

# REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 30 - Santiago, 2022 - 1/16 pp.- ISSN 2452-5189



## Lo abyecto y lo siniestro en el horror corporal. Una perspectiva psicoanalítica y afectiva

Tania Martínez Labra<sup>1</sup>

**RESUMEN:** Este artículo estudia el género cinematográfico del horror corporal a partir de las categorías de lo abyecto y lo siniestro en relación con la imagen y con los elementos técnicos del cine. Las fuentes son las películas *El hombre elefante*, de David Lynch (1980), y *La mosca*, de David Cronenberg (1986). Las categorías de lo abyecto y lo siniestro trazan la íntima relación que existe entre el espectador y el género cinematográfico, lo que da cabida a un análisis en torno a las perspectivas psicoanalíticas y también afectivas. La dimensión física de lo abyecto revela cualidades que el humano desea olvidar, mientras que lo siniestro surge desde la extrañeza del propio cuerpo.

**PALABRAS CLAVE:** horror corporal, abyecto, siniestro, David Lynch, David Cronenberg.

### The abject and the sinister in body horror. A psychoanalytic and affective perspective

**ABSTRACT:** This article studies the film genre of body horror from the categories of the abject and sinister in relation to the image and technical elements of cinema. David Lynch's *The Elephant Man* (1980) and David Cronenberg's *The Fly* (1986) are used as a source of analysis. The categories of the abject and the sinister will trace the intimate relationship that exists between the spectator and the film genre, giving the opportunity for an analysis that revolves around psychoanalytical and affective perspectives. The physical resignation of the abject will reveal qualities that the human desires to forget, while the sinister will emerge from the ignorance of the body itself.

**KEYWORDS:** body horror, abject, sinister, David Lynch, David Cronenberg.

<sup>1</sup> Profesora de Artes Visuales, magíster en Estudios de la Imagen por la Universidad Alberto Hurtado. Cabe destacar que este artículo es parte de la tesis "El horror corporal en las películas *El hombre elefante* y *La mosca*" (Martínez, 2021) para optar al Magíster en Estudios de la Imagen de la Universidad Alberto Hurtado, cuyo objetivo es estudiar las principales características del horror corporal a partir de diferentes dimensiones. ORCID: 0000-0001-8532-0828.  
E-mail: tania.andrea.martinez.labra@gmail.com

La influencia de la imagen y del cine en el cotidiano es un campo analítico de gran interés. Elementos como la estética, los roles de género, gustos y miedos se pueden estudiar a partir de la audiencia y su estrecha relación con la imagen del cine. Así, las características de determinadas películas o géneros cinematográficos permiten establecer un entendimiento de la audiencia dados los afectos que despiertan y también como ejercicio inverso, para comprender las características de un género en específico.

Del mismo modo, entender el cine como un dispositivo que a lo largo de su historia ha operado como herramienta para satisfacer ciertas pulsiones que reflejan y revelan el carácter patriarcal del medio, como la escopofilia (voyerismo) y el narcisismo, permite comprender el gusto por ciertas cintas cinematográficas. Sin embargo, al pensar en géneros asociados a disgustos, como el horror y sus subgéneros, el cine es cuestionado y también los propios espectadores. Algunos críticos de la cultura popular consideran que el género de horror es degradante, lo que levantaría sospechas sobre el carácter de sus espectadores (Tudor, 1997, p. 443), es decir, las películas son tan horrorosas que no es extraño suponer que a su público subyacen deseos ocultos y macabros. Personas desviadas que ven en las películas una manera de saciar cuestiones intrínsecas (Tudor, 1997, p. 443). Andrew Tudor menciona que este singular gusto por consumir películas de horror también produce un desconcierto en sus consumidores (1997, pp. 443-444).

El género del horror corporal conlleva una lectura compleja de sus características y del vínculo con el espectador, pues se caracteriza por utilizar como eje principal el cuerpo humano y darle un particular tratamiento, que permite disociarlo de un cuerpo humano normal. Es decir, en la pantalla se presenta un cuerpo deforme, alterado, mutilado, mediante un tratamiento visual que se asocia a lo abyecto y lo oculto, un cuerpo que se aleja del ideal del narciso y que a simple vista no evoca placer alguno. De este modo, lo interesante del género es entender cuáles son esas características que invitan a la audiencia a someterse al disgusto de las imágenes una y otra vez.

Se propone una lectura del horror corporal en dos películas que forman parte del patrimonio visual, dado su singular tratamiento de los cuerpos de los personajes y también de sus historias: *El hombre elefante* y *La mosca*.

*El hombre elefante* (*The elephant man*) es una cinta estadounidense de 124 minutos, producida en un formato de 35 mm y rodada en blanco y negro. Fue dirigida en 1980 por el director David Lynch, quien cataloga el film como una obra surrealista. La película se basa en la vida de Joseph Merrick, el hombre más deforme registrado hasta la actualidad. La protagonizó el actor John Hurt bajo el papel de Merrick, y Anthony Hopkins como el doctor Frederick Treves. El filme, que se ambienta en un contexto victoriano, retrata la deshumanizada vida de Merrick por su condición física, la que era expuesta en un circo de fenómenos. Bajo el "cuidado" de Bytes, el hombre elefante sufre humillaciones y malos tratos por su enfermedad. Cuando conoce al doctor Treves, Merrick consigue, en sus últimos años de vida, ser tratado como un ser humano y dormir, finalmente, en una habitación y no en una jaula. Así, Lynch mostrará este tránsito de Merrick desde lo animal hasta lo humano.

La película se considera una de las obras más tradicionales de Lynch, la más emocional y la que tuvo más éxito comercial. En las películas de David Lynch se reconoce un lenguaje cinematográfico vanguardista, complejo y con altas dosis de surrealismo, pues le da gran importancia al subconsciente del sujeto (González, 2017, p. 16).

*La mosca* (*The fly*), dirigida por David Cronenberg en 1986, también es una producción estadounidense. Dura 96 minutos, fue producida en un formato de 35 mm y rodada a color. Está

protagonizada por el Jeff Goldblum, quien interpreta a Seth Brundle, y por Geena Davis como Verónica Quaife, una periodista de ciencias. El film se basa en el relato corto "La mosca", del escritor Georges Langelaan, incluido en su libro *Relatos del antimundo*. La historia trata sobre un científico cuyos genes se mezclan con los de una mosca durante un experimento de transmisión de materia. Según Cronenberg, la obra no es un *remake* del film de Kurt Neumann de 1958, sino una reformulación de la premisa de la historia de Langelaan (Gorostiza y Pérez, 2003, p. 30).

La película de Cronenberg narra la historia de un científico que comienza a trazar un camino de éxito profesional tras crear dos máquinas que permiten intercambiar materia independientemente de la distancia. Sin embargo, al contrario de lo que sucede en *El hombre elefante*, Seth Brundle con su ciencia e intelecto pasará por diferentes etapas que lo llevarán hacia su deshumanización. Al mezclar involuntariamente sus genes con los de una mosca, el filme representa la decadencia de un cuerpo que involuciona hacia restos de carnes que solo se asemejan a una especie de "cosa".

