BRUMAL
Revista de Investigación sobre lo Fantástico
Research Journal on the Fantastic

DOI: https://doi.org/10.5565/rev/brumal.985
Vol. XI, n.º 2 (otoño/autumn 2023), pp. 57-77, ISSN: 2014-7910

BODY HORROR: POLÍTICAS DEL CINE DE TERROR MÁS ALLÁ DEL CUERPO Y EL RELATO NORMADOS[1]

Miguel Olea Romacho
Universidad de Granada
miguelolea@ugr.es

Recibido: 10-06-2022
Aceptado: 9-09-2023

Resumen
Este artículo cuestiona el modelo psicoanalítico sobre el que se basan algunos trabajos clásicos acerca del *body horror* o «terror corporal» (Creed, 1986; Clover, 1987; Williams, 1991) que han desatendido la capacidad del cuerpo en el cine para la transgresión y la acción política más allá de su consideración como objeto fetichizado por la mirada del espectador. Por el contrario, reivindica el potencial transformador de las imágenes de corporalidades excesivas que, en su transgresión de los límites del cuerpo normado, abolen toda jerarquía o principio organizativo y cuestionan un concepto unitario de sujeto y la idea del cine como tecnología controladora de los cuerpos. En última instancia, propone una nueva epistemología del terror del cuerpo a través del análisis de las relaciones entre imágenes gore y la ruptura y problematización de la narrativa cinematográfica causal en títulos canónicos del cine experimental.

Palabras clave: terror; cuerpo; cine experimental; performatividad; gore.

BODY HORROR: POLITICS OF HORROR FILM BEYOND THE NORMATIVE BODY AND NARRATIVE

Abstract
This paper challenges the psychoanalytic model upon which some classic works on body horror are based (Creed, 1986; Clover, 1987; Williams, 1991). These works have underestimated the cinematic body's capacity for political action, reducing it to a fet-

1 El proyecto que ha generado estos resultados se desarrolla gracias a un contrato FPU del Ministerio de Universidades (FPU19/02207). Este trabajo es consecuencia de investigación realizada en el proyecto con referencia PID2021-124434NB-I00. En particular, el artículo es fruto de una estancia de investigación predoctoral en la Universitat Pompeu Fabra (13/12/2021-14/02/2022). Agradezco a los miembros del grupo de investigación CINEMA su ayuda y atención durante este periodo.

ishized object for the spectator's gaze. Instead, this article emphasizes the transformative potential of visceral images depicting excessive corporealities in film. By exceeding the limits of normative bodies, these images call for the suspension of organizing principles and engage in a critique of the notion of a unified Subject, as well as a deconstruction of cinema as a technology that controls the body. Lastly, this paper proposes. a new epistemology of body horror through an analysis of the relationship between gore imagery and the disruption of conventional causal narratives in canonical titles of experimental film.

Keywords: horror; body; experimental film; performativity; gore.

1. Introducción. Breve historia del *body horror* y su discurso crítico

Pocos géneros cinematográficos se han interesado tanto por el cuerpo y su transformación drástica como el terror. A menudo recurrimos a los valores de lo aberrante, lo monstruoso, lo espantoso, lo dantesco o lo abyecto para definir la experiencia traumática que como espectadores asociamos a la posibilidad de que el cuerpo cambie de forma repentina, ya sea por una acción violenta o por causas sobrenaturales. Aunque la tradición del cine de terror occidental ha tomado esta preocupación como uno de sus centros desde sus orígenes —el mismo ciclo de películas de monstruos de Universal es un catálogo de corporalidades alternativas, desde las metamorfosis radicales de *Dracula* (1931, Tod Browning) y *The Wolf Man* (1941, George Waggner) hasta los experimentos biológicos de *Frankenstein* (1931, James Whale) o *Island of Lost Souls* (1932, Erle C. Kenton), sin olvidar las deformidades físicas reales del también clásico *pre-code Freaks* (1932, Tod Browning)—, no será hasta la obra pionera de directores como Roger Corman y Hershell Gordon Lewis durante los sesenta que el género empiece a recrearse en el detalle fotográfico y la exhibición grotesca de la vulnerabilidad de los cuerpos.

En 1963, *Blood Feast* (Hershell Gordon Lewis) iniciaba la revolución del *gore* y el *splatter film* (literalmente, «película de salpicaduras») con una primera secuencia que reelabora la escena más famosa de *Psycho* (1960, Alfred Hitchcock), estrenada tan solo tres años antes y convertida en un clásico. En ella, una joven se prepara para darse un baño. Antes de desvestirse, escucha en la radio una advertencia de la policía local, que ha encontrado el cadáver de una

chica salvajemente mutilada, y pide a las mujeres que extremen precauciones y se abstengan de salir de casa. Después de que el personaje se desnude para entrar en la bañera, no es difícil desestimar que el cuarto de baño sea un lugar seguro y anticipar el desenlace de la escena, que se construye de manera explícita como cita del asesinato de Marion Crane en *Psycho*. Sin embargo, mientras que en el film de Hitchcock este sucede a mitad de metraje, dividiéndolo sorpresivamente en dos actos, y solo sugiriendo la atrocidad de la acción en la sinécdoque generada por un *découpage* de planos regido por el suspense, la película de Lewis se recrea en lo morboso del crimen al mostrar directamente las acciones del asesino, que descuartiza a la víctima y juega con partes de su cuerpo. La partitura estridente de violín de Bernard Hermann es sustituida por las notas monótonas de un órgano, acompañamiento de unas imágenes que, a pesar de lo atroz de lo que muestran, se suceden también de forma morosa. Tras un fundido sobre un primer plano del muñón sangriento sumergido en la bañera, aparecen los títulos de crédito, desplegados irónicamente sobre la imagen de otra figura mutilada, la Gran Esfinge de Giza.

El inicio de *Blood Feast* es un momento crucial para la historia del género por dos razones. Por un lado, como parodia de *Psycho*, la escena es un ejemplo genuino de terror contemporáneo en la medida en que demuestra ser totalmente consciente de las convenciones del género en que se inserta. Philip Brophy reconocía esta reflexividad como uno de los factores determinantes de la *terrorificidad* (*horrorality*), nombre que da a la manera en que el terror se construye, manipula y organiza en el film como un modo textual que involucra, a partir de cierto momento, el juego con los motivos y clichés del género: «horror film *knows* that you've seen it before; it *knows* that you know what is about to happen; and it *knows* that you know it knows you know» (1986: 5). Esta es una tendencia que se desarrolla de manera clara en las estructuras formuladas y los motivos recurrentes de los *slasher*[2] de los ochenta a partir de *Halloween* (1978, John Carpenter) y llega al paroxismo con *Scream* (1996, Wes Craven), que inicia un ciclo de películas en las que el terror es sobre todo reconocido como un discurso y un conjunto de textos.

