtín, 2003, p 29).

producciones del *gore* como *informidad excesiva*, llegando también a controvertir tanto la corporeidad humana como fenómeno social y cultural, materia simbólica, objeto de representaciones e imaginarios (Le Breton, 2002), como cualquier sociedad o sistema de ideas inscritos en una temporalidad específica, tachando esta excesividad como algo que se dificulta, no se puede o no se desea absorber, asimilar (Calabrese, 1999). En el segundo caso, desde las reflexiones de Didi-Huberman (2005) en torno a la *desnudez* – cuyo ámbito de expresión es el de la *apertura* y el *tacto* – se explicita la inversión topológica del cuerpo a través de una abertura totalizante, de carne y hueso, al mundo de manera angustiosa y excesiva motivada por el deseo del (con)tacto enmascarado en el reverso bífido del tacto de *eros*, del placer, comprendido aquí desde el placer *exhibicionista*, y el tacto de *thanatos*, de la agresión; pulsiones contiguas que sitúan la desnudez como símbolo metonímico del cuerpo y consiguiente de éste de la *vulnerabilidad*, opuesta al uso atávico del *desnudo* como concepto de la forma cristalina, idealizada, y casi pudorosa, que como forma inofensiva busca disimular la desnudez frontal, esa que por sus características es considerada impúdica. Siguiendo al autor, esta desnudez en su dinámica de apertura al mundo, y del mundo, constituye una exuberancia ontológica dada en el deslizamiento de la *presencia-desnudo* (figuración adornada por la experiencia idealizada de la forma) llevada ante su *ser-desnudez* (corporalidad abierta ante el placer exhibicionista y la angustia que producen los espasmos y contorsiones derivadas del placer del acto sexual y la agresión excesiva de la violencia) una abertura que hiere la carne y aumenta la mirada sobre un mundo que hiere y está herido:

(...) abrir como se abre el campo semántico, como se abre una infinidad de posibilidades; abrir como se abre, hiriéndolo, un cuerpo, como se sacrifica la integridad de un organismo. La desnudez conducirá pues su propio horizonte

procesal hacia la apertura de un mundo aumentado y hacia la de un mundo herido.

(Didi-Huberman, 2005, p 113).

En este sentido se puede inferir que la inversión del limen corporal en el *gore* se da en el momento en el que se sobrepasa el límite del “pudor del desnudo”, es decir, de aquella superficie próxima al orden idealizado de la forma, hasta alcanzar el contacto con la angustia y el horror que estriba de la apertura de lo interno, o sea, la manifestación explícita de una *desnudez excesiva* del cuerpo la cual genera un doble efecto recíproco. El primero, de carácter endógeno, de donde eclosiona una suerte de *fealdad formal* ocasionada de esa inconsistencia entre las partes de un todo (Eco, 2016), y el segundo, en donde el trastocamiento de órganos, vísceras, carne y hueso produce emociones ambivalentes en aquel que mira, manifestadas en la *magnitud y vivificación* ante lo presenciado: “inversión, sustitución, trastocamiento, ruptura, desplazamiento, torcedura, dislocación: lo de arriba, abajo y lo de adentro, afuera. Esta recomposición absurda (...) produce un efecto de volcamiento en aquel que sostiene la mirada” (Restrepo, 2006, p 20). De este modo, estas figuraciones del exceso presentadas en el género apuntan a transgredir el límite, aquel confín en el que se delimitan por oposición los valores de ordenamiento del cuerpo (interno/externo, cierre/apertura, arriba/abajo), subvirtiendo, o quizás eliminado, este orden en aras de experimentar el exceso manifestado en esas corporalidades laceradas, tumefactas, hiperbólicas e incompletas que hacen presencia en el *gore* [Figura 33].

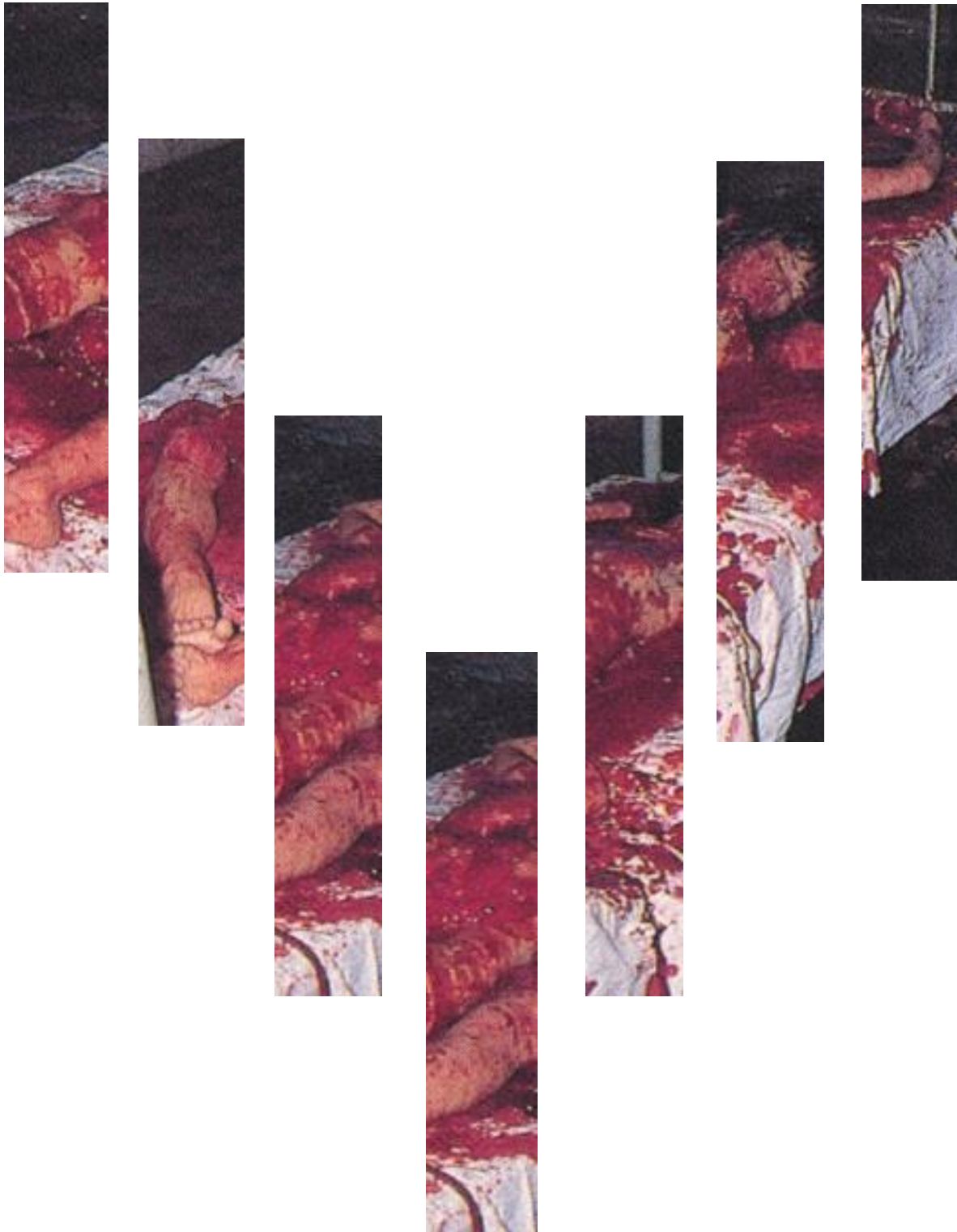


Figura 33: “Guinea Pig 2: *Flowers of Flesh and Blood*” (*Guinea Pig 2: Flores de Carne y Sangre*), 1985, director: Hideshi Hino.

El Miedo amplificado: rasgos retóricos del *gore*

Detalles y Fragmentos: superficies de inscripción de lo violento

Con la transgresión de los límites de lo corpóreo originada de esas formas informes del exceso, el carácter *sugerible* proveniente del terror clásico de la novela gótica se hace caduco. Sin embargo, este lugar de insinuación alcanzó a resonar en el cine temprano de terror de los años treinta en donde se disimulaba, con ciertas tendencias de censura, gracias a la normatividad restrictiva y excluyente del *Código Hays* que, desde inicios de la década de los treinta hasta su eliminación a inicios de los sesenta, restringió y excluyó de las producciones cinematográficas, Norteamericanas y extranjeras por igual – sobre todo las que tenían que ver con el género de terror – cualquier tipo de práctica que fuera en contra de la moral conservadora dominante de la época sobre todo aquellas que tenían que ver con la muerte, la violencia y el sexo (Duncan y Müller, 2017), por ende, no es de extrañarse, como lo referencia Gubern (2005) que a esta especie de censura le sucediera un modo de improvisación a partir de cierta productividad poética que permitiera señalar, a través de elipsis u otro tipo de recursos del lenguaje cinematográfico o escénico, con cierto eufemismo aquello de lo que no se podía hablar, y sobre todo, ver, ejemplo de ello era la forma sutil en la que el Drácula (1931) de Tod Browning personificado por Bela Lugosi tuviera que cubrir su rostro para velar las escenas de mordiscos; acción relacionada con la intimidad de la sexualidad y con, por decirlo así, cierta violencia ingenua.