Al director David Cronenberg se le reconoce como el padre del horror corporal, pues en su obra se observa de manera constante la utilización del cuerpo humano como objeto en transformación. De esta manera, su cine se caracteriza por mostrar lo ilusorio y fantástico con una fuerte carga visceral, que da a conocer a partir de ello lo oculto de la existencia humana (Gorostiza y Pérez, 2003, pp. 33-32).

En los siguientes apartados, *La mosca* y *El hombre elefante* se analizan a partir de las categorías de lo abyecto y lo siniestro, ambas condiciones observables tanto en la imagen como en los elementos técnicos de las cintas. Si bien ambas categorías sostienen el análisis desde un enfoque psicoanalítico, este se complementa con una perspectiva que se adentra en el estudio y descripción de la "cosa", encarnación material de miedos reprimidos que también revela el carácter afectivo del género.

## Lo abyecto

¿Cuál es la abyección más extrema? El cadáver, pues es la desaparición absoluta de lo humano. Julia Kristeva, que ha estudiado en profundidad lo abyecto, menciona que "si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo (*Moi*) quien expulsa, 'yo' es expulsado" (2006, p. 10). Así, lo abyecto se vincula estrechamente con el cuerpo humano y su reconocimiento como tal. Cualquier elemento visual que altere un cuerpo humano se lee como un síntoma de que algo extraño sucede, una interrupción en el cotidiano que establece al cuerpo como algo fuera de lo normal.

No cabe duda de que la descripción anterior se ajusta a los cuerpos de Seth Brundle y John Merrick, pues ambos personajes tienen cuerpos con la carne expuesta, sus heridas y tumores indican la presencia de un cuerpo enfermo, extraño y abyecto. Sin embargo, antes de comenzar a inscribir con mayor precisión estos cuerpos en la categoría de lo abyecto, es necesario estudiar el concepto y entender por qué la presencia de una estética abyecta nos produce repugnancia y rechazo.

¿Qué es lo abyecto? Según Kristeva, lo abyecto se ubica entre sujeto y objeto, no es nada de ambos, pues se le reconoce como una amenaza del yo. No obstante, es parte de su intimidad y resulta necesario para poder constituirse como sujeto (2006, p. 8). La autora distingue dos modalidades del concepto en cuestión. Primero, menciona que *abyectar* es la acción que

consiste en expulsar, sacar, derramar; es separar lo abyecto del yo con el fin de conservar el yo y su vínculo social (Kristeva, 2006, pp. 10-11). Por otra parte, lo *abyecto* es una condición, es lo repulsivo que se queda estancado dentro de uno, incapaz de salir, es decir, incapaz de *abyección*. Su presencia, en vez de contribuir a la subjetividad y sociabilidad, las corroe (Kristeva, 2006, pp. 10-11).

Lo abyecto no solo posee una dimensión física, sino que también es aquello que rompe con una determinada estructura social. A partir de normas sociales, esta estructura va a determinar qué es lo correcto, lo bueno y lo moral. En ese sentido, lo abyecto será todo aquello que perturba un orden, un sistema, una identidad (Kristeva, 2006, p. 11), que no respeta los límites ni las reglas. Es más, lo abyecto señala la fragilidad de la ley para burlarse de esta, es inmoral, tenebrosa y turbia (2006, p. 11).

Según Kristeva, la figura socializada de lo abyecto se observa en el arte y en el propio artista (2006, p. 25). En estas esferas culturales, lo abyecto ocupa un lugar importante, pues se sublima al presentarse como una ruptura de las reglas y normas establecidas. En esta disciplina es el crítico e historiador del arte Hal Foster quien aplica la categoría de lo abyecto que propone Kristeva al ámbito artístico. Propone lo abyecto como un elemento importante del arte vanguardista, que supone un “retorno de lo real”. Para Foster, lo abyecto se podría llamar también lo *real traumático*. Esta categoría estaría “entre” dos polaridades observadas en un contexto de las *neovanguardias* de los años sesenta, específicamente, en el arte pop, donde las imágenes se exploraban a partir de dos modelos de representación. En uno se observan las imágenes referenciales, sujetas a referentes, temas iconográficos o cosas reales del mundo, lo que las convierte en representaciones. En otro, están los simulacros, imágenes que son autorreferenciales (Foster, 2001, pp. 129-130).

Para el autor, intentar evocar lo real por sí mismo es el carácter fundamental del arte abyecto. Este enfoque artístico intenta sacar el trauma de un sujeto, y si esto no ocurre, al menos se intenta ver la huella que dejó en él. Sin embargo, para Hal Foster este enfoque tiene sus peligros, pues al explorar “la herida [se] puede incurrir en un expresionismo o un realismo codificado... planteando que dicho problema puede ser provocador, pues propone una representación obscena, es decir, una representación *sin escena* sobre la que aparezca el objeto para el espectador” (2001, p. 156). Así, la preocupación de Foster se relaciona con la sublimación de lo abyecto, ya que en el arte esta categoría se observa como una ruptura con lo moral impuesto, por ejemplo, con códigos religiosos e ideológicos que, según el autor, funcionan como “calmantes de las sociedades”.

Practicar lo abyecto de forma *obscena* significa estar demasiado cerca, convertirlo en algo “demasiado real”. En ese sentido, es importante hacer el alcance sobre la capacidad que posee el cine para producir simulacros. No es absurdo pensar que el espectador podría creer en el engaño de lo que aparece en la pantalla, que aparece sin un marco de representación que contenga la imagen. De este modo, el cine, a través de diversos mecanismos, podría crear la ilusión de que el objeto está *sin escena*, es decir, se ve tan real, que parece estar presente más que representado.

Siguiendo a Foster, proponemos que en el horror corporal el “primer plano *obsceno*” permite presentar al objeto *sin escena*. De manera constante, en ambas películas se observan los rostros y cuerpos de los personajes en un primer plano que se enfrenta con los espectadores. En este gesto se revela la apariencia del cuerpo, pero también la mirada, el interior de un personaje. Así, es probable que el primer plano facilite observar de cerca aquello que jamás se pensó tener en frente, como un ser deforme en el caso de *El hombre elefante* o una piel infectada de llagas y pus

en *La mosca*. Además, gracias a la pantalla, el acercamiento a las imágenes abyectas permite que el espectador se enfrente consigo mismo, pues existe un impulso de permanecer en el mismo lugar para continuar viendo esas imágenes, un impulso por observar lo *real traumático* que se manifiesta en el cuerpo extraño. En consecuencia, el cine se presenta como un medio que propaga la imagen abyecta al utilizar el “primer plano *obsceno*”. La relación del primer plano con lo *obsceno* manifiesta el carácter abyecto del género de horror corporal. Esta relación no solo se establece a partir de la estética, sino también del recurso visual que se utiliza para mostrar y “presentar” la imagen.