Por otra parte, el de *Blood Feast* es uno de los primeros casos en los que se renuncia a cualquier criterio de tensión, construcción de atmósfera o desarrollo psicológico a favor de la mostración truculenta y el grafismo. Considerada habitualmente como la primera película gore, es también un ejemplo

2 El término *slasher* (de *slash*, «cuchillada», «que acuchilla») da nombre a un subgénero del terror articulado sobre asesinatos en serie, con frecuencia de adolescentes y a manos de un personaje o grupo de personajes antisociales.

temprano de *body horror* («terror del cuerpo»), otro concepto acuñado por Brophy. En concreto, el teórico lo emplea para describir el tipo de terror de las pesadillas biológicas de David Cronenberg y películas como *The Exorcist* (1973, William Friedkin), *Alien* (1979, Ridley Scott) o *The Thing* (1982, John Carpenter): «Perhaps what has been an even more prolific trend is the destruction of the Body. The contemporary Horror film tends to play not so much on the broad fear of Death, but more precisely on the fear of one's own body, of how one controls and relates to it» (Brophy, 1986: 8).

El estreno de títulos emblemáticos de terror del cuerpo durante la década de los ochenta alienta el surgimiento de un discurso específico. Es interesante observar cómo, en algunos de los trabajos más influyentes, el análisis del cine de terror se convierte en una especie de crítica fenomenológica de los efectos que produce sobre los espectadores, incluso a un nivel fisiológico. Puede comprobarse en el lenguaje cotidiano que el género se define popularmente como tal por su capacidad de inducir respuestas corporales en quien ve la película: hace temblar, pone la piel de gallina, revuelve el estómago y provoca perder el control de los esfínteres. En este sentido, Linda Williams considera que el melodrama, la pornografía y el cine de terror son los tres «body genres» por antonomasia, pues «the success of these genres is often measured by the degree to which the audience sensation mimics what is seen on the screen» (1991: 4): tristeza y llanto en el caso del melodrama, excitación en el del porno, y asco y espanto en el del terror.

De manera afín, Carol J. Clover reconoce que la pornografía y el terror son los dos únicos géneros dedicados a producir sensaciones corporales, y estima que la pregnancia del film de terror, y en concreto la del *slasher*, puede explicarse de la misma manera que la crítica desde Freud ha interpretado el éxito de las historias de fantasmas y los cuentos de hadas, en su involucración con miedos y deseos reprimidos y en la reactivación de conflictos residuales alrededor de esos sentimientos (Clover, 1987: 191). Al igual que la definición de Brophy, estas posturas limitan el horror corporal en un paradigma mimético basado en la apelación a las ansiedades del espectador o espectadora. Así, parecería que la valoración crítica de estas películas depende de la manera en que pueden despertar miedos del ser humano relacionados con su cuerpo, atávicos y con orígenes diversos. Por ejemplo, Williams se atiene al psicoanálisis freudiano para interpretar que el terror «is the genre that seems to endlessly repeat the trauma of castration» (1991: 10). La teórica argumenta que el ataque violento de los monstruos sobre las mujeres jóvenes «vividly enacts a symbolic castration which often functions as a kind of punishment for an ill-timed exhibi-

tion of sexual desire» (1991: 11), y estima que estos momentos de brutalidad impresionan sobre todo al espectador hombre adolescente, pues estarían ligados al descubrimiento traumático de la diferencia genital en la infancia.

Por otro lado, Julia Kristeva define lo abyecto como el lugar en el que colapsa el sentido (1982: 2) y aquello que amenaza la existencia del sujeto, que lo excluye radicalmente para sobrevivir. El paradigma de lo abyecto serían los desechos corporales, que el individuo expulsa de forma constante y asocia con el deterioro progresivo del cuerpo; y, sobre todo, el cadáver, tal y como describe Kristeva: «such wastes drop so that I might live, until, from loss to loss, nothing remains in me and my entire body falls beyond the limit —*cadere,* cadaver» (1982: 3). Los restos mortales se inscriben en la tradición judeocristiana como símbolo de una de las formas más elementales de corrupción y negación de lo espiritual, pues «a body without soul, a non-body, disquieting matter, it is to be excluded from God's *territory* as it is from his *speech*» (Kristeva, 1982: 109). Barbara Creed recoge las ideas de Kristeva y caracteriza la película de terror como ilustración del trabajo de la abyección, considerando que el hecho de verla «signifies a desire not only for perverse pleasure (confronting sickening, horrific images, being filled with terror/desire for the undifferentiated) but also a desire, having taken pleasure in perversity, to throw up, throw out, eject the abject (from the safety of the spectator's seat)» (1986: 48). Creed va más allá y afirma que las imágenes de sangre, vómito y otras secreciones confrontan al sujeto con un estado primigenio de su desarrollo, en el que los fluidos corporales no eran considerados como motivo de aversión y en el que la relación madre-niño estaba marcada por el juego sin restricciones con el cuerpo y sus desechos (1986: 51-52). De tal forma, la película de terror provocaría al público al poner en evidencia la fragilidad del orden simbólico y la ley paterna, y devolviéndolo al mundo pre-simbólico y reprimido de la madre.

A las lecturas psicoanalíticas y antropológicas se suman algunos extraños ejemplos de crítica darwinista que entienden que el horror del cuerpo es sinónimo de un «terror biológico» que nos predispone como especie para aborrecer todo tipo de configuraciones corporales, mutaciones o deformaciones que pongan en peligro nuestra capacidad de engendrar descendencia (López Cruz, 2012). Cueste o no creer que esta sea una propuesta crítica seria, de nuevo se vuelve a valorar el film de terror como una especie de mecanismo disparador de miedos innatos.

No obstante, a la vista de las propuestas de Williams, Clover o Creed, resulta claro que la corriente crítica predominante en los estudios sobre cine de terror, y en especial sobre su vertiente gore, es la crítica de cine feminista de

tipo estructural iniciada por Laura Mulvey con «Visual Pleasure and Narrative Cinema», un artículo tan influyente como discutido desde su publicación en *Screen* en 1975. Basándose en el psicoanálisis freudiano y lacaniano, Mulvey argumentaba que el cine narrativo se funda sobre una fascinación placentera de la mirada del espectador en la que se da una intersección de dos pulsiones. Por un lado, está el deseo de mirar o la escopofilia, que Freud asocia con el placer de tomar a otros como objetos y someterlos al control de la observación curiosa, una filia que el cine como dispositivo habría alimentado desde sus orígenes.[3] Por otro, la identificación del espectador con la imagen cinematográfica reproduce el estadio del espejo descrito por Lacan, en el que el niño reconoce por primera vez su reflejo, pero, al mismo tiempo, y dado que sus ambiciones físicas sobrepasan su capacidad motora, supone que la imagen devuelta es más completa y perfecta que la propia experiencia de su cuerpo. Mulvey encuentra que, como sucede en la fase del espejo, el cine también genera una sensación de pérdida temporal del ego y, simultáneamente, lo refuerza en un proceso de formación de la subjetividad a partir de la imagen de un ideal:

> The sense of forgetting the world as the ego has subsequently come to perceive it (I forgot who I am and where I was) is nostalgically reminiscent of the pre-subjective moment of image recognition. At the same time the cinema has distinguished itself in the production of ego ideals as expressed in particular in the star system, the stars centering both screen presence and screen story as they act out a complex process of likeness and difference (Mulvey, 1975: 10).