Ya desaparecido el código Hays esas estrategias de lo sugerible fueron sustituidas por ciertos recursos de lo *visible*, entre ellos los efectos especiales, haciendo más permisiva la aparición, eso sí, con ciertos grados de restricción dados desde *El sistema de calificaciones* de la Asociación Cinematográfica de Estados Unidos (Motion Picture Association of America –

MPAA) de situaciones que antaño no eran permitidas presentarse en la pantalla grande. Este cierto grado de flexibilidad de la censura hizo posible la agudización de la experiencia del ver en el espectador. En lo que respecta al cine de terror posterior al código antes mencionado, en este caso, al género *gore*, miedos y repudios insinuados con anterioridad fueron explotados en el cine moderno de terror a modo de un *sensacionalismo terrorífico* en donde el cuerpo en su redistribución violenta y en la inversión de los límites de lo *externo/interno*; exposición, o más bien, exteriorización excesiva y gráfica de lo interno, dotan de unas nuevas maneras de (re)presentar nuevos horrores provenientes de la vida, ya sea individual o colectiva, y sobre todo de aquellos que tenían que ver con la muerte, esto, en contigüidad con el cuerpo, excediendo la percepción de este último más allá de la visión circunscrita de un objeto formado, para concebirlo como un emisor de signos (Restrepo, 2006), un referente en donde se inscriben códigos que instituyen su significación de modo antagónico entre la *forma* como imagen de lo normal, el orden, lo seguro; la vida, en oposición a lo *informe* como imagen de lo anormal, el desorden, la amenaza, y, sobre todo, la muerte.

La producción de *figuras del exceso* se da en el *gore* a través de la inscripción de la violencia gráfica y desmedida, muy particular en este tipo de producciones, sobre el cuerpo, petrificando en cada uno de sus encuadres una suerte de paisajes anómalos que se convierten en *imágenes de función apelativas*, mas no *indiciativas* – aquello que solo ofrece indicios – de lo violento, cruzando las fronteras de lo denotativo para darle un sentido explícito a la violencia proyectada sobre lo corpóreo, imágenes hiperbólicas y excesivas presentadas de manera gráfica con el más crudo hiperrealismo fisiológico (Gubern, 2005), a partir de la oscilación de *primeros planos* que retratan los rictus y expresividad de terror y/o aversión de los involucrados en el film, es decir, de los personajes en conjunto con *primer primerísimos*

planos y/o planos detalles que ponen en escena la presencia física de los suplicios de la carne, la deformidad viscosa, la consunción, la monstruosidad informe [*Figura 34 y Figura 35*]. Estas estrategias presentadas en este género al espectador de manera fluctuante entre estos planos “ofrecen un realismo psicológico en el que el montaje se suma a los ritmos de una curiosidad <<natural>>” (Nichols, 1997, p.272).

El carácter omitivo-insinuativo presente en ciertas imágenes de lo violento mediante la elipsis cinematográfica cede el paso al uso descriptivo de las imágenes del exceso de la violencia en las producciones *gore*, rebasando la *iconofilia* derivada de la atracción por esas formas tempranas, casi estilizadas, de la monstruosidad clásica (El monstruo de Frankenstein, Drácula, Hombre lobo) del cine de terror por la *iconoclastia* radical producida a partir de las formas informes del exceso en el *gore* que vienen acompañadas de copiosos derramamientos de sangre, impresos sobre las superficies, junto a tumefacciones, hendiduras, excreciones viscosas y la disgregación de carne y vísceras producto del seccionamiento de extremidades que establecen el lugar de esa figuración informe, consolidando, como lo refiere Ovejero (2012), una estética de la violencia [*figura 36*].

Las imágenes descriptivas en torno a la violencia sobre el cuerpo en productos del género implican lo demostrativo, en calidad de *detalle*, de aquello que se esfuerza por la fidelidad de lo que allí se enseña, se hace, o pretende hacerse visible, enmarcando en el *fragmento* del encuadre de esa *desnudez* revestida bajo el velo de lo conforme, es decir, bajo la experiencia de la forma, encubierta para no ser vista y de este modo evadir cualquier tipo de malestar o impacto, como lo afirma Restrepo (2006): “se trata de una escritura basada en imágenes y no cualesquiera: es importante que sorprendan o aterricen. (...) La función de estas imágenes no es la de “simbolizar” oscuros significados, se trata más bien de señalar y poner al desnudo”



Figura 34: “Guinea Pig 4: Mermaid in the Manhole” (Guinea Pig 4: *La Sirena en el Pozo*), 1988, director: Hideshi Hino.



Figura 35: “*Martyrs*” (Mártires), 2008, director: Pascal Laugier.

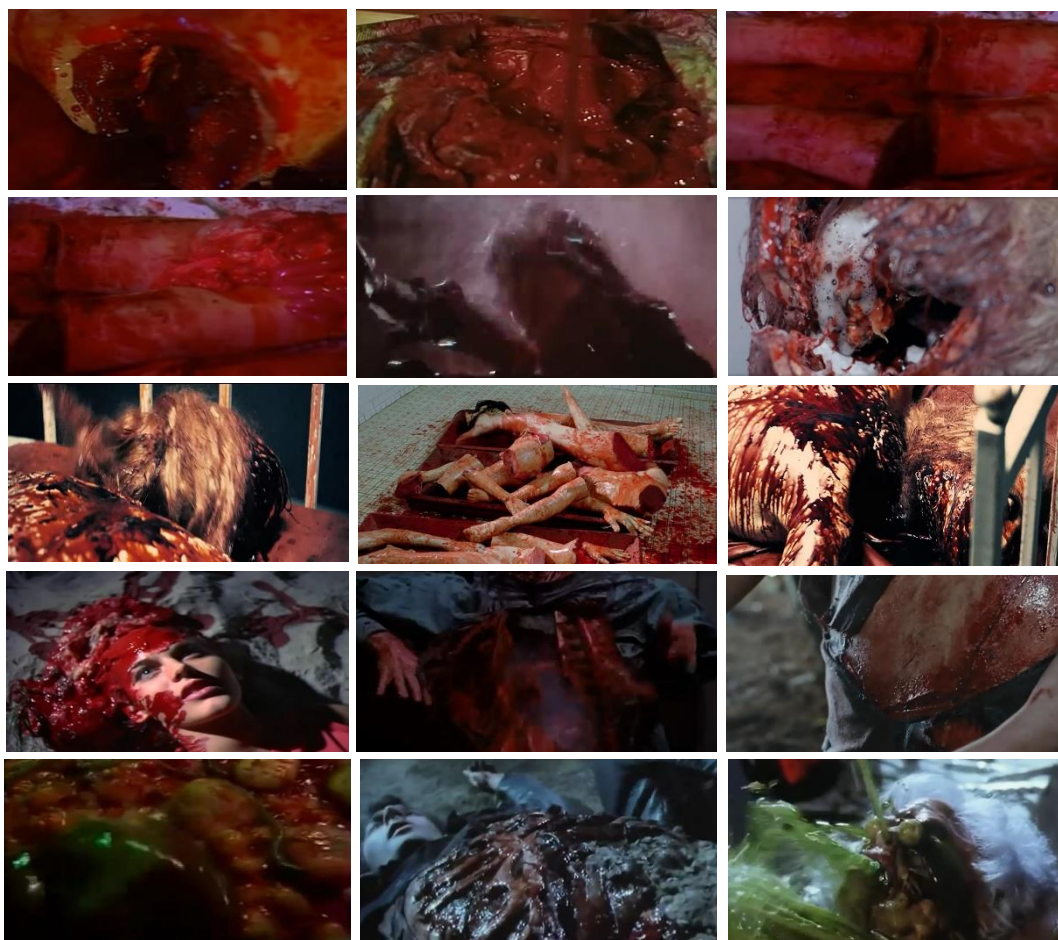


Figura 36: Collage Fotogramas: “Blood Feast”, “The Wizard of Gore”, “Guinea Pig 2: Flowers of Flesh and Blood”, “Guinea Pig 4: Mermaid in the Manhole”, “Re-Animator”, “Braindead”, “The Untold Story”, “Martyrs”, “A Serbian Film”.

(p 23). Este desnudamiento, se hace posible gracias a esos primer primerísimos planos y planos detalles, los cuales determinan la aparición desnuda de la desnudez excesiva, esa que caracteriza las formas informes del exceso y que tienen que ver, parafraseando a Didi-Huberman (2005), con la *exhibición nítida de la desnudez* que elude, o más bien, excede a la *representación nítida del desnudo*. Desnudez que inaugura una dinámica de apertura en la que se invierte el límen de lo corpóreo dejando al descubierto de manera explícita y rebosante lo que debería estar oculto y concentrado.

A este *detalle* de lo demostrativo delimitado en el *fragmento* del encuadre, contenedor, pero a su vez, revelador de las imágenes de lo violento en el *gore* personificadas en las formas informes del exceso, en su desnudez aquí descrita, se le atraviesa un fenómeno cultural generalizado que, como lo afirma Calabrese (1999), ha puesto en tela de juicio el concepto de una estética de la *totalidad* ante la emergencia de nuevas prácticas estéticas contemporáneas inclinadas a la producción de obras cercanas al detalle: aquello que procede por *corte* para la producción de poéticas del detalle (cámara lenta <<*slow motion*>>, planos detalle, minimalismo), generando una lectura basada en la reconstitución o el fragmento, como aquello que se produce en la *ruptura* constituyendo poéticas del mismo (descripción sin unidad, collage [*Figura 37 y Figura 38*]) suscitando una lectura que exige de la reconstrucción, producciones que tienden a generar inconformidad con las categorías parte/todo. En esta nueva aproximación, de naturaleza “polémica”, a los valores clásicos de la totalidad (parte/todo) se develan unos nuevos gustos de época de los que se desprenden el gusto por la autonomía de las partes, cercanas al detalle y el gusto por la ruptura o proliferación de las partes, próximos al fragmento; gustos que participan de un mismo espíritu de época, el de la pérdida de la totalidad.



