

El cuerpo y los cuerpos: Contra el universalismo en la aplicación de la 'Teoría de los Afectos' al cine de terror

Sara Martín Alegre
Departament de Filologia Anglesa
Universitat Autònoma de Barcelona
Sara.Martin@uab.cat

2017

NOTA: Trabajo redactado para el III Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico: "El horror y sus formas", Universitat Autònoma de Barcelona (28, 29 y 30 de junio de 2017), <http://visionesdelofantastico3.weebly.com/>

El trabajo que presento hoy aquí es una respuesta directa al volumen *Horror Film and Affect: Towards a Corporeal Model of Viewership* (2016, Routledge) del especialista en Estudios Góticos, Xavier Aldana Reyes (Manchester Metropolitan University), autor, por cierto del estudio recientemente publicado, *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation* (Palgrave).

Antes de leer mi comunicación os advierto que quiero jugar a un juego con vosotros. La tesis que defiendo es que la curiosidad por las imágenes del cuerpo humano roto, o destrozado, está siendo satisfecha por el cine de terror porque, aunque parezca la contrario, tenemos cada vez menos acceso a imágenes reales de violencia. Quiero comprobar hasta qué punto esa curiosidad es real, y os propongo que al final de esta sesión con mis compañeros, usemos, si os parece, el turno de preguntas para ver un conjunto de 10 imágenes que he preparado, y que no son parte del cine de terror, con una sola excepción. Id pensando, pues, si las queréis ver. Gracias.¹

¹ El lector encontrará las imágenes al final de este trabajo.

La teorización que Aldana Reyes hace del cine de terror no empieza con el volumen que he mencionado, sino que se remonta como mínimo a un libro anterior, *Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film* (2014, University of Wales Press). En aquel volumen Aldana aún no había incorporado la Teoría de los Afectos a la lectura del 'body horror', es decir, del sub-género del horror gótico centrado en la violencia contra el cuerpo humano. Aclaro que yo misma solía enmarcar mi trabajo académico en el campo de los Estudios Góticos y que lo he ido progresivamente abandonando justamente por causa del 'body horror'. Sigo teniendo gran aprecio por el terror pero jamás he sentido interés en lo que aquí en España llamamos 'gore', o casquería cinematográfica. De hecho, le agradezco a Aldana que su *Horror Film and Affect* me haya ayudado a racionalizar mi rechazo frontal del padecimiento corporal en el cine de terror; ahora sé que soy una de esas espectadoras incapaces de controlar la empatía corporal, justamente uno de los afectos que con mayor intensidad manipula el actual 'body horror'.

Según Aldana Reyes ante la pantalla somos espectadores condicionados por nuestro cuerpo; en concreto por nuestra compleja maraña de reacciones corpóreo-afectivas. Según nos dice, dado que "la amenaza corporal es sin duda alguna la experiencia afectiva más común en el Terror.² (...) se hace necesaria una comprensión más amplia de cómo el Terror busca conseguir que el espectador experimente el miedo" (16).³ No podría estar más de acuerdo con esta afirmación: básicamente, cuando vemos cine (o series) de terror, tememos por nuestros cuerpos. Como Aldana apunta, nos sentimos conectados a los cuerpos amenazados en la pantalla a través de la 'empatía somática' (a su vez generada por la 'mímica de la sensación'). La novedad en relación a otras lecturas del cine de terror es que, bajo este prisma, no hay por qué sentirse

² Aldana usa originalmente 'Horror', con mayúscula, y aunque podría forzar el uso del vocablo castellano 'horror', prefiero usar el más habitual 'Terror'. En inglés, sin embargo, 'terror' se usa más bien para el gótico de terror psicológico, y 'horror' para el gótico de terror visceral.

³ "corporeal threat is by far the most common affective experience in Horror and (...) a more rounded understanding of how Horror seeks to make the viewer experience fear is necessary" (16)

identificado con los personajes—podemos incluso no sentir simpatía alguna por ellos. Sencillamente nuestros cuerpos sienten (o temen sentir) lo que sienten los cuerpos de las víctimas.