En este contexto, los placeres del espectador de cine en su atracción escopofílica y en el establecimiento de procesos de identificación solo podrían verse amenazados por la representación de la mujer en pantalla, asociada inmediatamente con la ausencia de falo y la castración. Para sortear esta amenaza, el espectador puede responder de dos maneras: preocupándose por reactivar el trauma original e intentar desmitificar la figura femenina, o bien negando la castración completamente y convirtiendo a la mujer en un objeto fetiche de forma que deje de suponer un peligro. En un caso o en otro, el cine se encuentra determinado por una mirada masculina dominante que impide o niega el placer de la mujer en la visión, pues esta solo existe para ser mirada y no como sujeto de la misma. Algunas de las posturas críticas en torno al te-

3 Para Mulvey, el contraste radical entre la oscuridad de la sala, que aísla a unos espectadores de otros, y el brillo de los patrones cambiantes de luz y sombra de la pantalla, sumado a las convenciones narrativas del cine clásico, favorecen una ilusión de separación voyeurista y de entrada a un mundo privado (1975: 9).

rror señaladas arriba han suscrito este paradigma, que presupone que el espectador de cine es siempre un hombre cis-heterosexual. Ya apuntábamos cómo para Williams los asesinatos brutales de mujeres en el *slasher* están precisamente dirigidos a un público masculino que encuentra cierto placer sádico en revivir la experiencia fundacional del advertimiento de la diferencia sexual, un momento umbral en la entrada al orden simbólico; y, del mismo modo, Creed coincide en señalar que el espectador de cine de terror proyecta en la mujer aquello que más teme para sí: «her body is transformed into the "gaping wound"» (1986: 52). Este artículo se propone demostrar que tales interpretaciones han restringido el potencial conceptual del gore, cuya capacidad para contradecir ideas normativas de la corporalidad y del relato fílmico puede comprobarse en obras clave de la tradición del cine experimental. Lejos de ser exclusivo del cine de género, veremos cómo el terror corporal ha probado los límites del cine como tecnología reguladora y fraccionadora del cuerpo desde algunos clásicos de vanguardia.

2. El gore y la vanguardia. Hacia otra epistemología del terror del cuerpo

El esencialismo y la lógica de género oposicionista que rigen los argumentos de Mulvey han sido criticados por Teresa de Lauretis, para quien «each person goes to the movies with a semiotic history, personal and social, a series of previous identifications by which she or he has been somehow en-gendered» (1984: 145); o David N. Rodowick, que sostiene que la experiencia de los espectadores no es la del encuentro de un «sujeto» con un «texto», sino un proceso histórico de subjetivación de género que implica una intersección múltiple y contradictoria de discursos (1994: 258). Elena del Río ha subrayado también la manera en que Mulvey suscribe un entendimiento del cine como espectáculo puramente visual y estático, y en su lugar afirma la capacidad inherente de la imagen para la mutación y el cambio, definiendo el espectáculo cinematográfico como una fuerza de desencuadre (*deframing force*) o fuerza deformante, y no meramente como una vista enmarcada (*framed view*) o fetiche (2008: 32-33). En cuanto a la aparición de los cuerpos en pantalla, Del Río insiste en abandonar el concepto caduco de representación para empezar a hablar de *performance*, considerándolos como «generators, producers, performers of worlds, of sensations and affects that bear no mimetic or analogical ties to an external or transcendental reality» (2008: 4). Desde comienzos de los noventa, una parte de los estudios sobre cine vuelca su atención en el cuerpo y se distancia del paradigma teórico

anterior, fundado en un modelo representacional, el psicoanálisis y la crítica ideológica, y circunscrito a una serie de binarismos, como los que oponen realidad e ilusión, sujeto y objeto, actividad y pasividad o masculino y femenino.[4] En su lugar, teóricas como Vivian Sobchack, Laura Marks, Jennifer Barker y la misma Del Río se interesan por los aspectos materiales y sensoriales de los cuerpos filmados y la manera en que afectan al sentido del film. En su clásico ensayo, Mulvey habría subestimado el poder transformador de los cuerpos al convertirlos en fetiche de una mirada masculina desde presupuestos de género binaristas, ignorando el carácter gestual de las imágenes fílmicas, que nunca existen como «*poses eternelles* (...) ni *coupes immobiles* del movimiento», sino como «imágenes ellas mismas en movimiento» (Agamben, 1992: 63).

Advertir la rigidez conceptual de los planteamientos de Mulvey, cuestionados de forma insuficiente en el grueso de la literatura sobre *body horror*, es, pues, fundamental para proponer una nueva epistemología del cuerpo cinematográfico desmembrado y gore. Aun teniendo en cuenta la importancia seminal de «Visual Pleasure and Narrative Cinema» para los estudios culturales y fílmicos, no podemos dejar de advertir que se enmarca en un contexto crítico limitante en su forma de pensar la relación entre el público y la película dentro de lógicas binarias de identificación y negación. Para Mulvey se da una correspondencia plena entre las formas de visualidad del cine clásico y las del espectador, y solo a través de la refutación de su lenguaje y la creación de otra sintaxis podrá el cine superar la retórica de la mirada masculina y acercarse a una práctica fílmica nueva y experimental. Esta idea respalda una concepción del film como un sistema acabado de cuyo análisis formal puede deducirse la respuesta de quien lo ve, ignorando que esta depende de condicionantes externos y relacionados con la formación ideológica y cultural del espectador o espectadora, y que el significado potencial de una película nunca puede formularse en abstracto al margen de los contextos en los que esta se recibe. De igual modo, tal inmanentismo niega la iterabilidad y la naturaleza cambiante de las imágenes, que no son estructuras fijas, sino objetos en construcción continua; así como su carácter performativo, dado que siempre constituyen una realidad específica que interviene en lo que acontece.