Figura 37: (*Difficult*), 1942-1943, artista: Kurt Schwitters.
Collage.



Figura 38: Portada álbum: *Reek of Putrefaction*,
1988, banda: Carcass. Collage.

Siguiendo esta línea, estos nuevos juicios procedentes de la ausencia de totalidad se entrecruzan, en el caso del *gore*, en el ámbito de sus unidades mínimas de lenguaje audiovisual y de su estructura narrativa y, en efecto, en su recepción, implicando, en primer lugar, en lo que respecta al *detalle*, la prevalencia demostrativa, conjugada con el fragmento delimitativo del plano detalle y el primerísimo plano como recursos constantes cuyo objetivo no es más que el de connotar nitidez en los detalles de la informidad proclives a una aparición continua durante el desarrollo del film, y, en segundo lugar, en lo que respecta al *fragmento*, unas tramas, casi sueltas, carentes de orden de unidad, que generan la sensación de incoherencia en la estructura narrativa originando *vacíos* que se verán complementados por la proliferación de aquellas imágenes excesivas de la informidad. Cabe resaltar, que estas particularidades del detalle y el fragmento que acompañan las producciones del género derivan y se ven influenciadas por unas condiciones de producción precarias con muy bajo presupuesto propias del cine de Serie B que, para el caso del *gore*, en casos particularmente excepcionales, alcanzan su categoría de cine de Serie Z, en donde la carencia estilística, montajes pésimos y actuaciones casi caricaturescas influyen en el ámbito de su recepción presentándose como piezas poco ortodoxas y/o frívolas.

En esa sensación de vaciamiento en la estructura narrativa, ocupado en el caso del *gore* por la proliferación de formas informes del exceso, se erigen unos modos de recepción al servicio de la espectacularización de éstas, recordando, en este sentido, el lugar que comparte tanto la espectacularización como lo informe – nuevo sentido de lo monstruoso – con la raíz etimológica del monstruo, como lo expresa Jan Jacques Courtine, en Cuadros (2016), el monstruo es a la vez espectáculo (*monstrare*), un “espectáculo de la catástrofe corporal”. El

espectáculo, en su naturaleza *mostrativa* que persuade las miradas para la congregación de éstas en torno a un objeto espectacularizado, ha adoptado la violencia como forma de crueldad estática y conformista al servicio de la industria del entretenimiento *mainstream*, o, de igual manera, de aquella que se produce fuera de sus márgenes mediante productoras y distribuidoras cinematográficas independientes, como es el caso de las productoras *Brain Damage Films* y *Troma Entertainment*²⁴, desde las cuales circulan producciones *gore* dirigidas hacia lo *experimental-expresivo* más no lo *conceptual-funcional*.

Esto que quiere decir, según Ovejero (2012), que el entretenimiento supone un escenario de vaciamiento de sentido respecto al objeto del y para el divertimento, esto con el fin de que este objeto produzca en el receptor un desbordamiento de experiencias y sensaciones inmediatas y aceleradas que no le den tiempo para detenerse a observar con profundidad lo que allí acontece, una situación alienante que pone de relieve las estrategias de mercado para la producción de experiencias corrientes para el consumo. Sin embargo, el mismo autor señala que no todas las producciones que se caracterizan por la violencia y la crueldad constituyen un lugar del sin sentido o de falta de contenido, pues, en algunas excepciones, incluidas en el *gore*, se vislumbra un ápice de voluntad, no transgresora, pero si confrontadora, que impulsa a la *revisión* de sistemas de creencias y valores a partir de la *vivificación* desprendida de las experiencias y sensaciones proyectadas en estos productos de crueldad excesiva despertando la sensación de disparidad entre lo que es y podría ser (cómo sería sí...), la cual, a su vez, despierta la cuestión de *magnitud*, que implica una tensión experimentada por el espectador entre la representación y lo representado (Nichols, 1997),

²⁴ Productora y distribuidora de cine independiente de bajo presupuesto fundada por Lloyd Kaufman y Michael Herz en 1974. Sus producciones, aún hoy en día, son conocidas por su humor negro, alto contenido erótico, violencia extrema, mutilaciones y sangre. Entre sus producciones más conocidas se encuentra la saga *The Toxic Avenger* (El Vengador Tóxico) iniciada en 1984 y culminada en el año 2000 con su cuarta entrega.

es decir, en este caso, una tensión entre la violencia ficcional y la real, entre el cuerpo conforme y el informe, reevaluando la presencia del cuerpo en su particularidad orgánica, como la violencia en tanto fenómeno social, como objetos y fenómenos *reales*, que coexisten con ese que los presencia en la pantalla produciendo de este modo efectos, ya sea de aversión ante lo que potencialmente le puede afectar o de curiosidad morbosa ante lo que, de manera contraria, no le puede afectar ni física ni moralmente en el instante de su manifestación ficcional, pero ante todo visible.

Zonas limítrofes del *gore*: rasgos enunciativos del género

La violencia en el *gore* se sitúa en el ámbito de la *presentación*, de su exhibición, o más bien, de su mostración excesiva, ilustrada de manera gráfica en esas figuraciones del exceso descritas anteriormente. Esta violencia, no es propiamente una construcción que emerge del ámbito de lo ficcional, de su *representación*, por el contrario, sobresale por su verosimilitud; una retórica hiperrealista que fractura la ilusión de que se está viendo una representación, lo que constituye la impresión de realidad pura, pero, sobre todo, brutal de lo violento, mostrado allí como espectáculo descarnado. En esta línea, Norbert Elias, en Serrano (2014), declara que hemos pasado de ser hacedores de la violencia a convertirnos en sus *espectadores*; una concurrencia de *espectantes voyeuristas* que, motivados por la curiosidad, o por el dominio de un instinto primario, presenciamos con complicidad, y, al parecer, con cierto grado de goce, el tabú de lo violento. A la luz de estas ideas, podríamos sugerir cuatro posibles estadios en los que el *gore*, casi de manera yuxtapuesta, enuncia la violencia. En primer lugar, explicado anteriormente, tenemos la *violencia como espectáculo*. En segundo lugar, y, como producto de la anterior, la *tensión*, o contradicción, entre la *representación* y lo *representado*, es decir, entre la violencia ficcional y la violencia real. En tercer lugar, explicado a

continuación, una suerte de efecto *ero-tanatológico* ante la visualización de imágenes de lo violento, que dan apertura al cuarto y último estadio, el del *espectador voyeur*.

Ero-tanatología del género gore

Como lo expresa Bataille (1997), el *erotismo* y la *muerte* mantienen una relación próxima expresada en el *desnudamiento* del cuerpo, apertura hacia la sexualidad, pero también, develamiento de la apariencia de los cuerpos, esto, a través de la proyección de lo violento sobre estos, en donde ya sea ser herido, o herir, ser expuesto, o exponer, ser abierto, o abrir, ser desollado, o desollar significa la negación de la plenitud engañosa de los cuerpos. “(...) los fluidos elementales de la vida (semen y sangre) son también los fluidos de la muerte” (Nichols, 1997, p 299), la sensación de abandono producto de la eyaculación implica la disyunción *vida* y *muerte* como lo es también el fluir de la sangre, solo que con ésta la implicación tiene connotaciones dialécticas en relación al *adentro* y el *afuera*, dado que la circulación (interna) de la sangre comprende la vida y la propagación de la hemorragia (externa) de la sangre expresa la muerte.

Tanto en el erotismo más salvaje personificado en el porno, o *porno hard*, como en el exceso dramático y gráfico de la violencia en el *gore* comparten tres aspectos en común. En primer lugar, su carácter de documentación exhibicionista de importancia excesiva. En segundo lugar, se caracterizan por sus alcances (de)mostrativos en torno al hiperrealismo fisiológico, vistos desde dos ángulos diferentes, por un lado, lo sexual-corpóreo en el porno; una corporalidad en disposición hacia lo deseable; por el otro, lo somático-corpóreo en el gore; una corporalidad vulnerable ante los excesos de la violencia cuya disposición parece tender hacia lo deseable-indeseable. Y, en último lugar, el planteamiento de cuestiones existenciales en torno al cuerpo y el otro que, por el lado del porno se representan “(...) del modo físico

en que nos relacionamos unos con otros (y con el Otro). (...) de los cuerpos y su uso, (...) acerca del deseo y su manifestación corporal” (Nichols, 1997, p 268), y que para el caso del *gore*, se introducen en una problemática de fondo que atañe, no solo al uso instrumentalizado del otro, sino que también abarcan la manifestación de una especie de *intención sádica* que corresponde, como lo expresa Sauval (2012) a través de Lacan, al deseo de despertar el sentimiento de *angustia* y no la de propiciar escenarios del sufrimiento: “(...) No es tanto el sufrimiento del otro lo que se busca en la intención sádica como su angustia (...) La angustia del otro, su existencia esencial como sujeto en relación con esa angustia, he aquí lo que el deseo sádico es experto en hacer vibrar.” (p 72).