Corrigiendo además una impresión generalizada, causa de muchos prejuicios, Aldana Reyes argumenta que el espectador de cine de terror no es un sádico sino un masoquista. En este punto, no obstante, debo especificar: habiendo sido testigo en más de un pase del Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges del vocerío pidiendo que se perpetrara tal o cual atrocidad contra una persona, habría que reconsiderar el masoquismo del espectador. Quizás sólo un pequeño porcentaje sean sádicos, al igual que lo es tan sólo una mínima parte de la población. Diría, sin embargo, que la reacción sádica acompaña a la masoquista cuando la empatía somática se hace insoportable—es entonces cuando, para dominarla, el espectador exige que sufra el otro: o más bien, como suele ser el caso, la otra.

Siempre es delicado generalizar cuestiones de género pero aunque el público femenino del cine de terror ha crecido mucho en décadas recientes, se trata de un público juvenil. Es difícil imaginar un pase en cine de una película de terror lleno de mujeres de mediana edad; nosotras somos las que menos tolerancia tenemos por la simulación de la violencia, tal vez porque nuestra experiencia vital nos ha hecho más empáticas, ni que sea en el sentido básico somático. Tampoco se pueden aventurar juicios sobre el espectador masculino ya que, aunque en su versión juvenil parece ser aficionado al terror, tampoco es este el caso para todos los chicos. En todo caso, y ya por buscar polémica, es más creíble la imagen de un cine lleno de hombres jóvenes disfrutando del espectáculo del cuerpo roto femenino, que la de un cine lleno de señoras maduras disfrutando del espectáculo del cuerpo roto masculino.

Pese a estas consideraciones digamos que básicas, Aldana Reyes se niega en redondo a incorporar el discurso de género a su indagación sobre el afecto en el cine de terror: “Sin dejar de defender la continua necesidad de llamar la atención sobre las representaciones determinadas por el género, propongo en cambio que, en referencia

a los poderes afectivos –y me refiero aquí a la capacidad de asustar y horripilar, no a la de excitar sexualmente, algo que no es propósito general del terror–, se trate el cuerpo dentro de este tipo de cine como carente de marcadores de género” (16).⁴ ¿Cómo, no obstante, podemos separar con nitidez el horror de la excitación sexual misógina, aunque sólo se mezclen en una minoría ínfima de espectadores? Esa es una duda importante.

En cualquier caso, estoy plenamente de acuerdo con Aldana cuando afirma que la metodología feminista basada en el psicoanálisis usada por Barbara Creed en su fundamental volumen *The Monstrous Feminine* (de 1993) –inspirado por el libro de Julia Kristeva en torno a la idea de lo abyecto, *Powers of Horror* (de 1982)– no es realmente útil para iluminar el funcionamiento del cine de terror. Ya era hora de que alguien se atreviera a cortar este nudo gordiano para afirmar que cuando se está viendo, por ejemplo, *La cosa* (de 1982), el miedo que experimentamos no tiene nada que ver con (y cito la paráfrasis que Aldana hace de Creed) “la primacía del cuerpo maternal como guía principal o indicador de la abyección”.⁵ Nuestro pavor sí tiene que ver, en cambio, con el estadio alcanzado por los efectos especiales en el cine el año en que John Carpenter filmó *La cosa*. Al magnífico trabajo de Rob Bottin en torno a la criatura metamórfica, hay que sumar la acertada combinación de fotografía, música, sonido, etc. Por todo ello, Aldana Reyes propone que liberemos el concepto de abyección que estudia Julia Kristeva del lastre del psicoanálisis y que lo renombramos algo así como ‘asco temeroso’ (‘fearful disgust’), un afecto que puede sentir cualquiera, es decir, cualquier cuerpo más allá de la psicología individual.