Las aproximaciones teóricas al terror del cuerpo habrían reproducido entonces una forma de análisis fílmico incapaz de estudiar las imágenes más

4 No es este el lugar para extenderse sobre el «modernismo político» (*political modernism*), nombre que Sylvia Harvey (1982) da al conjunto de posturas críticas surgidas después de Mayo del 68 y desarrolladas en publicaciones como *Cahiers du Cinéma*, *Screen* o *Cinéthique*. Todas ellas tendrían en común el desarrollo de una teoría fílmica influenciada por el marxismo althusseriano, el psicoanálisis y la semiótica, así como la defensa de un cine capaz de combatir la ideología a través de estrategias formales de distanciamiento.

allá de presuponer una relación mimética entre estas y el espectador, convirtiendo en inmutables a ambos en el proceso. En los asesinatos brutales del *slasher* y los cuerpos descompuestos de los filmes de zombis estarían contenidos los miedos y ansiedades de quienes ven la película, y las imágenes de corporalidades monstruosas y alternativas quedan reducidas a espejo de sus traumas y deseos reprimidos. La forma en que la crítica psicoanalítica cosifica la obra de arte haciendo de ella un contenedor de proyecciones subjetivas ya era advertida por Adorno en su *Teoría estética*, donde expresa que «para el psicoanálisis, las obras de arte no son más que hechos, lo cual le hace pasar por alto su objetividad, su coherencia, su nivel formal, sus impulsos críticos, su relación con la realidad no psíquica, su idea de verdad» (2004: 19).

Es, pues, necesario replantear los términos en que consideramos el terror del cuerpo valorando las imágenes en su condición performativa. Si «solo los diletantes derivan todo en el arte del inconsciente» (Adorno, 2004: 20), pensemos las imágenes del *body horror* en su materialidad y en su potencialidad de generar formas de pensamiento genuinas que emanan de la crítica y la destrucción de ideas normativas del cuerpo y el relato cinematográfico. Para ello, puede resultar útil examinar el subgénero dentro de una serie más amplia de «imágenes-límite» que han probado la relación entre la intervención sobre los cuerpos y la experimentación formal y narrativa, la denuncia de formas de violencia y el cuestionamiento de los modos de subjetivación y visualidad hegemónicos. Así, los momentos de horror corporal no pertenecerían solo al film de terror, pues las imágenes viscerales de cuerpos intervenidos, transformados o mutilados han ocupado un lugar de suma importancia en la historia del experimental.

En concreto, nos referimos al cine experimental en el sentido en que lo define Alain Badiou como «un cine cuyo principal objetivo no es para nada mostrar imágenes, sino que las imágenes entren en nuevas relaciones» (2014: 46). Badiou entiende la experimentación en el cine asociada a la cualidad relacional de las imágenes, condición necesaria de una particular «resistencia a la comunicación». El cine tiene el potencial de exceder las relaciones estrictamente comunicativas y hacer ver que nuestro mundo no es un universo cerrado ni limitado a ellas, mostrando así que las imágenes se definen principalmente por su condición mutable como dispositivos de visibilidad y van más allá del concepto de representación. Como arte de la relación, el experimental es un cine abstracto: no exhibe simplemente imágenes, sino que invita a entrar de forma consciente en el universo de la relación que estas mantienen y que da forma a un modo no sistemático de pensamiento. Quizás no solemos iden-

tificar las formas del terror en la ficción con el pensamiento abstracto, sino con un conjunto de fórmulas, motivos, clichés, personajes y situaciones que se repiten de unos relatos a otros. Pero, como hace ver Nick Land, el horror, cuando es entendido como un arte literario y cinematográfico, es ante todo una cuestión de abstracción, en cuanto su tarea esencial es la de «crear un objeto de lo desconocido, en tanto que desconocido» (2014: 44). Land emplea el sintagma «horror abstracto» para hacer referencia a esta cualidad fundamental del terror, la de la irrupción de lo extraño y la ruptura con lógicas habituales, admitiendo que su «característica principal consiste en un "simple" estar-más-allá» (2014: 46). El autor comprueba el compromiso del terror con la entrada en lo desconocido en la obra de H. P Lovecraft, quien afirmaba que uno de sus deseos más intensos como escritor era el de

> lograr por un momento la ilusión de suspender o violar de alguna forma las mortificantes limitaciones del tiempo, del espacio y de las leyes naturales (...) El horror, lo desconocido y lo extraño están siempre estrechamente relacionados, de modo que es difícil crear una imagen convincente de la destrucción de las leyes naturales, de la hostilidad cósmica o de la «exterioridad», sin hacer hincapié en el sentimiento de miedo (Land, 2014: 45-46).

Partiendo de esta consideración del horror como una forma de pensamiento y enunciación de la exterioridad, no es, por tanto, inusual, encontrar elementos de abstracción en el cine de terror y momentos terroríficos también en un cine experimental o abstracto, fundado precisamente en la clausura de la representación y la búsqueda de relaciones nuevas entre las imágenes. El horror como categoría estética podría pensarse, así, como una forma de afuera, entendido en el sentido foucaultiano del término como aquello que escapa «del modo de ser del discurso, la dinastía de la representación» (Foucault, 1986: 12). Tanto el afuera literario de Foucault como el afuera de la comunicación sobre el que reflexiona Badiou a propósito de las imágenes son formas de pensamiento externas a toda subjetividad y realizadas en la reflexividad del lenguaje, ya sea el literario o el cinematográfico. El pensamiento del afuera acontece en la transición hacia un lenguaje que toma conciencia de sí y en el que el sujeto queda excluido: la literatura, como palabra de la palabra, deshace la identificación entre subjetividad y lenguaje y confirma la existencia autónoma del último en un vacío que la dota de performatividad,[5] y, del mismo

5 Un análisis más detenido de la idea del afuera excede los propósitos de este artículo. Para un estudio reciente del concepto de afuera en el pensamiento literario del último Foucault, véase Blanco (2020).

modo, el cine experimental elucida las propiedades específicas de la visualidad cinematográfica y explora las potencialidades del dispositivo sin comprometerse con la expresión de un sujeto enunciador. Y un cine del afuera o abstracto sigue siéndolo, dice Badiou, aunque «de hecho se muestren imágenes, cuerpos, cadáveres, sangre» (2014: 46).

2.1. *Cine experimental, gore y performatividad: Buñuel, Franju, Ulive, Brakhage*

Esta última observación invita a examinar la relación entre el cine experimental y las imágenes de terror del cuerpo y preguntarse si es posible un cine de vanguardia que tenga por objeto al cuerpo en sus formas más viscerales. Pensemos, por ejemplo, en una secuencia fundacional del *body horror*, el comienzo de *Un chien andalou* (1929, Luis Buñuel). Este es bien conocido y una escena antológica en la historia del cine: un hombre, interpretado por Buñuel, afila su navaja de afeitar junto a un balcón, sale afuera, y, mientras contempla cómo una nube atraviesa la circunferencia de la luna, el montaje muestra cómo alguien abre el ojo de una mujer y lo secciona con la navaja. Que una película que dinamita las convenciones narrativas del cine en un momento aún cercano a su nacimiento comience con una imagen tan violenta no es casual, y su potencial simbólico es objeto de comentario con frecuencia. En *El ojo tachado*, Jenaro Talens realiza una lectura del cortometraje como fundador de una mirada novedosa en el medio, el discurso poético, contrapuesto al dispositivo narrativo institucional. Mientras que el discurso narrativo o el relato tradicional se funda sobre la relación temporal de acontecimientos que alguien cuenta y articula, en el discurso poético es la articulación en sí misma el principal acontecimiento que se cuenta. Dicha articulación, dice Talens (2010: 65), no está determinada por la lógica de la causalidad, es azarosa y no constituye un universo cerrado sino una sucesión de fragmentos. Siguiendo a Badiou, podríamos sustituir el término «articulación» por el de «relación», y comprobar cómo uno de los grandes hallazgos del film de Buñuel es el de la frustración de la comunicabilidad de las imágenes, que en su lugar solo aparecen para generar y remitir a otras.