Eyaculaciones y hemorragias tienen en común el *explicitar* el tabú de lo prohibido, lo inaceptable, lo que por un lado está limitado a la intimidad, por el otro está custodiado por el temor; intimidad y temor son cualidades que animan cierta curiosidad innata ante lo que se censura por causar placer o peligro. Por un lado, las eyaculaciones copiosas y el fluir de choques y encuentros de cuerpos establecen el *telos* de la pornografía en calidad de la visualización de lo deseable, del *placer*. Por el otro, las prolíficas salpicaduras de sangre, y amasijos de carne, parecieran constituir el *telos* del *gore* en calidad de lo no deseable, del *displacer*. Sin embargo, en virtud de la contradicción implícita en la *vivificación* de la *magnitud*, aquella que sitúa al espectador en una zona limítrofe entre lo ficcional y lo real, el efecto de expresividad dado desde las formas informes del exceso y la proliferación de sangre resultantes de la violencia excesiva, como proyecciones del *displacer*, parecen oscilar de manera constante con la posible experiencia del placer, entremezclando o confundiendo el desagrado con el agrado, generando una situación irresoluble en ese espectador que insiste en dirigir su mirada a aquella crueldad representada sabiendo de antemano lo que va a

presenciar, pero no por ello deja de reaccionar o ser afectado por lo que allí presencia, asumiendo, no un rol pasivo, sino más bien dinámico. Dinamismo, que, como se mencionaba anteriormente desde Calabrese (1999), tiene la facultad de producir sensaciones de complejidad y variación de actitudes y emociones en el espectador que le permiten desdoblarse para ser a su vez afectado y cómplice respecto a lo presenciado.

Esta fluctuación entre el displacer y el placer puede ser comprendida desde el concepto bleuleriano de *ambivalencia*, acotado por Bleuler al ámbito afectivo y, posteriormente, adoptado por Freud para interpretarlo como un volcamiento a lo opuesto situado en una ambivalencia irresoluble. Según el *Diccionario de psicoanálisis* de Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalis, citado por Gubern (2005), la ambivalencia se entiende como un término psicoanalítico que designa:

(...) actos y sentimientos que resultan de un conflicto defensivo en el que intervienen motivaciones incompatibles; dado que lo que resulta placentero para un sistema es displacentero para otro, podría calificarse de ambivalente toda formación de compromiso. Pero entonces existe el peligro de que el término ambivalencia sirva, de un modo vago, para designar toda clase de actitudes conflictivas. Para que conserve el valor descriptivo, e incluso sintomatológico, que originalmente tenía, convendría utilizarla en el análisis de conflictos específicos, en los que el componente positivo y el componente negativo de la actitud afectiva se hallan simultáneamente presentes, sean insolubles y constituyan una oposición no dialéctica, insuperable para el sujeto que dice a la vez sí y no. (p 285).

Esta ambivalencia recoge en su estado de tensión irresoluta la pulsión de vida (*Eros*) y la pulsión de muerte (*Thanatos*), en donde el *Eros* es raíz de lo erótico y, a su vez, como manifestación de la conservación y del placer; y *Thanatos*, como significación de la muerte, de la disolución y la destrucción en contraste a la cohesión y el instinto de conservación, implican la coexistencia de lo aversivo y lo frutivo de modo indisoluble e irresoluble en el espectador que se enfrenta, por voluntad, al explícito catálogo de imágenes violentas y excesivas del *gore*, experimentando la confrontación del reservorio pulsional del inconsciente con los imperativos éticos, pero sobre todo morales, personificados en las figuras dicotómicas de lo correcto e incorrecto, de lícito e ilícito, de lo permitido y prohibido, ante esa oscilación presente entre el *displacer* y el *placer*.

A la luz de esto Gubern (2005) interpreta, desde una óptica volitiva y fisiológica, la erotización frente al *displacer* presentado aquí bajo las figuras del miedo y la repulsión arguyendo que tanto:

(...) el miedo y la repulsión son reacciones naturales en todos los mamíferos, destinados a garantizar la supervivencia de los individuos alejándolos del peligro o de la agresión exterior. Pero el hombre, y desde edad muy temprana, en ocasiones busca voluntariamente provocar la vivencia del miedo, como forma de gratificación personal. (...) Es una conducta que implica la búsqueda de una emoción violenta, cuyo placer es fronterizo con el placer erótico, tal como lo revela el cuadro de respuestas fisiológicas del sujeto (el escalofrió, por ejemplo, es una respuesta común en el estímulo erótico y el miedo). (Gubern, 2005, p 284).

Esta búsqueda y encuentro confuso e irresoluble con el *placer-displacer* a partir de un efecto casi *ero-tanatológico* cuyos efectos comprometen la *vivificación* de la mirada de lo violento

en el *gore* implicando al espectador, ahora, no tan solo como testigo de la escena, sino como un cómplice distante que ve sin ser mirado, para ubicarlo ahora en el rol de *espectador voyeurista*.

El espectador voyeurista en el gore y el despertar de su curiosidad “obscena”

Para Joel Black, referenciado por Serrano (2014), el disfrute de la violencia tiene que ver con una especie de trance que aliena a los espectadores del mundo real y su esfera moral, distándolos de cualquiera de las repercusiones morales que caen sobre el que comete el acto violento tanto como los efectos físicos y psicológicos que recaen sobre aquella humanidad que ha sido violentada. En esta esfera permisiva del goce experimentado mediante el distanciamiento con lo real se alimenta la “morbosa atracción por ser testigos de la destrucción” (p 29). En esta línea, el *gore* se presume como otro escenario de fisuras por las que se cuelan, o más bien, se subliman, deseos ocultos de crueldad, ya presenciados, como lo expresa Ovejero (2012), en Tertulio – pensador convertido al cristianismo – quien se regodeaba en describir los tormentos a los que imaginaba que serían sometidos los réprobos, ilustrando que su visión resultaría más placentera que el circo, el teatro y los espectáculos deportivos. Asimismo, Tomas de Aquino que compartía este deseo cruel al celebrar el gozo que experimentarían en el cielo quienes alcanzaran la salvación al contemplar, en primera fila, los tormentos de los condenados, esto ejemplariza la tendiente atracción hacia acontecimientos desagradables; una *curiosidad morbosa* animada por el perjuicio que padece otro, su destrucción.

Esta disposición anímica tendiente a la curiosidad morbosa, para el caso del *gore*, exige una *flexibilidad*, o permisividad, del ver, manteniendo en suspensión toda preocupación por el otro, seguida de la conservación del estado de fluidez de la mirada frente a lo (in)soportable

de la excesividad violenta sobre el cuerpo. Dos momentos que invitan al espectador a participar de esa irresolución entre el placer y displacer por el compendio de imágenes somáticas mostradas en el *gore*.

Esta flexibilidad de la mirada trae consigo tensiones, que, como se venía diciendo, exhortan al espectador a experimentar ese escenario irresoluto en el que se empujan y hacen presión, entre sí, las pulsiones del placer y el displacer. En este encuentro ambivalente la experiencia del espectador, mediada por la mirada, se expande hasta el lugar de la *excentricidad*; esa motivación que, parafraseando a Calabrese (1999), se impulsa hacia el límite de un tipo de sistema confinado de manera perimetral dentro de los límites de un orden centralizado y regulativo ejerciendo presión sobre éste en aras de ocasionar una fuerte tensión. Siguiendo esta línea, puede decirse que la experiencia irresoluta proclive a ser vivida en el *gore* tiene que ver con ese desplazamiento hacia, y por, las periferias del orden de lo real, sobre sus márgenes, ejerciendo tensión, a partir de la ficción, contrario a, como se refiere Gubern (2005), la leyenda urbana o realidad de los videos *snuff*. Imágenes emparentadas con el género *gore*, pero que distan de éste en tanto que lo específico de estos videos, no son las *escenografías* crueles y excesivas, sino, como lo expresa Topczewska (2012), su relación directa con la realidad cruel y excesiva, su excepcionalidad radica en la documentación *in situ* de la crueldad excesiva, sin cortes ni efectos especiales, cuyo objetivo no es más que el de ubicarse por encima de lo representado para hacer mucho más textual lo violento y lo destructivo saciando de este modo la curiosidad *morbosa*. En este sentido, el *gore*, en su posible cualidad excéntrica, constituye unos modos de enunciación proyectados hacia el espectador a través de la violencia obscena presentada en el ámbito de la *verosimilitud* cinematográfica y no en la morbosidad violenta presentada dentro de la documentación

textual del video *snuff*, es decir, la mirada con complicidad dispuesta a presenciar lo que le es prohibido, distanciada de la mirada patológica que busca satisfacer la pulsión tanatológica ante la destrucción de un otro. De este modo, las producciones del género despiertan en el espectador una cierta *curiosidad obscena*.

Alrededor de esa suerte de iconoclastia radical del *gore* fijada en imágenes explícitas del *exceso* sobre el cuerpo y lo violento sobre éste aparecen un pequeño sector de seguidores expectantes en torno a lo que Bataille (1997) asumiría como la *negación de la aparente plenitud del cuerpo*, en donde los “Cuerpos heridos, abiertos, desmembrados, expuestos en una disolución violenta de las formas, provocan la caída en el abismo del horror. Horror que también fascina y crea adeptos” (Restrepo, p 20). Esta congregación de espectadores adeptos a las imágenes apelativas del exceso en este tipo de género es posible gracias al carácter pornográfico del *gore* en tanto su lugar de *mostración y exhibicionismo*; puestas en escena para despertar la curiosidad y forzamiento de la mirada y la subsiguiente vivificación del impacto en la retina ante el exhibicionismo desbordado de lo que se considera como *obsceno*; obscenidad no solo producida por la sensación de aversión ante lo que ofende al pudor y los sentidos, sino ante la curiosidad por lo que determina su otra raíz etimológica, constituida por las raíces latinas *ob* (enfrentamiento u oposición) y *scenus* (escena), es decir, una curiosidad por presenciar el desvelamiento de aquello que está “*contra la escena*”, es decir, aquello que no se permite mostrar, que está vedado al ver.