Para estudiar lo abyecto en los medios audiovisuales es necesario acudir al género de horror, que es reconocido por presentar lo abyecto a partir del cadáver. Según Vicente Sánchez-Biosca, diversos autores que estudian dichos medios revelan que en la posmodernidad operan dos series de fantasías respecto del cuerpo. La primera es el elogio observado en publicidad, que regala cuerpos plásticos, flexibles, sin grasa, sin carne, que responden a un cuerpo ideal con el que se produce la identificación. La segunda fantasía, completamente opuesta, se identifica con la observación del cuerpo en estado límite, como cadáveres en guerras, mutilaciones en atentados, cuerpo enfermos que, curiosamente, son gozados por alguien y se exhiben en el horror (1993, p. 141). Tal es el ejemplo del documental *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino, que en los minutos finales de su primera parte muestra imágenes reales del cadáver del guerrillero Che Guevara y luego una fotografía que se congela en la pantalla por varios minutos, de tal manera que el espectador observa en un primer plano el rostro inerte del icónico personaje. Esta obsesión por el cuerpo no solo se da en el medio cinematográfico, sino también en prácticas artísticas contemporáneas como la fotografía, que a finales de los ochenta y durante los noventa del siglo XX manifiesta un interés por la materialidad del cuerpo, pero un cuerpo que está vuelto del revés (Gaitán *et al.*, 1993, p. 12).

Sánchez-Biosca revisa la figura del cadáver en las películas del cine clásico hollywoodense, y advierte que en un principio apenas había lugar para mostrar uno, y que, de hacerlo, se observaba un no cadáver, pues a pesar de la muerte que el personaje hubiera tenido, el cuerpo aparecía quieto y con los ojos cerrados. Más que un cadáver, parecía un cuerpo durmiendo (1993, p. 127). A diferencia de esta escenificación de la muerte, con el pasar de los años el cine de horror ha representado al cadáver como lo señala la ciencia, en estado de putrefacción. Así, es común ver “cuerpos hinchados que nos repugnan por sus fluidos color pardo, pestilentes y nauseabundos, que surgen de los orificios nasales, la boca, el ano y, a veces, de las orejas. Emiten gases infectos que transportan bacterias de putrefacción” (Sánchez-Biosca, 1993, p. 130). La descripción detallista del cadáver es el imaginario que el cine de horror ha construido. El cuerpo abyecta fluidos y gases, pero también se transforma en lo abyecto, en esa cosa que perturba y que ocasiona en el espectador la reacción arcaica de abyectar el vómito producido por el asco. Así, el aprendizaje que comienza a propiciar el cine de horror es el miedo al cadáver, pues mantenerse lejos evita que el cuerpo vivo se contamine con lo muerto.

Pero ¿por qué seguimos viendo cine de horror con cadáveres putrefactos? Al estudiar lo abyecto, Kristeva menciona que si bien se rechaza por ser inmoral, asqueroso y turbio, también puede ser una parte íntima y fantasmal del yo. Tras leer que lo abyecto pudo ser “familiar en una vida opaca y olvidada... que no tiene nada de insignificante y que me aplasta” (Kristeva, 2006, p.p. 8-9) es posible detectar una cualidad de lo abyecto que se asocia a su capacidad para demostrar la vulnerabilidad humana al reconocer nuestros impulsos primarios, lo que revela incluso nuestro lado animal, tan difícil de aceptar, pero que se continúa observando en medios como el cine.

Lo animal es relevante para discutir sobre lo abyecto, pues el sentimiento de repugnancia que evoca lo abyecto se refiere también a lo animal en lo humano (Figari, 2009, p. 135). El asco

que ocasiona es síntoma de que se está en el límite, y lo que se sitúa en el límite puede ser instalado como lo animal (Figari, 2009, p. 138). Esta etapa de animalidad es la que se debe olvidar para permanecer en la civilización, pues mientras más cerca se está de lo animal, más repugnante se será; cuanto más deforme sea una imagen, la identificación se inclinará hacia lo animal y no hacia lo humano (Figari, 2009, p. 135).

Esta cualidad de lo abyecto en relación con el lado animal que se desea olvidar se presenta en *El hombre elefante* y *La mosca* a partir del propio título. Desde un principio el espectador se enfrenta a la idea de que existe un vínculo entre la historia de un personaje y su lado animal. Las escenas que completan el filme evidencian que la deformidad de los cuerpos es el límite entre lo humano y lo salvaje. Lo abyecto se posiciona como característica principal de la apariencia física de John Merrick y Seth Brundle. Los cuerpos con masas deformes y con heridas expuestas representan una especie de cuerpo que por su estado putrefacto puede ser un cadáver, sin embargo, aún no lo es. Tampoco es humano. Es una cosa que, por su indefinición, es animal e insecto. Un ser desconocido que no había hecho su aparición en la fauna. Asimismo, su estado de cosa, no muerta y no viva, representa un cuerpo que muta, una especie de humano que involuciona hacia lo animal y lo incivilizado. Lesley Stern señala que el cine utiliza operaciones cinematográficas para producir el encanto de una cosa, cuestión que para la autora es más interesante que la muerte, pues la cosa es la vivacidad del cadáver, eso es lo que atrae la atención (2012, p. 3). En *La mosca* y *El hombre elefante* la vivacidad no está en el cuerpo, pues la putrefacción los inclina hacia cadáveres. La vivacidad está en la propia agencia de los personajes, cuerpos muertos que “actúan como si estuvieran vivos” (Stern, 2012, p. 4) y, por ello, se les otorga la característica de “cosa”.

Pero ¿por qué aún no es un cadáver si su estado de materia putrefacta nos remite a este? Como señala Margaret Schwartz en la introducción del texto *Dead Matter. The meaning of iconic corpses*, el cadáver es una cosa material con una inmensa carga cultural que guarda relación con un sujeto ausente (2015, p. 1). Es un medio que conecta a los vivos con la memoria de los muertos. Su estudio sobre el cuerpo desde una perspectiva materialista propone que el cadáver es materia física sin experiencia subjetiva ni agencia. Es carne rodeada de un mundo material que le otorga significación a través de diversas prácticas, ya sean rituales que hablan sobre una comunidad o por representar el poder del Estado (Schwartz, 2015, pp. 1, 2 y 4). Sin embargo, a pesar de sus variadas significaciones, el cadáver siempre va a significar un arquetipo de la finalidad humana, es la relación entre la vida y la muerte (Schwartz, 2015, p. 2). El cadáver es la carne “taxonómicamente humana, pero, como ya no vive, no es funcionalmente humana” (Schwartz, 2015, p. 4). Desde esa perspectiva, John Merrick y Seth Brundle no son cadáveres porque aún tienen agencia que les permite actuar y moverse sin quedarse solo como una materia inerte; es la vivacidad de estos personajes lo que permite categorizarlos como “cosa”, según describe Lesley Stern, y no como un cadáver. No obstante, como ya se ha señalado, por sus cuerpos deformes cabe la duda de si su apariencia responde a lo humano incluso cuando se sigue vivo. A pesar de ello, estos cuerpos continúan siendo una especie de arquetipo vivo sobre la muerte y, también, la representación de la infección.