La ruptura con los códigos del relato fílmico y el comentario irónico hacia ellos —los intertítulos, en los que se leen fórmulas narrativas convencionales como «érase una vez» u «ocho años después», distan mucho de ordenar una historia que se adapte a esas marcas temporales—, así como el carácter innovador de su imaginería surrealista, respaldan que la escena del ojo pueda

entenderse como una declaración de intenciones. Talens afirma que muestra la necesidad de suprimir la mirada convencional que dirigimos al cine y ver la película «con ojos inocentes, no manipulados» y, en general, «mirar la realidad también con ojos nuevos» (2010: 91). Pero su poder iconoclasta se debe también a un momento de terror corporal que contraviene la manera en que el cuerpo había sido filmado y narrado hasta entonces. No debería considerarse que esta secuencia actúa solo como llamada de atención para predisponer al espectador a enfrentarse a algo radicalmente nuevo después de un *shock* inicial. Buñuel volvería a emplear imágenes violentas al comienzo de una película con los rituales de descabezamiento del gallo en *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933), pero en ningún caso podemos reducir estos gestos a maniobras para el escándalo o a un simple *épater le bourgeois*. En concreto, conviene observar el caso de *Un chien andalou* como el de una agresión orientada a redefinir el dispositivo cinematográfico al margen de su invención como tecnología controladora de los cuerpos. El impacto violento de ver cómo un ojo es desgarrado y supura humor vítreo es también el de una propuesta de corporalidad cinematográfica alternativa, no regida por los criterios de regulación y reglamentación sobre los que se funda el cine como medio productor de imágenes.

Nicole Brenez (2021) describe bien cómo el cinematógrafo nace en el seno de una investigación científica sobre el movimiento, la industria militar y el control de los cuerpos. Figuras pioneras de la imagen en movimiento como Jules Marey en Francia o Eadweard Muybridge en Estados Unidos plantean sus estudios con el fin de indagar en el rendimiento de la anatomía humana como fuerza de trabajo o militar o bien con fines clasificatorios, por ejemplo, según criterios de género.[6] La tecnología del momento consigue captar las fases del movimiento del cuerpo y representarlas de manera simultánea en un continuo temporal. Según indica Brenez, las investigaciones de Muybridge se inscriben «en el contexto de la taylorización del trabajo», así como las de Marey lo hacen «en el contexto de la racionalización del movimiento humano y animal», y ambos participan «en una empresa de control y de rentabilización de los cuerpos que comienza con la cronofotografía, pasa por el cine y se prolonga, hoy, (...) con la proliferación de las cámaras de vigilancia» (2021: 14). Linda Williams (1989: 38) advierte que el interés por el movimiento del cuerpo en este período precinematográfico se debe a cuatro factores básicos: una tendencia

6 En los estudios sobre el cuerpo humano en movimiento de Muybridge, el fotógrafo retrata desnudos a hombres y mujeres realizando ciertas tareas. El experimento, que muestra a los hombres ejecutándolas de forma sencilla y a las mujeres repitiéndolas haciendo uso de elementos escenográficos accesorios, confirma una presencia social distinta según la cual los hombres actúan y las mujeres aparecen, como señala Berger (Williams, 1989: 39).

creciente a pensar el cuerpo como un mecanismo, la desconfianza sobre si el ojo humano puede captar de manera precisa sus mecánicas, la construcción de mejores máquinas de observación para medirlo y preservarlo, y, por último, el placer imprevisto que supone el espectáculo visual de un cuerpo en movimiento. Williams concluye señalando que el cine nace como una tecnología que produce el cuerpo humano a su imagen y semejanza, como un mecanismo ordenado e infinitamente reproductible y repetible.

Los primeros pasos hacia la invención del cine como un arte de la imagen en movimiento se dan así de forma paralela a su surgimiento como industria productora de cuerpos reglados. Del mismo modo que el Hombre de Vitruvio fijó las proporciones ideales de la anatomía humana en el Renacimiento, las series de Muybridge y Marey establecen un canon para la presencia de los cuerpos en el cine. Sin embargo, como película de vanguardia, *Un chien andalou* altera el aparato fílmico y lo reinscribe en una dinámica de emancipación corporal. Su prólogo es un momento de terror gore que deshace cualquier idea sobre el cuerpo como un mecanismo controlable: este no queda solo sujeto a la amenaza de ser mutilado por razones inexplicables, con el ojo, símbolo de conocimiento y racionalidad, cortado y revelado en su materialidad orgánica, sino que el cuerpo también se hace incoherente, quedando sustraído de una lógica de causa-efecto al violar sistemáticamente el *raccord*. Así, el espectador observa cómo el ojo de la mujer no es el mismo que el seccionado en el siguiente plano, perteneciente a un animal, y tampoco el hombre que empuña la navaja se identifica con quien miraba la luna desde el balcón, pues su indumentaria es distinta. Además, la mujer aparece con el ojo intacto en momentos después y hasta el final del film. Alrededor del acto violento de la secuencia inicial se articula una serie de disonancias narrativas que anticipa la discontinuidad del relato. Si la ambición de los primeros estudios cronofotográficos era la de descomponer y atomizar los movimientos del cuerpo de manera ilimitada, ahora sus reacciones resultan impredecibles. El hecho de que el dispositivo fílmico surja ligado de forma tan íntima a la investigación anatómica puede hacernos pensar en un antropocentrismo y un antropomorfismo de base que hacían que el cine se comportase como un cuerpo humano, y en concreto como uno saludable. En la proposición XXXIX del libro IV de la *Ética*, Spinoza, primer pensador de la tradición metafísica en dotar al cuerpo y sus afectos de una categoría ontológica, indica que

> es bueno lo que provoca que la relación de movimiento y reposo que guardan entre sí las partes del cuerpo humano se conserve, y, al contrario, es malo lo que

> hace que las partes del cuerpo humano alteren su relación de reposo y movimiento (...). La muerte del cuerpo sobreviene cuando sus partes quedan dispuestas de tal manera que alteran la relación de reposo y movimiento entre ellas (1984: 306).

