

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS  
Y SOCIALES

**“*BEGOTTEN* (E. U., 1991) DE ELIAS MERHIGE,  
O EL CINE COMO SIMULACRO DE MUERTE”**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**P R E S E N T A:**

**CECILIA MENDOZA VÁZQUEZ**

ASESOR: MTRO. LUIS ALBERTO FONSECA LAZCANO

MÉXICO, D. F.

Mayo de 2005



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Dioniso

*Y a quien la vida humana le es una experiencia  
que debe ser llevada lo más lejos posible...*

Georges Bataille

## **AGRADECIMIENTOS**

A Luis, mi maestro, por compartir el amor por la filosofía.

A mi mamá, por aguantarme.

A mi abuela y a mi familia, por estar siempre conmigo.

A Oliver y a Rafa, por ser el equipo que nunca tuve en la Facultad,  
y por haberme enseñado *Begotten*.

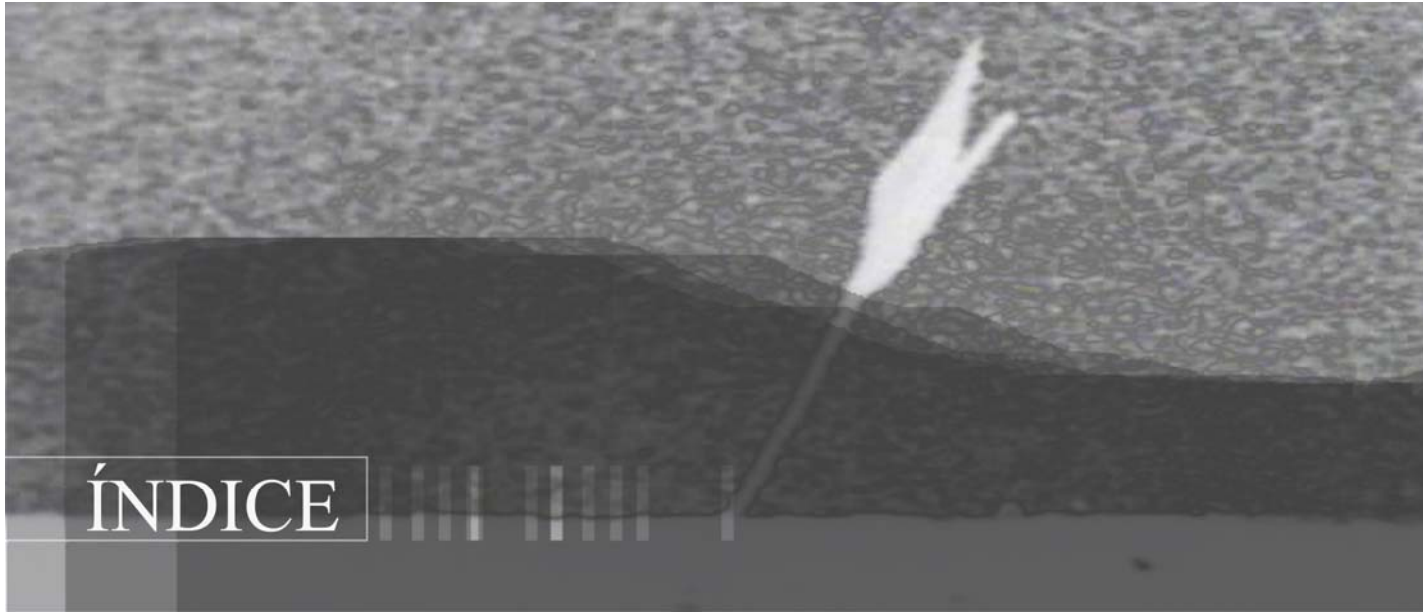
A Fernando, por ser quien es (y por prestarme su Internet).

A César, por su libro de Gadamer.

A Jos, por toda la bibliografía que me dió.

A Javier, por ayudarme a acomodar *mis imágenes*.

Y a todos los demás que de alguna u otra forma colaboraron  
para que este trabajo fuera posible, GRACIAS.



# ÍNDICE

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
1. LA COMUNICACIÓN Y EL CINE.....	15
1.1 La hermenéutica y el cine: La relación entre el proceso de interpretación y el medio de comunicación.....	18
1.1.1 ¿Qué es y qué estudia la hermenéutica?.....	18
1.1.2 El objeto de estudio de la hermenéutica.....	19
1.1.3 La experiencia del arte y la verdad.....	20
1.1.4 El lenguaje como vehículo de la comprensión.....	21
1.1.5 La forma de operación de la alegoría y el símbolo.....	22
1.1.6 El cine y su lenguaje.....	23
1.2 La obra de arte y el filme <i>Begotten</i> . La experiencia del arte como portadora de sentido .....	26
1.2.1 El origen de la obra de arte.....	26
1.2.2 La experiencia del arte.....	26
1.2.3 La contemplación y el cine.....	27
1.2.4 La puesta en escena trágica y <i>Begotten</i> .....	28
1.3 La imagen desde la perspectiva de Platón y de Nietzsche, hasta llegar a Deleuze: El simulacro o el precursamiento de la muerte y el cine.....	32
1.3.1 El Símil de la Línea de Platón.....	32
1.3.2 La Alegoría de la Caverna.....	33
1.3.3 La representación.....	36
1.3.4 El simulacro y el cine.....	36
1.4 Las diferentes versiones de la imagen, su nacimiento a partir del fenómeno de la muerte y su inherente semejanza con el cadáver: desde Lascaux hasta “lo visual”, y la interpretación de Maurice Blanchot.....	38
1.4.1 La imagen arcaica/original.....	38
1.4.2 <i>Imago, Eidolon, Repraesentatio</i> .....	39
1.4.3 De las imágenes de los ídolos a las imágenes del arte, y “lovisual”.....	39
1.4.4 Las edades de la mirada.....	41
1.4.5 Las versiones de la imagen según Maurice Blanchot.....	41
1.4.6 La imagen y el cadáver en <i>ninguna parte</i> .....	42
1.4.7 La imagen y el vacío: la experiencia del afuera donde <i>Yo</i> desaparece.....	43
1.4.8 La mirada de Orfeo, la mirada de la muerte, y la mirada del cine.....	44
2. EL CINE Y EL HORROR.....	46
2.1 El miedo y el discurso heterológico: El horror como reverso de lo racional.....	49
2.1.1 El miedo y su representación.....	49
2.1.2 Lo heterológico.....	50
2.1.3 Lo <i>Otro</i> o lo opuesto del círculo de la razón de Hegel, y sus simulacro.....	50
2.1.4 Lo <i>Otro</i> en el cine y la pérdida de la identidad.....	52
2.2 Breve esbozo del cine de terror: Del surgimiento hasta la actualidad.....	55
2.2.1 Los orígenes del cine de Terror.....	55

2.2.2	La industria cinematográfica norteamericana y el cine de Terror.....	57
2.2.3	El moderno cine de Terror.....	59
2.2.4	El cine de Terror italiano: Dario Argento.....	60
2.2.5	El caso de David Lynch.....	61
2.3	Cine <i>Gore</i> : Violencia explícita y despedazamiento del cuerpo humano.....	63
2.3.1	El <i>Otro</i> en el cuerpo, y <i>LA NUEVA CARNE</i> .....	63
2.3.2	Cómo y dónde surge el cine <i>Gore</i> .....	65
2.3.3	Las películas clave.....	66
2.3.4	El <i>Gore trash</i> y el <i>Gore</i> independiente: Jhon Waters y Abel Ferrara.....	68
2.3.5	<i>LA NUEVA CARNE</i> : el cine de David Cronenberg.....	69
2.3.6	Drácula y Frankenstein re-creados: las películas de Paul Morrissey y Andy Warhol.....	72
2.3.7	Los adolescentes asesinados: el <i>slasher</i> .....	72
2.3.8	El caso de la Troma Films.....	74
2.3.9	Los monstruos de la carne: el cine de Clive Barker.....	75
2.3.10	Más muertos: las películas de Brian Yuzna y Stuart Gordon.....	76
2.3.11	Otros países: España, Italia, Nueva Zelanda, Alemania y Japón.....	76
2.3.12	De regreso a E. U.....	81

### 3. ANÁLISIS HERMENÉUTICO DE *BEGOTTEN* DE ELIAS MERHIGE, A PARTIR DE SU ARGUMENTO .....

#### FICHA TÉCNICA DE *BEGOTTEN*.....

3.1	La secuencia del Dios autoinmolándose con una navaja de afeitar.....	86
3.1.1	La muerte de Dios: el Ser desde Platón, pasando por Hegel, hasta llegar al fin de la metafísica con Nietzsche.....	86
3.2	La secuencia del desmembramiento del hijo del Dios.....	92
3.2.1	La Tragedia Griega y el Romanticismo como bases de la comparación de Dioniso con el hijo del dios cristiano; la Naturaleza y el Dios despedazado de Nietzsche.....	92
3.2.1.1	La visión trágica de Nietzsche.....	92
3.2.1.2	El éxtasis dionisiaco y la fiesta de la naturaleza.....	94
3.2.1.3	El mito de Dioniso.....	95
3.2.1.4	EL dios venidero.....	98
3.2.1.5	Similitudes entre Dioniso y Jesucristo.....	100
3.2.1.6	La comunión ritual.....	101
3.3	La secuencia del sacrificio de <i>Begotten</i> o el Engendrado, y de la Madre Tierra.....	103
3.3.1	Similitudes entre la Tragedia Griega y el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud. El tiempo y el espacio ritual: el sacrificio, lo sagrado.....	103
3.3.1.1	Dioniso (o el ritual del Dios Cereal), Nietzsche y Artaud.....	104
3.3.1.2	La ceremonia de los cuerpos.....	107
3.3.1.3	La representación y el drama como simulacro de la muerte.....	108
3.3.1.4	El sacrificio y lo sagrado.....	109
3.3.1.5	El sacrificio y la “realidad”.....	110
3.3.1.6	El cadáver ritual.....	111

3.4 La secuencia donde surgen de sus restos el hijo de Dios y la Madre Tierra después de ser enterrados.....	113
3.4.1 Naturaleza: vida-muerte, reproducción y resurrección: el ciclo que crea vida para destruirla.....	113
3.4.1.1 El ciclo violento de la vida-muerte.....	113
3.4.1.2 Erotismo y reproducción.....	114
3.4.1.3 La regeneración del tiempo original: caos y cosmogonía.....	115
3.4.1.4 Los rituales cosmogónicos.....	117
3.5 Los sonidos de la respiración humana, del viento y del medio ambiente, ante la ausencia de diálogos.....	119
3.5.1 El silencio o el lenguaje sin sujeto.....	119
CONCLUSIONES.....	122
BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA.....	127
ANEXO 1, BIBLIOGRAFÍA E. ELIAS MERHIGE, Y FICHAS TÉCNICAS DE <i>THE SHADOW OF THE VAMPIRE</i> Y <i>SUSPECT ZERO</i> ; FILMOGRAFÍA POR AÑO.....	133





# INTRODUCCIÓN

## INTRODUCCIÓN

El título de esta tesis está basado en dos ideas principales: la interpretación -- sustentada en nuestro marco teórico, en este caso la hermenéutica gadameriana-- del argumento del filme que le da nombre a la misma: *Begotten* de Elias Merhige, y su inserción en el cine entendido como una experiencia de muerte simbólica debido al carácter propio de la imagen.

La idea de hacer una tesis con estas características surge a partir de una experiencia vivida con la obra cinematográfica que le da título a este trabajo y con la posterior necesidad de profundizar en su interpretación a través de las herramientas metodológicas proporcionadas por la hermenéutica, por el conocimiento del *cine de la crueldad* en donde incide esta película, y en general por el pensamiento filosófico sobre las imágenes.

La exégesis de *Begotten* a partir de su argumento se sustenta, como mencionamos antes, en la experiencia provocada en nosotros como espectadores (y por ende como parte fundamental del proceso de construcción de sentido de un discurso), y posteriormente, y coincidiendo con el mismo autor del filme, con la versión acerca de su propia obra. Es decir, desde un principio *Begotten* fue entendida como una representación trágico-griega en el sentido de la asignación de los personajes y de las muertes rituales sucedidas en la película. Aunado a esto, la ausencia de diálogos y la dirección de fotografía fueron también parte fundamental del proceso de interpretación de esta obra como un relato anterior al tiempo y al espacio formal, o sea, como un relato cosmogónico. Al final encontramos que el director había concebido su filme basándose en la Tragedia Griega para tratar de encontrar eso *Otro* que se halla más allá del discurso racional a través de una puesta en escena.

Los tres capítulos de los cuales se compone este trabajo están diseñados de tal forma que permitan al lector comprender de la manera más clara posible el sentido (particular, irreductible, y que permite el diálogo que da origen a la comunicación) dado no sólo al filme, sino a todo el proceso que conforma a la misma imagen como portadora de *Otro* universo.

En el primer capítulo titulado LA COMUNICACIÓN Y EL CINE revisaremos, como continúa el Índice, *La hermenéutica y el cine: La relación entre el proceso de interpretación y el medio de comunicación*. Donde a partir de la reflexión sobre este último fenómeno examinado desde la perspectiva hermenéutica, encontramos que el hecho de comprender o interpretar se realiza desde la única e irreductible perspectiva de cada individuo o instancia interrogante, a partir de la manera en que cada uno está en el mundo, lo cuestiona, lo interpreta y nombra, y en esta medida establece una relación de diálogo con otro (s). La comunicación es entonces un hecho que no se sobreañade en modo alguno a la realidad humana sino que, como diría Georges Bataille, la constituye y nos constituye a partir de la forma en que cada uno somos capaces de aprehender el mundo.

Así, lo que para algunos *Begotten* podría ser una experiencia ininteligible, para nosotros es un universo lleno de significación determinado no sólo por la competencia enciclopédica que cada uno posea, sino por una simple cuestión de

percepción. Creemos que *Begotten* es una de las obras cinematográficas más sublimes de los últimos años y que constituye tanto por su forma como por su contenido, una de las obras de arte y de las propuestas visuales más ricas en muchos sentidos.

La experiencia del arte y la verdad se hallan tan indisolublemente ligados en *Begotten*, que éste filme no sólo abre la posibilidad a una múltiple diversidad de interpretaciones, sino que como todo arte abre también una puerta hacia nosotros mismos y hacia lo *Otro*. En palabras de Georg Gadamer: “La experiencia estética es una manera de autocomprenderse. Pero toda autocomprensión se realiza al comprender algo distinto, e incluye la unidad y la mismidad de eso otro. (...) en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo (...); en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos.”<sup>1</sup> Así, nos encontramos con que el arte es portador de conocimiento a partir de la experiencia que tenemos de él, y en este sentido es portador de verdad, la cual pretendemos alcanzar en este trabajo a partir del análisis de *Begotten*.

Para explicar la noción del *cine como simulacro de muerte* examinaremos el origen del concepto en la historia del pensamiento filosófico (el cual le da más sentido a esta interpretación que cualquier otra teoría). Por tal motivo empezamos con Platón y su teoría de las imágenes, para llegar a Nietzsche y concluir con la reflexión de Gilles Deleuze a propósito de la simulación que permite la imagen y la representación: El cine es hoy en día el extremo en el tiempo de lo que en otra época fuera la alegoría de la caverna platónica y es también el medio por el cual nuestra identidad se pierde, y en ese proceso perecemos simbólicamente, simulamos la muerte.

El apartado titulado *Las diferentes versiones de la imagen, su nacimiento a partir del fenómeno de la muerte y su inherente semejanza con el cadáver: desde Lascaux hasta lo visual, y la interpretación de Maurice Blanchot*, tiene como objetivo identificar la relación que las primeras imágenes hechas por el ser humano tuvieron y tienen con el fenómeno de la muerte, desde la época de las imágenes de los ídolos a las imágenes del arte y “lo visual”, hasta llegar al discurso de Maurice Blanchot.

El simulacro que para Nietzsche tenía lugar en la representación, en el arte trágico, en la puesta en escena de la vida-muerte, en las imágenes apolíneas que ocultaban un fondo dionisiaco, para Blanchot es la pura *nada* porque para él lo que se encuentra en el origen es el silencio y el vacío: la muerte. Blanchot no se plantea el estar ante las imágenes como una forma de simulacro, para él significa ubicarse por completo del *Otro* lado a través de la obra, del lenguaje y del silencio que le es propio. Para este autor vivir un acontecimiento en imagen no es desprenderse de éste, “es dejarse tomar, pasar de la región de lo real, en la que nos mantenemos a distancia de las cosas para disponer mejor de ellas, a esa otra región donde la distancia nos retiene”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> GADAMER, Georg, *Verdad y Método*, V. 2, Pág. 138.

<sup>2</sup> BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Pág. 250.

Esa transformación es la esencia del cine, de la magia, pues a partir del momento en que estamos fuera de nosotros --en ese éxtasis que es la imagen-- lo 'real' escapa de todo límite y nos sitúa fuera de nosotros, en la región que como aquella de la muerte desconocemos. Lo que experimentamos desde el momento en que comenzamos a ser invadidos por las imágenes del cine es algo a lo que nuestra sociedad actual está ya acostumbrada, es decir, conocemos los códigos del texto audiovisual pero nunca nos detenemos a pensar el abandono de la linealidad temporal --o sea, de la vida cotidiana-- a favor de un imaginario desquiciado que nos conduce a otro tiempo, en el que ni el relato presente ni nosotros mismos existimos, o sea, a la muerte: la atracción por el abismo de la negación misma de la vida. Abismo en el cual no perecemos literalmente sino que sufrimos una muerte a nivel simbólico a través de la imagen en movimiento. Esta es la propuesta de esta tesis, acceder a una nueva manera de entender *el cine como simulacro de muerte*.

En el segundo capítulo titulado EL CINE Y EL HORROR exploraremos los géneros de Terror y el *Gore*, los cuales conforman lo que llamaremos *el cine de la crueldad*. Pero antes revisaremos el concepto de racionalidad para poder entender el origen de su opuesto, lo horrible o lo heterológico<sup>3</sup>. Y es que el cine por su naturaleza escotofílica --que gusta de lo horrible-- es uno de los pocos medios que tiene la capacidad de generar sensaciones de terror y angustia a partir de su propio lenguaje. A partir de esta característica es que surge la necesidad de comprender la fascinación y el horror que provoca en primer lugar la imagen cinematográfica (y su violencia inherente), y en segundo este *cine de la crueldad*.

Si en algún género cinematográfico se ha hecho explícito el carácter vulnerable del cuerpo y de nuestra supuesta identidad, es en las películas que en este capítulo revisaremos muy brevemente por falta de espacio. Las cuales sólo sirven de preámbulo para el posterior análisis de *Begotten*, que sin pertenecer absolutamente a los géneros antes mencionados comparte algunas de sus características.

La gran diferencia entre el cine de Terror y el *Gore* surgidos apenas el siglo pasado y *Begotten*, es que en esta última el sacrificio y el destazamiento forman parte de un ritual *ad origine* (del origen), de un ritual que como aquellos practicados por las culturas 'primitivas' tenía el sentido de reestablecer el tiempo primordial a través de la representación. Lo que sucede en las películas de Terror y *Gore*, es que debido a los procesos de producción y de consumo de la industria cinematográfica, éstas suponen un tipo de discurso que si bien no pretende continuar la función del mito, si permiten *ex-istire* (estar fuera de sí mismo) al ser humano que se halla ante su visualización, pues a través de las imágenes en movimiento el cine de Terror y el *Gore* provocan una experiencia de muerte simbólica tanto por su forma como por su contenido. Por esta razón es que tanto el cine de Terror, el *Gore* y *Begotten* constituyen experiencias audiovisuales a través de las cuales podemos acceder a esa otra región donde ni la realidad ni el *Yo* existe, a la región de la muerte.

---

<sup>3</sup> Ese otro lado que nos nulifica porque aparentemente no es producto de nosotros, porque no encontramos en él nuestro reflejo inmediato (nuestra supuesta identidad) y en él nos hallamos fuera de Dios y de la razón.