Si bien en *El hombre elefante* no se ven heridas abiertas con fluidos como en el cuerpo de Seth Brundle en *La mosca*, los tumores o masas que posee John en su espalda, torso, cabeza y brazo derecho pueden representar un cuerpo que contiene lo que está a punto de desbordarse y que se contiene solo por una capa delgada de piel que impide el derrame de la carne. Incluso esa capa de piel posee pequeñas protuberancias que dejan ver su porosidad, como si fuesen escamas que se abren y cierran constantemente provocando pavor o una especie de tripofobia. En *La mosca* ya no existe piel que contenga las heridas ni la masa muscular. El cuerpo ya no es humano, es un conglomerado de órganos y carne que a su vez arrojan fluidos. El rostro y la



cabeza poseen protuberancias como si albergaran algo con vida, su cuerpo contiene cabellos gruesos como si fuesen las patas de un insecto. La figura de Seth solo se puede comparar con la de un teratoma, una masa de carne que pretendió ser humano en algún momento. El interior orgánico de ambos personajes está a punto de desbordar, a punto de infectar.

En una escena de *El hombre elefante*, cuando John Merrick es trasladado a una habitación del hospital, una de las enfermeras jóvenes tiene la misión de entregarle la comida. Desde que esta comienza a subir las escaleras, su rostro se tensa con expresión de miedo. Se observa su rostro de perfil junto a la puerta antes de abrirse, cierra los ojos y suspira como si se anticipara al horror. Al entrar a la habitación, en un plano en donde la cámara fija se mueve acercándose al rostro, imitando un *zoom*, se observa cómo la boca y los ojos de la mujer se abren para expresar el grito y el terror que le ocasiona ver el cuerpo de Merrick sobre la cama.



Imagen 1. Fotograma. Enfermera de hospital se espanta tras ver a John Merrick en su habitación. *El hombre elefante*. Dir. David Lynch. 1980.

En un contraplano vemos a Merrick acostado. Desconcertado, trata de cubrir su cuerpo con sus deformes manos, como si evitara ser visto, pero también ser un cuerpo que contamine. Es curioso pensar que el grito de la mujer causado por el espanto también puede ser leído como una forma de abyectar lo malo. La enfermera arroja su interior, pero también desborda la propia comida al dejar caer el plato al suelo. Es su cuerpo el que reacciona por instinto exhalando la masa de aire y también el alimento infectado. Luego sale de la habitación para recoger su cuerpo sobre un mueble y llorar. Llorar de pena, de miedo, de rabia o por el mero hecho de querer derramar. Abjectar lo que pudo haber sido infectado de su interior. Si bien la actitud de la enfermera es de miedo frente a lo abyecto, pues no reacciona agresivamente hacia *El hombre elefante*, otros personajes reaccionan con violencia hacia John Merrick o incluso con una actitud erótica. La violencia es otra cualidad que reside en lo abyecto, ya que el cuerpo asociado a dicha categoría es considerado animal, lo que “anula el carácter humano y lo habilita para todo acto no solo de agresión y violencia, sino también de exterminio” (Figari, 2009, p. 135). Así, la actitud violenta del guardia del hospital y del señor Bytes responde a que no consideran a Merrick como a un otro igual, pues su apariencia lo convierte en animal o en cosa que debe ser repudiada por salirse de la norma. La contaminación o infección que evoca lo abyecto responde a la cualidad física de los cuerpos abiertos y desbordados. Salir de los márgenes del cuerpo e incluso de los márgenes sociales es lo

peligroso, pues implica salirse de la frontera, la ruptura de la norma o de los orificios del cuerpo, puntos vulnerables para la contaminación ya sea simbólica o física (Figari, 2009, p. 136).

El cuerpo de Seth Brundle en *La mosca* parece ir más allá que el de Merrick, pues su transformación muestra cómo poco a poco el cuerpo comienza a ser abandonado por la piel, para finalmente ser solo un conglomerado de masa muscular y tejidos que le hacen perder por completo su forma humana. La transformación en un principio comienza con la aparición del hambre y la fuerza en exceso; luego, esos brillantes resultados se opacan cuando le aparecen pelos gruesos en la espalda, se la caen los dientes y las uñas. En una de las escenas, mientras Seth se mira al espejo para ver con atención los granos y heridas que le surgen en el rostro, se percata de algo en su boca. Al tocarse con los dedos una de sus uñas se le queda entre los dientes. Cambia el plano y vemos a Brundle de perfil, quien, con la mirada curiosa, se saca la uña de entre los dientes, se mira la mano y luego vuelve a mirarse en el espejo, como si quisiera comprobar que aún sigue siendo él mismo. Luego, en un primer plano se observa la mano de Brundle junto al espejo, con la otra mano se toca el dedo e inmediatamente sale de la herida abierta un líquido blanco y espeso que queda pegado sobre el espejo. Luego de limpiarse el dedo y el espejo, vemos otro plano en el que se muestra la mano de Brundle, quien comienza a sacarse las otras uñas dejando al descubierto el pus debajo de estas. En intermitentes contraplanos vemos el rostro asombrado de Seth, que ha comprobado que su cuerpo se está transformando.

En la escena antes descrita se presencia el comienzo de la abyección de desechos, que culminará con su propio cuerpo vuelto del revés. La escena espanta porque se comienza a observar a Seth como un peligro que puede contaminar. Nos repugna la idea de ser contaminados, pero, además, vemos a un cuerpo que comienza a fragmentarse. En la teoría lacaniana sobre el espejo, se recalca la importancia de poder observarnos para verificar que todo nuestro cuerpo está unido. En ese sentido, observar el desmembramiento o seccionamiento de un miembro o la deformidad son motivos de repugnancia porque dejan filtrar lo real: la disgregación del yo (Figari, 2009, p. 135). No se soporta la idea de que nuestro cuerpo en un futuro será un montón de desechos (2009, p. 136). En la misma escena, Seth Brundle se aleja del espejo para no fragmentarse internamente y rechazar su inminente realidad. Es curioso pensar en la imagen del espejo cuando cae el líquido, pues el reflejo del personaje es borroso. Quizás no aparece nítidamente para producir una suerte de identificación de los espectadores, pues la poca claridad en el reflejo se convierte en solo una silueta que insinúa el reflejo de todos los cuerpos, un inminente final no solo para Brundle, sino para todo aquel que es ser vivo.

El baño será un lugar importante en la transformación de Brundle a Brundlefly, pues frente al espejo es donde observará cómo se disuelve su identidad de Brundle científico para ver nacer al insecto Brundlefly. De este modo, *La mosca* abre camino hacia una discusión sobre la independencia del cuerpo, o, más bien, sobre la posibilidad de que habiten dos en el cuerpo de uno. El filósofo Dylan Trigg propone, en este sentido, la posibilidad de que un cuerpo pueda existir independientemente de la mente humana. Trigg plantea que las películas de David Cronenberg son un ejemplo de espacio-tiempo de esta mutación, cuyas películas son emblemáticas piezas que se centran en el cuerpo y la carne y proponen que el cuerpo desarrolla sus propios hábitos e historia, y que esta entra en conflicto con la manera como la conciencia experimenta esos afectos (2011, p. 83).