Desde la observancia de la lógica causal y la confianza en la representación fotográfica e ilimitada de los gestos, del mismo modo el cine habría seguido un principio de cooperación armoniosa entre sus partes. La discordancia entre ellas en el cortometraje de Buñuel, sin embargo, no es un signo de muerte o degradación, sino una forma de pensamiento en imágenes que desafía los principios básicos del cine como nueva tecnología. El corte violento de *Un chien andalou* es también un desgarro en la comprensión mecanicista y equilibrada del medio en su identificación con los cuerpos normados, abriendo nuevas posibilidades para su aparición en el film y para el discurso cinematográfico en general, que es igualmente anárquico, aleatorio y no reductible a estructuras fijas.

Así como Noël Burch define la película de Buñuel como la primera de la historia que «convierte el uso de la agresión en uno de sus componentes estructurales» (Talens, 2010: 71), Susan Sontag (2014: 292-293) la incluye en cierta tradición del «cine poético de *shock*», que comprendería títulos como *Freaks* (1931, Tod Browning), *Les maîtres fous* (1955, Jean Rouch) o *Le sang des bêtes* (1949, Georges Franju). El *shock* del film de Franju, más tarde director del clásico de terror quirúrgico *Les yeux sans visage* (1960), vuelve a ser el de la mostración de cuerpos torturados y desmembrados, esta vez de caballos, vacas y ovejas, en un cortometraje documental que narra una jornada en los mataderos de la Villette y de Vaugirard en París. Después de unas primeras imágenes de los suburbios de la ciudad que retratan el comienzo del día con escenas de la orilla del Sena, trenes que pasan, labores diarias del hogar, niños jugando y amantes besándose, los horrores que suceden en el interior del matadero solo pueden resultar mayores: ejecuciones con armas neumáticas y martillos, vaciados de sangre, destrucciones de cráneos, desollamientos, decapitaciones y evisceraciones que inundan el suelo de los pabellones con la sangre de los animales.

El animal también fue objeto de estudio de Muybridge y Marey. En 1878, Leland Stanford, industrial y aficionado a los caballos, encargó a Muybridge la realización de *The Horse in Motion* para resolver su duda sobre si, en algún momento del galope, las cuatro patas dejan de tocar el suelo. El experimento, que confirmó que el caballo queda suspendido en el aire en instantes

de su trayectoria, inauguraba para el animal la ambición de control racionalista del cuerpo. Las primeras apariciones de animales en el cine de los orígenes confirman que estos siempre fueron utilizados al servicio de los intereses humanos, como en el caso de los análisis de locomoción o en la electrocución de la elefanta Topsy por Thomas Edison durante la guerra de las corrientes en 1903. En *Après la nuit animale*, Jonathan Palumbo elabora una historia crítica del uso de los animales en el cine, bajo el convencimiento de que dejar de leer la historia del mundo desde el antropocentrismo y hacerlo desde el punto de vista animal es hacer visible otra historia de los cuerpos: cuerpos multiplicados, violados, encerrados, magullados, torturados, aplastados... (2018: 25-26). *La sangre de las bestias*, de Georges Franju, es una de las primeras películas sobre la industria cárnica, y su terror corporal es el de descubrir en la cotidianeidad la brutalidad oculta del uso de los animales.

Palumbo establece una comparación entre el cine y el matadero como tecnologías que surgen a finales del XIX. Mientras que el primero es un dispositivo de visibilidad, con la cámara convertida en artefacto capaz de ver aquello que el ojo humano no alcanza a percibir, el segundo lo es de ocultamiento, pues surge con la intención de hacer invisible lo demasiado visible (2018: 21), la destrucción de cuerpos animales que hasta entonces se había realizado en las calles a la vista de los ciudadanos. Mientras que el zoológico, explica Palumbo, se sustenta sobre un régimen de visibilidad integral del animal, el matadero nace para apartar su muerte de la mirada. En el montaje del film de Franju puede comprobarse esto mismo. El prólogo crea la apariencia de una mañana parisina tranquila e intrascendente, pero franquear las puertas del matadero supone exponerse a una exhibición de atrocidades sin límite. Después de mostrar varios procesos de la matanza de un caballo con total grafismo, el bloque de secuencias termina con una transición muy elocuente: sobre la fotografía de un hombre posando orgulloso con el caballo que acaba de matar a sus pies, se cierran unas puertas adornadas con un elegante broche dorado, oscureciendo primero la imagen y acabando por ocultarla de nuevo. Más adelante, la voz en off nos informa de que uno de los matarifes es capaz de dividir un buey en dos mitades mientras el reloj da las doce del mediodía. A través del montaje alterno, vemos cómo el ritmo monótono de la ciudad, ajena a lo que ocurre en el matadero y bajo las campanadas de la torre, discurre de forma paralela a la sierra del trabajador.

Aunque la voz del narrador justifica el trabajo de los obreros del matadero hacia el final de la película, la violencia de las imágenes mostradas y su tono poético, que compara a las ovejas con presos y al matadero con una fábri-

ca de muerte —las ovejas «balan como hombres condenados sabiendo que su canción es inútil», «afelpadas, parecen ángeles allá en lo alto de la prisión» y al quedarse dormidas, «no escucharán el cierre de las puertas de su prisión ni el tren de Villette a París que parte al anochecer para recoger a las siguientes víctimas» (Franju, 1949)— hacen difícil considerar *La sangre de las bestias* como una obra en defensa de la industria de la carne. El epílogo devuelve al espectador a la cotidianeidad anodina de la ciudad, que ahora cobra un sentido siniestro, en especial la última imagen del tren recorriendo las vías.

Si el caballo de Muybridge introducía al cuerpo animal en la era de su reproductibilidad técnica, el caballo de Franju vuelve a subvertir la tecnología para mostrar una corporalidad ocultada sistemáticamente, la de los cuerpos anónimos, sacrificados y consumidos. Como producto de la era industrial, tanto las investigaciones cronofotográficas como el despiece de animales en el matadero responden a una misma racionalidad económica de reificación del cuerpo y fragmentación del gesto.