De la curiosidad morbosa, inclinada hacia la saciedad de la mirada por el acontecimiento de lo destructivo, se conduce al espectador a la curiosidad obscena por ese catálogo de imágenes exhibicionistas, inaceptables, presentadas en las producciones del género que permiten poner, o más bien, mostrar en escena esa desnudez de la enfermedad excesiva confrontando,

quizás de manera implícita, a ese espectador que encuentra en el *gore* un cuerpo como objeto y testimonio del suplicio de la carne, expresado en la explicitud de las imágenes de violencia proyectada sobre esta corporalidad, lo que le convierte, en cierta forma, en cómplice de un hecho que quizás el mismo rechaza. Complicidad y aversión que lo sitúan en un estado de ambivalencia y tensión sobre la zona limítrofe entre el placer y el displacer respecto a eso representado y su representación, lo real y ficcional, es decir, un lugar de vivificación, confrontación e irresolución constante entre la violencia real como fenómeno social presente en la vida y validado en el filme, convulsionante, y la violencia ficcional como lugar en el que el fenómeno se representa, prolifera, y en el que se disuelve toda repercusión física y moral para que esa violencia pueda ser tolerada y consumida.

A la luz de lo anterior, podríamos decir que esa curiosidad obscena da protagonismo a un tipo de *espectador voyeurista* que se manifiesta a partir de la necesidad de saciar su curiosidad por lo prohibido, por ver eclosionar aquello que está contenido en los contornos de los límites de lo aceptable, es decir, ser aquel que ve, lo que se le oculta a la mirada, sin ser visto. Siguiendo a Gubern (2005): “el voyeurismo constituye un ejercicio importante en la economía del psiquismo humano, pues implica fuertemente al mirón en el compromiso con lo mirado” (p 17), compromiso que lo lleva a sentir la vivificación posible en las imágenes del exceso en el *gore* y percibir la magnitud paradójica respecto al placer y displacer por estas imágenes, experimentando de este modo esta contradicción irresoluble. Esto, compromete al que ve a experimentar aquella magnitud paradójica, a la par, que, posiblemente, amplía su campo de confrontación hacia el ámbito de la revisión de juicios y valores en torno a una corporalidad ordenada, armónica, contradicha por las imágenes del exceso que se presentan en el *gore*.

Tu carne es mi carne (?): el problema ético en el espectador

En el trasfondo de esta ambivalencia irresoluble entre el placer y/o el displacer se esconde un entramado ético que se bifurca en dos escenarios posibles que atraviesan al espectador de este tipo de producciones. El primero de ellos tendría que ver con el deseo sádico estructurado y dirigido hacia la instrumentalización de un otro por el efecto de goce mediado a partir de una antimoral racionalmente radical. El segundo de ellos, con la suspensión del juicio moral que el género parece demandar del espectador para poder asumir el tabú de la violencia y del cuerpo muerto prescindiendo de cualquier exigencia moral que dé apertura a una situación empática.

En el primer caso, según Lacan, referenciado en Sauval (2012), existe un diálogo entre el objetivo de la ley moral kantiana y el deseo sádico. Siguiendo esta idea Lacan dice que, sobre la base de la razón práctica, para Kant, todo objeto de la ley moral exige la distinción entre lo *condicionado* y lo *incondicionado*, teniendo esta última un lugar colindante con lo absoluto, la *Idea*; producida por la razón ante la inaccesibilidad cognitiva a un objeto correspondiente. Entre estas ideas encontramos la del mundo, la del alma y la de dios. Estas, aunque no constituyen la totalidad del objeto, si cumplen un rol indicativo, o más bien regulativo respecto a los modos en el que el sujeto se relaciona con el objeto.

Dicha distinción entre lo condicionado y lo incondicionado, aplicada al campo de la moral, sitúa, en clave diferencial, el *Bienestar* (“Whol”), *condicionado* por la subjetividad y el *Bien* (“Guten”), comprendido como *principio* o valor. Para Kant, la acción moral no debe ser atravesada por el primero pues su valor no radica en lo que produce sino en la implicación que tiene esta como ley misma, dirigida a un bien universal. Siguiendo a Lacan, si toda acción moral tiene que privarse del Bienestar (“Whol”), ya sea propio o del otro, para que la máxima

de esta acción tienda a convertirse en máxima universal, la acción solo es moral en la medida que esta sea comandada por el único motivo que articula la máxima, su valor absoluto y totalizante. Esto plantea para el autor un problema para la enunciación de tal ley, puesto que el peso de dicha acción moral reposa sobre un carácter *excluyente*; separando todo *sentimiento* que pueda *afectar* al sujeto con el interés que despierta en este cualquier objeto. De esto, Lacan infiere que el deseo sádico puede justificar, posiblemente, las posiciones de una *antimoral* soportada en los criterios kantianos al erigir como ley universal acciones que se fundamenten en el derecho a gozar de cualquier prójimo como *instrumento* de nuestro “bien”, es decir, de nuestro placer, estructurando de manera racional un deseo sádico basado en la negación del Bienestar y de cualquier atisbo de sensibilidad por el otro para permitir su cosificación e instrumentalización al servicio de nuestro “bien”²⁵.

Para el caso del *gore*, este tipo de deseo sádico instrumentalizador parece tener relación directa con esa curiosidad *morbosa* que, convencionalmente, rodea al espectador del género, alimentando la satisfacción propia ante la destrucción de un otro, situación característica, y mucho más próxima, a los videos *snuff*, que hoy en día más que un mito son una realidad tanto en el nivel de su *producción*, ya sea contingente o azarosa a partir de cámaras de seguridad o microcámaras llamadas *GoPro* en las que se registra el horror accidental o imprevisto, o ya sea la documentación intencionada, gracias a las cámaras de dispositivos móviles desde donde se registran o emiten, en directo o diferido, muertes reales y accidentes que se ponen en circulación en esta época de visualidad globalizada a través del Internet – *red*, que, como su propio nombre suscita, conecta y atrapa las miradas – que, tan solo, a la

²⁵ Por supuesto que este planteamiento de Lacan implica una ruptura total con los fines más profundos de la moral kantiana, pues dicha moral apuesta, en definitiva, por la no instrumentalización del otro, por erigirlo en un fin en sí mismo, y porque las máximas de esta moral se hacen universales justamente porque lo que se busca es el bien para todos y no para unos cuantos y menos sólo para uno mismo. Dado que para Kant una acción es buena sólo si es buena para todos.

mínima distancia de un clic expande un mundo de crueldad excesiva que no es alimentado por la ficcionalidad, sino todo lo contrario, acontece y se (re)produce en lo real, exacerbando la morbosidad ante la facilidad de presenciar la destrucción del prójimo.

En el segundo caso, desde las reflexiones de Calvo de Saavedra (1994) en torno a los principios de la moral humana en Hume, en la que no aparece un carácter *excluyente* entre *razón* y *pasión* – desistiendo de este modo de las teorías racionalistas de la moral, las cuales concedían predominio absoluto a la razón – se enfatiza, en el ámbito de la acción humana y su utilidad, ya sea en el escenario público o privado, el rasgo de complementariedad presente en estas, una suerte de asistencia mutua en la que se privilegia, pero no se absolutiza, el papel de las pasiones en el campo de la acción como generadora de *impresiones*, emociones, más sensibles y violentas – por ende también impulsivas y volubles – ante la presencia de algo repulsivo o agradable y el de la razón, como reguladora y atemperadora de la impulsividad de las pasiones ajustándolas a la conducta humana tanto en el escenario público, convencionalmente ajustado a las reglas de lo correcto o incorrecto, es decir, de los valores sociales (justicia, integridad, honestidad) como en el privado, todo esto, en el marco de su *utilidad*, personificada, para la autora, en el rasgo complementario y mediador de la pasión y la razón en el desarrollo de la convivencia social. Esta utilidad en tanto que contrarresta impulsos también abre espacio para la *afectación*, en tanto que conmueve, colocando en paralelo las emociones del otro respecto a las propias, discerniendo lo que conmueve o afecta al otro, y, así, propiciar situaciones *empáticas*.

En esta línea, y en articulación con las exigencias que parece demandar el género al espectador respecto a su enajenación con el mundo real y su esfera moral para el consumo de la crueldad y la violencia presenciada en el *gore*, se ponen de relieve problemas que

atraviesan el terreno de lo ético. Como consecuencia del acento puesto en estas producciones sobre la violencia y las figuraciones del exceso, cuyo objetivo es el sobredimensionamiento perceptivo dirigido hacia la retina para “lacerarla” y de este modo provocar una suerte de conmoción somática que sobrecargue las emociones, se produce una especie de atrofiamiento de las emociones procedente de esta sobrecarga, suspendiendo, aunque sea momentáneamente, cualquier tipo de *afección* o *situación empática* respecto al otro. Esto, implica el distanciamiento del espectador de cualquier repercusión moral que pueda caer sobre sí mismo ante la complicidad estrecha que guarda como espectador del acto violento, pero, sobre todo, lo aleja de los efectos físicos y psicológicos que recaen sobre aquella humanidad que ha sido violentada, una negación del otro que tiene como trasfondo la afirmación de esa perspectiva instrumentalizadora y cosificadora en la que suele ubicarse al otro, y que, en consecuencia, subraya un sentido negativo, y casi que nihilista, respecto al bienestar y la vida.