En el *Gore* lo *Otro* nos invade, nos llama, vive dentro de nosotros, esa excedencia se ha instalado en un lugar conocido: el *Yo*, vaciándolo. El cuerpo es el lugar en donde se aloja eso *Otro* siniestro. Retomando a Bataille: *hemos hecho del cuerpo una cosa para así poder manipularlo, destazarlo, e incluso comerlo y tener acceso a él como animal*. Nuestra actitud hoy en día frente al cuerpo es de una complejidad aterradora; aquellos miedos que nos conformaron desde los primeros tiempos como seres humanos hoy alojados en el cuerpo, se expresan a través de múltiples medios (el cine, la pintura, el *performance*, los libros, los *comics*, e Internet), y conforman lo que se conoce como *LA NUEVA CARNE*, concepto que abordaremos en este mismo capítulo.

Para efectos de la presente tesis sólo nos enfocaremos en el cine y en las películas más representativas del cine de Terror y del *Gore*, agregando algunos comentarios de los propios directores.

En el tercer capítulo: ANÁLISIS HERMENÉUTICO DE *BEGOTTEN* DE ELIAS MERHIGE, A PARTIR DE SU ARGUMENTO (donde no sólo encontramos representada la historia del Dios, de la Madre Tierra y de su hijo, sino también una parte de la historia del pensamiento filosófico puesto en escena), concluimos toda la exposición acerca de la imagen y la muerte. *Begotten* resume los últimos siglos de la historia del pensamiento y los condensa en una obra posmoderna; con una clara influencia trágica abre la posibilidad de entender y de comunicar la experiencia de muerte a través del cine.

En *Begotten* un Dios encapuchado corta su abdomen con una navaja de afeitar dejando salir de su cuerpo sus propias vísceras. De sus restos emerge la Madre Tierra, quien obtiene el semen manipulando el miembro muerto del Dios y untándolo en sí para autofecundarse. Así, ella danza por el bosque hasta que da a luz a un ser que nace de la tierra: el Engendrado (o *Begotten*), un niño-hombre que tiembla y que no puede caminar. Después, madre e hijo son acosados por varios seres encapuchados quienes tras violar a la Madre Tierra, los torturan y los sacrifican ritualmente destazándolos. De los restos de sus cadáveres, que son enterrados solemnemente, emergen milagrosamente flores sobre sus sepulcros.

*Begotten* no sólo es la analogía de la historia de Zeus/Dios, Dioniso/Jesús y Semele/María, es una historia universal donde se conjugan mitos, símbolos y alegorías acerca de tres conceptos fundamentales: el nacimiento, la muerte y la resurrección. En el reparto se ha designado con una nominación a los protagonistas, con lo cual toda la carga simbólica del trabajo audiovisual nos conduce a la representación de la muerte de Dios y de su hijo, así como a la violación de la Madre Tierra. Y es a partir de los propios personajes y de sus acciones que revisaremos el concepto de la Muerte de Dios, así como algunas similitudes y diferencias entre dos diferentes mitos que posibilitan la interpretación de la película: el mito de Dioniso y el de Jesucristo.

Para aclarar el sentido que no sólo le dimos en esta tesis a *Begotten* (aún antes de ver los comentarios del director), sino que también se encuentra en el discurso del propio autor, reproducimos su comentario incluido en el DVD acerca del filme con el propósito de comparar nuestra interpretación con la idea que el mismo autor quería comunicar:

#### NOTES FROM THE FILMMAKER

*About the film: Four years in the making, BEGOTTEN is a story of a mother, her son and their odyssey in a brutal land, encountering nomadic tribes. When mother and son, desperately scrounging for survival, are pitted against this stark environment, the wandering forces erupt into violence and devouring frenzy.*

*The compositions and staging of BEGOTTEN were influenced by Greek Tragedy. The Greek chorus in particular shows itself in the imagery of the film's omnipresent nomadic tribes. The traditional ideology found in western religion, with its dichotic notions of heaven/hell, and good/evil, falls by the wayside.*

*Earth becomes a symbol of creative potency, governed by a morality of plus and minus.*

*In BEGOTTEN, a time is depicted that predates spoken language; communication is made on a sensory level.<sup>4</sup>*

*E. Elias Merhige*

---

<sup>4</sup> NOTAS DEL REALIZADOR:

Sobre el filme: Cuatro años de producción, *BEGOTTEN* es la historia de una madre, su hijo y su odisea en una tierra brutal, donde se encuentran con tribus nómadas. Cuando madre e hijo, desesperadamente tratan de buscar el modo de sobrevivir, son arrojados contra ese árido medio ambiente, las fuerzas nómadas se desatan en violencia y frenesí caníbal.

Las composiciones y la puesta en escena de *BEGOTTEN* fueron influenciadas por la Tragedia Griega. El coro griego en específico se muestra en la omnipresencia de las tribus nómadas dentro del filme. La ideología tradicional de la religión occidental, con sus dicotómicas nociones del cielo/infierno, y el bien/mal, recaen por el borde del camino (se ven desbordadas o rebasadas).

La tierra deviene en un símbolo de potencia creadora, gobernada por una moralidad de más y menos.

En *BEGOTTEN*, se muestra un tiempo que precede al lenguaje hablado; la comunicación se lleva a cabo en un nivel sensorial.



LA COMUNICACIÓN Y EL CINE

# 1.

## LA COMUNICACIÓN Y EL CINE

Comunicación: palabra que proviene del latín *communicare*, y que significa poner en común. Comunicar es poner en relación a dos o más formas de interpretar la realidad a través del lenguaje, estableciendo así una relación dialógica entre dos o más discursos a partir de la experiencia de los sujetos cognoscentes que participan de ese proceso.

Podemos entonces entender por comunicación al proceso de transmisión y recepción de información a través de mensajes. Pero más aún, como un proceso de mediación entre los sujetos que dialogan inscrito en un contexto histórico-social<sup>1</sup>, el cual determina el funcionamiento de esa estructura y de los dispositivos de control que los hombres crean y que aplican dentro del mismo. Estos dispositivos son lo que conocemos como medios de comunicación.

Una de las etapas primordiales de este proceso nos remite necesariamente al hecho de que todo: “comprender es siempre afectivo”<sup>2</sup>, y a que ese desarrollo del comprender es a lo que llamamos interpretación. Así, la manera en que cada sujeto o instancia interrogante (el *ser ahí* del que habla Heidegger) está en el mundo, lo cuestiona, interpreta y nombra, y en esta medida establece una relación de diálogo con otro (s) sujeto (s).

De esta forma podemos afirmar que: “cada juego lingüístico es una unidad funcional que representa como tal, una forma de vida”<sup>3</sup>. Así, la pertenencia del intérprete a su *contexto*, como la del destino humano a su historia, es evidentemente una relación fundamental incapaz de eliminarse. Esto quiere decir que esa parte del proceso de la comunicación a partir de la cual las partes establecen cierto tipo de relaciones está determinada por un entorno histórico-social, cultural, económico, político, artístico, etc.

La forma en que los seres humanos se han comunicado a lo largo del tiempo ha adquirido modificaciones diversas en la medida en que los descubrimientos y la tecnología la determinan. El siglo pasado se definió entre otras cosas por el fenómeno de la comunicación de masas y por la aparición de los llamados medios de comunicación. De éstos últimos se desprendió el término *mass media*, los cuales son definidos en los diccionarios de Comunicación como un sistema de transmisión de mensajes a un público numeroso, disperso y heterogéneo a través de los diversos instrumentos técnicos existentes: prensa, radio, cine, televisión, redes computacionales, etc.

Pero ¿qué interrelaciones tienen estos medios de comunicación en las sociedades en las que surgieron, y cómo su desarrollo ha moldeado a las sociedades en las que vivimos? En esta lógica se inscribe el cine, su surgimiento,

---

<sup>1</sup> En *La experiencia interior*, Pág. 35, Georges Bataille menciona que la comunicación de una realidad humana dada supone, entre los que se comunican, no lazos formales sino condiciones generales, condiciones históricas que actúan en un cierto sentido. La comunicación es entonces un hecho que no se sobreañade en modo alguno a la realidad humana, sino que la constituye.

<sup>2</sup> HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*. Pág.160.

<sup>3</sup> GADAMER, George, *Verdad y método*, V. 2, Pág. 367.



su evolución y su rápido devenir gracias a la experiencia que le han proporcionado las otras artes, de las cuales se ha nutrido y que van del arte mágico-religioso de la tribu, pasando por los diferentes movimientos artísticos de los siglos que lo sucedieron, y culminando con la creación del cinematógrafo a finales de 1895.

En Lyon, Francia, los hermanos Auguste y Louis Lumière filmaron la primera toma de la historia del cine: *El arribo del tren*. Después realizaron proyecciones de ésta y otras toma-vistas con el primer aparato que registraba, hacía copias y proyectaba imágenes en movimiento: el cinematógrafo. Lo excepcional se hizo cotidiano; nació el séptimo arte: “arte de síntesis total”<sup>4</sup>, arte narrativo basado en la reproducción gráfica del movimiento. “(...) procedimiento técnico que permitió al hombre asir un aspecto del mundo: el dinamismo de la realidad visible”.<sup>5</sup> Y esta necesidad de realismo (artística, filosófica y porque no, también científica y tecnológica) fue fruto de una sociedad y de un momento histórico; el siglo XX nos ofreció la fotografía, el fonógrafo y el cine para dar cuenta de y preservar esa realidad en perpetuo movimiento.

Como resultado: “Del encuentro de la máquina con la cultura nació la difusión masiva de esta última, y a gran escala, rompiendo con el principio del arte destinado al disfrute de una minoría privilegiada”.<sup>6</sup> Fue entonces cuando el cine se conformó como industria, la cuál es a su vez inseparable de la sociedad, de su economía, de su desarrollo y de su técnica. El cine, que nació a finales del siglo XIX heredó entonces un bagaje no sólo cultural sino económico y social adquirido a lo largo de la historia, y creó así, una *civilización de la imagen* para las masas.

El cine: “cierra un ciclo en la historia de la cultura; cobraba vida un mito universal que anidaba en los repliegues del subconsciente humano, testimoniado por los veinticinco mil años de esfuerzos de artistas y magos primero y de sabios después, tratando de atrapar los fugaces e inestables contornos de la realidad”.<sup>7</sup> E incluso lo jamás antes visto.

---

<sup>4</sup> CANUDO, Ricciotto, *Manifiesto de las siete artes*; texto publicado en 1914, y reeditado en *Textos y Manifiestos del Cine*, Pág. 9. En dicha obra Canudo declara al cine como síntesis de la pintura, la escultura, la música, la literatura, la danza, la arquitectura y el teatro.

<sup>5</sup> GUBERN, Roman, *Historia general del cine*, Pág. 9

<sup>6</sup> *Ibíd.* Pág. 10.

<sup>7</sup> *Ibíd.* Pág. 24.

## 1.1 LA HERMENÉUTICA Y EL CINE: LA RELACIÓN ENTRE EL PROCESO DE INTERPRETACIÓN Y EL MEDIO DE COMUNICACIÓN

### 1.1.1 ¿QUÉ ES Y QUÉ ESTUDIA LA HERMENÉUTICA?

“En Grecia, el arte de la interpretación (...) designaba la actividad de llevar los mensajes de los dioses a los hombres”<sup>8</sup>; Hermes, hijo de Zeus, era el encargado, de ahí la raíz de *hermenéutica*. Sin embargo, esta exégesis --o interpretación-- es una actividad propia del ser humano, el cual ha elaborado el lenguaje a partir de y para dar cuenta de su realidad e incluso para entablar un diálogo con los dioses. “La mayoría de los conceptos de la hermenéutica clásica proceden de la tradición retórica de la antigüedad, pero el elemento de esta retórica”<sup>9</sup> se extiende con el fenómeno universal de la comprensión y el entendimiento, pues todos los seres humanos ‘leemos’ y nombramos el mundo en que vivimos. Así, el *cómo* interpretamos es una cuestión que trata en esencia del lenguaje (más adelante nos ocuparemos de este punto).

La historia de la hermenéutica nos enseña que aparte de la hermenéutica filológica existieron la teológica y la jurídica, y que a consecuencia del desarrollo de la conciencia histórica en los siglos XVIII y XIX, la hermenéutica llegó a ser una teoría metodológica de la investigación espiritual-científica. Esto es una ciencia que permitía interpretar textos y obras del pasado en una situación diferente a aquella en la que fueron producidos.

La reflexión que más tarde hará Martín Heidegger<sup>10</sup> sobre la distancia en el tiempo y el espacio (la hermenéutica de la facticidad) se relaciona íntimamente con la noción de que la comprensión es un acontecer, un acontecer de la verdad. Pues aunque el texto o la obra se produjeron en un tiempo distinto de aquel en el que se interpreta: “la tarea de la hermenéutica consiste en inquirir qué clase de comprensión, y para qué clase de ciencia, es ésta que es movida a su vez por el propio cambio histórico.”<sup>11</sup> Es decir quién y para qué alguien realiza la interpretación en un momento histórico dado.

Pero la cuestión va más allá. El estado actual de la discusión hermenéutica nos remite a su historia: “Antes era cosa lógica y natural el que la tarea de la hermenéutica fuese adaptar el sentido de un texto a la situación concreta a la que éste habla. El intérprete de la voluntad divina, el que sabe interpretar el lenguaje de los oráculos, representa su modelo originario. Pero aún hoy día el trabajo del intérprete no es simplemente reproducir lo que dice en realidad el interlocutor al que interpreta, sino que tiene que hacer valer su opinión de la manera que le parezca necesaria teniendo en cuenta cómo es auténticamente la situación

---

<sup>8</sup> FERRARIS, Maurizio, *La hermenéutica*, Pág. 7.

<sup>9</sup> GADAMER, G., *Verdad y método*, V. 2, Pág. 369.

<sup>10</sup> Para Heidegger “la comprensión no es uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino el modo de ser del propio estar ahí (...) *hermenéutica* designa el carácter fundamentalmente móvil del estar ahí, que constituye su finitud y su especificidad y que por lo tanto abarca el conjunto de su experiencia del mundo.” En GADAMER, G., *Verdad y método*, V. 1, Pág. 12

<sup>11</sup> *Ibid.*, Pág. 380-381.

dialógica en la que sólo él se encuentra como conocedor del lenguaje de las dos partes.”<sup>12</sup> Esto quiere decir que un mensaje es portador de sentido en cuanto que hay alguien más que no sólo lo interpreta, sino que construye un diálogo con él.

Así, en la hermenéutica moderna se: “ha destacado el fenómeno del diálogo porque el lenguaje se forma, amplía y actúa en él. En todo caso el fenómeno de la comprensión se apoya en la lingüística de este proceso”.<sup>13</sup> Lo cual quiere decir que la realidad es interpretada y pensada a través de este medio que es el lenguaje, y que éste a su vez sólo puede surgir cuando varias formas discursivas interactúan precisamente a través de él: El lenguaje es el medio universal en el que se realiza esta comprensión ya que todo comprender es también interpretar, lo cual sólo se logra a través de una conversación que elabore un lenguaje común para los sujetos que dialogan. Si esto ocurre entre ellos, tendrá lugar lo que George Gadamer define como comunicación.

Cada quien es capaz de entablar un diálogo con el mundo, con la obra de arte o con el otro; éstos no sólo nos hablan, sino que nosotros ‘les hablamos’ a ellos siempre de manera diferente, pues siempre los interpretamos y reconstruimos de manera diferente.

### 1.1.2 EL OBJETO DE ESTUDIO DE LA HERMENÉUTICA

El problema hermenéutico para Gadamer trata en esencia del fenómeno de la comprensión y de la correcta interpretación de lo comprendido, pero se sitúa más allá de la concepción de método: “Comprender e interpretar no es sólo una instancia científica, sino que pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo. En su origen el problema hermenéutico no es en modo alguno un problema metódico. No se interesa por un método de la comprensión que permita someter los textos, igual que cualquier otro objeto de la experiencia al conocimiento científico (...) Y sin embargo trata de ciencia y trata también de verdad.”<sup>14</sup>

Cuando se comprende no sólo se adquieren perspectivas sino que se conocen verdades, por ello usamos la hermenéutica como nuestro marco teórico para interpretar la película de esta investigación, pues a través de la obra es como se desvela esa verdad que pretendemos conocer.<sup>15</sup> Verdad que construiremos a lo largo de la presente tesis; verdad entendida no como absoluto, sino como el punto de coincidencia al cual se ha llegado a través de la exposición de diferentes formas de interpretación y del diálogo.

Lo que nos enseña Gadamer es: “que la comprensión no es nunca un comportamiento subjetivo respecto a un *objeto* dado, sino que pertenece a la historia efectual, esto es, al ser de lo que se comprende.”<sup>16</sup> *Un ser que se comprende*

---

<sup>12</sup> GADAMER, H. G., *Verdad y método*, V. 2, Pág. 379.

<sup>13</sup> GADAMER, H. G., *Verdad y método*, V. 1, Pág. 373.

<sup>14</sup> GADAMER, H. G., *Verdad y método*. V. 1, Pág. 23.

<sup>15</sup> Según Gadamer la interpretación es de cierta forma una recreación que se guía por la figura de la obra ya creada, que cada cual debe representar del modo en que encuentre en ella algún sentido.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, Pág. 14.

*es lenguaje* significa que al igual que la historia, una obra de arte tiene algo que enseñarnos y que no estamos en condiciones de conocer a partir de nosotros mismos, lo cual nos indica que no se experimenta el *ser ahí* donde algo puede ser producido y por lo tanto concebido por nosotros, sino sólo ahí donde puede *comprenderse* lo que ocurre, donde puede *interpretarse*.

Este proceso de la comprensión atraviesa todas las referencias humanas al mundo y tiene validez propia dentro de la ciencia, sin embargo, no puede pensarse como un método científico en el que nuestra interpretación y nuestra comprobación de hipótesis están sujetas a reglas específicas. El objetivo de la hermenéutica es rastrear la experiencia de la verdad allí donde se encuentre, e indagar su legitimación: “De este modo, las ciencias del espíritu vienen a confluir con formas de la experiencia que quedan fuera de la ciencia: con la experiencia de la filosofía, con la del arte y con la de la misma historia. Son formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica”<sup>17</sup>, pero sí con los medios que nos proporciona la hermenéutica.

### 1.1.3 LA EXPERIENCIA DEL ARTE Y LA VERDAD

Cuando nos hallamos frente a una obra de arte lo que experimentamos es una verdad que no podríamos alcanzar por otros medios (como la conciencia científica por ejemplo), y esto es lo que hace el significado filosófico del arte, el cual se afirma frente a todo razonamiento.

Este trabajo intenta mostrar, a partir de la experiencia del arte, el fenómeno hermenéutico como una forma de entender no sólo una película sino nuestra propia experiencia del mundo como experiencia estética. Ésta: “(...) es una manera de autoconprenderse. Pero toda autoconpreensión se realiza al comprender algo distinto, e incluye la unidad y la mismidad de eso otro. (...) en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo (...); en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos.”<sup>18</sup> Así, nos encontramos con que el arte es portador de conocimiento a partir de la experiencia que tenemos de él y por ende de nosotros mismos, y en este sentido es portador de verdad.

Una vivencia estética<sup>19</sup> no es sólo una más entre las cosas cotidianas, sino que representa la forma esencial de la vida en general y que va más allá, pues lo vivido estéticamente se separa como vivencia de todos los nexos de la realidad: La obra de arte arranca al que la vive del nexo de su vida por la fuerza de ella misma, y sin embargo, vuelve a referirlo al todo de su existencia. Esto es, *Begotten* no sólo trata de la historia del suicidio de Dios, de la muerte de su hijo y de la

---

<sup>17</sup> *Ibíd.*, Pág. 24.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, Pág. 138.

<sup>19</sup> Una vivencia estética es para Dilthey (citado por Gadamer en *Verdad y método I*, Págs. 104 y 106) algo inolvidable e irremplazable, fundamentalmente inagotable para la determinación comprensiva de su significado; mientras que para Simmel (igualmente citado en estas páginas) lo característico del concepto de vivencia es precisamente que lo objetivo no sólo se vuelve imagen y representación como en el conocimiento, sino que se convierte por sí mismo en momento del proceso vital.

Madre Tierra, es un relato que habla de nosotros y por nosotros; a través de nosotros (como lenguaje) la obra es lo que es.