Mientras que la muerte animal es siempre documental, advierte Palumbo (2018), la de los humanos pertenece a la ficción. Las excepciones que prueban esta regla suponen también ejemplos valiosos de *body horror* en los que el cuerpo humano es mostrado tal y como no quiere verse, ya sea mutilado, deformado o sobre la mesa de disección. Es el caso del cortometraje *Basta* (1969), de Ugo Ulive, que alterna material filmado durante una autopsia con imágenes de guerrilla, internos de un manicomio y miseria en calles de Caracas. Ulive, entonces firme defensor de la lucha armada, rueda una película en apoyo a las FALN de Douglas Bravo en 1968, año de la victoria de Rafael Caldera en los comicios presidenciales. La radicalidad de la película reside en la denuncia del uso de los cuerpos por el Estado y el redescubrimiento de la cámara como un artefacto cruel e indiferente ante el sufrimiento. Del mismo modo que la cámara captura de forma clínica cómo los médicos extraen el cerebro de un cuerpo sobre la camilla, también increpa a los pacientes del psiquiátrico, retratándolos desnudos y persiguiéndolos por las instalaciones. La autopsia, declara el director, simboliza la pertenencia del cuerpo al dominio público; esta no es una intervención que se proponga sanar al paciente, sino «una operación burocrática para averiguar de qué ha muerto» (Gamba, 2013). De esta manera, el cuerpo diseccionado funciona como metáfora de los otros regímenes biopolíticos mostrados en el film.[7]

7 Otro ejemplo de película que emplea material documental quirúrgico es *Oh! Uomo* (2004, Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi). Compuesta de metraje de archivo de heridos durante la Primera Guerra Mundial, la película es «un catálogo anatómico de la deconstrucción y recomposición artificial del

El grafismo post-mortem de *Basta* es antecedente de una obra clave del *underground* norteamericano y de la historia del cine de vanguardia en general, *The Act of Seeing With One's Own Eyes* (1971, Stan Brakhage). En sus películas abstractas, Brakhage amplió las posibilidades perceptivas del ojo e hizo que el cine se acercara a todos aquellos fenómenos captados por el aparato psíquico y ajenos al intelecto, tales como la sensación, la alucinación, el sueño y otros estados alterados de conciencia, oponiéndose al dictamen de la perspectiva y la visión ortoscópica, y proponiendo otras formas de organización del discurso a través de la abstracción formal. Tal proyecto se prolonga también en sus películas figurativas, y de forma sorprendente en *The Act of Seeing...*, un mediometraje mudo que registra la autopsia de varios cadáveres. Si en la película de Ulive la autopsia es empleada como pretexto para reflexionar sobre otras formas de violencia sobre los cuerpos, el film de Brakhage pone todo el énfasis en la observación del procedimiento quirúrgico. Comienza con una serie de primeros planos de extremidades que introducen a modo de sinécdoque los cuerpos sobre la camilla, mientras los médicos realizan tareas de medición con reglas y cintas. Pero la labor fraccionadora aparenta ser inútil desde que se hacen las primeras incisiones, cuando el carácter desmesurado de las imágenes de trepanaciones, drenajes y exploraciones descubren al cuerpo en toda su rareza y provocan al espectador sensaciones sin precedente en la historia del cine.

El director realiza un ejercicio de extrañamiento del cuerpo mostrando cómo se comporta un cadáver, y todas las imágenes que reconocemos con mayor familiaridad, en especial las de manos y pies, contrastan con las de vísceras y materia gris hasta el punto de hacer informes e incomprensibles estas masas. El detalle de los planos sobre órganos y tejidos es tal que llegan a confundirse con las constelaciones y explosiones de color de los films pintados de Brakhage, famoso por crear composiciones anárquicas sobre películas de 16 milímetros. Así, el cuerpo humano entra en el espacio de lo no figurativo, y, contradiciendo al Conde de Lautréamont, se convierte en lo más insólito que alguien puede encontrar sobre una mesa de disección. La película termina en la blancura y la asepsia de la sala después de las operaciones, con uno de los forenses registrando los hallazgos en una grabadora. El título «el acto de ver con los propios ojos», una traducción literal del término autopsia, enfrenta las dos ideas de la visión sobre las que se construye el film: la visión como herramienta básica del método científico, o bien como forma de percepción que reconfigura nuestra experiencia de los fenómenos y las sensaciones.

cuerpo humano» (Benavente, 2008: 24) que denuncia la inseparabilidad de la tecnología bélica y de la captación de imágenes.

3. Consideraciones finales

El ejemplo de estas películas habla del potencial político de imágenes de alteración corporal y abyección que, de forma mayoritaria, se han estudiado principalmente desde una condición pasiva o reactiva, siempre atendiendo a los efectos psicológicos que pueden causar en quien las mira. El *body horror* no limita su alcance performativo al cine de arte y ensayo, puesto que también el cine de terror ha explorado otras posibilidades discursivas mediante la subversión paralela del cuerpo y el relato normados. Insistimos en comprender el horror como una propiedad de la obra estética independiente al género del film, una forma de exterioridad que pone a prueba nuestra percepción de lo real mediante otras configuraciones de lo sensible. En el caso del terror corporal, hemos visto cómo las secuencias marcadamente gore de algunos clásicos del cine de vanguardia contravienen los presupuestos mecanicistas y restrictivos del cuerpo sobre los que se funda el medio fílmico como tecnología. En su lugar, proponen disposiciones corporales que se acercan mucho a lo que Gilles Deleuze y Felix Guattari llamaron «Cuerpo sin Órganos» (CsO), un concepto tomado de Antonin Artaud y definido como proceso que desorganiza los órganos y afectos del cuerpo, que multiplican sus conexiones entre sí y con órganos de otros cuerpos en formas que desafían la sistematicidad y el sometimiento de los cuerpos a la representación y a comportamientos tipificados: «El CsO no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo» (Deleuze y Guattari, 1987: 207). Steven Shaviro reconoce la utilidad de esta metáfora para superar la crítica psicoanalítica del film de terror a cargo de Linda Williams o Carol Clover, definiéndola del siguiente modo: «space of nomadic multiplicities (...) (which) is not a transcendental regulator, like the phallus, that separates and prohibits, that distributes exclusive differences» (1993: 78). Por el contrario, el Cuerpo sin Órganos es un conjunto de particularidades que no las unifica o cohesiona, sino que se añade a ellas como una parte más fabricada por separado, yendo más allá de toda norma sexual y clausurando un paradigma fundado sobre interdicciones y desviaciones con respecto a la misma.

En este sentido, es revelador el caso de las películas de zombis de Lucio Fulci. Films como *Paura nella città dei morti viventi* (1980) o *L'aldilà* (1981) han sido analizados desde la perspectiva deleuziana para descubrir en ellos configuraciones valiosas del Cuerpo sin Órganos en el cine de terror. Patricia MacCormack apunta cómo estos títulos, tan célebres por lo truculento de sus efectos especiales, con cuerpos que se deshacen y multiplican de todas las maneras posibles, como por su narrativa deshilvanada y caótica, declaran la guerra a

cualquier tipo de organización y de principio organizativo del relato, al movimiento causal y al cuerpo (2008: 104); y son ejemplo de cómo el terror del cuerpo puede desterritorializar el organismo, desorganizándolo y desactivando criterios de raza, género o sexualidad. Sergi Sánchez comparte la lectura sobre las películas de Fulci, en las que todos los cuerpos «están condenados a vaciarse —el globo ocular sale de su órbita, la araña saca la lengua de su víctima con sus patas, la carne y el hueso de un cadáver se derriten en un líquido ácido, informe— en una traslación literal del concepto de Deleuze y Guattari» (2013: 197).