Igualmente, cabe resaltar cierta apertura de dos tipos de lecturas, que, aunque no parezcan expresar algún tipo de similitud, tampoco se controvierten o excluyen. La primera de ellas es una lectura en clave *problematizadora*, en torno a la naturalización de lo violento e instrumentalización del otro mediada por la imagen. Y, la segunda, en clave *reflexiva*, relacionada a pensar la corporalidad de maneras múltiples, en un sentido – por decirlo así – positivo en el terreno estético, apartadas del canon que confina al cuerpo de manera perimetral dentro de los límites de lo aceptable, virando la mirada sobre lo corpóreo hacia el lugar de su vulnerabilidad; de esa desnudez abierta e hiriente contigua a la lesión, la consunción, la enfermedad, la transformación degenerativa y la descomposición. Situaciones que posiblemente extienden esta lectura hasta aquella *desnudez* de exuberancia ontológica a

la que hace referencia Didi-Huberman (2005), tratada con anterioridad, en la que a partir de una dinámica de apertura se abre un mundo corpóreo aumentado y susceptible a la angustia despertada por la consunción y el ser herido, es decir, una cierta ontología encarnada en la corporalidad, iniciada desde el lugar de la presencia corporal en el mundo como sustrato, realidad concreta, hasta extenderse, a su vez, como *ser sensible* a través de la carne; principio generalizado a todo aquello que existe y es proclive a la extensión, ya sea paulatina o interrumpida violentamente. No obstante, aunque se pueda puntualizar sobre esta reflexión, no se pueden negar los problemas de orden ético que posee el género en sí mismo, manifestados en torno a esa ambivalencia irresoluble entre el placer y el displacer que reclama el género por parte del espectador, suspendiendo, ya sea de manera breve, toda posible situación empática que ponga de manera equidistante el bienestar y la vida del otro respecto a la de nosotros.

Conclusiones

Parte de la caracterización de un género es dar cuenta de sus recurrencias semióticas y la trayectoria de sentidos y tradiciones estéticas que lo acompañan, pero, sobre todo, lo definen hasta considerarlo como institución social (Steimberg, 1998). En este sentido, la posibilidad de definir semiótica y estéticamente al *gore* como *género* estribó de una mirada amplia y comparativa desde la que se pudieron detectar ese tipo de recurrencias y tradiciones que lo acompañan y lo definen partiendo de dos enfoques de revisión analítica como lo son el diacrónico que determina su génesis o memoria discursiva (Cuadros, 2016) y el otro de orden sincrónico de carácter comparativo entre géneros y otros lenguajes que le son contiguos.

En lo que respecta a esa mirada amplia, encaminada por la revisión diacrónica, encontramos una extensa gama de textos y productos culturales de diversos lenguajes asociados a estéticas sintetizadas en el cuerpo, en las que el dolor, la crueldad y la maleabilidad y vulnerabilidad de la carne fueron protagonistas, promoviendo, según la época, modelos de comprensión en torno a lo corpóreo y sus sensibilidades, ya sea, para elevar los suplicios de la carne a la categoría de experiencia trascendental en el sufrimiento redentor de la martirología o consentir lo corpóreo como objeto instrumentalizado al servicio del conocimiento científico, pero, de igual modo, para la espectacularización de la crueldad en la plaza pública mediante la práctica de la disección.

Esta primera aproximación permitió delinear los primeros precedentes del *gore* relacionados a la aceptación de los suplicios de la carne y de la espectacularización de la crueldad que, mediados por la imagen (pintura, escultura, grabado), instauraron unas formas de la mirada habituada a una suerte de teatralidad del sufrimiento y de la catástrofe corporal, un modelo de *sensibilidad macabra* que alcanza a tener correspondencia con las producciones del *gore*,

un hallazgo valioso que adquiere coherencia para la línea de profundización de Cultura Visual de la Licenciatura en Artes Visuales (Cuadros et al, 2018) en tanto que resalta el valor estratégico de la imagen en periodos históricos específicos y su incidencia en el ámbito social y cultural, pero sobre todo, los modos en que las imágenes pueblan cotidianidades determinando regímenes visuales que orientan los modos de ver y comprender la realidad, en este caso, alrededor de la corporalidad, construyendo y reproduciendo formas de significación que deben ser miradas, comprendidas y problematizadas desde su amplia tradición histórica y los ecos que desde allí puedan hacer resonancia en nuestra época.

Igualmente, como parte de los resultados se detectaron que estas imágenes somáticas fueron adquiriendo gradualmente otros significados relacionados con un tipo de experiencia visual cercana a lo insostenible – como aquella idea, aunque no la única, que rodeaba lo monstruoso como corporalidad catastrófica – y desagradable –. Dicha experiencia es ejemplarizada aquí desde dos lugares: el primero de ellos, con aquellas imágenes presentadas en confrontación por Didi-Huberman (2005) desde las concepciones de Kenneth Clark en torno a la diferencia entre el *desnudo*, como escenario del pudor y lo ideal; y la *desnudez*, como escenario opuesto a estos valores, todo esto, representado en la *venustidad*, equiparándola, para el primer caso, con la *venus coelestis* (celestial) de Botticelli, y, para el segundo caso, con la *venus naturalis*; encarnada en las *venus anatómicas* de Susini, esto es analizado por Didi-Huberman mediante el enfoque dialéctico propuesto por Aby Warburg en el que se expresan tensiones entre el corte y la empatía, entre lo exterior y lo interior. El segundo de ellos, tiene que ver con las imágenes hiperbólicas y excrecentes de lo grotesco soportadas en el *realismo grotesco* (Bajtín, 2003), ese que “tiende a degradar, corporizar y vulgarizar” (p. 25), materializando todo lo que se precia como ideal.

Estas dos perspectivas, fueron claves para encaminar las reflexiones en torno a esas formas de figuración del cuerpo presentadas en el *gore*, las cuales presentaban disconformidad con una identidad extendida, aquella que se enmarca en el ideal del orden, la estabilidad y la belleza. Imágenes, disconformes en extremo, que problematizan el lugar del otro y de lo otro, pues el cuerpo es ese lugar simbólico en el que anidan de manera condensada y en disputa las representaciones de la identidad. Esto implica para el campo de la educación artística visual la apertura de unas nuevas rutas de revisión y reflexión en torno a estas figuraciones – complejas en sí mismas – que hacen presencia en el *gore* y que parecen no guardar una relación de consonancia con esa visión paradigmática del cuerpo que lo reviste de ese ideal de orden y belleza construido culturalmente y que se ha venido aprendiendo, desarrollando y circulando, en un principio, desde el vínculo histórico que guarda con el arte, posteriormente con los soportes mediáticos y hoy en día en la red de visualidad globalizada en la que aún parece reiterarse la presencia de esas corporalidades rebosantes de juventud que abanderan esos valores del orden y la belleza, mediando y creando, a través de estas imágenes, una realidad tipificada que excluye otro tipo de corporalidades diversas, y que en últimas, tiene que ver con lo otro, que es igualmente diverso, y por ende diferente.

En lo que concierne a esa mirada sincrónica y sus tres tipos de rasgos semióticos, como lo son: lo *temático*, eso que alude a la globalidad de sentido de la obra y que está circunscrito de manera externa en la cultura; lo *retórico*, eso que tiene que ver con todo sus aspectos estructurales y composicionales que se corresponden en conjunto a un acto de significación para la obra, en este caso, para las producciones del género; y lo *enunciativo*, ese instante en el que se adquiere unas formas particulares de relación entre el espectador y, particularmente aquí, las películas del *gore*, se encontraron algunas continuidades y rupturas con otros

géneros que le son próximos, como en el caso del *cine mondo* y la *pornografía*. En el caso de estos dos y sus aproximaciones al *gore* se presenciaron recurrencias retóricas derivadas de su carácter de documentación exhibicionista de importancia excesiva, que, para el caso de la *pornografía*, se personifican en el detalle de los primer primerísimos planos y en el *cine mondo* en darle relevancia a los primeros planos que buscan detallar imágenes belicosas y patológicas. En tanto a lo temático, la *pornografía* y el *gore* comparten sus alcances (de)mostrativos en torno al hiperrealismo fisiológico.

Estas recurrencias fueron desglosadas mediante los tres tipos de rasgos formulados por Steimberg (1998) para hacer posible la caracterización semiótica del *gore* partiendo de ciertos vestigios detectados en aquella mirada amplia y comparativa del estudio diacrónico y sincrónico del género, un ejercicio analítico en conjunto que permitió la formulación de algunas hipótesis, que fueron confrontadas con diversos referentes teóricos, posibilitando, el descubrimiento de ciertas regularidades semióticas que persisten en la amplia producción de las películas del *gore* permitiéndonos hablar de este como género.