Que la mente se separe del cuerpo se observa en el extrañamiento que vive Brundle al darse cuenta de que su carne pareciera tener vida propia al ser constantemente alterada. Incluso en el cuerpo de Merrick vemos que los tumores estaban en él antes de nacer. Desde la placenta, la experiencia corporal se condiciona por la mutación biológica y continúa hasta el final. Asimismo,



se percibe una incongruencia al mirar cómo el cuerpo podrido y casi muerto difiere de la claridad mental de estos personajes. Ellos no desean lo que su cuerpo les hace. Respecto de la independencia motora, el filósofo Maurice Merleau-Ponty señala que el cuerpo se anticipa al movimiento: "Hay otro sujeto dentro de mí, para quien un mundo existe antes que yo esté aquí... este cautivo o espíritu natural es mi cuerpo [...] el sistema de 'funciones' anónimas que dibuja cada enfoque particular en un proyecto general (Merleau-Ponty citado por Trigg, 2011, p. 85). Así, para el filósofo el sujeto encarnado implica una duplicación del cuerpo, un yo que habita las normas y valores, y otro, el que percibe y hace posible lo anterior.

En *La mosca*, en su proceso de transformación Brundle y Brudlefly conviven en la misma entidad, e incluso cuando creemos que Brundle se ha perdido este sigue presente. En la escena del espejo antes descrita, cuando Seth se da cuenta de la caída de su uña, su rostro repre-



Imagen 2. Fotograma. Seth Brundle se saca una uña y esta derrama un líquido. *La Mosca*. Dir. David Cronenberg. 1986.



Imagen 3. Fotograma. Brundlefly, ya convertido en un ser híbrido, apunta el rifle a su cabeza para que Verónica dispare. *La mosca*. Dir. David Cronenberg. 1986.

senta la ansiedad más que el horror, pues ha descubierto que su forma física es una cosa material capaz de mutar y readaptarse, es la ansiedad ante la sumisión del cuerpo vivido al cuerpo físico (Trigg, 2011, p. 89). Algo está muriendo y Brundle sabe que es su carne antes que su conciencia. Incluso su voz, un modo de expresión singular de cada ser humano, se pierde por la modificación biológica de la masa, lo que expresa el diferente organismo que lo alberga (Trigg, 2011, p. 91-92). Sin embargo, a medida que transcurre la película y la carne continúa con su grotesca transformación, aún es posible seguir escuchando la racionalidad de Brundle (Trigg, 2011, p. 91), pues, ya casi al final, Seth Brundle aparece en el gesto de querer suicidarse, o más bien, rogar que Verónica le dispare. Es su yo tratando de morir junto al cuerpo podrido.

¿Cómo se observa esta dualidad en el cuerpo de Merrick? A diferencia de Seth, John nace con la subordinación del cuerpo, por lo que el horror aparece en la desesperación de jamás haber sentido un cuerpo que responda a su racionalidad. Si bien se lo expone en un circo de atracciones por representar la dominación del cuerpo frente a su yo, en algunas escenas se observa a un Merrick con agencia propia que toma la decisión de cubrirse con una capucha y abrigos grandes para no exponer sus tumores y deformaciones. Esta deci-

sión la toma para no alterar a las personas que lo rodean, pero también podría ser una manera de negar la independencia del cuerpo y así lograr ser visto desde lo racional. No obstante, al igual que Seth, la voz fatigada y cansada de Merrick revela la deformidad de su cuerpo, incluso cuando está cubierto. Será la ciencia, representada por la figura del doctor Treves, la que permitirá dar cuenta de que la mente de Merrick aún sigue lúcida y de que el cuerpo deforme no representa su nivel cognitivo, sino que es lo opuesto al increíble intelecto de John. Al finalizar la película, también en una suerte de suicidio, John deja que su cuerpo actúe incluso si eso significa la muerte, pues luego de un agitado día toma la decisión de dormir por primera vez con todo el cuerpo apoyado sobre la cama, y no sentado, como de costumbre. Con esa decisión el cuerpo obstruye la respiración de John para acabar con la conciencia del personaje. Es en la ausencia

de Merrick y John cuando por fin sus cuerpos son cadáveres. Materia muerta sin vida, cosa ajena que, incluso siendo solo una parte del cuerpo, como un pie, mano o dedo, continúa siendo algo externo al yo. Algo abyecto que remite a una forma humana, pero que, en su ausencia, también lo deshumaniza. Trozo de carne que por sus bacterias que aún viven en él puede ser fuente de contaminación e infección.



Imagen 4. Fotograma. John Merrick decide dormir con el cuerpo completamente acostado, lo que ocasiona su muerte.  
*El hombre elefante*. Dir. David Lynch. 1980.

El cuerpo abyecto, incluso con vida, también infecta, como queda demostrado en *La mosca*, pues la relación que mantenía Verónica Quaife con Seth Brundle propicia la contaminación a partir de los fluidos sexuales. Verónica queda embarazada, lo que de inmediato es una noticia que espanta dada la transformación de Seth. Lo abyecto que representa Brundle es abyectado hacia el interior de la mujer. La única forma de que ella logre deshacerse de la infección es a través del aborto que desea practicarse, pero que queda frustrado tras ser secuestrada por Brundle. Si bien Verónica luce aparentemente normal, cabe preguntarse si al estar embarazada de la mosca también representa lo abyecto. ¿Acaso el embarazo no transforma al cuerpo de la mujer en algo abyecto? Para responder a estas preguntas se requiere mirar el asunto desde la organización social, que propone como referente el pensamiento religioso, pues salir de la norma significa para el cuerpo físico y social estar frente a una herida que deja escapar la abyección. En ese sentido, el cuerpo abyecto y repugnante instala la idea de lo puro e impuro (Figari, 2009, p. 136). Pensar la herida como algo impuro desde una mirada religiosa invita a indagar sobre la “herida” que representa el embarazo, pues la ruptura del himen que sufre la mujer tras ser penetrada la deja con parte de su interior expuesto; del mismo modo, la mujer no virgen también representaría (para algunas culturas) la figura de lo impuro y lo abyecto.

No cabe duda de que lo abyecto es una categoría que podría asociarse a diferentes rupturas que suponen un cambio para lo que se concibe como lo normal y también a concepciones sobre lo puro e impuro. En su dimensión física, que se manifiesta en *El hombre elefante* y *La mosca*, se revelan dos cualidades que se desean olvidar: la animalidad que se adopta tras las formas extrañas que toman los cuerpos y que nos recuerdan nuestro lado incivilizado o primitivo, y también la cualidad de lo *real traumático*, la única verdad que poseemos como seres humanos,

que es la muerte del cuerpo, la abyección más extrema, como se señalaba. El cadáver se oculta, se quema o se entierra; sin embargo, en el horror corporal el cadáver también está presente en esa cosa que representan los cuerpos de John y Seth al ser visualmente parecidos al cadáver, pero sin serlos por tener vivacidad y agencia. Esta característica del cuerpo no vivo, no muerto, se observa a partir del primer plano *obsceno*. Asimismo, problematizar al cuerpo como cosa por su apariencia física invita a reflexionar sobre cómo lo abyecto de un cuerpo representa una dualidad entre lo racional de un sujeto y la independencia del cuerpo.