Relegadas tradicionalmente al placer voyerista y morboso asociado al *exploitation*, el carácter crítico de estas reconfiguraciones corporales se comprueba en la relación estrecha que el gore ha mantenido con el cine de vanguardia. Redescubrir políticas que desafíen representaciones y distribuciones jerárquicas de los cuerpos en el cine de terror supone, por un lado, reconocer el horror como una estructura de racionalidad privilegiada para pensar un afuera de la representación y el discurso dominante, y, por otro, advertir cómo en el gore la imagen no es lo que dice sino lo que hace (MacCormack, 2008: 114), esto es, su naturaleza performativa contestataria, evidente en la historia de las imágenes de corporalidades extremas del cine experimental. Lejos de agotar este análisis, los ejemplos comentados amplían el imaginario del terror y abren nuevas vías críticas para responder desde el cine a la pregunta spinoziana, demostrando que es mucho lo que puede un cuerpo gore.

Referencias

Adorno, Theodor W. (2004): *Teoría estética*, trad. Jorge Navarro, Akal, Madrid.

Agamben, Giorgio (1992): «Notas sobre el gesto», en Giorgio Agamben, *Medios sin fin*, trad. Rodrigo Molina-Zavalía, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, pp. 57-68.

Badiou, Alain (2014): *El cine como acontecimiento*, trad. C. Gómez, Paradiso Editores, Ciudad de México.

Benavente, Fran (2008): «Arqueología de la visión», *Cahiers du cinéma: España*, núm. extra 1 (febrero), pp. 24-25.

Blanco, Azucena G. (2020): «Política del afuera y acontecimiento. Los inéditos de Michel Foucault sobre literatura», *Pensamiento*, núm. 76, pp. 729-742. <https://doi.org/10.14422/pen.v76.i290.y2020.016>

Brakhage, Stan (dir.) (1971): *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, Stan Brakhage, EE.UU.

Brenez, Nicole (2021): *Cine de vanguardia. Instrucciones de uso*, trad. L. Felipe Alarcón, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile.

Brophy, Stephen (1986): «Horrorality – The Textuality of Contemporary Horror Film», *Screen* vol. 27, núm. 1, pp. 2-13. <https://doi.org/10.1093/screen/27.1.2>

Browning, Tod (dir.) (1931): *Dracula*, Universal, EE.UU.

— (dir.) (1932): *Freaks*, MGM, EE.UU.

Buñuel, Luis (dir.) (1929): *Un chien andalou*, Luis Buñuel, Francia.

— (dir.) (1933): *Las Hurdes. Tierra sin pan*, Ramón Acín, España.

Carpenter, John (dir.) (1978): *Halloween*, Compass International/Falcon International, EE.UU.

— (dir.) (1982): *The Thing*, Universal, EE.UU.

Clover, Carol J. (1987): «Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film», *Representations*, núm. 20, pp. 187-228. <https://doi.org/10.2307/2928507>

Craven, Wes (dir.) (1996): *Scream*, Dimension Films, EE.UU.

Creed, Barbara (1986): «Horror and the Monstruous-Feminine: An Imaginary Abjection», *Screen*, vol. 27, núm. 1, pp. 44-70. <https://doi.org/10.1093/screen/27.1.44>

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari (1987): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez, Pre-Textos, Valencia.

Foucault, Michel (1986): *El pensamiento del afuera*, trad. Manuel Arranz, Pre-Textos, Valencia.

Franju, Georges (dir.) (1949): *Le sang des bêtes*, Forces et voix de la France, Francia.

— (dir.) (1960): *Les yeux sans visage*, Lux Film, Francia.

Friedkin, William (dir.) (1973): *The Exorcist*, Warner Bros, EE.UU.

Fulci, Lucio (dir.) (1980): *Paura nella città dei morti viventi*, Dania Film, Italia.

— (dir.) (1981): *L'aldilà*, Fulvia Film, Italia.

Gamba, Pablo (2013): «Basta *de Ugo Ulive: El acto cruel de filmar*», en *Desistfilm*, disponible en <https://www.desistfilm.com/basta-de-ugo-olive-el-acto-cruel-de-filmar/> [14/04/2022].

Gianikian, Yervant, y Angela Ricci Lucchi (dir.) (2004): *Oh! Uomo*, Musea Trento, Italia.

Harvey, Sylvia (1982): «Whose Brecht? Memories for the Eighties», *Screen*, vol. 23, núm. 1, pp. 45-59. <https://doi.org/10.1093/screen/23.1.45>

Hitchcock, Alfred (dir.) (1960): *Psycho*, Paramount, EE.UU.

Kenton, Erle C. (1932): *Island of Lost Souls*, Paramount, EE.UU.

Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Columbia University Press, Nueva York.

Land, Nick (2014): *Teleoplexia*, trad. Ramiro Sanchiz, Holobionte, Barcelona.

Lauretis, Teresa de (1984): *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.

Lewis, H. G. (dir.) (1963): *Blood Feast*, Friedman-Lewis Productions, EE.UU.

López Cruz, Ronald A. (2012): «Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror», *Journal of Popular Film and Television*, vol. 40, núm. 4, pp. 160-168. <https://doi.org/10.1080/01956051.2012.654521>

MacCormack, Patricia (2008): *Cinesexuality*, Ashgate, Farnham.

Mulvey, Laura (1975): «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, vol. 16, núm. 3, pp. 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

Muybridge, Eadweard (dir.) (1878): *The Horse in Motion*, Palo Alto Stock Farm, EE.UU.

Palumbo, Jonathan (2018): *Après la nuit animale*, MAREST éditeur, París.

Río, Elena del (2008): *Deleuze and the Cinemas of Performance*, Edinburgh University Press, Edimburgo.

Rodowick, David N. (1994): *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, University of California Press, Berkeley.

Rouch, Jean (dir.) (1955): *Les maîtres fous*, Les Films de la Pléiade, Ghana.

Sánchez, Sergi (2013): *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*, Ediciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo.

Scott, Ridley (dir.) (1979): *Alien*, 20th Century Fox, EE.UU.

Shaviro, Steven (1993): *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Sontag, Susan (2014): *Contra la interpretación y otros ensayos*, trad. Horacio Vázquez Rial, Debolsillo, Barcelona.

Spinoza, Baruch (1984): *Ética*, trad. Vidal Peña García, Editora Nacional, Madrid.

Talens, Jenaro (2010): *El ojo tachado*, Cátedra, Madrid.

Ulive, Ugo (dir.) (1969): *Basta*, Departamento de cine de la Universidad de los Andes, Colombia.

Waggner, George (dir.) (1941): *The Wolf Man*, Universal, EE.UU.

Whale, James (dir.) (1931): *Frankenstein*, Universal, EE.UU.

Williams, Linda (1989): *Hard Core. Power, Pleasure and the «Frenzy of the Visible»*, University of California Press, Berkeley.

— (1991): «Film Bodies: Gender, Genre, and Excess», *Film Quarterly*, vol. 44, núm. 4, pp. 2-13. <https://doi.org/10.2307/1212758>