Así: “En la vivencia del arte se actualiza una plenitud de significado que no tiene que ver tan sólo con éste o aquel contenido u objeto particular, sino que más bien representa el conjunto del sentido de la vida. Una vivencia estética contiene siempre la experiencia de un todo infinito”<sup>20</sup>. Y su significado es infinito precisamente porque representa ese todo a través de la obra de arte. Por eso la vivencia estética nos sitúa más allá de todo concepto, porque en ella se explicita y se expresa el carácter mismo de la vida.

#### 1.1.4 EL LENGUAJE COMO VEHÍCULO DE LA COMPRENSIÓN

El lenguaje, como habíamos mencionado anteriormente, es el medio que deja hablar al objeto (al mundo, a la obra de arte o al texto), y es al mismo tiempo el lenguaje propio de su intérprete, pues éste vuelve a hacer del texto lenguaje pero como una nueva creación del comprender. De esta forma la comprensión actúa como un evento, como algo que acontece y en virtud de lo cual se hace valer lo que tiene sentido, y la experiencia hermenéutica participa así mismo de este sentido de lo inmediato.

La comprensión es de este modo una experiencia auténtica, un encuentro con algo que vale como verdad: “El que este encuentro se cumpla en la realización lingüística de la interpretación (...), y el que con ello el fenómeno del lenguaje y de la comprensión se manifieste como un modelo universal del ser y del conocimiento, todo esto permite determinar de una manera más cercana el sentido que tiene la verdad en la comprensión.”<sup>21</sup> En cuanto que *comprendemos* estamos incluidos en un acontecer de la verdad<sup>22</sup>; pero el mundo, el texto o la obra de arte: “sólo puede llegar a hablar a través de la otra parte, del *intérprete*. Sólo por él se reconvierten los signos escritos de nuevo en sentido. El texto hace hablar a un tema, pero quien lo logra realmente es en último extremo el intérprete.

Este intérprete (o sujeto cognoscente) mira el mundo desde una propia e irreductible perspectiva que le sirve para conocer las cosas y para regular su comportamiento práctico en el mundo. Así, podemos afirmar que la forma en que cada uno interpretamos está determinada por la historia de la humanidad y por nuestra propia historia<sup>23</sup>, lo que permite que existan tantos sentidos como seres humanos:“(…)siempre hay una pluralidad de sentidos, una *constelación*, un conjunto, de sucesiones, pero también de coexistencias, que hace de la

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*, Pág. 107.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, Pág. 583.

<sup>22</sup> En el caso del arte, o de la poesía más específicamente, Gadamer asegura que esta expresión lleva en sí una cierta ambigüedad pero precisamente en ello estriba su verdad hermenéutica, porque el poeta representa por sí mismo lo que es, lo que fue y lo que va a ser, y atestigüa por sí mismo lo que anuncia (un ejemplo de ello son los cantos de Hölderlin sobre el retorno de los dioses, lo que nos recuerda hasta qué punto la conciencia de finitud del hombre es fundamental para la experiencia hermenéutica que podamos tener del mundo).

<sup>23</sup> Para Heidegger el fenómeno del lenguaje parte de la base de un proceso hermenéutico llevado a cabo por una historicidad interna.

interpretación un arte.”<sup>24</sup> El arte de la interpretación, pues como diría Nietzsche: *No hay hechos, sólo interpretaciones.*<sup>25</sup>

El mundo y la obra de arte entonces nos hablan, nos ponen ante nosotros mismos en nuestra existencia histórica y moralmente determinada, en una realidad intencionada, es decir, nos hablan con un significado bien determinado el cual nos abre la posibilidad de interpretar y de conocer.

Mediante el uso de los símbolos (que se encuentran en el imaginario colectivo y la información genética acumulada durante miles de años) podemos acceder a los diferentes tipos de lenguaje (pictórico, musical, iconográfico, etc.) a través del cual se exprese esa obra de arte: “Interpretación en el sentido de la *hermeneia* es la expresión lingüística de símbolos que resultan universales, y que derivan de impresiones presentes en el alma según las diferentes lenguas”<sup>26</sup>, y por ende, según diferentes formas de pensamiento en tiempos y espacios determinados.

En el caso de la puesta en escena de *Begotten*, ésta explicita algunos de esos recuerdos que conservamos a partir de que existimos como seres humanos: las nociones de vida y muerte. Los cuales dieron paso a diferentes --pero también muy similares-- tipos de símbolos que han existido y existen en cualquier cultura y en cualquier tiempo. Los cuales permiten el acceso de sentido por su estructura universal ontológica a todos los seres humanos.

Cuando decimos que *un ser que puede ser comprendido es lenguaje*, significa que el fenómeno hermenéutico devuelve su propia universalidad a la constitución óptica de lo comprendido cuando determina ésta en su sentido universal como *lenguaje*, y cuando entiende su propia referencia a lo que es como interpretación. Por eso no hablamos sólo de un lenguaje del arte, sino también de un lenguaje de la naturaleza, de un lenguaje de los cuerpos, e incluso del lenguaje de las cosas, o del lenguaje audiovisual en el caso del cine.

### 1.1.5 LA FORMA DE OPERACIÓN DE LA ALEGORÍA Y EL SÍMBOLO

Desde sus orígenes *la alegoría* formó parte de la esfera del Logos (del lenguaje), por esta razón se consideró una figura retórica o hermenéutica capaz de reconocer verdades válidas en el discurso y de desechar aquellas que sólo estorbaban. En términos generales una alegoría es una ficción que dice algo distinto de lo que realmente se quiere significar pero de manera más aprehensible, de manera que, como el lenguaje, permita comprender aquello Otro.

En el caso del símbolo éste: “(..) no está restringido a la esfera del logos, pues no plantea en virtud de su significado una referencia a un significado distinto, sino que es su propio ser sensible el que tiene *significado*.”<sup>27</sup> Esto es, un símbolo supone el vehículo en el que la contemplación visible y el significado invisible se encuentran indisolublemente unidos.

---

<sup>24</sup> DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Pág. 10-11.

<sup>25</sup> Deleuze diría más adelante: *el arte más alto de la filosofía es el de la interpretación.*

<sup>26</sup> FERRARIS, M., *La hermenéutica*, Pág. 23.

<sup>27</sup> *Verdad y método I*, Pág. 110.

A través de esta *indeterminación* de los símbolos es que podemos interpretarlos inagotablemente (pues no tratamos con conceptos como lo hace el lenguaje). En el caso de la alegoría sucede lo contrario, pues la referencia de significado es mucho más precisa y se agota antes de que podamos interpretar sin límites. Lo que sucede con la alegoría es que ésta permite emplear imágenes como representación de lo que carece de imágenes aplicadas a un concepto; y en el caso del símbolo éste pretende explicarlas a través de metáforas.

Debido a su estructura, alegoría y símbolo tienen la capacidad de representar algo a través de otra cosa, pero además, ambos tienen la característica común de que tanto uno como otro se aplican al ámbito religioso y al del arte.<sup>28</sup>

Desde la religión hasta el arte: “El símbolo no es una mera señalización o fundación arbitraria de signos, sino que presupone un nexo metafísico de lo visible con lo no visible. El que la contemplación visible y el significado invisible no puedan separarse uno de otro, esta *coincidencia* de las dos esferas, es algo que subyace a todas las formas del culto religioso. Y esto mismo hace cercano el giro hacia lo estético.”<sup>29</sup>

En este caso tanto la alegoría como el símbolo, funcionan en cuanto que éste último se inserta en nuestro concepto de obra de arte, y la alegoría como la forma de representación que también subyace a ésta. La reflexión sobre el símbolo y la alegoría, y su pertenencia a la teoría del arte, nos conducirá a analizar la película objeto de esta tesis desde el modo en que operan sus imágenes cargadas de sentido (la representación de la Muerte de Dios, de su hijo y de la Madre Tierra), el nexo que existe entre ellas (de la Tragedia o el Teatro de la Crueldad con el cine), así como en el sentido formal incluido en determinados universos discursivos (el cine *Gore* por ejemplo).

#### 1.1.6 EL CINE Y SU LENGUAJE

La hermenéutica y el cine convergen ahí donde el cine es productor de sentido a través de ciertos mecanismos tanto formales (los ángulos, planos y el movimiento de las tomas, así como las transiciones entre ellas; la puesta en escena; el ritmo cinematográfico; el sonido, la música y los diálogos; el montaje y/o edición; la forma narrativa, etc.) como de contenido (el argumento, la historia) propios de su lenguaje.

Retomando lo dicho sobre el proceso de diálogo, en el caso del cine debemos asumir la relación que existe entre el creador (pues el encuadre, la acción, etc. tienen una cierta intención) y el cine como medio de comunicación (y como obra de arte) y su receptor (o intérprete), los cuales a través de diferentes códigos y de cierta información crean todo un universo de significación en el momento en el que entran en contacto.

---

<sup>28</sup> Por esta razón es que ambos resultan importantes en el análisis de nuestra película. De esta forma es que a través de la alegoría podemos entender conceptos religiosos, artísticos y filosóficos dentro de un marco limitado de interpretación, al mismo tiempo que mediante el uso de símbolos (metáforas) accedemos a ese otro tipo de conocimiento que está más allá del lenguaje.

<sup>29</sup> *Ibid.*, Pág. 111.

Interpretar significa comprender, y esto ocurre en un momento histórico determinado que a su vez está permeado por la propia historia del intérprete. Pero en la experiencia del cine lo que sucede es que el espectador ingresa en un universo extraño que varía su percepción habitual y que le resulta desconocido, el universo de lo *Otro*. Mediante diversos recursos técnicos como la cámara subjetiva, el manejo de las miradas, la sobreimpresión de dos o más imágenes, el contrapunto musical, el ritmo del montaje, etc., el espectador se ve forzado a abandonar: “la linealidad temporal --es decir, (...)la vida cotidiana-- a favor de un imaginario figurativamente desquiciado que le conducirá al pasado, a un tiempo en el que ni el relato presente ni él mismo existían, es decir, a la nada, a la muerte (...).”<sup>30</sup>

Cuando el intérprete se haya ante un filme, en ciertos casos puede adoptar no sólo su propio punto de vista sino también el de los protagonistas del filme. Es más, puede ser parte de la trama que se desarrolla ante sus ojos y *participar* de los mismos acontecimientos que se suceden en la pantalla reconstruyéndolos, aunque sólo sea simbólicamente. Pero más aún, ese espectador es quien crea de nuevo el sentido del filme en cuanto que es capaz de interpretarlo.

El cine es mediante su lenguaje la codificación estética que permite experimentar al espectador la fascinación e incomodidad de hallarse por un momento fuera de esta realidad y dentro de otra que puede ser igual o incluso más rica significativamente hablando.

Con el filme *Begotten* nos encontramos entonces ante la posibilidad de entender y de comunicar a través de la representación la propia experiencia de muerte a través de una obra de arte, a partir de que ésta crea un nuevo código en relación con los diferentes modos de interpretarla (o de estar en el mundo)<sup>31</sup>, tanto por su contenido como por su forma. De esta forma podemos asegurar que el cine nos permite no sólo entablar un diálogo con el filme, sino acceder a eso *Otro* mediante la representación o la simulación a través del medio del arte.

*Begotten* es la memoria del simbolismo religioso, es una historia universal donde se conjugan símbolos y alegorías sobre tres conceptos fundamentales: el nacimiento, la muerte y la resurrección. En el reparto se ha designado con una nominación a los protagonistas, con lo cual toda la carga simbólica del trabajo audiovisual nos conduce a la representación de la muerte de Dios y de su hijo, así como a la violación de la Madre Tierra dentro de un discurso en el que tanto tiempo como espacio parecen desformalizados, pues se trata de una representación del tiempo original.

El arte de interpretar es como un arte de atravesar máscaras para descubrir qué es lo que se enmascara y por qué. La hermenéutica y la experiencia del arte nos señalan que detrás de cuanto se nos muestra como evidente hay algo oscuro o al menos escondido; hay algo que es *Otro* respecto de nosotros en el tiempo o en el alma. Por esta razón analizamos a continuación la cuestión de la

---

<sup>30</sup> LOSILLA, Carlos, *El cine de terror*, Pág. 33.

<sup>31</sup> A partir de cómo cada instancia interrogante *está en el mundo* es como interpreta éste. La hermenéutica plantea que el preguntar debe hacerse desde la situación esencial en la que se hallan los espectadores o las instancias interrogantes.



obra de arte en relación con el cine, y cómo a través de ella es que podemos acceder a eso *Otro*.

## 1.2 LA OBRA DE ARTE Y EL FILME *BEGOTTEN*. LA EXPERIENCIA DEL ARTE COMO PORTADORA DE SENTIDO

*Cuando Orfeo desciende hacia Euridice,  
el arte es el poder por el cual la noche se abre.*  
Maurice Blanchot

### 1.2.1 EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE

¿Cuál es el origen de la obra de arte? Desde la perspectiva de Heidegger: “(...) aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es”<sup>32</sup>, es su esencia, su origen. Podemos así decir que la obra surge a partir de la representación del artista, y a su vez éste es lo que es por medio de la obra. Ninguno es sin el otro pero ambos son en virtud de un tercero: el arte. Así, la pregunta por el origen de la obra de arte se convierte en la pregunta por su esencia, y lo que es ésta se infiere por la obra misma, en el caso de esta tesis, la obra cinematográfica.

Lo artístico de una obra es eso *Otro* que la misma hace conocer abiertamente, eso *Otro* es la alegoría y el símbolo que forman el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte. Y en este sentido las películas son el ejemplo más claro de representación, en las que se pone de manifiesto eso *Otro* que es la imagen misma.

### 1.2.2 LA EXPERIENCIA DEL ARTE

La idea de verdad de Heidegger (la cual se desvela en la contemplación de la obra de arte) pone al descubierto el fundamento temporal que se oculta, que abre una experiencia hasta entonces cerrada y que está en condiciones de superar el pensamiento desde la subjetividad; a esa experiencia Heidegger le llama el *Ser* (entendido como esencia, como origen). Para este autor la experiencia del arte entendida desde la pura reflexión estética no da cuenta de lo que es la verdad del arte, por eso necesitamos ponerla en cuestión para entender el modo de ser de lo que es experimentado a través de ella y por tal razón nos cuestionamos acerca del origen de la obra de arte y de cómo acontece en ella esa verdad.

Recordemos que el comprender (interpretar) forma parte del encuentro con la obra de arte, lo cual significa que la experiencia de ésta representa por sí misma un fenómeno hermenéutico puesto que la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. Pero a su vez la obra de arte tiene la característica de la auto representación, y en este sentido es que supera la concepción del artista y del

---

<sup>32</sup> HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, Pág. 37.

espectador, pues en ella misma opera la verdad, lo que ella representa es aquello que Heidegger denominaría como *lo permanentemente verdadero*.

Para él lo que opera en una obra es el acontecer de la verdad, pero esa verdad, es no verdad<sup>33</sup>: “En la no-ocultación como verdad está a la vez el otro *no* de un doble impedimento. La verdad está en cuanto tal en la contraposición del alumbramiento y las dos clases de ocultación”.<sup>34</sup> La verdad es entonces la lucha entre lo que alumbra y lo que se oculta<sup>35</sup>, un doble movimiento de ocultación y desocultación que desgarrar al ente (o la cosa) en el que se produce (el Ser). De este modo se instala la patencia de la verdad, cuando lo que está oculto remite a lo desoculto.

La obra de arte es entonces esa presencia velada que no disimula su ausencia, que es presencia de su ausencia infinita, prueba de la ausencia sin fin (muerte sin fin), huella, *gramma*, imagen. Buscamos esa realidad de la obra de arte para encontrar ahí el arte verdadero que está en ella, pero en la obra no se trata de la reproducción de los entes singulares sino de la reproducción de la esencia de las cosas.

### 1.2.3 LA CONTEMPLACIÓN Y EL CINE

Para que todo este proceso de ocultar-desocultar ocurra, es necesario que exista el artista, la obra y el intérprete para que haya una verdad: “Dejar que una obra sea lo que sea es lo que llamamos la contemplación de la obra. Únicamente en la contemplación, la obra se da en su ser-creatura como tal”<sup>36</sup>, es decir, lo creado mismo no puede llegar a ser existente sin esa contemplación. Una relación dialógica se establece entonces entre el creador, la obra y quien la contempla<sup>37</sup>, sea un grupo humano histórico o un individuo.

Cuando nos encontramos ante la contemplación de obras cinematográficas estamos en contacto con un tipo de lenguaje que ‘conocemos’ pero el cual se articula de manera siempre diferente y es reconstruido de modo igualmente diferente dependiendo de quien sea el intérprete y en qué condiciones se dé esa experiencia estética. Normalmente el espectador que asiste a las salas de cine no conoce cómo se articula el discurso audiovisual, o sea, no necesariamente conoce los ángulos y planos de las tomas, ni cómo se logra sincronizar el audio con la imagen, etc., sin embargo, cuando está inmerso en el universo del filme, prácticamente ‘vive’ dentro de él, posee al mismo tiempo que es poseído, extorsiona simbólicamente y es extorsionado lingüísticamente.

---

<sup>33</sup> En esta frase utilizamos la figura retórica llamada oxímoron, la cual es usada desde la Tragedia Griega y supone la contraposición de dos conceptos opuestos (donde al final no se resuelven como en la dialéctica hegeliana), es la afirmación y negación de una tesis en un mismo enunciado y es muy común en el discurso de los autores en los que nos basamos para el presente trabajo. En el caso de la verdad que es no verdad, lo que sucede es que para Heidegger ésta se desvela al mismo tiempo que la oculta.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, Pág. 96.

<sup>35</sup> Heidegger se refiere a la acción del *Ser* que se desoculta ocultándose, como *aletheía*.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, Pág. 104.

<sup>37</sup> Quien observa se transforma en ese acto de mirar en Orfeo, pues niega a la obra, la sacrifica trasladándose al origen, libera lo sagrado de ella y lo regresa a sí mismo. Todo se juega entonces en la decisión de su mirada, que libera la esencia de la noche. Pero para poder descender a ese infierno es necesario el poder del arte.

Gadamer afirma que: “La vivencia estética es indiferente respecto a que su objeto sea real o no, respecto a que la escena sea el escenario o la vida. La conciencia estética posee una soberanía sin restricciones sobre todo.”<sup>38</sup> Del cine a la realidad, y de la ficción a la vida sólo hay un simulacro que encierra la muerte del orden real de las cosas. Entonces la contemplación de la obra no aísla a quien la contempla de sus vivencias, sino que las inserta en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra: “(...) todo el que hace la experiencia de la obra de arte involucra ésta por entero en sí mismo, lo que significa que la implica en el todo de su autocomprensión en cuanto que ella significa algo para él.”<sup>39</sup>

Cuando nos hallamos frente a la obra o a la película la manera como interpretamos es en cierto sentido una recreación, pero ésta se guía por la figura de la obra ya creada que cada quién se representa del modo como halla en ésta algún sentido. Una película puede significar o ‘hablarnos’ dependiendo de la manera en que vivimos y en que interpretamos el mundo, pero esa contemplación supondrá siempre un estar fuera de nosotros mismos como posibilidad de asistir a algo sin abandonar el mundo en que habitamos: “Esta asistencia tiene el carácter del auto-olvido, y la esencia del espectador consiste en entregarse a la contemplación (...)”<sup>40</sup> de la obra olvidándose de sí mismo.

Lo que se desarrolla ante nuestros ojos (*Begotten*) es tan distinto de lo que sería para alguien más y tan pleno de sentido, que nos deja emplazados en una distancia que nos prohíbe cualquier acción con fines prácticos. Esta distancia es estética en cuanto que significa la distancia respecto al ver, lo que paradójicamente hace posible una participación auténtica y total en lo que se representa ante uno.

“El auto-olvido del espectador se corresponde así con su propia continuidad consigo mismo. La continuidad de sentido accede a él justamente desde aquello a lo que se abandona como espectador. Es la verdad de su propio mundo, del mundo religioso y moral en el que vive, la que se representa ante él y en la que se reconoce a sí mismo. (...) Lo que le arranca de todo lo demás le devuelve al mismo tiempo, el todo de su ser.”<sup>41</sup>

#### 1.2.4 LA PUESTA EN ESCENA TRÁGICA Y *BEGOTTEN*

A cada modo de instaurar la verdad (de producir o de entender el arte) corresponden muchos de contemplar, o diferentes formas de interpretar. Sin embargo, la obra de arte supera por principio cualquier horizonte subjetivo tanto del artista como de su receptor. Esto significa que la interpretación de la obra de arte no tiene límites. La esencia del arte es entonces aquella en la que descansan el artista y la obra de arte, pero más aún, es el ponerse en operación la verdad. Pero es sólo a través del lenguaje (en este caso el lenguaje cinematográfico) y de un intérprete que acontece esa verdad: “Sólo cuando reconocemos lo representado estamos en condiciones de leer una imagen (o una serie de

---

<sup>38</sup> GADAMER, G., *Verdad y método*, V. 1, Pág. 130.