En lo que respecta a los rasgos *temáticos* del *gore* se pudieron evidenciar unas nuevas formas de figuración, difíciles de percibir, no por su naturaleza implícita, sino por lo contrario, por su explicitud, encarnadas en estas producciones en la *informidad*, eclosionadas de la corporalidad en el instante del dislocamiento de las formas y la fragmentación de la experiencia del orden que reviste lo corpóreo. Una suerte de figuración que da cuenta de la privación de la forma en el instante en el que se exceden los límites que contienen la oposición interno/externo (Didi-Huberman, 2005), neutralizando el antagonismo Conforme/Disconforme, polemizando, de este modo, estos juicios de valor tradicionales (Calabrese, 1999), a su vez que dinamizan otros regímenes de valor tales como lo *estético* y

lo *ético* produciendo la capacidad de construir incertidumbre, complejidad, variabilidad de actitudes (Calabrese, 1999) que garantizan la producción de nuevas confluencias de sensibilidades y juicios en torno al cuerpo.

Igualmente, estos instantes de la desmesura, de la transgresión, presentan correspondencias con unas nuevas figuras en emergencia de lo monstruoso, en tanto su lugar de excedencia – transgresión de los límites de la normalidad de una ley interior o social centralizada – (Calabrese, 1999), presentadas bajo el término de la *Nueva Carne*; un tipo de estética contemporánea objetadora de la integridad física del ser humano (re)presentada en el imperativo de la unidad corpórea estructurada, sincrónica y armónica. En igual medida, esta informalidad, característica de esas corporalidades excedidas, está emparentada con una cierta ontología encarnada en la corporalidad dada en una *dinámica de apertura* (Didi-Huberman, 2005) en la que se abre un mundo corpóreo aumentado y susceptible a la angustia despertada por la consunción y el ser herido.

Respecto a lo *retórico*, se pudo detectar que el uso descriptivo de las imágenes violentas, recurrentes en las producciones del género, implicaba lo demostrativo en calidad del *detalle* y el *fragmento*, empleados en el ámbito de la producción del *género gore* mediante el detalle de lo demostrativo demarcado en el fragmento del encuadre. No obstante, estas dos características participan de un mismo espíritu de época, el de la pérdida de la totalidad (Calabrese, 1999), reflejado en el gusto y la producción tanto de poéticas del detalle como de poéticas del fragmento; gustos de época de los que se desprenden cierta admiración por la autonomía de las partes, cercanas al detalle y la ruptura o proliferación de las partes, próximos al fragmento. Gustos que se corresponden con la fascinación, aunque poco común, por el *género gore*.

En lo que respecta a los rasgos *enunciativos*, se destaca la presencia de aspectos éticos ampliamente problemáticos dados en el instante de la recepción del género y el vínculo que se establece entre el espectador y el producto derivado de ese momento. En este vínculo se constituye un tipo de *espectador voyeur*. Un espectador con cierta disposición a la *curiosidad morbosa*, animada por el perjuicio que padece otro y la *curiosidad obscena*; alimentada por presenciar el desvelamiento de eso que se oculta y le es censurado a la mirada. Dos tipos de curiosidades que esconden la fluctuación de sensaciones de placer y displacer. Ambivalencia irresoluble que tiene como trasfondo un entramado ético que se divide en dos escenarios posibles que signan al espectador de este tipo de producciones. El primero de ellos tendría que ver con el deseo sádico estructurado y dirigido hacia la instrumentalización de un otro por el efecto de goce mediado a partir de una antimoral racionalmente radical. El segundo de ellos, con la suspensión del juicio moral que el género parece demandar del espectador para poder asumir el tabú de la violencia y del cuerpo muerto prescindiendo de cualquier exigencia moral que dé apertura a una situación empática.

Por lo tanto, teniendo en cuenta todos los hallazgos presentados aquí se evidencia el tratamiento problemático que exige el género en lo que respecta a esas corporalidades diversas que, aunque puedan tratarse como objetadoras de esas formas hegemónicas de presentar el cuerpo, también presentan, en medio de esas carnalidades proliferantes, la instrumentalización del otro y la suspensión de cualquier actitud empática debido a que el lugar de manifestación de aquellas corporalidades solo es posible a través del ejercicio excesivo y reiterativo de la violencia propio de las producciones del género. En este sentido, se plantean y, sobre todo, se amplían cuestionamientos profundos que se perciben fértiles para su problematización pensados para ser puestos en debate en escenarios escolares con

jóvenes que son potencialmente consumidores de imágenes de este corte, algunas apartadas de todo carácter ficcional para situarse en lo real, divulgadas en esta época a través de redes sociales o en la internet, escenarios que dan cuenta de aquella red globalizada en la que la imagen tiene una gran incidencia.

Estos cuestionamientos versan sobre varios aspectos. El primero, alrededor de la compleja controversia que rodea la proliferación de imágenes violentas que hacen indistintas las fronteras entre lo ficcional y lo real y que transitan por soportes mediáticos que tienen que ver con el consumo y el entretenimiento (televisión, cine, teleseries). El segundo, el rol mediador que tiene la imagen en lo que refiere a la construcción, recepción y comprensión de formas de (re)presentar las corporalidades de maneras múltiples; un tema que tiene relación estrecha con esas pedagogías sensibles que plantea Planella (2017) de tratar lo corpóreo desde su lugar opuesto a la experiencia de la normalidad contigua al orden y la belleza. Reflexiones que pueden ser posibles gracias a la importancia que adquiere la cultura visual en escenarios de educación en el marco de una educación crítica de la mirada.

Bibliografía:

- Altman, R. (2000). ¿Qué se Suele Entender por Género Cinematográfico? En: *Los Géneros Cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Bajtín, M. (1982). El problema de los Géneros Discursivos. En: *Estética de la Creación Verbal*. México: Siglo Veintiuno.
- Bajtín, M. (2003). *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El Contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ballestriero, R. (2013). *Efigie, Cadáver y Cuerpo Enfermo en la Ceroplastica* (tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.
- Barthes, R. (1989). *La Cámara Lúcida. Nota sobre la Fotografía*. Barcelona. Paidós.
- Bataille, G. (1997) *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Calabrese, O. (1999) *La Era Neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Calvo de Saavedra, A. (1994). *Simpatía y espectáculo en la moral de David Hume*. Universitas Philosophica, n. 11, 22-28. Extraído de: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/article/view/11626>
- Cuadros, R. (2016). *Los Otros de la Ciencia Ficción: Transposiciones de la Literatura al Cine*. Bogotá: Aula de Humanidades.
- Cuadros, R., Barco, J.M., Carrillo, M.A., Rojas, C., Pérez, A.R., Ramos, D., Romero, D.G. & Rodríguez, L. (2018). *La praxis visual como campo de investigación*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional - CIUP.

- Cuéllar, M. L. (2008). *La Figura del Monstruo en el Cine de Horror*. Revistas CS, n. 2, 227-246.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Venus Rajada: desnudez, sueño, crueldad*. España. Editorial Losada.
- Dubois, P. (1986). De la verosimilitud al Índice: Pequeña retrospectiva histórica sobre la cuestión del realismo en la fotografía. En: *El Acto Fotográfico: De la representación a la Recepción* (pp 19-51). Barcelona. Paidós.
- Duncan, P. y Müller, J. (2017). *Cine de Terror*: TASCHEN.
- Eco, U. (2016). *Historia de la Fealdad*: Barcelona. DeBolsillo.
- Fo, D. (1998). *Misterio Bufo. Juglaría Popular*. Madrid. Ediciones Siruela.
- García, A. G. (2017). *Placeres Grotescos: Estéticas 'Trash' como Herramientas de Subversión al Canon Heteropatriarcal en el Cine Norteamericano de los '60 y '70* (tesis de maestría). Universitat Jaume I. España.
- Ginzburg, C. (1999). Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales. En: *Mitos, Emblemas e Indicios*. Barcelona: Gedisa.
- González, J. A. (2012). *Breve Historia del Cine Experimental: ¿Qué es el Cine Experimental?*: Editorial Académica Española.
- Gubern, R. y Prat, J. (1979). *Las Raíces del Miedo: antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets.
- Gubern, R. (2005). *La Imagen Pornográfica y otras Perversiones Ópticas*. Barcelona: Anagrama.

- Hernández, F. (2000). La importancia de aprender a interpretar la Cultura Visual. En: *Educación y Cultura Visual*. Barcelona: Octaedro.
- Jiménez, M. (2016). *Comunicación, imagen y simbolismo de la sangre en el arte de los siglos XX-XXI* (tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.
- Kayser, W. (1964). *Lo Grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova.
- Lazo, N. (2004). *El Horror en el Cine y en la Literatura*. México: Paidós.
- Le Breton, D. (2002). *La Sociología del Cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lovecraft, H.P. (2018). *El Terror en la Literatura & Poemas Selectos*. Barcelona: Olmak Trade.
- Mejía, S. (2009). La educación Artística como Comprensión Crítica de la Cultura Visual en Fernando Hernández. (*pensamiento*), (*palabra*). Y *Obra*, (1), pp. 36-43.
<https://doi.org/10.17227/ppo.num1-87>
- Navarro, A. (2002). *Prólogo a La Nueva Carne: Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar (Enokia S. L.).
- Nichols, B. (1997). *La Representación de la Realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. Barcelona: Paidós.
- Olivera, D. (2008). "Grand Guignol". *El Teatro de los Suplicios "Inicios del gore y el horror en el teatro: el Gran Guiñol"*. Revista *Dark*, n. 11, 20-22.