Aldana, así pues, observa que: “Dado que mi acercamiento al tema pasa por dejar a un lado el género en las imágenes de abyección, esto quiere decir que hay que teorizar la

⁴ “Arguing for the continued need for studies that highlight gendered representations, I propose instead that the body in Horror, as far as its affective powers are concerned (and here I mean their capacity to scare and horrify, not to titillate sexually, which is not a general intention of most Horror) is largely ungendered” (16)

⁵ “the primacy of the maternal body as principal guide or indicator of abjection” (29).

naturaleza del afecto sin referencia al género ni a la sexualidad del espectador, sino más bien en función del conocimiento, tolerancia y/o disfrute que demuestra el espectador ante tales imágenes” (71).⁶ Aldana concede que los factores culturales asociados a la producción y consumo de cine de terror son importantes, pero prefiere no generar un tipo de análisis que se acerque a la Sociología (dejando, inexplicablemente, de lado los Estudios Culturales). Aldana subraya que su estudio es “teórico” y que “desea analizar de qué modo *ideal* el terror afecta al espectador”⁷. Es en este punto donde protesto con mayor contundencia.

La Teoría de los Afectos es una colección más bien heterogénea de corrientes, a menudo en conflicto, y es por ello muy difícil de definir con brevedad. No obstante, una idea central es la creencia de que existe un cuerpo universal humano en lo que se refiere a la psicología de los afectos del mismo modo que existe un cuerpo somático para la Medicina. Esta creencia se basa en la investigación neuro-biológica. Tengo, sin embargo, serias dudas sobre la existencia de un cuerpo humano universal, por mucho que parezca obvio que sentimos hambre y miedo del mismo modo en todo el planeta.

Por supuesto, la Medicina no podría funcionar si no se asumiera que los cuerpos individuales son encarnaciones concretas del cuerpo humano universal. Me preocupa, no obstante, la paulatina infiltración de las Humanidades por parte de las neurociencias, al amparo de las cuales está creciendo la Teoría de los Afectos. Esta infiltración está sucediendo con relativamente poca resistencia debido al complejo de inferioridad que sufrimos en las Humanidades, según el cual parece que todo lo que suena científico debe de necesidad ser superior. Sin embargo, es importante cuestionarla porque incluso la Medicina reconoce que muchos de nuestros problemas corporales son culturales, desde la anorexia a la hipertensión, y necesitan por ello, de sensibilidad cultural para tratarlos. Del mismo modo que sería muy mal médico quien

⁶ “Because my approach entails a de-gendering of images of abjection, this means that the nature of affect needs to be theorised regardless of the gender or sexuality of the viewer and characters, and rather in terms of viewers’ acquaintance, tolerance and enjoyment of images of abjection” (71).

⁷ “theoretical and wishes to look at the way Horror *ideally* affects viewers” (98, my emphasis).

intenta curar a un paciente sin conocer su estilo de vida, pienso que es muy limitado fiarse de un modelo somático-afectivo universal para entender las raíces del cine de terror, que no deja de ser una manifestación surgida de culturas concretas.

Esto no es una afirmación producida desde la Sociología sino desde los Estudios Culturales, disciplina en que habría que reforzar los Estudios de la Recepción. Por supuesto, como Aldana advierte, un gran inconveniente de estudiar el cine de terror en una situación artificial, estilo laboratorio, es que ésta condiciona la respuesta del sujeto estudiado. Bien. En nuestro caso, quizás bastaría con acercarse a Sitges cada Octubre y hacer trabajo de campo. Pese a la creciente masa de veteranos, como ya he observado una gran masa de público es juvenil, entre los 16 y los 30 años; ir al cine es en la mayoría de casos un acto social que interesa en especial a este tipo de espectador. De hecho podría incluso argumentar que los afectos se activan de modo distinto según esté el espectador solo en casa viendo cine de terror o en una sala, donde las reacciones de los otros espectadores impactan en la nuestra individual. El espectador que se planta ante la pantalla no es un simple cuerpo que siente miedo sino una mente condicionada por experiencias vitales y rasgos psicológicos personales. Quien haya pasado una mala experiencia en su vida en la que ha sido víctima de la violencia difícilmente reaccionará igual que alguien que ha vivido una vida plácida sin incidentes. Sabemos en suma poquísimos, por no decir nada, sobre qué buscan los espectadores en el cine de terror y es muy dudoso que teorizar sobre sus reacciones afectivas o psico-somáticas ideales sea la clave principal para dar respuesta a estas dudas.