<sup>39</sup> GADAMER, G., *Verdad y método*, V. 2, Pág. 12.

<sup>40</sup> GADAMER, G., *Verdad y método*, V. 1, Pág. 171.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, Pág. 174.

imágenes); en realidad y en el fondo, sólo entonces hay tal imagen. *Ver significa articular*".<sup>42</sup>

La Muerte de Dios (como representación, como parte de la historia de las religiones, del pensamiento filosófico, etc.) es un discurso que la mayoría de seres humanos conocemos y que 'vemos' de acuerdo a nuestra condición (afectiva, racional e histórica) en el mundo. En el cine la historia de la vida y muerte del Dios cristiano se ha representado innumerables veces, por tanto podemos decir que está visualmente inserta en la memoria colectiva occidental. La propuesta de *Begotten* significa una nueva forma de mostrar la historia de Dios y de su hijo más en concordancia con esta sociedad posmoderna y con las obras de arte que produce: En *Begotten* asistimos a la puesta en escena de la vida y de la muerte, del devenir que está en movimiento perpetuo y que no cesa de destruir eso que produce y que se desvela por la visión de la obra.

Es a través de esas imágenes cinematográficas que accedemos a eso *Otro* situándonos por encima de la visión dionisiaca (de la visión de la muerte), y en el simulacro que supone la experiencia del cine es que podemos ver a esa voluntad de vida despiadada que crea seres para destruirlos sin nosotros sufrir daño.<sup>43</sup> Este es el mecanismo que opera en la Tragedia Griega, en la representación, el de la simulación (donde lo apolíneo y lo dionisiaco son opuestos que luchan y que se resuelven en la imagen) que nos mantiene a distancia. Cuando nos vemos sacudidos por la desolación y el estremecimiento nos desdoblamos dolorosamente pero manteniéndonos lejos, nunca como quien sufriría en la puesta en escena ante la que estamos.

Cuando nos encontramos frente a una representación dramática (obra de teatro, película, etc.), tanto los actores como los espectadores formamos parte de ese universo de sentido que abre la obra y que ha encontrado su patrón en sí mismo: "En la representación escénica emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo está siempre oculto y sustraído (...)"<sup>44</sup>, pues sólo en ella se encuentra lo divino, y sólo en ella se desvela la verdad tal como ocurre en la Tragedia Griega, donde se descubre ese fondo dionisiaco (del exceso y de la muerte) mediante la imagen, mediante el simulacro.

La película objeto de nuestra investigación nos remite a la teoría antigua del arte, donde como la representación de lo divino, vemos a los dioses de un pasado inmemorial morir y renacer en un mundo que es al mismo tiempo nuestro mundo.

La siguiente cita de Gadamer explica de manera insuperable la obra que nos ocupa. *Begotten*: "(...) es esta obra poética, según su ser más auténtico, ya que sólo existe al ser representada, en su representación como drama, y sin embargo lo que de este modo accede a la representación es su propio ser."<sup>45</sup> El proceso ya conocido de la tradición mitológica es elevado por la representación a su verdad y validez; en *Begotten* nos hallamos ante aquello representado que llegó hasta

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, Pág. 132. Las cursivas son nuestras.

<sup>43</sup> Es la idea del devenir planteada por Nietzsche, la cual vemos claramente representada en el filme que nos ocupa y se desarrolla en el capítulo 3, donde la Madre Tierra y su hijo mueren para después resucitar de sus sepulcros.

<sup>44</sup> *Ibid.*, Pág. 157.

<sup>45</sup> *Ibid.*, Pág. 161.

nosotros de la manera más auténtica puesto que no es una copia de nada sino más bien conocimiento de la esencia.<sup>46</sup>

De este modo es que *Begotten* basándose en la Tragedia Griega como forma de representación ejerce esa fuerza de atracción en el espectador a partir de la cual se establece una relación esencial entre él y la puesta en escena; esta última no está ahí entonces como una copia al lado del mundo real, sino que es en la acrecentada verdad de su ser.

Desde Aristóteles sabemos que la representación trágica ejerce un efecto en el espectador a través del *éleos* y del *phobos*. El primero se refiere a la desolación que nos invade frente al destino de alguno de los personajes; el segundo es el escalofrío que hace que se nos hiele la sangre y nos veamos sacudidos por el estremecimiento de terror que se apodera de nosotros cuando vemos marchar al desastre a alguien (como cuando vemos en *Begotten* que van a descuartizar al engendrado): “Desolación y terror son formas del éxtasis, del estar fuera de sí, que dan testimonio del hechizo irresistible de lo que se desarrolla ante uno.”<sup>47</sup>

Lo que se experimenta en el exceso del desastre trágico y en el cine *Gore* es que, frente al poder del destino plasmado en imágenes, nos reconocemos a nosotros mismos y a nuestro propio ser finito. Cuando asistimos a una representación teatral o vemos una película, nos planteamos una relación con el muerto y con nuestra propia muerte. Pues asumir nuestro cadáver es asumir nuestra vida como finita y sus posibilidades como tales.

Cuando estamos ante la representación trágica o *el cine de la crueldad*, nos reconocemos a nosotros mismos y nos vemos como seres para la muerte al igual que los personajes. Lo que le ocurre a ellos posee un significado ejemplar: “La afirmación trágica es iluminación en virtud de la continuidad de sentido a la que el propio espectador retorna por sí mismo.”<sup>48</sup> El espectador se reencuentra a sí mismo en el acontecer trágico porque lo que le sale al encuentro es su propio mundo, que le es conocido por la tradición histórica, social, religiosa, etc.

La puesta en escena de *Begotten* no sólo supone que el espectador está familiarizado con la Muerte de Dios y de su hijo, sino que implica también que su lenguaje le alcanza todavía. Sólo así se convierte el encuentro consigo mismo el encuentro con la obra, que es la que acontece en el acontecimiento de su puesta en escena.

Desde el lado del artista, el director Elias Merhige asume la posición de un poeta que representa y nos muestra una verdad común, y que para ello elige un material específico: la emulsión fotográfica, y no de manera arbitraria pues a través de la imagen en movimiento expone de forma alegórica el nacimiento y las muertes que se suceden durante toda la película. Y por más rara, difícil o desconcertante que pueda parecer esta representación, no se trata de un mundo del delirio o de encantamiento: “sino que sigue siendo el propio mundo el que uno se apropia ahora de una manera más auténtica al reconocerse más

---

<sup>46</sup> Platón decía de las copias que éstas se basaban en un modelo original, y por esta razón consideró la representación tanto en el juego como en el arte, como una imitación de imitaciones y la relegó a un nivel inferior. En el apartado siguiente revisaremos la cuestión del simulacro a través de las imágenes desde Platón hasta Deleuze.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, Pág. 177.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, Pág. 179.

profundamente en él. Sigue dándose una continuidad de sentido que reúne a la obra de arte con el mundo de la existencia y del que no logra liberarse ni siquiera la conciencia enajenada de una sociedad de cultura<sup>49</sup> como la nuestra.

---

<sup>49</sup> *Ibíd.*, Pág. 180.

### 1.3 LA IMAGEN DESDE LA PERSPECTIVA DE PLATÓN Y DE NIETZSCHE, HASTA LLEGAR A DELEUZE: EL SIMULACRO O EL PRECURSAMIENTO DE LA MUERTE Y EL CINE

*La profundidad no se entrega de frente, sólo se revela disimulándose en la obra (...);  
allí donde esa esencia aparece, donde es esencial y esencialmente apariencia:  
en el corazón de la noche.*  
Maurice Blanchot

#### 1.3.1 EL SÍMIL DE LA LÍNEA DE PLATÓN

Para explicar la noción de simulacro que le da título a esta tesis examinaremos de dónde proviene ese concepto en la historia del pensamiento filosófico. Por tal motivo empezamos con Platón y su Teoría de las ideas, la cual se haya gráficamente expuesta en el SÍMIL DE LA LÍNEA (donde Platón encuentra la forma de explicarse la realidad):

Verdades fijas o mundo estático	Ideas (eidos) Arquetipos	Dianoia (razón)	Mundo Inteligible o Suprasensible } Voluntad de verdad
	Seres Matemáticas	Noesis (inteligencia)	
Mundo dinámico o en movimiento	Objetos	Pistis (creencia)	Mundo Sensible → Arte
	Sombras	Eikasia (ignorancia)	
	ONTOLOGÍA (realidad)	EPISTEMOLOGÍA (conocimiento)	

En este esquema (el cual se encuentra estrechamente relacionado con la Alegoría de la Caverna como veremos más adelante): “la línea representa los cuatro géneros de objetos de que, desde el punto de vista del conocimiento, se compone el universo. La alegoría extrae de esta división las consecuencias relativas a la educación”,<sup>50</sup> y está incluida en el diálogo que mantiene Sócrates con Glaucón en **La República** de Platón, donde asegura que quien quiera obrar con sensatez a propósito de los asuntos personales y públicos debe tener a la vista la Idea del Bien, es decir, situarse en el mundo inteligible o de las ideas para ser iluminado por la luz.

<sup>50</sup> PLATÓN, *La República*, Pág. CLXVI.



### 1.3.2 LA ALEGORÍA DE LA CAVERNA

La caverna tiene una entrada abierta ampliamente a la luz; dentro viven unos hombres que han estado desde niños encadenados por las piernas y el cuello, de modo que han permanecido siempre en el mismo lugar mirando únicamente hacia delante. Detrás de ellos hay una gran fogata ardiendo, y entre ésta y los hombres hay un camino escarpado a lo largo del cual se alza un gran muro. Afuera, otros hombres transportan toda clase de utensilios y figuras talladas en piedra con toda clase de formas. Los hombres dentro de la caverna lo único que ven son las sombras proyectadas por el fuego en la pared. Así, la realidad para ellos son las sombras de los objetos y no las cosas en sí. Esto se puede explicar porque los hombres de la caverna no han visto nunca el Sol que es quien, según Platón, administra todo en la región visible porque encierra la Idea del Bien. Ésta es la causa universal de todo cuanto es recto y bello; en el mundo visible es la que genera la luz, y en *el mundo inteligible* es la dispensadora de la verdad y la inteligencia.

En la alegoría de la caverna *el mundo sensible* (el de abajo, el de los hombres que habitan en la caverna) no es sino una copia o imagen del mundo inteligible (el mundo superior por llamarlo de algún modo), pues al vivir en las tinieblas esos hombres no ven las cosas como realmente son sino sólo según las sombras que proyectan. Actualmente se ha relacionado el fenómeno del cine y la televisión con esta alegoría, pues desde la perspectiva de Platón quien observa las imágenes no está viendo la realidad sino sólo sombras de ella, algo parecido a lo que nosotros conocemos hoy en día como el entorno *visual*. Lo que ocurre según Platón cuando presenciamos las imágenes en movimiento, es que estamos frente a una representación en el sentido de mera simulación de alguna realidad no ante ella misma, debido a lo cual esa representación carece de verdad por no estar iluminada por la razón, por ser simple ‘arte’ o ilusión.

Los griegos antiguos sin duda no asumían la cuestión artística como lo hacemos nosotros. Para Platón los artistas (pintores, escultores, poetas, etc.) estaban en una categoría más baja que el obrero o el campesino, y sólo los filósofos, los matemáticos o incluso los músicos eran aquellos que realmente accedían a la verdad.

Para Platón el ojo se equiparaba al alma, cuando éste: “fija sus miradas en objetos iluminados por la verdad y por el ser, entonces los concibe y conoce y muestra poseer la inteligencia. Cuando, por el contrario se fija sobre algo que está envuelto en tinieblas, como lo es lo que nace y perece, entonces, como lo ve turbio, no tiene sino opiniones que van y vienen de un extremo al otro, y parece incluso hallarse privada de toda inteligencia.”<sup>51</sup> En el caso de que los ojos pasaran de la oscuridad a la luz el alma podría ascender al mundo inteligible (ascendería a la idea suprema, a la idea del Bien, que permite aparecer todo lo presente en su visibilidad), de otro modo se quedaría en el mundo sensible.

Así, la desocultación en Platón quedaba sujeta a la justeza del mirar, el percibir, el pensar y el enunciar. Esta lógica responde a la necesidad de los griegos de pensar el Ser, que para ellos correspondía a la Idea del Bien.

---

<sup>51</sup> *Ibíd.*, Pág. 236.

El siguiente esquema muestra de manera más gráfica la Teoría de Platón:

Mundo visible = Mundo inteligible  
Sol = Idea del Bien (*agathón*)  
Luz = Verdad  
Objetos de la vista (colores) = Objetos del conocimiento (ideas)  
Sujeto vidente = Sujeto cognoscente  
Órgano de la vista (ojo) = Órgano del conocimiento (espíritu)  
Facultad de la vista = Facultad de la razón  
Ejercicio de la vista = Ejercicio de la razón  
Aptitud de ver = Aptitud de conocer

Otro modo de entender de qué manera se relacionan el Símil de la Línea con la Alegoría de la Caverna es el siguiente:

Observando el Sol = *Visión de la forma del Bien*

Observando las cosas reales en el mundo fuera de la caverna = *Inteligencia*

Observando las sombras y los reflejos en el mundo fuera de la cueva y a esa ascensión = *Razón*

Prisioneros liberados dentro de la cueva = *Creencia*

Prisioneros atados dentro de la cueva = *Ilusión*<sup>52</sup>

Una vez expuesto el origen platónico de nuestro concepto de simulacro es preciso: “Distinguir la *cosa* misma y sus imágenes, el original y la copia, el modelo y el simulacro”<sup>53</sup> siguiendo la perspectiva de Platón, para llegar al análisis que hace Gilles Deleuze en su libro **Lógica del sentido**, y así entender la postura de Nietzsche que valida esta tesis.

Según Deleuze, Platón se da cuenta a fuerza de buscar en el simulacro y de asomarse hacia su abismo que éste no es simplemente una copia falsa sino que pone en cuestión las nociones mismas de copia y de modelo: *para Platón, los simulacros están contruidos sobre una disimilitud, y poseen una perversión y una desviación esenciales*. Platón divide en dos ese dominio de las imágenes-ídolos: copias y simulacros, los cuales se encuentran en el mundo sensible y por lo tanto para él no son poseedores de verdad. Estos simulacros: “lo que pretenden, el objeto, la cualidad, etc., lo pretenden por debajo, a favor de una agresión, de una insinuación, de una subversión, contra el padre, y sin pasar por la idea”<sup>54</sup>, es decir, sin pasar por el mundo inteligible y permaneciendo en el mundo sensible.

Platón diría que en el simulacro, al comprender éste grandes dimensiones, profundidades y distancias, el objeto (en el mundo sensible) no puede dominar a

---

<sup>52</sup> LEE, Desmond, en *The Republic*, P. 259.

<sup>53</sup> DELEUZE, Gilles, *Lógica del Sentido*, Pág. 256.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, Pág. 258. Dirigirse a las ideas es la esencia de la razón para Platón, lo cual responde a la tradición del pensamiento de occidente. También para Aristóteles la Idea del Bien es algo divino como el Ser, lo cual implica que ambos filósofos están hablando de una metafísica teológica, o de una ontoteología.

esas sombras que se proyectan porque ese simulacro se lleva a cabo en las tinieblas de la caverna, por lo tanto éste experimenta sólo una impresión de semejanza: el observador (o el prisionero que ha vivido siempre en la caverna) forma parte del mismo simulacro que se transforma y se deforma según su propio punto de vista. A partir de esta reflexión de Platón, Deleuze encuentra en el simulacro un devenir ilimitado, un devenir siempre *Otro*, un devenir subversivo que viene de las profundidades. Pues desde el principio el hombre en la caverna, por estar sumergido en la oscuridad, sólo ha visto, ve y verá siempre desde su perspectiva desfigurada.

Si la tesis de este autor es correcta, si el simulacro se construye sobre una diferencia como decía Platón siendo capaz de interiorizar una disimilitud, no podríamos definirlo en relación con el modelo (u objeto a la luz del Sol), el cual sería un modelo de lo *Otro* del que derivaría una semejanza interiorizada. Y eso *Otro* no sólo afectaría a las imágenes sino que aparecería como un modelo posible.

Si eso *Otro* es capaz de representarse entonces presenciamos eso desconocido pero no por eso inexistente, porque traeríamos a la vista ese fondo dionisiaco del que hablará Nietzsche en **El origen de la tragedia**, donde asegura que en el Ser (que para Platón era la Idea del Bien y para Nietzsche es el devenir) no hay identidad sino diferencia.

La forma de explicarse la realidad a través del Símil de la Línea, donde las ideas son verdades fijas, inmutables, y el mundo sensible (donde Platón situaba al arte) no es capaz de develar la verdad, deja de lado la idea del dinamismo de la realidad y del devenir de la vida misma. Cuando Nietzsche anuncia el fin de la metafísica de Platón o la Muerte de Dios, niega ese mundo inteligible y estático de Platón a favor de la noción de la voluntad de vida (que crea y mata seres para contemplarse ella misma) que tiene su representación en la Tragedia Griega.

El *eidós* de Platón, y en palabras de Nietzsche el intelecto, oculta esa verdad dionisiaca. El lenguaje poético y el arte trágico se convierten así en arte de la simulación porque a través de ellos accedemos al origen (la voluntad de la naturaleza: creación- destrucción) pero sin perecer en ello. La Idea del Bien de la que nos habló Platón y después el Absoluto de Hegel, caen ante la voluntad de vida despiadada y ante el arte del artista trágico, el cual es capaz de representarla como simulacro de ese teatro de la crueldad que es la vida misma.

Posteriormente Antonin Artaud escribirá acerca de la representación dionisiaca en **El teatro y su doble**: “*El teatro es el lugar en el que lo invisible se hace visible y se produce una hierofanía*”<sup>55</sup>, es decir, donde se establece contacto con lo sagrado. El Teatro de la Crueldad sería según Artaud, creado para devolverle a la vida su pasión y convulsión de la que él mismo querría hacer una puesta en escena, muy en concordancia con el arte trágico de Nietzsche.

---

<sup>55</sup> Pág. 13.

### 1.3.3 LA REPRESENTACIÓN

El platonismo fundó así todo un ámbito de la representación, el cual estaba lleno de copias en relación al modelo o fundamento (la Idea del Bien), o en relación a lo *Otro*. En nuestro caso ese modelo o fundamento es la vida-muerte como origen, y las representaciones trágicas o artísticas son las realmente poseedoras de verdad.

Desde Nietzsche hasta Heidegger y Gadamer, es en la obra de arte donde se pone en operación esa verdad porque el modo de ser de ella es la misma *representación*. En la imagen es donde se hace patente la unidad de lo originario, pero esta vez sin haber distinción entre la representación y lo representado: “El que la representación sea una imagen --y no la imagen originaria misma-- no significa nada negativo, no es que tenga menos ser, sino que constituye por el contrario una realidad autónoma.”<sup>56</sup> Entonces el ser de la imagen así como el de la obra de arte es la representación, ya que ellas mismas se autorepresentan y ya no se comparan con la copia (lo puramente representado, cuya esencia es únicamente la de parecerse a una imagen original porque sólo pretende reproducir algo, y cuya única función consiste en la identificación de aquello):

“A la realidad óptica de la imagen le subyace pues la relación ontológica de imagen originaria y copia. Sin embargo lo que realmente interesa es que la relación conceptual platónica entre copia e imagen no agota la valencia óptica de lo que llamamos imagen.”<sup>57</sup> En la imagen accede el Ser a una manifestación visible y llena de sentido, en ella se representa el Ser y vuelve a sí mismo, se muestra pero se oculta (aunque sea lo *Otro*).