- Osuna, M. T. (2018). Los paradigmas del teatro realista en Henrik Ibsen y Lennox Robinson: sociedad vs individuo. Contrastes y similitudes en Casa de Muñecas y Encrucijada. *Revista Alfinge*, n. 30, 107-124.
- Ovejero, J. (2012). *La Ética de la Crueldad*. Barcelona: Anagrama.
- Palacios, J. (2002). Nueva Carne/ Vicios viejos: Una arqueología libertina de la Nueva Carne. En: *La Nueva Carne: Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar (Enokia S. L.).
- Planella, J. (2017). *Pedagogías Sensibles: sabores y saberes del cuerpo y la educación*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Pedraza, P. (2002). Teratología y Nueva Carne. En: *La Nueva Carne: Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar (Enokia S. L.).
- Polák, P. (2011). El Arte Grotesco a través de los Siglos. En: *El esperpento Valleincliniano en el Contexto del Arte Grotesco Europeo* (pp. 39-64). Brno: Masarykova Univerzita.
- Ramos, P. A. (2019). Deducción, Inducción y Abducción. En: *Sociosemiótica y Cultura: principios de semiótica y modelos de análisis*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales.
- Restrepo, J. A. (2006). *Cuerpo Gramatical: cuerpo, arte y violencia*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Rojas, S. (2017). Entre Estética y Ética: concepciones histórico-sociales para lo artístico. *Revista Colombiana de pensamiento Estético e Historia del Arte*, (6), pp. 59-127.
- Recuperado de:

https://cienciashumanasyeconomicas.medellin.unal.edu.co/images/revista-estetica-pdf/sexta-edicion/Entre_%C3%A9st%C3%A9tica_y_%C3%A9tica.pdf

Sauval, M. (2012). La Estructura del Deseo Sádico. *Revista Acheronta*, n. 27, 72-88.

Serrano, A. (2014) “*El Cine de Quentin Tarantino. Una Aproximación a la Estética de la Violencia*” Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

Steimberg, O. (1998). *Semiótica de los Medios Masivos: El Pasaje a los Medios de los Géneros Populares*. Buenos Aires: ATUEL.

Topczewska, A. (2012). *La Parte de los Crímenes: Un Snuff Movie Literaria*. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. Memoria Académica. Extraído de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2609/ev.2609.pdf

Todorov, T. (1981). *Introducción a la Literatura Fantástica*. México: Premia.

Verón, E. (2004). *La semiosis social*. Barcelona, Gedisa.

Volta, L. y Ciocchini, H. (1992). *Monstruos y Maravillas*. Buenos Aires: Corregidor.

Zola, É. (2002). El Naturalismo en el Teatro. En: *El Naturalismo* (pp 144-193). Barcelona: Península.

Referencias Filmográficas

Meinert, R., Pommer, E. (productores) & Wiene, R (director). (1920). *El Gabinete del Doctor Caligari*. Alemania: Decla Film.

Warner, V., Grau, Albin. (productores) & Murnau, F. W. (director). (1922). *Nosferatu: Una sinfonía del horror*. Alemania: Prana-Film GmbH.

Laemmle Jr, Carl. (producer) & Whale, James. (director). (1931). *Frankenstein*. Estados Unidos: Universal Pictures.

Browning. T, Jr, Laemmle, C. (productores) & Browning. T. (director). (1931). *Drácula*.

Browning, T. (producer) & Browning, T. (director). (1932). *Freaks*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Halperin, E. (producer) & Halperin, V. (director). (1932). *White Zombie*. Estados Unidos: Victor & Edward Halperin Productions. Estados Unidos: Universal Pictures.

Legros, P. (producer) & Franju, G. (director). (1949). *Le sang des bêtes (La sangre de las bestias)*. Francia: Dreamland.

Tanaka, T. (producer) & Honda, I. (director). (1954). *Gojira (Godzilla)*. Japón: Toho Film.

Wanger, W. (producer) & Siegel, D. (director). (1956). *La invasión de los ladrones de cuerpos*. Estados Unidos: Allied Artists.

Hitchcock, A. (productores) & Hitchcock, A. (director). (1960). *Psycho (Psicosis)* Estados Unidos: Paramount Pictures.

Fennell, A. Powell, M. (productores) & Powell, M. (director). (1960). *El fotógrafo del Pánico*. Reino Unido: Amalgamated Productions, Michael Powell.

Jacopetti, G. (productores) & Cavara, P., Jacopetti, G., Prosperi, F. (director). (1962). *Mondo Cane (Este perro mundo)*. Italia: Cineriz.

Friedman, D. F. (producer) & Lewis, H. G. (director). (1963). *Blood Feast*. Estados Unidos: Friedman-Lewis Productions.

Friedman, D. F. (producer) & Lewis, H. G. (director). (1964). *Two Thousand Maniacs!*. Estados Unidos: Box Office Spectaculars, Friedman-Lewis Productions.

Friedman, D. F. (producer) & Lewis, H. G. (director). (1965). *Color Me Blood Red*. Estados Unidos: Box Office Spectaculars.

Meyer, R. (producer) & Meyer, R. (director). (1965). *Faster, Pussycat! Kill! Kill!*. Estados Unidos: Eve Productions.

Mikels, Ted V. (producer) & Mikels, Ted V. (director). (1968). *The Astro-Zombies*. Estados Unidos: Eve Productions.

Lewis, H. G. (producer) & Lewis, H. G. (director). (1970). *The Wizard of Gore*. Estados Unidos: Mayflower Pictures.

Argento, S., Argento, D. (producers) & Argento, D. (director). (1970). *El Pájaro de las Plumas de Cristal*. Italia: Coproducción Italia-Alemania; CCC Filmproduktion, Glazier, Seda Spettacoli.

Waters, J. (producers) & Waters, J. (director). (1972). *Pink Flamingos*. Estados Unidos: Dreamland.

Henkel, K., Hooper, T. (producers) & Hooper, T. (director). (1974) *The Texas Chainsaw Massacre*. Estados Unidos: Bryanston Picture. Producer: Tobe Hooper.

Argento, S., Argento, D. (producers) & Argento, D. (director). (1975). *Profondo Rosso*. Italia: Rizzoli Film.

- Margolin, A. C. (producer) & Reed, J. M. (director). (1976). *Blood Sucking Freaks*. Estados Unidos: Troma Films, Alan C. Margolin - Joel M. Reed Productions.
- Hill, D. (producer) & Carpenter, J. (director). (1978). *Halloween*. Estados Unidos: Bandai Compass International Pictures, Falcon International Productions. Producer: John Carpenter.
- Schwartz, J. A. (director). (1978). *Faces of Death*. Estados Unidos: F.O.D. Productions.
- Gruskoff, M., Herzog, W. (producers) & Herzog, W. (director). (1979). *Nosferatu: Phantom der Nacht*. Alemania del Oeste: Coproducción Alemania del Oeste (RFA)-Francia; Werner Herzog Filmproduktion, ZDF, Gaumont.
- De Angelis, F., Tucci, U. (producer) & Fulci, L. (director). (1979). *Zombi 2*. Italia: Variety Film Production.
- Di Nunzio, F., Palaggi, F. (producers) & Deodato, R. (director). (1980). *Holocausto Caníbal*. Italia: F.D. Cinematografica.
- D'Amato, J., Eastman, G., Santaniello, O. (producers) & D'Amato, J. (director). (1980). *Antropophagus*. Italia: Filmirage S.r.l, Produzioni Cinematografiche Massaccesi (PCM) International.
- Herz, M., Kaufman, L. (producers) & Herz, M., Kaufman, L. (director). (1984). *El Vengador Tóxico*. Estados Unidos: Troma Films.
- Yuzna, B. (producer) & Gordon, S. (director). (1985). *Re-Animator*. Estados Unidos: Empire Pictures, Re-Animator Productions Inc.
- Hino, H. (director). (1985). *Guinea Pig 2: Flowers of Flesh and Blood*. Japón: Sai Enterprise.

- Cornfield, S. (producer) & Cronenberg, D. (director). (1986). *La mosca (The Fly)*. Estados Unidos: Brooksfilms, SLM Production. Distribuida por 20th Century Fox.
- Jelinski, M. O. (productores) & Buttgereit, J. (director). (1987). *NEKRomantik*. Alemania del Oeste.
- Jelinski, M. O. (productores) & Buttgereit, J. (director). (1987). *Der Todesking*. Alemania del Oeste: Manga Films.
- Hino, H. (director). (1988). *Guinea Pig 4: Mermaid in the Manhole*. Japón: Japan Home Video.
- Harada, H. (director). (1992). *Midori (La Niña de las Camelias)*. Japón.
- Booth, J., Selkirk, J. (productores) & Jackson, P. (director). (1992). *Braindead (Tu madre se ha comido a mi perro)*. Nueva Zelanda: Wingnut Films.
- Penney, J., Yuzna, B. (productores) & Yuzna, B. (director). (1993). *Return of the Living Dead 3*. Estados Unidos: Bandai Visual, Ozla Productions.
- Lee, D. (producer) & Yau, H. (director). (1993). *The Untold Story*. Hong Kong: Heroes United Films Ltd.
- Grandpierre, R., Trottier, S. (productores) & Laugier, P. (director). (2008). *Martyrs (Mártires)*. Francia: Coproducción Francia-Canadá; Canal Horizons, Canal+, Cinecinema, Eskwad, TCB Film, Wild Bunch.
- Spasojevic, S. (producer) & Spasojevic, S. (director). (2010). *A Serbian Film*. Serbia: Contra Film, Jinga Filmss.