## Lo siniestro

Ocultar el cuerpo deforme o repulsivo para mantenerlo en secreto, pues su presencia altera. Esa es la actitud que asumen John Merrick y Seth Brundle a partir de lo que ocurre en sus cuerpos: evitan el contacto con otros seres humanos para pasar desapercibidos, para no espantar. Pero ¿es espanto lo que producen estos cuerpos? Si en el encuentro con el cuerpo abyecto surgían el asco y el miedo a ser contaminados y a enfrentar lo incivilizado, en ellos también confluye lo siniestro. Así, en la presente sección se estudia lo siniestro a partir principalmente de la ideas del psicoanalista Sigmund Freud. La posibilidad de que el cuerpo muerto se anime será una duda necesaria para catalogar el horror corporal como siniestro. Además, se propone que el cuerpo abyecto también es el cuerpo enfermo, que corresponde a la condición humana que se desea ocultar, pues pone de manifiesto el inevitable final de la vida.

Para estudiar la categoría de lo siniestro se requiere poner atención a la investigación que realiza Freud sobre el concepto que en alemán se conoce como *Unheimlich*. El autor, tras un estudio etimológico de la palabra, analiza sus alcances y diferentes acepciones y menciona desde un principio que su interés por lo siniestro se enraíza en el descuido que ha tenido la estética por el estudio de categorías asociadas a lo impelido (Freud, 1973, p. 1). Desde un principio se infiere que este concepto suscita sentimientos negativos.

Freud menciona que los significados del concepto son próximos a lo espantoso, angustiante y espeluznante, y, a pesar de que su utilización es un tanto indeterminada, lo *Unheimlich* siempre coincide con lo angustiante (1973, p. 1). Sin embargo, su investigación pretende conocer lo medular del concepto, aquello que permite diferenciar lo angustiante de lo siniestro (1973, p. 1). Para ello, realiza el ejercicio de observar las acepciones del concepto en diferentes diccionarios. La voz alemana *Unheimlich* es el antónimo de *heimlich* y *heimisch*, que significan lo íntimo, secreto, familiar, hogareño y doméstico. En consecuencia, lo siniestro causa espanto por no ser familiar, no conocido (1973, p. 2). En el diccionario griego la palabra se acerca a la acepción de extranjero, extraño y desconocido; en francés es inquietante, lúgubre, y, en español, sospechoso, de mal agüero (1973, p. 2).

El significado de lo *heimlich* también posee un grado de complejidad, pues su sentido se divide en dos direcciones, uno que apunta a lo familiar y otro que se refiere a lo íntimo, lo secreto y lo oculto. Es esta última acepción de *heimlich* la que no se emplea como antónimo de lo *unheimlich*. De este modo, se interpreta que lo siniestro sería aquella cosa espantosa que afecta a lo familiar, lo que se mantiene oculto y en secreto, y que puede ser desde un monstruo deforme y repulsivo, hasta lo reprimido en el propio ser. Es aquello que debió estar oculto, no obstante, se ha manifestado (Schelling citado por Freud, 1973, p. 2). Es importante destacar los diferentes niveles a los que apunta la frase de Schelling, pues si bien en *El hombre elefante* y en *La mosca* se observa de manera literal este deseo por mantenerse inadvertido, es este gesto el que nos lleva pensar en el espanto que ocasiona en las personas ver tales cuerpos. Dicho espanto también atraería lo oculto, es decir, lo manifestaría y evidenciaría, así, la dimensión psicoanalítica del concepto.

Uno de los autores a los que recurre Freud para definir lo siniestro es el psiquiatra alemán Ernst Jentsch, quien plantea que un caso por excelencia siniestro acontece cuando surge la “duda de que un ser aparentemente animado es en efecto viviente; y, a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado” (Freud, 1973, p. 5). Es decir, que pensemos en la posibilidad de que un robot o estatua de cera puedan tener vida propia o que una muñeca pueda animarse en algún momento. Nos descoloca que un robot mecánico pueda animarse mediante reacciones no previstas, como encenderse, hablar solo, hacer movimientos que no hemos ejecutado. Estas reacciones mecánicas también se observan en los seres humanos. Freud menciona que ver a un cuerpo convulsionando es ejemplo de ello, pues son gestos imprevisibles. A estas se suman otras reacciones, como tics nerviosos, síndrome de Tourette e incluso reacciones violentas que surgen de la nada. Considerando lo anterior, lo siniestro no reside solo en los cuerpos afectados de Seth Brundle y John Merrick, sino también en sus actitudes. Cuando Brundle ya no logra caminar y se comienza a sostener con bastones, se observan en su rostro movimientos involuntarios y rápidos que imitan el estado de alerta de una mosca, pero que para un ser humano descolocan por su carácter mecánico. La misma cámara, al mostrar las acrobacias que realiza Brundle en un principio, se podría leer como siniestra. En una escena, cuando Seth comienza a darse cuenta de los atributos positivos de su transformación tras utilizar el teletransportador, se observa en un plano general a Seth observando las barras para luego colgarse con sus manos. En un breve contraplano aparece Verónica sentada en un sillón observándolo. Cambio de plano y vemos el techo, donde de a poco aparece Seth en un ángulo contrapicado. La cámara se mueve imitando el movimiento de un columpio que viene de arriba hacia abajo y continúa mostrando el rostro de Seth mientras este hace una pirueta. Cambio de plano y lo vemos desde la posición de Verónica. Otro plano y lo vemos sostenido de las barras haciendo piruetas y así, se siguen una sucesión de planos y contraplanos que muestran a Verónica observando y al hombre mosca volando sostenido de las barras. Son estos movimientos abruptos de la cámara y los rápidos cambios de planos los que descolocan al espectador, quien, a su vez, con un movimiento rápido de ojos para intentar concentrarse en las imágenes corporeiza también lo siniestro.

John Merrick descoloca y angustia por su propia respiración, sus movimientos del pecho para lograr aspirar aire lo convierten en un bulto que parece estar muerto, pero que, sin embargo, está vivo y se mueve. Ambos personajes, como ya se manifestó en la sección sobre lo abyecto, poseen cuerpos que se han transformado en carne putrefacta, sin embargo, son una cosa que parece estar muerta, pero que está viva. En ese sentido, representan lo inanimado que parece imitar lo vivo. Son siniestros por el hecho de ser cuerpos abiertos y desbordados que deberían estar muertos por su estado; no obstante, se mueven y hablan. Incluso, cuando John Merrick se pone su capucha descoloca más, pues no se sabe si bajo ella existe cuerpo alguno. Si bien el horror es uno de los géneros que más abusa de la utilización de cadáveres que generan la misma inquietud, el horror corporal es más complejo, pues evidencia que el cuerpo que parecía inanimado (en su estado de cadáver putrefacto) tiene la posibilidad de animarse, de seguir con vida.