No estoy diciendo que no debemos usar la Teoría de los Afectos sino que debe ser tan sólo una parte de la reflexión. Aunque me gustaría mucho explorar la vía de los avances en el hiper-realismo de los efectos especiales empleados en el cine de terror, me lanzo aquí a teorizar en torno a la curiosidad, sobre la base de mi experiencia personal—que también es culturalmente específica y está condicionada por mi identidad como mujer.

Lo habitual al leer un libro académico sobre cine es ir tomando nota de qué películas una no ha visto y desearía ver. En cambio, a medida que leía *Horror Film and Affect*, me encontré haciendo lo contrario: tomando nota de qué prefería evitar a toda costa. Mi desconexión personal del cine de terror se produjo con el visionado de *Hostel* de Eli Roth (de 2005). En el frente personal, sucedió que mi empatía somática hizo intolerables las imágenes de tortura, pese a que me caían francamente mal las víctimas; en el frente académico, decidí no promocionar ningún tipo de ficción en el que la tortura se usa para disfrute visual y no para denunciar hechos políticos. Siempre cabe hacer una lectura política de *Hostel* pero supongo que se entiende mi argumento. Sin embargo, el análisis que Aldana hace de la película de Pascal Laugier, *Mártires* (de 2008), que parece ofrecer imágenes aún más crudas de tortura, tuvo un extraño efecto en mí, no sé si personal o académico. Aunque no deseo ver la película, sí que acabé buscando imágenes en internet, con la excusa de que así entendería mejor la reflexión de Aldana.

Claramente, mi curiosidad respondió a una sencilla pregunta: ¿son tan extremas las imágenes como indica Aldana? Al comprobar que así era, mi siguiente auto-pregunta fue: ¿por qué puedo contemplar este cuerpo torturado en una foto estática pero no en la dinámica de la película? Respuesta sencilla: puedo controlar mejor mi simpatía somática ante una imagen que ante una narración en pantalla. Y de ahí la reflexión: ¿significa esto que cada vez que he visto una película de terror el impulso principal es la curiosidad? Correcto, según creo después de repasar la larga lista de terror que he visto. Siguiendo reflexión: ¿he perdido la curiosidad como espectadora? No, no la he perdido. Lo que ha ocurrido es que el creciente hiper-realismo del cine de terror sobrepasa mi umbral de tolerancia—siento curiosidad por saber qué le ocurre al cuerpo humano en situaciones violentas pero no tanta como para tolerar cualquier imagen. Pienso además que como mujer este umbral de tolerancia tiene condicionantes claros de género: me niego a ver películas con violaciones. No porque crea que no hay que representar este tipo de brutalidad patriarcal sino porque todas las imágenes traspasan mi umbral de tolerancia, y me hacen sentir tan victimizada como la mujer

violada en la pantalla. Y no, no creo que tengan un valor preventivo ni que enseñen lección alguna.

Permitidme que, para acabar, me centre en el dolor. Aldana afirma que “el dolor está normalmente apartado o incluso erradicado de la vida pública” (176)⁸. Esta afirmación puede extrañar en un contexto en el que se habla tanto de violencia e incluso de enfermedad. La pregunta que formulo, así pues, es si el cine de terror hiper-realista está respondiendo a esta ocultación del dolor, saciando una curiosidad morbosa que no se nos permite tener.