### 1.3.4 EL SIMULACRO Y EL CINE

El cine aparece como uno de los ejemplos más claros del carácter esencial de la obra de arte moderna como simulacro, tanto en la búsqueda del artista (en la fase de la creación) como en la contemplación (segunda fase) de quien está ante la obra, donde la experiencia del arte se refiere al precursamiento o simulacro de muerte que supone la sola visión de imágenes en movimiento. En este caso vivimos una autoaniquilación donde la muerte no sólo es el contenido sino la forma, pues negamos nuestra realidad a favor de un discurso donde entramos en un tiempo y en un espacio diferente al nuestro, y donde vemos la representación de la muerte de *Otro*, lo que simbólicamente significaría precursar nuestra propia muerte.

Mediante las imágenes, tanto el cine como el simulacro rompen sus cadenas y aparecen como un fantasma: actúan como una presencia que en nada se diferencia de una ausencia. El simulacro de muerte al que accedemos a través de las imágenes, las cuales nos permiten mirar desde fuera, supone un regreso a un estado originario (la vida-muerte) del ser humano mediante la simulación,

---

<sup>56</sup> GADAMER, G., *Verdad y método*, Pág. 189.

<sup>57</sup> *Ibid.*, Pág. 190. En este sentido Gadamer recurre al concepto de *repraesentatio* para explicar la diferencia entre copia e imagen. Este concepto quiere decir: hacer que algo esté presente, y la imagen es un momento en que esto ocurre, siendo autónoma respecto al original puesto que cuando se muestra no pertenece a ningún original (incluso ni a sí mismo), es decir, lo representado sólo adquiere imagen desde su imagen.

pues no morimos realmente, sólo nos encontramos ante la visión del abismo desgarrador por medio de la obra de arte.

El cine opera de este modo: crea realidades que si bien nunca tuvieron lugar, también lleva a cabo representaciones, trae a la presencia hechos, personajes, lugares, etc., mediante un lenguaje articulado por imágenes, sonidos, una puesta en escena, personajes, iluminación, diálogos, montaje, etc., del cual obtenemos una obra: el filme.

## 1.4 LAS DIFERENTES VERSIONES DE LA IMAGEN, SU NACIMIENTO A PARTIR DEL FENÓMENO DE LA MUERTE Y SU INHERENTE SEMEJANZA CON EL CADÁVER: DESDE LASCAUX HASTA “LO VISUAL”, Y LA INTERPRETACIÓN DE MAURICE BLANCHOT

*Intensamente, la criatura ve con sus ojos lo abierto.  
Sólo nuestros ojos están como invertidos...*  
Rainer Maria Rilke

*Por la muerte los ojos se invierten...*  
Maurice Blanchot

### 1.4.1 LA IMAGEN ARCAICA/ORIGINAL

Casi todos los seres humanos podemos ver imágenes prácticamente desde antes de nacer, las conocemos sin contar con un aprendizaje previo pues han estado con nosotros desde que empezamos a existir. Sin embargo, cuando el ser humano empezó a re-crear las imágenes de su entorno fue cuando tuvo conciencia de la vida y de la muerte (del otro y por ende de la suya). Para Régis Debray: “El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas, es como rechazo de la nada y para prolongar la vida.”<sup>58</sup>

Las primeras imágenes que se conocen hechas por la mano del hombre son las pinturas rupestres (Chauvet, Lascaux, Altamira, etc.), las cuales datan de 30,000 años antes de nuestra era. En ellas, a pesar de no ‘ver el mundo’ de la misma forma que esos primeros seres humanos podemos ver representadas en sus trazos tanto la vida (o la fecundidad) como la muerte: la eterna dicotomía sobre la que ha girado el imaginario del ser humano desde siempre.

Durante los años posteriores la mayoría de las formas de manifestación religiosas (lo que después se convertiría en el arte) de las primeras civilizaciones seguían girando en torno a la muerte, a sus ritos y a su culto. Cada civilización trataba de diferente forma a la muerte y a sus muertos. Unas formas sepulcrales estaban vueltas hacia su interior como las de los egipcios, otras en cambio interpelaban a los vivos más que a los muertos como las griegas, y otras como las mesoamericanas conjugaban ambas formas. Pero en todas ellas existió siempre una cierta monumentalidad y respeto por la muerte y sus manifestaciones.

---

<sup>58</sup> DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en Occidente*, Pág. 19.

#### 1.4.2 IMAGO, EIDOLON, REPRÆSENTATIO

En latín *imago* quiere decir: mascarilla de cera que reproducía el rostro de los difuntos, y que el magistrado llevaba puesta durante el funeral y que colocaba junto a él en los nichos del atrio. Los antepasados sobrevivían de esta forma mediante la imagen; ésta aún primitiva, era el sustituto vivo del muerto, entre el representado y su representación había una transferencia de alma, pues para los antiguos no existía ninguna diferencia entre el muerto y su imagen. De *imago* se desprende la palabra *imagen*, de la cual revisaremos el desarrollo durante la historia de la humanidad de manera muy breve. Pero antes veamos el origen de las otras palabras.

La raíz etimológica de ídolo (*eidolon*) significa: “(...) fantasma de los muertos, espectro, y sólo después imagen o retrato. El *eidolon* arcaico designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica. La imagen es la sombra, y sombra es el nombre común del doble.”<sup>59</sup> En este concepto vemos cómo lo *Otro* se instauraba dentro del cuerpo por su única condición de cadáver.

En lengua litúrgica *repræsentatio* designaba al féretro vacío sobre el que se extendía un paño mortuario para una ceremonia fúnebre. La representación así como el cadáver es esa presencia que no se diferencia de una ausencia, como la imagen, imagen que no sólo se asemeja a un fantasma sino que es la que posibilita que lo no visible se haga visible (el espacio del que vienen las cosas y al que vuelven): la muerte, la nada, lo innombrable. Lo que no es lenguaje fue así capaz de manifestarse mediante la imagen, la cual sale de ultratumba al mismo tiempo que pone de manifiesto el sentido de la vida. Si la muerte está al principio, se comprende que la imagen no tenga tampoco fin. Representar es entonces hacer presente lo ausente.

Durante milenios para las sociedades antiguas lo oculto fue lo que dio su valor a lo patente; lo sobrenatural se conciliaba con lo natural representándolo, trayéndolo a la presencia para venerarlo, para que ejerciera su poder de protección o de castigo: “Primero esculpida, después pintada, la imagen está en el origen por su misión mediadora entre los vivos y los muertos, los humanos y los dioses; entre una comunidad y una cosmología; entre una sociedad de seres visibles y la sociedad de las fuerzas invisibles que la dominan.”<sup>60</sup>

#### 1.4.3 DE LAS IMÁGENES DE LOS ÍDOLOS A LAS IMÁGENES DEL ARTE, Y “LO VISUAL”

El periodo de los ídolos procede directamente de la época en que había magia en el mundo; después, cuando ésta se retira, se da paso a la religión y posteriormente a los grandes periodos del arte (la belleza es siempre terror

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, Pág. 21.

<sup>60</sup> *Ibid.*, Pág. 30.

domesticado), para llegar a la época en que nos encontramos actualmente: la edad de “lo visual”.

Tanto para los griegos antiguos como para Platón, lo divino se contemplaba mediante la visión, pues el ojo era el órgano a través del cual se accedía a la verdad, a la idea del Bien, al mundo inteligible, donde el ídolo era aún algo estático dentro de un sistema ‘cerrado’ en del cual su imagen se conservaba, permanecía. Y el mundo sensible (donde se situaba el arte, y que era todo menos portador de la verdad) era el mundo donde las imágenes, como sucede en el cine, se hayaban en perpetuo movimiento.

En ese periodo en que el hombre no estaba aún presente ante sí mismo (no se constituía como *Yo*) y donde lo actuante y presente era lo inhumano (lo no-presente, lo divino), la obra todavía se encontraba oculta y era ignorada como tal: cuando el templo es la morada donde el dios reside la obra es invisible y el arte desconocido. Pero lo creado por el hombre, aún cuando expresa a los dioses, expresa algo más original que ellos mismos.

El arte como tal es entonces aquello que asegura una transición de lo teológico a lo histórico, de lo estático al movimiento incesante, lo que propicia una mayor libertad de expresión. El hombre ya no solo reproduce sino que él mismo crea pues ha asumido el lugar que antes ocupaba Dios (lo que se conoce como la Modernidad). Es cuando el valor de las imágenes (ya consideradas como artísticas) reside en su efecto, en el placer o la incomodidad que es capaz de provocar en quien las observa y en quien propicia su creación (pues el arte se encuentra a su vez condicionado por la existencia del capital que permite la creación de las obras). La imagen de ser de culto pasa a ser humanista, ella misma produce cultura pues la imagen artística se encuentra dentro de una sociedad con marcadas diferencias sociales y económicas donde el grupo dominante administra lo sagrado del momento. Como explica Maurice Blanchot: *Parece que en el transcurso del tiempo hubiese una ‘dialéctica’ de la obra y una transformación del sentido del arte, movimiento que no corresponde a épocas históricas determinadas pero que, no obstante, se relaciona con formas históricas diferentes.*

Llegamos así a la siguiente etapa, “lo visual”, la cual: “comienza cuando hemos adquirido bastantes poderes sobre el espacio, el tiempo y los cuerpos para no temer ya la trascendencia. Cuando podemos trabajar con nuestras percepciones sin temor a los mundos ocultos.”<sup>61</sup> Pero sirviéndonos de ellos y claro, también del arte, constituyendo así la más reciente edad de la mirada llena de imágenes que no duran por mucho tiempo; donde la fotografía, el cine, la TV y las computadoras se están haciendo cargo de la antigua imagen reordenando todo el entorno visual actual. La imagen ya no perdura como los primeros tiempos, ahora es efímera y caduca.

Sin embargo en esta edad de la mirada es donde se sitúa no sólo *Begotten*, sino la interpretación que hacemos de ella en esta tesis. Este filme recorre las tres edades de la mirada y del pensamiento y las sintetiza en una obra de arte que, como todo lo grandilocuente, tiene la capacidad de transmitir miles de años de visión humana en un discurso breve pero lleno de sentido.

---

<sup>61</sup> *Ibíd.*, Pág. 34.



#### 1.4.4 LAS EDADES DE LA MIRADA

Cada edad de la mirada ha tenido un objeto que las distingue de las otras y que posibilita *ver* o percibir el mundo de manera diferente. Por ejemplo, la mirada mágica mediante el ídolo nos permite ver el infinito, pues opera a un nivel más inconsciente que las otras. El arte por su parte nos muestra que somos seres finitos, ésta es la mirada estética en la cual *Yō* creo obras de arte por mi necesidad de permanecer en el mundo. Por último, “lo visual” nos provee un entorno bajo control, e implica una mirada económica donde lo importante es innovar para distraer y para satisfacer la demanda del actual mercado de imágenes.

Todas estas etapas de la mirada más que visiones constituyen formas de organizar el mundo, las cuales se encuentran en la memoria genética de todos los seres humanos: “Nuestras tres eras no sólo se solapan sino que además, como fenómeno constante, la última reactiva el fenómeno de la primera.”<sup>62</sup> Y no sólo las miradas, sino nuestras acciones y por ende toda nuestra historia. Las tres etapas se hallarán unidas por un lazo indisoluble por toda la eternidad.

De esta forma no es de extrañarse que aún con miles de años de civilización todavía existan seres humanos que expongan imágenes como aquellas del tiempo primordial en su discurso, pues todavía necesitamos plasmar aquello que nos excede, que no entendemos, aquello no visible que ha estado con nosotros desde el origen, una presencia que no se diferencia de una ausencia: la muerte, y en este caso *Begotten*.

#### 1.4.5 LAS VERSIONES DE LA IMAGEN SEGÚN MAURICE BLANCHOT

Después de revisar la imagen desde Platón, la imagen primitiva, pasando por las imágenes del arte, Nietzsche, Deleuze y “lo visual”, llegamos al pensamiento de la diferencia o pensamiento de la conciencia sin sujeto, el cual nos remite al lenguaje como presencia de una ausencia, a la imagen del vacío como su propia condición. Y en esta parte debemos aclarar que si la mirada y la imagen han tenido diferentes etapas, la propuesta de Maurice Blanchot gira en torno a la última edad de la imagen, al lugar donde ocurre la transición entre el mundo que conocemos y lo *Otro*, para situarnos en este último y hablar desde ahí.

Toda la obra de Blanchot nos conduce a: “ver hasta que punto es invisible la invisibilidad de lo visible.”<sup>63</sup> Pues para él ésta es la condición a la que se somete todo el arte desde la mitología hasta la Posmodernidad, en la cual haya su justa cabida la muerte y su imagen.

En **El espacio literario** escrito en 1955, Blanchot hace una reflexión a propósito de la imagen titulada *Las dos versiones de lo imaginario*, donde a la cuestión sobre qué es la imagen se responde: “Cuando no hay nada, la imagen encuentra su condición, pero allí desaparece. La imagen presente detrás de cada cosa, disolución de ésta y su subsistencia en la disolución, tiene detrás de sí ese pesado

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, Pág. 184.

<sup>63</sup> Contraportada de *El último hombre*; comentario de Michel Foucault a propósito de este libro de Blanchot.

dormir de la muerte en el que tendríamos sueños. La muerte como la imagen no está fuera de nosotros, es en nosotros. La imagen está ligada con el fondo, con la materialidad elemental, la ausencia de forma aún no determinada, antes de hundirse en el exceso informe que es la indeterminación.”<sup>64</sup>

Cuando estamos frente a las cosas ocurre que esa cosa que miramos se ha hundido en su imagen, que la imagen ha alcanzado ese fondo de impotencia donde todo vuelve a caer. Por el hecho de que nosotros la ‘construimos’, la imagen se haya en nosotros como la muerte. Una imagen se supone está después del objeto: es su continuación; primero vemos y luego imaginamos. Después del objeto vendría la imagen; *después* supone que es necesario que el objeto se aleje para que podamos captarlo. El objeto estaba ahí y lo captamos en el movimiento vivo de una acción comprensiva, pero cuando se convierte en imagen instantáneamente se transforma en algo inasible, inactual, inmutable: el objeto como alejamiento, lo presente en su ausencia apareciendo en tanto desaparecido. Presencia que en nada se diferencia de una ausencia, eso es la imagen en el pensamiento de Blanchot.

Y esta imagen no tiene nada que ver con la significación o con el sentido: *la imagen de un objeto, no sólo no es el sentido de este objeto y no ayuda a su comprensión, sino que tiende a sustraerlo manteniéndolo en la inmovilidad de una semejanza que no tiene a qué parecerse.* Entonces no hay ni objeto ni imagen, es decir, no hay un *después*. Ya que la significación de ese objeto está suspendida, la verdad retrocede en él y se consagra como imagen. Y este reflejo es forma sin materia, presencia liberada de la existencia. Y los cineastas o artistas que se exilian en la ilusión de las imágenes idealizando a los seres, los elevan a su semejanza que ya de por sí es descarnada, es decir, inmaterial.

#### 1.4.6 LA IMAGEN Y EL CADÁVER EN NINGUNA PARTE

Como vimos recientemente las primeras imágenes que (re) producía el ser humano eran aquellas que nacían como reacción ante el fenómeno de la vida-muerte, y a la inherente angustia que generaba su objeto: el cadáver. Aún así para Blanchot esta situación va más allá, pues es la misma imagen la que porta en sí la extrañeza de un cadáver: “La imagen, a primera vista, no se parece al cadáver, pero sería posible que la extrañeza cadavérica correspondiese también a la imagen”.<sup>65</sup>

Cuando presenciamos una imagen estamos frente a algo que ni es el viviente en persona ni una realidad cualquiera, ni el que estaba vivo, ni otro, ni ninguna otra cosa. Lo que está allí en la calma absoluta de lo que ha encontrado su lugar, no está plenamente aquí: la muerte suspende la relación con el lugar, el cadáver no está en su sitio.<sup>66</sup> Pero no está aquí ni está en *ninguna otra parte*, pero es

---

<sup>64</sup> BLANCHOT, M., *El espacio literario*, Pág. 243.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, Pág. 245.

<sup>66</sup> Para los sobrevivientes, los muertos no están jamás en su sitio (aunque existan lugares que guardan sus cadáveres, ese espacio no determina que sólo ahí existan) porque siguen obsesionando su

que *ninguna parte* está aquí. La presencia cadavérica establece entonces una relación entre aquí y *ninguna parte* y lo mismo sucede con la imagen, la cual establece una relación entre un supuesto *Yo* y lo *Otro* (la alteridad radical, lo heterológico).

El despojo o cadáver y la imagen no se transportan fácilmente de un lado a otro, pues ese trasladarse llevaría a todos lados a los que va a *ninguna parte*. La imagen como el cadáver no es más de este mundo, aunque esté aquí haciendo patente su presencia es una presencia diferida. Por eso cuando estamos frente a las imágenes en movimiento (la danza cadavérica del cine, la de lo desconocido, la del nacimiento de mundos más allá) vamos a *ninguna parte*, precursamos la muerte que está en nosotros.

El cadáver es tan hermoso, tan imponente, tan “(...) monumental y tan absolutamente él mismo, que se acompaña a sí mismo como un doble, unido a la solemne impersonalidad de sí por la semejanza y por la imagen”.<sup>67</sup> El cine que muestra las imágenes de los cuerpos cayendo sin vida, inertes, cae en esta misma lógica y nos lleva al reencuentro con nuestra condición de seres para la muerte,<sup>68</sup> de seres para la imagen.

#### 1.4.7 LA IMAGEN Y EL VACÍO: LA EXPERIENCIA DEL AFUERA DONDE YO DESAPARECE

Lo que para Nietzsche era representación, arte trágico, puesta en escena de la vida-muerte, imágenes apolíneas que ocultaban un fondo dionisiaco, para Blanchot es la pura nada, porque para él lo que se encuentra en el origen es el silencio y el vacío: la muerte. Esta última es a veces el trabajo de la verdad en el mundo y, a veces, la perpetuidad de lo que no soporta comienzo ni fin. La muerte es la posibilidad de comprensión y al mismo tiempo el horror de la imposibilidad, ya que en el momento en que se realiza no hay más posibilidades. Si morimos realmente no podemos transmitir esa experiencia de muerte por más que lo deseemos.

A diferencia de Nietzsche, Blanchot no se plantea el estar ante las imágenes como una forma de simulacro, para él significa ubicarse por completo del *Otro* lado a través de la obra, del lenguaje y del silencio que le es propio. Vivir un acontecimiento en imagen no es desprenderse de éste, “(...) es dejarse tomar, pasar de la región de lo real, en la que nos mantenemos a distancia de las cosas para disponer mejor de ellas, a esa otra región donde la distancia nos retiene”.<sup>69</sup>

Esa transformación es la esencia del cine, de la magia donde se trata de llevar las cosas a revelarse como reflejo. Pues a partir del momento en que estamos fuera de nosotros —en ese éxtasis que es la imagen— lo ‘real’ entra en un

---

inconsciente al tratar de olvidarlos, y con ello sólo consiguen volverlos más presentes. Los muertos como las imágenes son presencias que no se diferencian de ausencias.

<sup>67</sup> *Ibid.*, Pág. 246.

<sup>68</sup> Heidegger en *El ser y el tiempo* afirma que la condición del ser-ahí está intrínsecamente ligada al ser para la muerte, pues lo único propio del ser-ahí es la finitud. Pero el ser para la muerte no supone un morir como si fuese un esperar el final del propio ser, sino que significa estar en esta posibilidad en todo momento. Desde que un hombre entra en la vida, dice Heidegger, es ya demasiado viejo para morir.

<sup>69</sup> *Ibid.*, Pág. 250.

equivoco donde ya no hay más límite, ni intervalo, ni momentos, y donde cada cosa es absorbida por el vacío de su reflejo.

Vivir un acontecimiento en imagen no es tener de éste una imagen ni tampoco darle la gratuidad de lo imaginario, significa que lo que ocurre se apodera de nosotros como lo haría una imagen o un cadáver, es decir, nos despoja de ella y de nosotros, nos mantiene en el afuera haciendo de éste una presencia donde *Yo* no se reconoce porque *Yo* desaparece. Entonces ya no somos *nosotros* ante las imágenes, nuestra identidad desaparece y nos hemos fundido con eso *Otro*.