Siguiendo la analogía sobre el carácter siniestro de lo que parece estar vivo, ¿acaso no es el cine también siniestro? Al proponer que el horror corporal es siniestro por presentar un cuerpo descompuesto animado, en la pantalla de cine, que va más allá que cualquier otro medio artístico al lograr simular la vida misma, suscita también la duda sobre la posibilidad de que los personajes que se observan en ella con tanta nitidez, pero que se sabe que están inanimados, en algún momento rompan el umbral del borde de la pantalla para salir de este con vida. Tal es el caso de la serie cinematográfica *The Ring* o *Videodrome*, de David Cronenberg, en donde lo que está en la pantalla cobra vida para salir de esta, produciendo con ello angustia por lo siniestro. De este modo, la duda sobre el traspaso de los cuerpos a la realidad se vuelve mucho más siniestra porque se está frente a la posibilidad de que el cuerpo descompuesto se anime frente

a los ojos de los espectadores. Asimismo, puesto que la cámara cinematográfica se alinea con la mirada del espectador para propiciar la identificación, tal fenómeno va a provocar que sea siniestro verse representado en cuerpo descompuesto, pues mi yo vivo, animado, se observa putrefacto y abyecto.

En la dimensión corporal del cine también se observa que es un medio rodeado de fantasmas, de figuras muertas que aún viven dentro de la pantalla. Lesley Stern menciona que un cuerpo que vive en la pantalla cuando muere dentro del filme se transforma en cosa, en un cuerpo en transición; sin embargo, en algunas películas esas cosas continúan teniendo agencia, pues permiten desarrollar la trama del filme (2012, p. 3). Así, el carácter siniestro del medio también está en vivir y desarrollarse desde lo inanimado. Continuar viviendo con lo muerto, con la muerte como tema central. La autora también señala que le interesan los “cuerpos que alguna vez vivieron, los pasados de moda que ahora exhiben su potencial performativo para conjurar la calidad de cosa cinematográfica” (Stern, 2012, p. 4). Dichas ideas se pueden llevar a una lectura que incorpora a quienes ya no están vivos en la vida real, pero que seguimos viendo como fantasmas dentro de la pantalla. ¿Cómo llamarlos? ¿Continúan siendo personajes o entran en la categoría de cosas? Intentar resolver esta pregunta es una característica perturbadora del medio cinematográfico, pues es dentro de la pantalla donde lo inanimado cobra vida. El cine brinda la posibilidad de ver una figura sin cuerpo, y si se logra encontrar el cuerpo del fantasma, sería un cuerpo descompuesto. De este modo, la pantalla se observa como un portal al que no queremos entrar (cuando se trata de muertos y fantasmas), que nos muestra demasiado cerca lo que tratamos de ignorar, como la muerte. Su carácter siniestro radica también en la posibilidad de que estos fantasmas se salgan de la pantalla para tocarnos y contagiarnos.

La posibilidad de que algo que parece estar animado o inanimado cobre vida es un ejemplo que Freud extrae de un cuento de Hoffmann titulado “El arenero”. En este escrito, en un principio lo siniestro se relaciona con la angustia que provoca la historia de la muñeca Olimpia y la figura del arenero, pues Olimpia es un objeto inanimado que parece estar vivo; sin embargo, posteriormente la angustia se genera a partir de los ojos que el arenero les roba a los niños. Según la experiencia psicoanalítica, es un típico trauma de niñez. Herirse o perder los ojos es motivo de angustia infantil, ya que el miedo a quedar ciego representa la angustia de la castración (Freud, 1973, pp. 6-7). Así, lo siniestro en “el arenero” es el retorno de un trauma que estaba oculto y que tras una sucesión de imágenes o provocaciones ha salido a la luz.

¿Qué traumas atrae ver *El hombre elefante* y *La mosca*? Si bien el horror corporal, como su nombre indica, se refiere al cuerpo y a la carne física, es preciso recordar que precisamente esa característica “tan física” es la que produce en los espectadores emociones primarias que ya se han discutido en la sección sobre lo abyecto y que se refieren al carácter psicoanalítico del tema. Sin embargo, el cuerpo aparentemente sano no provoca dichas emociones; de esta manera, es posible deducir que el cuerpo “cerrado” o intacto se nos presenta como lo familiar, pues en el otro se reconocen “coordenadas de orientación” (Didi-Huberman, citado por Leguizamón, 2015, p. 98) que nos permiten ubicarnos como un humano vivo en un determinado espacio. Cuando el cuerpo se “abre”, “lo familiar de repente se vuelve extraño... lo próximo de pronto aparece lejano y desconocido” (Leguizamón, 2015, p. 99), pues es el síntoma de la muerte, el retorno de lo real que no se quiere reconocer y se prefiere esconder.

David Cronenberg, el director de *La mosca*, al orientar sus películas hacia los destinos del cuerpo, destaca la presencia de lo vírico y la degeneración. Incluso, el cuerpo de Brundle es una metáfora sobre la decadencia corporal del sida. De esta manera, Cronenberg hace visible a las enfermedades desde la propia enfermedad y el miedo al propio cuerpo, que, por su apariencia



enferma, se percibe como siniestro (Grüberg *et al.*, citado por Sánchez-Biosca, 1993, p. 171). Dicha descripción se aprecia con intensidad hacia el final de la película, cuando Brundle ya no es un humano, pero tampoco una mosca, sino una especie de cosa en tránsito que representa lo enfermo y en consecuencia también la muerte. Desconoce su cuerpo y, por lo tanto, existe el deseo de acabar con él.



Imagen 5. Fotograma. Última transformación de Brundlefly al mezclarse con la máquina de teletransportación.  
*La mosca*. Dir. David Cronenberg. 1986.

Asimismo, es posible leer una conexión entre el sida y el exacerbado apetito sexual que comienza a sentir Seth Brundle una vez que ya está “contaminado”. Susan Sontag señala en *La enfermedad y sus metáforas* que cuando la discusión del sida se enfoca en la transmisión de la enfermedad, se invoca la metáfora más antigua, “que tiene reminiscencias de la sífilis: la polución” (2012, p. 56). La contaminación del ambiente o la expulsión del semen. Es este último gesto de polución el que afecta-infecta a Verónica y que toma la forma de una especie de feto-mosca, el cual se desea sacar de inmediato. Según David Lynch, “la enfermedad o la anomalía logran que algunas veces algo se active en el cerebro” (Rangel, 2015, p. 22). Probablemente, se activa la angustia por miedo a la contaminación o por no lograr reconocerse en ese otro. En *El hombre elefante* lo siniestro parece estar latente, pero no cabe duda de que determinados elementos exacerban dicha categoría. Por ejemplo, cuando Merrick está en el circo junto a otros personajes con anomalías, los planos se acompañan de música circense que propician un clima de extrañeza, pues cuesta reconocerse en esos “otros” personajes que estéticamente representan lo enfermo.

La deformidad y enfermedad en el cuerpo de John Merrick no es lo único siniestro, sino que también lo es el ambiente angustiante y lúgubre de la imagen misma. El blanco y negro exagera tanto la luz como la oscuridad en las que se oculta a Merrick. Este tratamiento visual logra que el blanco del humo que sale de las chimeneas sea mucho más evidente, lo que acentúa un paisaje lleno de suciedad que también es portador de infección. Nuevamente aparece lo siniestro en relación con la máquina o el autómatas, pues los recurrentes planos de la máquina

a vapor trabajando como si ello ocurriese por reacción propia sugieren que podrían animarse, lo que aumenta el aspecto siniestro del entorno. En todo el filme se tiene la impresión de que algo extraño sucederá. En un principio esa extrañeza radica en lo que está debajo de la máscara que oculta a Merrick; sin embargo, esa extrañeza continúa al ver que la tranquilidad de Merrick es interrumpida de forma abrupta. Incluso existe el temor de que quienes lo tratan bien de un momento a otro dejen de hacerlo.