A medida que se ha ido ocultando del espacio público la tortura medieval, las ejecuciones patibularias, etc., se ha dejado de satisfacer el impulso de mirar, y el cine lo ha recogido. Con gran hipocresía por nuestra parte, por supuesto, ya que pocos somos capaces de soportar las imágenes de cuerpos enfermos y de deformidades extremas (siempre me he preguntado, de hecho, cómo se siente un cirujano ante el cine de terror de hoy...). Si la pornografía responde a la curiosidad de saber cómo se ven los cuerpos durante el sexo, el cine de terror satisface una curiosidad similar sobre cómo se ven los cuerpos durante el proceso de ser destrozados. En el día que escribo esto, un atentado en el aeropuerto de Estambul ha dejado docenas de cuerpos rotos; las imágenes emitidas por los medios están cuidadosamente censuradas, de tal modo que la imagen icónica de hoy es la de una mujer malherida, pero no en exceso. Sólo hay que imaginar cómo sería la misma escena en una película de terror para entender qué nos ofrece el cine y que ocultan los medios. Y al contrario: no creo que tuviéramos un cine de terror hiper-realista si las imágenes de ataques como el que he descrito se mostraran en toda su crudeza en los medios. Otro debate sería el efecto de abolir la censura mediática.

Volviendo a Aldana, una teoría es lógicamente una propuesta (una hipótesis) que tiene que demostrarse, y en este sentido su volumen es transparente. Hay que celebrar su

⁸ “pain is normally either cast out or eradicated from public view” (176)

propuesta de dejar a un lado la obsesión psicoanalítica y, sobre todo, hay que empezar a preguntar a las personas que trabajan en el cine de terror por qué siguen estrategias específicas. Estoy totalmente segura de que cuanto más preguntemos, más sabremos sobre las bases culturales del cine de terror y más fácilmente evitaremos la tentación de pensar que se dirige a un cuerpo universal en lugar de al cuerpo de cada espectador individual.

Galería para la reflexión sobre el cuerpo roto

Los cuerpos rotos del Cristianismo como motivo artístico:
La crucifixión, método de tortura y ejecución romano



Los cuerpos rotos del Cristianismo como motivo artístico:
Martirio de San Lorenzo



Los cuerpos rotos del Cristianismo como motivo artístico:
Martirio de Santa Eulalia



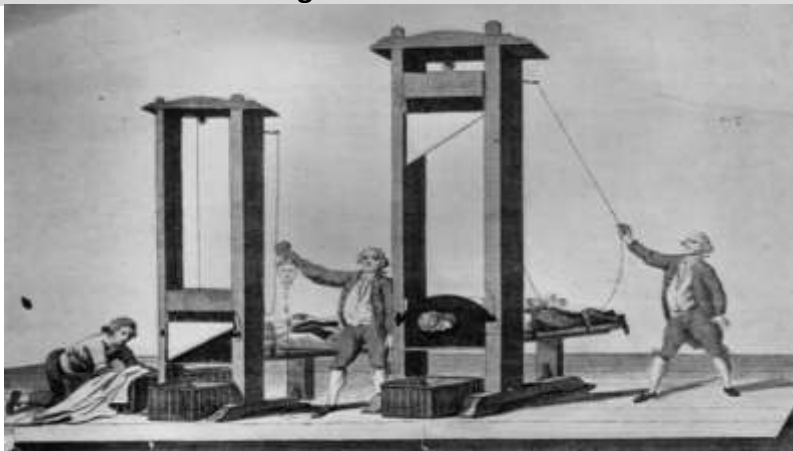
**Los cuerpos rotos del Cristianismo como motivo artístico:
Quema de brujas**