*Las dos versiones de lo imaginario* constituyen este movimiento: La imagen nos remite ya no a la cosa (al objeto mundano) ausente sino a una presencia que, como una aparición o un fantasma, en nada se diferencia de una ausencia, a un objeto en quien la pertenencia al mundo se ha disipado. *En Las dos versiones de lo imaginario* "(...) lo que habla en nombre de la imagen, 'a veces' habla todavía del mundo, 'a veces' nos introduce en el medio indeterminado de la fascinación, 'a veces' nos da el poder de disponer de las cosas en su ausencia y gracias a la ficción, reteniéndonos así en un horizonte rico de sentido; 'a veces' nos empuja allí donde las cosas están tal vez presentes, pero en su imagen, y donde la imagen es el momento de la pasividad, y no tiene ningún valor, ni significativo, ni afectivo, es la pasión de la indiferencia."<sup>70</sup>

#### 1.4.8 LA MIRADA DE ORFEO, LA MIRADA DE LA MUERTE, Y LA MIRADA DEL CINE

En el libro décimo de *Las Metamorfosis* Ovidio nos narra el mito de Orfeo, el poeta y músico más famoso de la humanidad: *Orfeo vivía en Tracia con su esposa Eurídice, quien un día fue mordida por una serpiente. Entonces Orfeo descendió al Hades para pedir a las divinidades que ahí habitaban que le devolvieran a su esposa. Una sola condición fue impuesta: no debería voltear a mirarla hasta que ella estuviera a salvo bajo la luz del sol. Así, cuando iban de regreso al mundo mortal, Orfeo volteó su mirada hacia Eurídice y ella desapareció al instante. Por segunda, y esta vez definitivamente, Orfeo la había perdido; muy triste se retiró de la vida mundana y se dedicó a enseñar los misterios sagrados.*

Para Blanchot este mito describe el poder del arte<sup>71</sup> y el de la mirada (el acto más solitario de todos), en el cual existe un contacto a distancia entre quien mira y el objeto de su mirada: "Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro."<sup>72</sup> Y lo que resulta de ese encuentro, lo que nos es dado por ese contacto a distancia es la imagen.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, Pág. 251-252.

<sup>71</sup> En el cual según Blanchot, el hombre no sólo arriesga su vida, su esencia, sino también su derecho a la muerte; esa es la experiencia del arte. Para él, el arte como imagen, como palabra y como ritmo indica la proximidad amenazante de un afuera vago y vacío, existencia neutra, nula, sin límite, donde el ser se perpetua en forma de nada.

<sup>72</sup> *Ibid.*, Pág. 25.

Y la fascinación (que es la pasión de la imagen) es aquello que nos conduce a la mirada del cine, de la muerte: “La fascinación es la mirada de la soledad, la mirada de lo incesante y de lo interminable donde la ceguera todavía es visión, visión que ya no es posibilidad de ver, sino imposibilidad de no ver, la imposibilidad que se hace ver, que persevera --siempre y siempre-- en una visión que no termina: mirada muerta, mirada convertida en el fantasma de una visión eterna.”<sup>73</sup> Aquí la distancia es exorbitante, es la profundidad ilimitada que está detrás de la imagen, ese medio de la fascinación donde lo que se ve se apodera de la vista y la hace interminable, donde la mirada se inmoviliza en luz y esa luz es un resplandor absoluto que no deja de ver porque es nuestra propia mirada en espejo, ese medio por excelencia atrayente: luz que también es el abismo, luz horrorosa y atractiva en la que nos abismamos es el cine.

Y es que la construcción de una imagen sigue estando no sólo en sí misma, sino en quien la mira y en quien la constituye. “Esta mirada desinteresada, sin futuro, como desde el seno de la muerte, por la que ‘todas las cosas tienen un aspecto más alejado y más verdadero’ (...), es la mirada del ‘arte’ y es justo decir que la experiencia del artista es una experiencia extática y, por lo tanto, una experiencia de la muerte.”<sup>74</sup> Porque lo sitúa fuera de sí, así como a quien está ante la obra.

Cuando nosotros como espectadores nos hayamos atrapados por la fascinación de la imagen, asumimos el papel de Orfeo al entrar en contacto con la noche. Es lo mismo que ocurre cuando obras como *Begotten* se apoderan de nuestra vista, en esa mirada estamos ausentes, no nos encontramos menos muertos que el Dios, el engendrado o la Madre Tierra, muertos con esa otra muerte que es una muerte sin fin, prueba de la ausencia sin fin.

El cine comienza con la mirada de Orfeo ahí donde nosotros a través de la obra de arte, volteamos a ver la sombra que es la imagen que se mueve, ahí donde ésta aparece y desaparece.

---

<sup>73</sup> *Ibíd.*, Pág. 26.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, Pág. 141.



EL CINE Y EL HORROR

## 2. EL CINE Y EL HORROR

*Edipo decidió quitarse los ojos; el exceso de visión paradójicamente le había impedido la clarividencia, los ojos no servían de otra cosa sino de símbolo del autocastigo y por eso debían ser mutilados; éstos solo cobrarían sentido en tanto ausentes, en el lugar de la falta.*  
Emmanuel Lévinas

Desde tiempos lejanos el ser humano ha plasmado sus miedos a través de los medios de que ha dispuesto. Las pinturas rupestres de animales salvajes, los objetos funerarios, los relieves y estatuas de dioses o demonios, las danzas rituales, la tradición oral, la literatura, etc., han sido formas de representar aquello que el hombre no entendía y que le atemorizaba. Estas representaciones han construido el discurso de toda la humanidad a través de miles de años, y en esa medida han ido evolucionando hasta lo que conocemos hoy como “las máquinas de visión”.

Hoy en día el cine es uno de los medios más dotados para la representación de lo horrible y lo terrorífico<sup>1</sup>: “Gracias a esta condición onírica que tan hábilmente conjuga oscuridad, formas fantasmales y fantasías inconscientes, el cine ha estado asociado con las sensaciones que provoca el terror prácticamente desde sus inicios.”<sup>2</sup> Pero: “la capacidad del cine como tal, para generar sensaciones de terror y angustia a partir de su propio lenguaje y de su condición va mucho más lejos.”<sup>3</sup> Como vimos en el capítulo 1, no se trata sólo de entender la imagen como copia de algo (Platón), sino como simulacro (Nietzsche), y más aún, por el horror que produce al traer a la presencia lo absolutamente *Otro* (Blanchot).

Cuando el espectador se encuentra ante la proyección sucesiva de imágenes en movimiento se ve enfrentado no sólo a lo abominable de sus propios deseos inconscientes a través de ciertos objetos, mundos y situaciones que jamás hubiera deseado ver, de donde se desprenden el placer y la incomodidad que producen.<sup>4</sup>

Dentro de ese universo de acción a distancia que es la obra cinematográfica, ocurre un disfrute casi físico por una vuelta de regreso a lo original, a lo puro sensible, a lo táctil, que casi se puede probar y oler: la muerte. Ese es el tipo de simulacro al que accedemos quienes vemos cine.

---

<sup>1</sup> Es sabido que ya Aristóteles había destacado cómo la representación artística logra incluso hacer agradable lo desagradable. Actualmente muchos teóricos del cine coinciden en este punto.

<sup>2</sup> LOSILLA, Carlos, *El cine de terror*, Pág. 25.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, Pág. 29.

<sup>4</sup> En esta etapa ocurre el proceso de identificación del espectador con el personaje que está viendo en la pantalla; por interpelación (el espectador se siente llamado desde la pantalla) o inmersión (el espectador es invitado a compartir la mirada, el dolor o el sufrimiento del personaje). Pero lo que realmente experimenta es hasta dónde conoce y se reconoce en una película, y así accede a algo más que lo ya conocido. Para Gadamer “*Sólo en su reconocimiento accede lo ‘conocido’ a su verdadero ser y se muestra como lo que es*”. Y esto tiene plena validez para el tipo de reconocimiento que ocurre frente a la representación escénica.

En el próximo apartado analizaremos la cuestión del: “Terror asociado al cine, arte de la perversión por excelencia, legitimación de nuestras más elementales pulsiones; la violencia visual como arte cinético, la autopsia como coreografía”<sup>5</sup>; el desgarramiento como forma y como argumento. Pero antes veremos de dónde proviene nuestro concepto de terror, el cual le da sentido a este trabajo, y se desprende del modo racional en que normalmente aprehendemos el mundo para constituir su *Otro* lado.

---

<sup>5</sup> LARDÍN, Rubén, *Las diez caras del miedo*, Pág.4.



## 2.1 EL MIEDO Y EL DISCURSO HETEROLÓGICO: EL HORROR COMO REVERSO DE LO RACIONAL

*Mis miedos no proceden de Alemania, sino del alma.*

Edgar Allan Poe

### 2.1.1 EL MIEDO Y SU REPRESENTACIÓN

Según Howard Phillip Lovecraft, el miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad --y el miedo más antiguo y más intenso es hacia lo desconocido-- debido a que los primeros instintos y emociones del ser humano se formaron a partir del ambiente en que se hallaba sumido y que no se lograba explicar. El maestro de la literatura de horror del siglo XX asegura que: “Los sentimientos basados en las alegrías y en las penas, nacían en torno a los fenómenos cuyas causas y cuyos efectos entendía, y en torno a los que no comprendía; así fueron tejiéndose las representaciones e interpretaciones, las sensaciones de miedo y de terror”<sup>6</sup> de los primeros hombres.

Cuando a esa sensación de temor y maleficencia se le encontró la inevitable fascinación de la maravilla y la curiosidad, nació un sistema complejo de aguda emoción y de imaginativa excitación. Así, los seres humanos fuimos capaces de sentir un profundo sentimiento de espanto al contacto de unos elementos y fuerzas desconocidos y una atracción por ese *Otro* lado reverso del mundo racional en el que habitamos; ese otro lado que nos nulifica porque aparentemente no es producto de nosotros, porque no encontramos en él nuestro reflejo inmediato (nuestra supuesta identidad) y en él nos hallamos fuera de Dios y de la razón.

Lo heterológico es precisamente eso *Otro* desconocido, aquello que atenta contra lo cotidiano y que se sustenta: “(...) en conceptos a los que la mente humana suele rechazar por impensables, por inabarcables (...). A partir de ahí, de ese terror colectivo con respecto a lo que escapa a los límites de la razón, o mejor, de la razón *consciente*, el arte literario y figurativo ha procedido a crear, en todas las épocas, imágenes deformadas de la cotidianeidad que a su vez remiten a otro universo *oculto*, que sólo puede contemplarse mediante un filtro estético que actúe como exorcismo.”<sup>7</sup> O más bien, como simulacro: Aquel arte en que se enmarca la representación de lo horrible actúa como un lenguaje que siempre le dice al espectador algo de él mismo, un horror en el que el espectador participa, aunque sea sólo simbólicamente.

Dentro del terreno de lo terrorífico u horrible la obra de arte es la única que oscila entre el círculo de la razón (lo *normal*, lo cotidiano) y el de lo heterológico (o la alteridad radical); el artista trágico (concepto nietzscheano) se mueve entre dos mundos, el apolíneo y el dionisiaco, pero él es el único que puede traer a la presencia el fondo abismal, la noche absoluta a través de la representación.

---

<sup>6</sup> LOVECRAFT, H. Phillip, *El horror sobrenatural en la literatura*, Pág. 12.

<sup>7</sup> LOSILLA, Carlos, *El cine de terror*, Pág. 17-18.

Las imágenes que vemos en la pantalla del cine son en realidad la representación apolínea de un universo dionisiaco que emerge de vez en cuando, que a través de una pantalla nos muestra el abismo de la muerte sin que realmente sucumbamos en esa experiencia.

### 2.1.2 LO HETEROLÓGICO

Lo heterológico es en palabras de Georges Bataille, la ciencia de la porquería, el no saber, la muerte, lo sagrado, el horror, la negación sin empleo<sup>8</sup>; aquello que se manifiesta a través de estados extáticos como el erotismo, la risa, las lágrimas, y por su puesto del arte (la obra de Sade, las fotografías del *Leng Tch'e'*, las pinturas de Van Gogh, etc.). Para Maurice Blanchot es la alteridad radical, lo *Otro*, la experiencia límite (la muerte), lo que no es susceptible de ser apropiado racional y materialmente porque no está en un lugar donde podamos ejercer acciones humanas, es la experiencia que permite la obra de arte.

Lo heterológico es entonces el opuesto del escenario racional, lo que está *más allá de este mundo*, lo *Otro* del mundo de la claridad, lo dionisiaco, la representación trágica, el Teatro de la Crueldad, el cine *Gore*, la puesta en escena de lo horrible: *Begotten*. Todos ellos nos muestran que es posible transmitir la experiencia de lo horrible poniendo en cuestión el *Yo*, sacándolo de su seguro círculo de la razón para llevarlo al círculo de lo *Otro* desconocido mediante la simulación o el simulacro, lo que sólo es posible a través de la obra artística.

### 2.1.3 LO OTRO O EL OPUESTO DEL CÍRCULO DE LA RAZÓN DE HEGEL, Y SU SIMULACRO

Para entender de dónde proviene el concepto de heterológico es necesario mencionar --aunque muy de paso-- a su opuesto, que antes de ser la razón se conoció como el *Ser*.

Desde Platón la noción del *Ser* (entonces la Idea del Bien) dominó el tiempo y el espacio presente durante mucho tiempo. Esto quiere decir que los hombres colocaron en el origen una presencia que todo lo abarcaba y que además era el fundamento; posteriormente ese lugar sería ocupado por Dios y luego por la razón. Esta última dio origen a lo que conocemos como pensamiento dialéctico hegeliano y como voluntad de Totalidad<sup>10</sup>, y es que Hegel a través de casi toda su obra pretendió nombrar la realidad y encerrarla en los límites del pensamiento o lenguaje. Lo que para Hegel era la Totalidad: *eso que es*

---

<sup>8</sup> Este concepto se desprende de la dialéctica hegeliana donde al negar (nombrar) la realidad permanece el concepto y se conserva como lenguaje. Sin embargo, para Bataille el mismo lenguaje tiene la posibilidad de negar destruyendo (sin conservar).

<sup>9</sup> O suplicio de los cien pedazos, el cual es un procedimiento a través del cual se amputaban por descoyuntamiento los miembros en las articulaciones, y era el castigo para quien atentaba contra la vida del rey. Este acto es parte de la concepción china de la anatomía fundada en el concepto de espacio, y no en el de tiempo como las sociedades occidentales.

<sup>10</sup> Esa voluntad de querer integrar todo dentro del círculo del absoluto o de la razón, y pretender que *más allá* o lo *Otro* no existe.

más *eso que es sabido que es*, es decir, la autoconciencia (el intento de Hegel de integrar todo el conocimiento dentro del absoluto, dejando fuera lo que no es, o sea, la Nada), significaba que el *Ser* no podía existir fuera de la razón (del discurso), que lo que quedaba fuera no tenía verdad porque la nada era para él simplemente imposible.

Después, cuando Nietzsche anunció la muerte de Dios<sup>11</sup>+ proclamó el fin de la metafísica (la ausencia de *Ser* o de Dios). Lo que significaba que dejaba de haber un origen que trascendía al hombre, y éste último se colocaba en el lugar de ese origen. Nos hallamos aquí en plena Modernidad.

Posteriormente lo que se conoce como Posmodernidad ocurre otra muerte, pero en este caso del sujeto, de la razón. Es el momento en que se hace evidente lo que está afuera de ese absoluto, lo *Otro*, el discurso heterológico o la experiencia de lo absolutamente exterior, aquello que Hegel no quiso ver porque significaba una experiencia de muerte: la muerte de todo su sistema que giraba en torno a la razón.

La crítica a la metafísica de la presencia que hacen tanto Bataille como Blanchot nos lleva a la reivindicación de ese afuera, de esa Nada, del no saber, de la excedencia que no es susceptible de ser sabida precisamente porque está fuera del discurso, y ahora puesta en lugar de la razón o el absoluto hegeliano.

Estos autores proponen un esquema en el cual el centro (*Ser*, Dios, antes razón o sujeto) desaparece, y en su lugar se ubica ese *Otro* discurso donde el único fin del sujeto es la dilapidación misma, la negación sin empleo, la experiencia límite más allá de todo fin y no el trabajo como acción que actúa sobre las cosas para transformarlas en obras humanas, sino lo *Otro* negando al ser humano<sup>12</sup>: el vacío que todo lo envuelve. De esta forma tanto Bataille como Blanchot llegan a la conclusión de que, contrariamente como Hegel había planteado a la Totalidad, ésta es lo *Otro*, lo que se encuentra fuera del círculo de la razón, lo heterológico. Y ahí es verdaderamente donde se encuentra el origen, el fundamento o centro, en la Nada y no en la razón.

El simulacro de muerte supone entonces como en la Tragedia Griega, traer a la presencia ese origen abismal mediante la palabra o la imagen y mantenerlo como una muerte a distancia. De otra forma eso *Otro* nos fulminaría y en ese aniquilamiento pereceríamos y seríamos incapaces de transmitir nuestra propia experiencia de muerte.

Acceder a esta forma de pensamiento significa ver en una dirección diferente, sin retorno, a partir de eso *Otro* que ha sido rechazado por todo el sistema de pensamiento racional y que retorna siempre a sí mismo negando la alteridad.<sup>13</sup> En este sentido es que la propuesta que parte de Nietzsche y continúa con Bataille y Blanchot, concluye (en esta tesis) con el trabajo de Emmanuel Lévinas como veremos a continuación.

---

<sup>11</sup> Sobre la cual profundizaremos en el siguiente capítulo.

<sup>12</sup> Un ejemplo de la devastación del sujeto mediante las imágenes es el cine de Terror y el *Gore*.

<sup>13</sup> El mundo comprendido por la razón dejó de ser *Otro* porque él mismo redujo la alteridad para rechazar todo movimiento sin regreso.

#### 2.1.4 LO OTRO EN EL CINE Y LA PÉRDIDA DE LA IDENTIDAD

La propuesta teórica de Lévinas<sup>14</sup> trata precisamente de una filosofía que recupere lo *Otro* considerando que todo el pensamiento filosófico occidental lo ha reducido al Mismo (Dios adecuado a la razón y luego al advenimiento del sujeto), para Lévinas resulta necesario plantear el pensamiento a partir de la alteridad: “(...) a partir de la proximidad al otro, es decir, del otro y no a partir del conocimiento de sí mismo, ni de lo Mismo que oculta la alteridad.”<sup>15</sup>

Lévinas plantea que la huella del *Otro* altera inexorablemente el orden de la identidad<sup>16</sup> y de lo Mismo, es decir, está *más allá* del orden real de las cosas, es lo extraordinario, lo exterior al orden, lo que extrae al orden de su pura interioridad: “(...) ‘la huella del otro’ es entonces éxodo: revela mi estar expuesto frente al otro.”<sup>17</sup> Y en ese estar expuesto nos vemos sumidos en el horror ante lo *Otro* siniestro que se presenta como una amenaza a *lo que soy* (o creo que soy) porque de esa manera me aniquila y me nulifica. Y es que para determinar nuestra identidad exterminamos la alteridad.

Lo que sucede con el cine visto como un simulacro de muerte es que a través de él eso *Otro* se manifiesta, y en ese manifestarse nos vacía de lo que nosotros creíamos ser (y vivimos así una especie de muerte simbólica). Ocurre que eso infinitamente *Otro*, eso que está *más allá* de nuestra mismidad nos llama en la proximidad del otro, del prójimo: “Flor de yeso débil es el yo frente a la huella del otro, ésta lo disloca al ponerlo en cuestión y de este modo posibilita una libertad que rompe con el encadenamiento del ser”.<sup>18</sup>

En el cine de Terror y en el *Gore* por lo regular el *Otro* toma la forma de un fantasma (un ser sobrenatural, un ser de la oscuridad, del *más allá*), un monstruo, un enfermo mental (un ser humano dislocado del orden establecido) o incluso un virus que pretende aniquilar a los protagonistas del filme. Pero más allá de la destrucción física de la cual sean o no objeto, la aniquilación que se lleva a cabo es principalmente la de la identidad fundada en un mundo racional.<sup>19</sup>

Esta manifestación del *Otro* se produce en primer lugar de la misma manera en que se produce toda significación, pero esto sucede dentro de un marco de interpretación inserto en un contexto sociocultural; de este modo entendemos al *Otro* iluminado por la luz del mundo racional. Este modo de operación es el de los géneros cinematográficos, los cuales buscan encasillar los filmes de acuerdo a parámetros determinados para poder así clasificarlos.