Si lo abyecto llega desde lo terrible, lo siniestro surge de lo tranquilo o familiar (Leguizamón, 2015, p. 100). Si bien los primeros planos de la película que en la sección anterior se homologaban a la representación sin escena de los cuerpos, esta vez no llegan de forma abrupta, sino de a poco, lo que nos permite familiarizarnos con la imagen. La cámara intenta que desde un plano medio se logre reconocer la figura humana (lo familiar) y, posteriormente, en el primer plano del cuerpo, se presenta lo siniestro en el encuentro con la deformación o la herida. Así, incluso en la forma fílmica del horror corporal la cámara se mueve de manera siniestra. La misma analogía aplica para el desenfoque que de a poco deja ver la nitidez de la imagen. En *El hombre elefante* se observa en el fundido que se utiliza para pasar de una escena a otra, lo que también permite crear asociaciones de la película con el sueño, pues la imagen se asemeja a la acción de cerrar los ojos. Es este engaño de falso sueño el que produce nuevamente un ambiente de extrañeza al espectador; la pantalla lo engaña para que dude de su propio estado, para que no distinga si está despierto o durmiendo.

En el cine de horror es común que se pretenda descolocar al público con estrategias sonoras o visuales. Sin embargo, la imagen horrorosa, repulsiva y deforme sobre el cuerpo humano que caracteriza a la estética del horror corporal permite que este género se rodee de elementos abyectos y siniestros que suscitan diversas emociones. De este modo, es imposible mirar el horror como “algo extraño o ajeno, sino que surge del propio cuerpo. Es el extrañamiento de sí mismo, el devenir otro, la experiencia de lo siniestro” (Rangel, 2015, p. 40). El horror corporal es el género de lo familiar, pero que de un momento a otro se vuelve extraño, abyecto y nos recalca que todos tenemos la enfermedad de ser finitos. Y el pecado original es la conciencia, “la conciencia de lo inevitable de la muerte” (Cronenberg, citado por Sánchez-Biosca, 1995, p. 172), la conciencia que divide el cuerpo en dos habitantes, lo corporal que manipula la carne del cuerpo, y lo cognitivo que permite construir el yo de ese cuerpo. Asimismo, proponer discursos que muestren lo abyecto y temáticas marginales que se desean ocultar para no enfrentarlas, o incluso, facilitar nuevas formas de placer visual como lo hace el horror corporal, indica que lo siniestro es una especie de envoltura para este género cinematográfico, que se cubre de atmósferas extrañas y cuerpos desconocidos que suscitan de forma inmediata el espanto en los espectadores.

## Conclusiones

Existe una relación entre lo abyecto y siniestro. El cuerpo humano se homologa a lo familiar mientras que la carne, junto a sus mutaciones e interior, personifica lo siniestro, lo que no es habitual ver, pues cuando aparece, espanta. El propio género es una cuestión extraña para su propio medio. Desencaja los placeres tradicionales de la mirada para aparecer como un fenómeno extraño. El gusto por lo prohibido. La carne abierta produce esa sensación de extrañeza, pero una extrañeza que de a poco se vuelve familiar, pues frente a uno está uno mismo, un cuerpo de carne y hueso que se caracteriza por ser mortal. Mi propio “yo” excedido en la pantalla.

La deshumanización del cuerpo también se produce al utilizar la figura del animal o insecto sobre el organismo humano. La pérdida de la forma o la materia desbordada son cualidades

para representar lo salvaje. Asimismo, la hibridación entre humano y algo más va a abrir camino hacia la problematización o reescritura de lo que significa ser humano.

La extrañeza que ocasiona el cuerpo de John y Seth al ser cosas abyectas, permite que las películas se transformen en una especie de documental sobre la carne. El propio Cronenberg con su filmografía demuestra ser un científico que ensaya la transformación de la carne. El género de horror corporal es una especie de estudio del cuerpo que mantiene la atención de los espectadores, pues estos desean observar hasta qué punto se puede llegar.

Estudiar ambas categorías en el cine de horror corporal permite entender al género como una herida. La pantalla es una ventana, un orificio que deja escapar el germen de lo impuro y que al mismo tiempo empapa al espectador de una pervertida verdad sobre el ser humano. La degeneración del cuerpo al utilizar una estética abyecta no solo recuerda la muerte y animalidad, sino también su estrecha relación con la génesis de la existencia. La apariencia física de John y Seth, ambos solo carne, remite a esa masa que en algún momento estuvo dentro del vientre materno y que coexistía en medio de sangre y otros fluidos. Ni siquiera animal. Solo cosa. El horror corporal es un género que pone especial atención al cuerpo, entiende que es en este donde se suscita la realidad. Los hechos que acontecen en una vida se dibujan y escriben sobre el cuerpo.

## Bibliografía

- Figari, C. (2009). Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación. Carlos Figari y Adrián Scribano, *Cuerpos, subjetividades y conflictos: hacia una sociología* (pp. 131-139). Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real* (vol. 8). Madrid: Akal.
- Freud, S. (1915). *Pulsiones y destinos de pulsión*. (Tr. James Strachey), Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1973). Lo siniestro. CIX. *Obras completas*, Tomo III. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Gaitán, B. D. V., Ramírez, M. P., & Rojas, Y. F. H. (2007). Abiectum: un estudio de lo abyecto desde la fotografía contemporánea. *Revista Científica*, (9), 11-28.
- González Albalade, A. (2017). *Los mundos oníricos de David Lynch* (tesis de licenciatura). Universidad de Extremadura, España.
- Gorostiza, J. y Pérez, A. (2003). *David Cronenberg*. Madrid: Cátedra.
- Kristeva, J. (2006). Sobre la abyección. *Poderes de la perversión* (pp. 7-46). México: Siglo XXI.
- Leguizamón, J. M. D. (2015). Lo real y la mirada. Potencia de la imagen desde el minimalismo y el arte del horror. *Artes*, 14(21), 90-105.
- Rangel, S. (2015). *Ensayos imaginarios: Aproximaciones estéticas al cine de David Lynch, David Cronenberg, Béla Tarr y Nicolás Pereda*. México, D. F.: Ítaca.
- Sánchez-Biosca, V. (1993). El cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood. *Archivos de la Filmoteca*, 14, 92-107.
- (1995). *Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: IVAC.
- Schwartz, M. (2015). *Dead matter: The meaning of iconic corpses*. University of Minnesota Press.
- Stern, L. (2012). *Dead and Alive: The Body as Cinematic Thing*. Caboose.
- Sontag, S. (2012). *La enfermedad y sus metáforas: el sida y sus metáforas*. Debolsillo.
- Trigg, D. (2011). The Return of the New Flesh: Body Memory in David Cronenberg and Merleau-Ponty. *Film-Philosophy*, 15(1), 82-99.
- Tudor, A. (1997). Why horror? The peculiar pleasures of a popular genre. *Cultural Studies*, 11(3), 443-463.