**Ejecuciones bárbaras:
El águila de sangre vikinga**



**Ejecuciones bárbaras:
La guillotina francesa**



Ejecuciones bárbaras: La silla eléctrica estadounidense



**La alta tecnología al servicio del exterminio en masa:
La Primera Guerra Mundial**



**La alta tecnología al servicio del exterminio en masa:
Los Nazis y el Holocausto judío**



**La alta tecnología al servicio del exterminio en masa:
Hiroshima y Nagasaki**



**El cuerpo roto:
El terrorismo y los límites de la presentación del cuerpo**

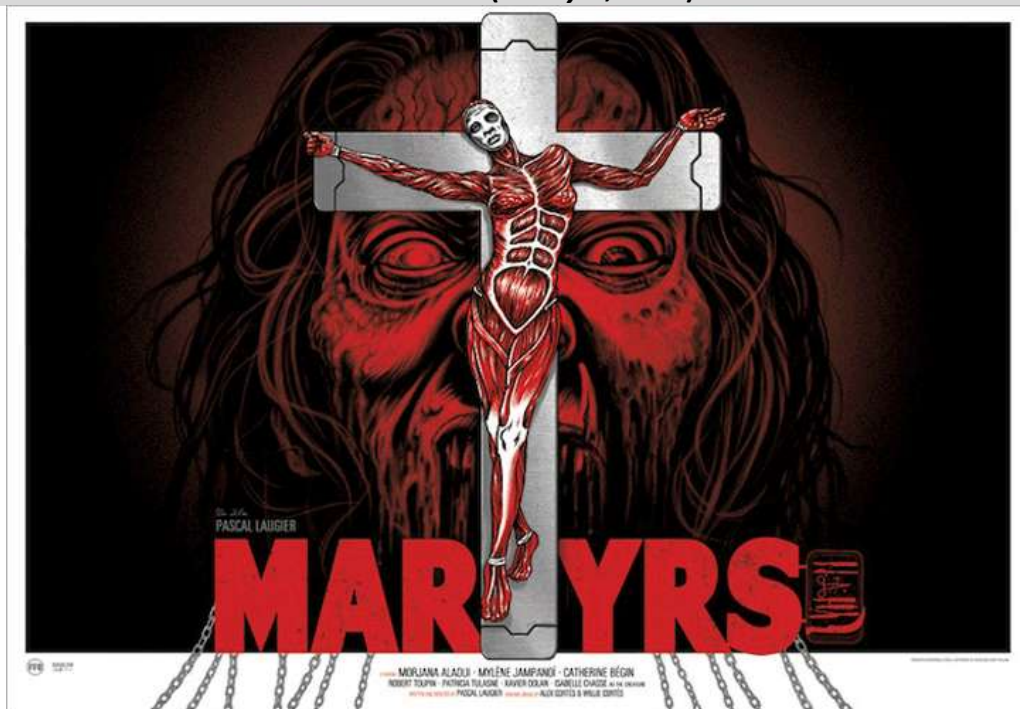
Pese a la ausencia de cuerpos rotos producidos por el atentado del 11 de Septiembre de 2001 en Estados Unidos en los medios de comunicación es muy sencillo encontrar imágenes en internet. ¿Qué prefieres y por qué?:

1. No ver las imágenes nunca
2. Verlas en casa en privado
3. Que muestre una aquí, en público

¿Por qué es esta la imagen más icónica del 9/11?



El cuerpo roto en el cine:
Sin límites (*Martyrs*, 2008)



¿A qué conclusión has llegado?
¿Qué papel juega tu curiosidad por el cuerpo roto?

LICENCIA CREATIVE COMMONS



Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Reconocimiento (Attribution): En cualquier explotación de la obra autorizada por la licencia hará falta reconocer la autoría.



No Comercial (Non commercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.



Sin obras derivadas (No Derivate Works): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Se prohíbe específicamente generar textos académicos basados en este trabajo, si bien puedes citarlo. La referencia correcta sería:

Martín Alegre, Sara. “El cuerpo y los cuerpos: Contra el universalismo en la aplicación de la ‘Teoría de los Afectos’ al cine de Horror”. Bellaterra: Departament de Filologia Anglesa i de Germanística, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017. <https://ddd.uab.cat/record/174232>

Nota: Las imágenes han sido encontradas mediante Google y son reproducidas sin permiso específico de los autores. En todo caso, la redacción, presentación y publicación de este trabajo se ha realizado sin fines lucrativos y por fines académicos. Para cualquier duda, ponerse en contacto con la autora, Sara Martín Alegre (Sara.Martin@uab.cat)