Pero aunque la comprensión del *Otro* sea entonces un acto interpretativo, la venida del *Otro* comporta una significancia propia e independiente de esta significación recibida del mundo. Según Lévinas el *Otro* no nos viene solamente a partir del contexto sino sin mediación, él significa por sí mismo. Esto es lo que vimos que sucedía con la obra de arte, específicamente con la cinematográfica,

---

<sup>14</sup> Filósofo lituano judío, autor de *Totalité et Infini: essai sur l'exteriorité* (*Totalidad e Infinito: un ensayo sobre la exterioridad*), *De l'évasion* (*De la evasión*), *Humanismo de l'autre homme* (*Humanismo del otro hombre*), entre otras obras.

<sup>15</sup> RABINOVICH, Silvana, prólogo a *La huella del otro*, de Emmanuel Lévinas, Pág. 17.

<sup>16</sup> El Yo es la identificación por excelencia, el origen del fenómeno mismo de la identidad según Lévinas, y el cual en cuanto se ve interpelado por el *Otro* pierde su supuesto lugar.

<sup>17</sup> *Ibid.*, Pág. 28.

<sup>18</sup> *Ibid.*, Pág. 38.

<sup>19</sup> Recordemos los casos en que los protagonistas mueren ante el solo encuentro de frente con un espíritu maldito.

que ella misma se auto representa y así es interpretada por quien está ante ella. Pero esa interpretación no termina ahí.

La significación cultural de uno revelada a partir del momento histórico al que pertenece viene a ser perturbada por otra presencia (que en nada se diferencia de una ausencia: la huella del *Otro*) abstracta y no integrada al mundo: “Este fenómeno que es la aparición del *Otro* es también *rostro*, o (...) *visitación*.”<sup>20</sup> En esto precisamente consiste el terror, en saber que hay algo *más allá* de este mundo que no entendemos que escapa a toda razón, y que cuando aparece hace patente eso *Otro* que deshace la forma en la cual todo ente se manifiesta. Lo *Otro* viene desde atrás de su propia apariencia, desde atrás de su forma, es un rostro desnudo sin ningún ornamento cultural, es una puerta a otro mundo.

Mientras el pensamiento sigue siendo lo Mismo, ese *rostro* me interpela a través de la imagen o huella. La conciencia pierde entonces su primer lugar pues es puesta en cuestión por el *rostro*, entonces todo el sistema racional se tambalea porque lo absolutamente *Otro* no se refleja en la conciencia, esta vez no hay espejo sólo el rostro de ese monstruo, fantasma o asesino serial, del cine de Terror o el *Gore* que viene a nuestro encuentro. Su *visitación* consiste en perturbar el egoísmo del *Yo*; el rostro desarma la intencionalidad que lo observa: El *Yo* pierde su soberana coincidencia consigo mismo y su identificación en la que la conciencia retorna triunfalmente a sí para descansar sobre ella misma. Frente al *Otro* el *Yo* es expulsado de su reposo, el *Otro* me interpela y me significa una orden por su misma desnudez, por su indigencia.

Como la abstracción del rostro desordena el mundo sin fijarse en sus horizontes, su maravilla depende del otro lado del que proviene y en el cual ya se retira. Esto quiere decir que ese rostro no actúa como pretenderíamos desde el lado racional, sino que supone otro tipo de lenguaje que nos parecería ajeno y que sin embargo existe: “El rostro se presenta en su desnudez; no es una forma que encierra un fondo, sino que precisamente por esto lo indica; (...) si *significar* equivaliera a *indicar* el rostro sería insignificante”.<sup>21</sup>

Una tal significancia es la significancia de la huella o de la imagen; *el más allá* de donde proviene el rostro significa de la misma forma que en el discurso de Blanchot, la imagen como cadáver y el rostro nos remite a *ninguna parte*: “(...) lo que distingue a la huella del resto de los signos es, según Lévinas, que ella significa fuera de toda intención de significar: la huella se resiste a ser signo (...), el signo no logra apresarla, la huella se escapa al significado y por lo tanto pertenece al orden de lo siniestro.”<sup>22</sup>

Esa huella siniestra perturba el orden real de las cosas porque escapa a la presencia y es el eco de una ausencia: significa sin hacer aparecer. Esta huella es la inserción del espacio en el tiempo, este tiempo es la retirada del *Otro* y por consiguiente una trascendencia irreversible, porque sólo un ser que trasciende el mundo puede dejar huella. Huella del infinito en el rostro del *Otro*, el cual es por sí mismo *visitación* y trascendencia.

---

<sup>20</sup> LEVINAS, Emmanuel, *La huella del otro*, Pág. 60.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, Pág. 66.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, Pág. 22.

Lo anterior se explica porque existe una desformalización del tiempo, es decir, se piensa no a partir de una presencia (la Idea del Bien, Dios, la razón, el sujeto), se piensa la existencia sin existente, desaparece el fundamento (ya Nietzsche había anunciado la Muerte de Dios, pero esta vez se trata de no dejar en su lugar nada más).<sup>23</sup> El tiempo desformalizado es entonces concebido en términos de alteridad, el tiempo de la muerte.

---

<sup>23</sup> Esto es la crítica a la metafísica de la presencia que realiza también Lévinas y a la concepción antropocéntrica del Ser y del tiempo que todavía prevalecía en el pensamiento filosófico hasta Heidegger quien pensaba al *Ser* en términos de presencia, es decir, el *Ser* se manifestaba en el tiempo presente, presencia que no había sido puesta en cuestión.

## 2.2 BREVE ESBOZO DEL CINE DE TERROR: DEL SURGIMIENTO HASTA LA ACTUALIDAD

*No difieres más de mí que tu pierna derecha de la izquierda,  
pero lo que nos une es EL SUEÑO DE LA RAZÓN, QUE ENGENDRA MONSTRUOS.*

Georges Bataille

Este apartado busca ilustrar la sección anterior acerca del discurso heterológico, además de mostrar las que a nuestro juicio son las películas más representativas del cine de Terror desde sus orígenes hasta los últimos años, puesto que este género cinematográfico en sí mismo y por ser el más claro antecedente del cine *Gore*, es el que debido a sus características se apega más a los objetivos de este trabajo. Pero también esta sección tiene el objetivo de continuar con la exposición sobre cómo a través de la imagen es que podemos acceder a ese *Otro* lado reverso de lo racional y ponerlo en escena por medio de las películas que a continuación revisaremos.

En el cine de terror lo *Otro* nos invade, nos llama, vive dentro de nosotros, esa excedencia se ha instalado en un lugar conocido: el *Yo*, vaciándolo. El monstruo, aquel ser real o imaginario, humano o no, habita en nuestro mundo. Lo siniestro se aloja en nosotros...*el Otro* habita nuestro universo cotidiano; ha conseguido fundirse con nuestros genes, formar parte de nuestro contenido más íntimo.

La discusión de los géneros cinematográficos es una cuestión que no pretendemos realizar aquí pues pensamos que es sólo una convención, el resultado de un acuerdo para nombrar y clasificar (especialmente en términos comerciales) las películas y, a veces, hasta una complacencia teórica. No obstante, es por ahora la única manera de analizar ciertos grupos de filmes en un sentido a la vez mítico, social y estético, puesto que el género de Terror y el *Gore* además de ser modelos socialmente reconocidos parten de unas bases inconscientes, hunden sus raíces en una estructura colectiva y acaban estableciendo sus propias reglas en cuanto a su composición (forma y contenido). “Se trata de una dinámica que también afecta al cine entendido como exorcismo colectivo y como mecanismo lingüístico generador de malestar, el cual, para convertirse ya *explícitamente* en productor social de terror, se ve necesitado de una canalización, un código, precisamente lo que las teorías del arte llaman un género.”<sup>24</sup>

### 2.2.1 LOS ORÍGENES DEL CINE DE TERROR

La película de Terror es un género cinematográfico que se desarrolló por primera vez en Europa. Concretamente sus orígenes nos remiten al movimiento artístico denominado expresionismo, surgido en Alemania aproximadamente en 1918. Entre las películas más representativas de este movimiento encontramos:

---

<sup>24</sup> LOSILLA, C., *El cine de terror*, Pág. 35.

1) *Das Kabinett des Dr. Caligari*, de Robert Wiene (1919), la cual debido a sus decorados geometrizados y quebrados que, junto con los claroscuros de la escenografía e iluminación, acentúan el carácter perturbador de la trama. *Caligari...* es la historia del Dr. del mismo nombre (interpretado por Werner Krauss) quien exhibe a un sonámbulo llamado Cesare (Conrad Veidt) como una atracción de feria, y el cual bajo las órdenes del Dr. comete asesinatos en un pequeño pueblo. Ciertamente una de las películas más impactantes visualmente es la que surge de un imaginario desarticulado y sombrío propio de la primera posguerra.



2) *Nosferatu*, de Friedrich Murnau (1921), con Max Schreck, es considerado el primer Drácula del cine. La historia gira en torno a la novela de Bram Stoker: Knock (o Harker) va a cerrar un negocio inmobiliario con el Conde Orlok (o Drácula), quien es en realidad un vampiro que se alimenta de sangre humana. El conde siembra la muerte a su paso hasta alcanzar a la esposa (o prometida) de Harker; *el espectro se yergue desde su féretro, un par de ojos monstruosos brillan ante la herida hecha en el cuello de la víctima mientras que los colmillos gotean parte de la sangre, las criaturas de la noche se encuentran en el mismo mundo que nosotros.*<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Pero no del mismo modo que nosotros pues *Nosferatu*, el-no muerto, es una forma materializada del “Mal”, del opuesto del mundo racional, del mundo de “la luz”. El vampiro es una figura que personifica la subversión de todos los valores sociales, morales y religiosos. Entonces no es de extrañarnos que la trama gire en torno al conflicto entre esta bipolaridad básica como una trasgresión al orden supuestamente estable. De la misma forma en que el *Otro* nos pone en cuestión, el vampiro se presenta como aquello que no podemos (¿acaso queremos?) integrar dentro nuestro mundo: la verdadera naturaleza de la vida y la muerte donde ninguna excluye a la otra como la sociedad occidental ha pretendido.

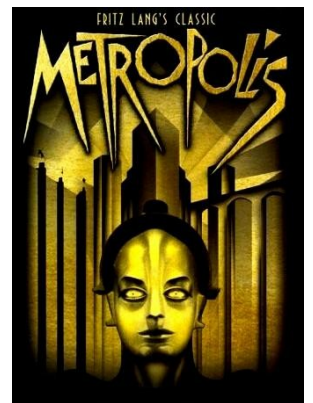


A partir de ese momento asistiremos a una larga función de escenas similares que se repetirán en cientos de filmes posteriores (aproximadamente 231 adaptaciones de la obra de Stocker han sido realizadas hasta la fecha alrededor de todo el mundo).



3) *Metrópolis*, de Fritz Lang (1926), quien en este filme aparte de hacer uso de los claroscuros, las maquetas, innumerables extras, etc., aporta una de las primeras críticas sociales al sistema capitalista; sus temas e imágenes serán parte fundamental del lenguaje de otros grandes directores del cine como René Clair, Charles Chaplin y Orson Welles.

Es verdad que existen muchas otras películas que también colaboraron a formar tanto la estética como la narrativa de lo que conocemos hoy como el cine de Terror, pero fueron aquellas europeas de principios del siglo pasado las primeras que intentaron transmitir el desasosiego a través de la imagen, mostrando un mundo que hasta el momento sólo había sido imaginado y representado a través de la literatura y la pintura.<sup>26</sup>



## 2.2.2 LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA NORTEAMERICANA Y EL CINE DE TERROR

Cuando la industria cinematográfica norteamericana penetró en el naciente género, conservó los escenarios míticos y centroeuropeos e importó directores y gente que había colaborado haciendo cine expresionista en Europa, contribuyendo de alguna forma a definir el género cinematográfico de Terror. Mientras que en Europa se seguían produciendo algunas películas de Terror adaptando clásicos de la literatura, E. U. con una industria perfectamente conformada desde los inicios del cine aprovechó esta situación y empezó a producir más cine de Terror que ningún otro país.



En los años veinte la maquinaria comercial estadounidense creó una fórmula cinematográfica: *los shockers*, nombre dado a las películas de miedo: “Todo esto fructificó en los años treinta. Las influencias estilísticas de Alemania, los elementos tomados de la literatura gótica, romántica y de terror”<sup>27</sup>, las actuaciones de los maravillosos Bela Lugosi (*Drácula*, 1931) y Boris Karloff (*Frankenstein*, 1931), y en consecuencia el auge de la industria cinematográfica



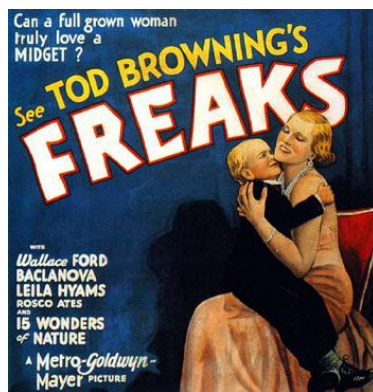
<sup>26</sup> Véase también *Haxan*, de Benjamin Christensen (Suecia, 1921): una especie de documental acerca de la práctica de la brujería a través de la historia, el cual examina algunos aspectos del ocultismo en un ambiente absolutamente expresionista y fantasmagórico. Y *Der Golem* de Paul Wegener, entre otras.

<sup>27</sup> TUDOR, Andrew, *Cine y comunicación social*, Pág. 236.

norteamericana (particularmente los Estudios Universal) hicieron que esta etapa del género de Terror se convirtiera en clásica.

A partir del éxito obtenido de adaptar al cine los clásicos de la literatura de terror como *Drácula* de Bram Stoker, *Frankenstein* de Mary Shelley, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert L. Stevenson, etc., se empezaron a hacer secuelas de estas mismas adaptaciones. Esto propició un panteón de personajes habitado por *The Werewolf of London* (Stuart Walker, 1935), *The Mummy* (Karl Freund, 1932), *The invisible man* (James Whale, 1933), *Dracula's Daughter* (Lambert Hillyer, 1936), entre otros.

Por otro lado durante este periodo también existieron las películas marginales del cine de Terror: *Freaks* (Tod Browning, 1932), considerado el film más prohibido de la historia del cine tanto en Inglaterra como en otras partes del mundo debido al carácter explícito de sus imágenes. *Freaks* nos muestra el mundo de los fenómenos de circo en el que debido a esta condición se hayan separados de los llamados ‘normales’, siendo estos últimos los verdaderos despojos de la humanidad. Este excelente filme de terror trata sobre la venganza de que es objeto una mujer que engaña a un enano del circo haciéndole creer que lo ama, cuando en realidad lo único que quiere es matarlo para quedarse con su fortuna.



En los años cincuenta y en los sesenta el género de Terror cobró vida en Estados Unidos gracias a una productora: la Hammer Film. El estreno de *The curse of Frankenstein* en 1957 y de *Horror of Dracula* de 1958, ambas de Terence Fisher, inició de nuevo el ciclo: Momias, vampiros, secuelas, adaptaciones y algunos materiales originales propiciaron “(...) el auge de la ‘película de Superhorror’, que mereció los elogios de Bazin”.<sup>28</sup> Se trataba de filmes que usaban los materiales del género más como un medio que como un fin en sí mismo.

De esta época podemos recordar *Creature from the black lagoon* (Jack Arnold, 1955) y *The mask of the red death* (Roger Corman, 1964). La fórmula era la misma que la de los treinta pero ya se observaba cierta tendencia hacia la psicologización. Y es en esta parte donde surgió la división entre el antiguo y el moderno cine de Terror.

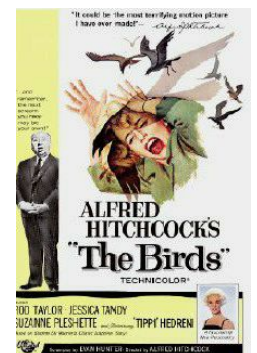
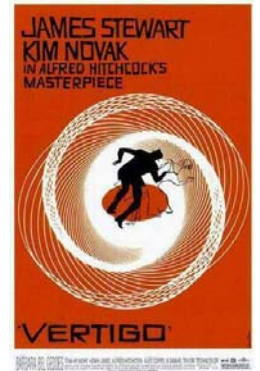


<sup>28</sup> *Ibid.*, Pág. 238.

### 2.2.3 EL MODERNO CINE DE TERROR

“La irrupción de la televisión, los riesgos temáticos asumidos por algunos directores de películas de serie B, o la asunción del género como vehículo artístico por parte de directores sin tacha, unidos a las nuevas inquietudes del espectador medio, propiciaron las bases necesarias para la creación de un nuevo cine de terror en el que el componente psicológico pesaba más que los monstruos”.<sup>29</sup>

El punto de partida es *Psycho* de Alfred Hitchcock (1960), filme en el que se encuentran la mayoría de los elementos del cine de Terror moderno, aquellos que no provocan necesariamente el grito pero que causan en el espectador suficiente desasosiego e intranquilidad.<sup>30</sup> Quien no recuerda la secuencia de *Psycho* (con innumerables cortes y un acelerado ritmo) donde Anthony Perkins asesina a Janet Leigh en la ducha mientras se escuchan los violines de Bernard Herrmann; o la persecución de los niños de la primaria por la bandada de cuervos asesinos en *The birds*.



Sin embargo no se olvidaron los clásicos para seguirlos adaptando, para seguir incomodando al público y para asustarlo de uno u otro modo. En Estados Unidos surgieron a partir de los sesenta y durante las siguientes dos décadas cintas acerca de seres sobrenaturales o que no son de este mundo de la razón: *Rosemary's baby* (Roman Polansky, 1968, con Mía Farrow), la cual anuncia el nacimiento del AntiCristo, y *The exorcist* (William Friedkin, 1973), una de las mejores películas de terror jamás hechas tanto por la actuación de Linda Blair como por los efectos especiales que causan un efecto altamente perturbador. Esta película cuenta la historia de una niña que es poseída por un demonio arcaico (Pazuzu) que trae el horror a casa de su madre (Ellen Burstyn). En su ayuda acuden dos sacerdotes (Max Von Sydow y Jason Miller) que intentan a través del



<sup>29</sup> GUILLOT, Eduardo, *Escalofríos*, Pág. 6.

<sup>30</sup> Desde 1926 el inglés se hallaba trabajando en *The lodger*, y aproximadamente cada dos años dirigía una película más en Inglaterra o en E. U. (su extensa filmografía incluye títulos como *The man who knew too much* de 1934, *Rebecca* de 1940, *Suspicion* de 1941, *Rope* de 1948, *Rear window* de 1954, *Vertigo* de 1958, *The birds* de 1963, *Marnie* de 1964, y *Family plot* su último filme de 1976, entre otros).

código de exorcismos de la Iglesia expulsar al ente. No lo logran del todo pues seguirán otras tres secuelas más, hasta la más reciente: *The exorcist IV* (2004).

Otras películas de los setenta y ochenta, algunas de las cuales retomaremos en el apartado sobre el cine *Gore* son: *Carrie* (Brian de Palma, 1976); *The hills have eyes* (Wes Craven, 1977); *Halloween* (John Carpenter, 1978); *Alien* (Ridley Scott, 1979); *The Howling* (Joe Dante, 1981); *The evil dead* (Sam Raimi, 1982); *The thing* (John Carpenter, 1982); *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982); *A nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1989); *Hellraiser* (Clive Barker, 1987); *The blob* (Chuck Russell, 1988), entre muchas otras.



#### 2.2.4 EL CINE DE TERROR ITALIANO: DARIO ARGENTO

El caso de Dario Argento en Italia es excepcional; considerado por muchos el maestro del terror en Europa y que, después de trabajar con Sergio Leone y de coescribir guiones con Bernardo Bertolucci, filma en 1970 su primer giallo<sup>31</sup>: *L'uccello dalle piume di cristallo*, con música del famoso Ennio Morricone. *Il gato a nove code* es de ese mismo año. Un año más tarde realiza *Quattro mosche di velluto grigio*, y en 1976 su *Profondo rosso* incrementa el terror psicológico y lo explícito de la sangre en sus imágenes, la música de esta última es de *Goblin*, grupo de rock progresivo que en adelante colaborará en la música de las películas de Argento.

*Suspiria* de 1977 tal vez su película más famosa está basada en la obra de Thomas De Quincey y en una anécdota de la coguionista Daria Nicolodi, en la cual una chica llega a una academia a perfeccionar sus técnicas de ballet y se encuentra con que lo que enseñan ahí es magia negra.



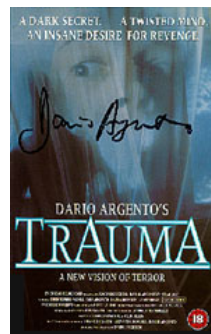
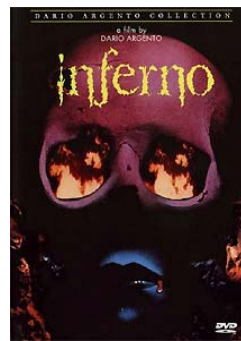
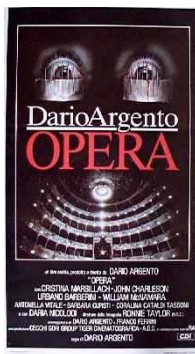
En 1980 Argento dirige *Inferno*; en 1985 coescribe y coproduce *Demons (1 y 2)* de Lamberto Bava; dirige *Opera* en 1987, de la cual recordamos la escena donde la protagonista, Cristina Marsillach, es obligada por medio de una cinta adhesiva pegada debajo de sus ojos con alfileres que pueden traspasar sus párpados si los cierra, a ver los asesinatos que se cometen en la historia.

Argento coproduce y coescribe en 1991 *La setta*, dirigida por Michelle Soavi, y en 1993 filma *Trauma*, su primera co-producción con E. U. de la cual dice el director: "Como todas mis películas, *Trauma* apela a la imaginación y al delirio. Hay en ella suspense, terror y una bella historia de amor, con una cantidad considerable de crueldad y humor".<sup>32</sup> En 1996 Argento filma *La sindrome di Stendhal*; *Maschera di cera* un año después, y en el 2003 su última película, *Il cartaio*.



<sup>31</sup> Con ese nombre se conocía cualquier relato de misterio criminal, o lo que se considera también un *thriller*. Como en ese tiempo se editaban en Italia con portadas amarillas se les dio el nombre del color amarillo en italiano: *giallo*.

<sup>32</sup> LARDÍN, R., *Las diez caras del miedo*, Pág. 28.



A propósito de su oficio y del proceso de escritura de sus historias Argento comenta: “El asesinato es muy importante en mis películas y es también algo muy bello. Puede parecer escandaloso que diga esto, pero todo el mundo sabe que los asesinatos de las películas no son reales y que la sangre que ven en la pantalla es un preparado químico, por eso pienso que es bello. Para mí es como una fiesta en la que me concentro totalmente desde el punto de vista técnico, de planificación y ante cualquier detalle minúsculo. Digamos que es en esos momentos cuando estalla mi creatividad.”<sup>33</sup>

## 2.2.5 EL CASO DE DAVID LYNCH

Más allá del cine de género se encuentra el mundo necrófilo onírico de uno de los cineastas más propositivos de E. U.: David Lynch. Estudiante de arte en la Universidad del Estado de Filadelfia filma en 1967 su primer cortometraje: *Six men getting sick*, donde pone de manifiesto la deformación y la corrupción del cuerpo humano en una animación que, como el proceso de la vida y la muerte, se repite incesantemente.

Un año después dirige *The alphabet* a partir del sueño que tuviera una pequeña niña, combinando animación y ‘realismo’. En 1976 gracias a una beca del American Film Institute realiza su ópera prima: *Eraserhead*, sobre el horror que conlleva traer un bebé no deseado al mundo, y a una *chica del radiador* con el rostro deforme. Lynch seguirá ejerciendo ese gusto por lo abyecto en *The elephant man* de 1980 y en *Dune* de 1984. En 1986 dirige *Blue velvet* (con una estupenda Isabella Rossellini, y Dennis Hopper), una historia que hurga en el desorden mental de sus personajes apoyándose en la música de Angelo Badalamenti.

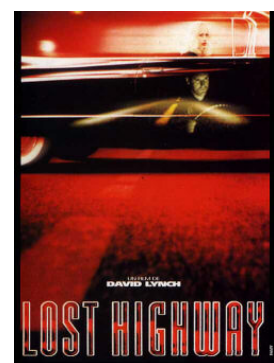


<sup>33</sup> *Ibid.*, Pág. 33.

En 1990 Lynch dirige *Wild at Heart* (con Nicholas Cage y Laura Dern). De 1990 a 1991 realiza una serie para la televisión titulada *Twin Peaks* (de la que después se desprenderá el filme con el mismo título); produce *Nadja* de Miguel de Almedeyra en 1995; filma *Lost Highway* en 1997 con Patricia Arquette y Bill Pullman; *The straight story* en 1999; *Mulholland Drive* en 2001 con Naomi Watts y Laura E. Harring, premiada en Cannes; *Rabbits* un año más tarde; y *Darkened room* en el 2002.

El caso de Lynch es muy especial puesto que nunca ha sido considerado un director de cine de Terror o *Gore*, su estilo oscila entre ambos géneros apoyándose en algunos de sus elementos pero conservando su vocación pictórica para (de) construir universos tan hermosos como siniestros gracias a un depurado estilo narrativo: “Siempre me he negado a dar explicaciones acerca de cualquiera de mis películas. Un film puede resultar abstracto, y las abstracciones son algo que está presente en la vida de cada día.”<sup>34</sup>

Por el universo lyncheano desfilan seres deformes, amputados, restos humanos, sangre, asesinatos, suicidios, etc., dentro de un mundo aparte, artística, fotográficamente y musicalmente perfecto, al tiempo que sumamente extraño: “Un infierno posmoderno que no se configura en el espacio y el tiempo clásicos, sino a base de luz, música, colores radiantes historias abiertas y estructuras en abismo.”<sup>35</sup> Como si lo *Otro* hablara por sí mismo en las películas de Lynch.



<sup>34</sup> GOODRIDGE, Mike, *Directores, cine*, Pág. 141.

<sup>35</sup> PEDRAZA, Pilar, “Teratología y nueva carne”, en *La nueva carne*, Pág. 44.

## 2.3 CINE *GORE*: VIOLENCIA EXPLÍCITA Y DESPEDAZAMIENTO DEL CUERPO HUMANO

*A un hombre de carne y de sangre;  
de mi carne y de mi sangre sí.  
A un extranjero que me ha revelado mi  
propia extranjería al abrirme a mí mismo.*  
Edmond Jabés

*Gore* significa en español sangre coagulada. El cine *Gore* designa entonces un tipo de películas en el que lo importante es mostrar a través de la violencia el mayor número de mutilaciones, vísceras y por supuesto, sangre en exceso.

La prehistoria del cine *Gore* corresponde al género cinematográfico de Terror, por tal motivo partimos de este último para revisar la genealogía del cine *Gore*. Pero éste último presenta sus propias características y reglas: en estos filmes nunca se interrumpe la acción en favor del suspenso, al contrario, siempre la revelan al espectador representando gráficamente la violencia de que es objeto un cuerpo humano, sea por un proceso de mutación (genética o no), de desmembramiento, de enfermedad, de canibalismo, etc. Mientras que las películas de Terror tienden a insinuar detalles desagradables, los filmes *Gore* los explicitan.

Si bien muchas de estas películas usan la sangre como fin, otras usan el *Gore* como vehículo de expresión artística, de crítica social, de elemento terrorífico o incluso como parte de la comedia de terror, pero a veces resulta difícil discernir en medio de tantos miembros mutilados y de la sangre.

La película objeto de este estudio (*Begotten*) es originaria de E. U., por esta razón y porque fue precisamente en ese país donde surgió y donde tuvo más difusión el *Gore*, es que revisaremos en su mayoría a directores norteamericanos. Pero como este género no se circunscribió a Norteamérica, y hay casos únicos en Italia, Alemania y Japón es que cabe incluirlos en este breve esbozo de las mejores películas de cine *Gore* de todos los tiempos.

### 2.3.1 EL OTRO EN EL CUERPO Y LA NUEVA CARNE

Nuestro cuerpo, ese apéndice siniestro a la vez conocido y desconocido que envejece, incuba tumores en silencio, reclama drogas, propaga virus y traiciona al alma negándose a continuar vivo indefinidamente, es ahora el lugar en el que reside y se hace patente lo *Otro*. Prueba de ello son los distintos filmes que en los últimos años han transformado el cuerpo: “(...) en un nuevo ente monstruoso, el cual, de forma extremadamente gráfica, mediante, pústulas y supuraciones infecciosas, tumores y malformaciones *provocadas*, cirugía extrema y manipulaciones genéticas, sexo violento y carne apaleada, injertos tecnológicos e

invasiones víricas, expresa terrores que desde siempre anidan en el alma humana.”<sup>36</sup>

Miedos que alojados en el cuerpo hoy se expresan a través de múltiples medios (el cine, la pintura, el *performance*, los libros, los *comics*, e Internet), y que han conformado lo que se conoce como *LA NUEVA CARNE*.<sup>37</sup>

En cuanto al cine este concepto trata de la re-creación, de la mutación, de la transformación y de la capacidad de adaptación de la carne humana a nuevas formas algunas de ellas biomecánicas (*Tetsuo*), otras vampíricas (*Rabid*), sexuales (*Deep throat*), informáticas (*existenZ*), simbióticas (*The fly*), masoquistas (*Hellraiser*), etc., y sus implicaciones psicológicas, físicas y hasta políticas, las cuales más que cambiarnos por fuera nos están cambiando por dentro.<sup>38</sup> De esta forma *LA NUEVA CARNE* aparece como la posibilidad de transformar lo humano desde lo humano alterando el orden natural.

*LA NUEVA CARNE* no es una característica esencial de un género cinematográfico específico y por ello podría estar presente en cualquier tipo de filme, pero el *Gore* constituye una constante de su tratamiento cinematográfico. Por esta razón la incluimos como una etapa más avanzada (intelectual y estilísticamente) del espectáculo de la crueldad.<sup>39</sup> *LA NUEVA CARNE* cinematográfica designa una forma nueva de percibir el cuerpo humano, una nueva forma de expresarlo y de verlo (al mismo tiempo que el cuerpo nos devuelve la mirada).

Gracias a su lenguaje el cine es capaz de representar la sexualidad, la violencia, y el cuerpo humano con todo su valor expresivo ahora que podemos explorarlo, desmembrarlo y transformarlo sin limitaciones.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> NAVARRO, Antonio José, *La nueva carne*, Pág. 11.

<sup>37</sup> Existen numerosas corrientes artísticas de vanguardia que podrían englobarse dentro del concepto de *LA NUEVA CARNE*, y que van desde la literatura (William Burroughs, Clive Barker), el *performance* (Orlan, Gina Pane, Ron Athey, Sterlac), la pintura (David Ho, H. R. Giger., W. D. Barlowe), la fotografía (J. Peter Witkin, Joachim Luetke, Floria Sigismondi), la instalación (Cindy Sherman) y por supuesto el cine.

<sup>38</sup> Para Jesús Palacios (autor de *Goremanía*) *LA NUEVA CARNE* no es un concepto tan nuevo, pues éste se inscribe en una vieja, muy vieja tradición modernista, que fluye, de forma más o menos evidente, a lo largo de toda la historia de la cultura y la estética.

<sup>39</sup> Sin embargo, las puestas en escena de lo horrible datan desde los sacrificios de los primeros seres humanos, la Tragedia Griega, pasando por las obras del divino marqués (Sade) hasta el Teatro del Gran Guñol de Max Aubrey, por mencionar sólo algunas. Sin olvidarnos de toda la literatura fantástica acerca de los monstruos (la criatura del Dr. Víctor Frankenstein, o el no-muerto de Stocker), los seres de otro mundo (Cthulhu, los Primordiales, o los dioses marinos de Lovecraft), el mismísimo Lucifer (en el *Fausto* de Goethe), etc., que más que crear Paraísos Artificiales creó Infiernos de carne y hueso sin abandonar el espectáculo más elemental.

<sup>40</sup> Este proceso de inscripción del cuerpo en la pantalla nos remite a dos de los movimientos cinematográficos más significativos: el Neorealismo Italiano y La Nueva Ola Francesa, donde asistimos a la ceremonia de los cuerpos. En la actualidad el cine digital es capaz de hacer con el cuerpo humano lo que antes era imposible.



### 2.3.2 CÓMO Y DÓNDE SURGE EL CINE GORE

A mediados de los años 40 en los E. U. las grandes compañías cinematográficas formaron lo que se conoció como el *Studio System*, con el cual controlaban desde la producción, la distribución y la exhibición de los filmes. En 1949 la Corte Suprema Estadounidense declaró que los estudios estaban realizando prácticas monopólicas con este sistema, y los forzó a renunciar al control de los cines. Las compañías cambiaron su estrategia pues debían competir para colocar sus películas en las salas, por lo que se centraron en las grandes producciones abandonando la producción de serie B.

A partir de 1952 la misma Corte ratificó la libertad de expresión en las películas, lo cual propició el surgimiento de los *nudies*, filmes cuyo atractivo era como su nombre lo dice, el cuerpo de mujeres semi desnudas (como *The Immoral Mr. Teas* de 1959, dirigida por Russ Meyer). Pero cuando esos filmes dejaron de vender se buscaron nuevos temas.

Así, el productor David F. Friedman y el director Herschell Gordon Lewis crearon *Blood feast* en 1963, película que marcó el nacimiento del llamado cine *Gore* y cuyo único objetivo era causar fuertes sensaciones en unos espectadores que si quedaban convencidos volverían a pasar por taquilla. Este filme trata de un tipo que preside una secta de adoradores de dioses egipcios de la cual es el único adepto (?); su ocupación principal es cometer horrendos y absurdos asesinatos mientras la policía intenta seguirle la pista.

Tras este primer éxito la pareja de cineastas filmó *2000 Maniacs* en 1964, título indispensable de la filmografía de H. G. Lewis, (considerado por algunos como el vergonzoso predecesor de *La Noche de los Muertos Vivientes*, y digno sucesor de los experimentos filmicos de Ed Wood en los cincuenta). La trama gira en torno a un pueblo fantasma destrozado durante la Guerra de Secesión, donde un siglo después llega un grupo de turistas que son recibidos por el alcalde y por un grupo de honrados ciudadanos con demasiado entusiasmo --los cuales acaban de resucitar para cobrar venganza--; la sangre no tarda en dejarse ver con los descuartizamientos, acuchillamientos, etc., de que son objeto los visitantes.

Este esquema luego se convertirá en un clásico adoptado por el peor cine de Terror moderno.

En 1965 la pareja filma *Color me blood red*, a propósito de un pintor que decide usar sangre humana como pigmento rojo de sus obras. De 1967 conocemos *Taste of blood*, y de un año más tarde *The wizard of gore*. Pero es hasta el 2002 que Gordon Lewis, el creador del cine de la crueldad hace la segunda parte de la que fuera su ópera prima: *Blood Feast 2: All u can eat*.

A partir de este momento las muertes y el temor ante ella ya no son producidos por los monstruos o seres sobrenaturales que habíamos visto en las primeras películas de Terror. Si bien se trata de seres desquiciados o maniacos, no dejan ser seres humanos destazando a otros seres humanos.

Durante los años siguientes se filmaron en E. U. otros títulos como *The ghastly ones* (1968) y *Bloodthirsty butchers* (1970) de otros directores como Andy Milligan; *The astro zombies* (1967) y *The corpse grinders* (1972) de Ted V. Mikels.



### 2.3.3 LAS PELÍCULAS CLAVE

George A. Romero filmó en 1968 *Night of the living dead*, donde el Gore tiene una presencia más explícita y ya no se usa como un fin sino como un medio a diferencia de las producciones anteriores. Esta cinta tiene el honor de ser considerada aquella que abrió: “la etapa más sangrante, política, contestataria y moderna del cine de terror. El gore en el cine ya estaba inventado, Gordon Lewis había expedido algunos de sus filmes esa misma década, y las primeras películas con muertos andantes databan de una treintena de años atrás, pero Romero supo contener la hemorragia y obviar la trama aventurera y misteriosa, para centrarse más en el sufrimiento *real* de sus personajes. Esa fue su principal virtud.”<sup>41</sup>

Ninguna película de Terror hecha hasta ese año había tenido semejante repercusión social como la conociera *La Noche de los muertos vivientes*, la cual mostraba la violencia de una manera notablemente gráfica además de tener un guión muy bien resuelto. El primer filme de Romero más allá de mostrar que el sueño americano era más bien una pesadilla es la historia que, después de Drácula o de Frankenstein, más veces se ha repetido en el cine tras casi 40 años de su aparición.

La trama de este filme comienza con una pareja de hermanos que van a visitar una tumba en un cementerio y ahí son atacados por un zombie. El hermano muere en la pelea para defender a su hermana mientras ella corre a esconderse en una granja, que rápidamente será asediada por una horda de muertos vivientes recién levantados de sus tumbas sin ninguna causa aparente, con la única intención de comerse a los vivos. En la granja se encuentra más gente escondida, entre la cual surgen ciertos problemas que acaban con la vida de algunos cuantos. En general nos encontramos ante la lucha por la supervivencia en un micro universo demencial y desquiciante.

Los recursos para filmar *Night...* (que originalmente se llamaba *Night of the flesh eaters*, después *Night of Anubis*, y finalmente como la conocemos) fueron proporcionados por la Image ten Inc., productora independiente de la que Romero formaba parte. La película tras su estreno fue un éxito tanto en las taquillas estadounidenses como en las europeas. Posteriormente Romero rodó algunos melodramas bastante malos, hasta que hizo *Martin* en 1976 acerca de un joven vampiro. En esta cinta Tom Savini<sup>42</sup> se encargó de los efectos especiales, trabajando con Romero en lo sucedáneo.

Para hacer la segunda parte de *La noche de los muertos vivientes* Romero se asoció con Dario Argento y su hermano, los cuales aportaron la mitad del presupuesto requerido para la filmación. El maestro del terror italiano y el autor de la saga de los muertos vivientes escribieron el guión en 1977. Un año después aparecería *Zombie*, o *Dawn of the dead* (en el 2004 se vuelve a hacer una versión de ésta, dirigida por Zack Zinder).

En 1982 Romero filmó *Creepshow* con un guión de Stephen King, y en 1985 la tercera parte de la trilogía de su primera película: *Day of the dead*. En 1988



<sup>41</sup> LARDÍN, Rubén, *Las diez caras del miedo*, Pág. 193.

<sup>42</sup> En 1990 Tom Savini dirige un maravilloso remake titulado: *George Romero's Night of the living dead*.

le siguió otro título: *Monkey shines*; en 1990 hizo con con Argento *Due occhi diabolici* aka *Two evil eyes*, según el cuento de Edgar A. Poe *El caso del Sr. Valdemar*. De 1992 fue *The dark half*, y del 2000 *Bruiser*. Actualmente Romero se encuentra preparando la cuarta parte de la trilogía de los muertos vivientes titulada *Diamond dead*.

George A. Romero asegura que: “Los monstruos existen, en nosotros y entre nosotros. Se mueven en nuestras sombras y deberíamos saberlo, ya que nosotros mismos los hemos creado. El conocimiento y la sabiduría es lo que permite una cierta libertad para los seres de la oscuridad.”<sup>43</sup>

Su colega John Carpenter comenta acerca del trabajo de Romero: “Él ha podido hacer lo que ha podido, por hacer más amena nuestra vida muriente. Una tarea que no es fácil.”<sup>44</sup>

Tobe Hooper filmó en 1974 otra de las películas más importantes dentro del *Gore*: *The Texas chainsaw massacre*. Esta es la historia de unos adolescentes que se van de vacaciones, y de camino recogen a un tipo extraño que le corta la mano con una navaja a uno de ellos. Ese será sólo el principio de la tragedia, ya que después van a encontrarse con una extraña familia de caníbales.

Esta es una de las películas de culto más importantes de los ‘70, pues aparte de contar con una atmósfera sumamente perturbadora (la decoración consistía en muebles hechos de huesos y piel humana), tiene una de las actuaciones más convincentes de las *scream queens* de este género. De esta forma su influencia se dejó sentir durante toda la década siguiente.

En 1979 Hooper dirigió *Salem’s Lot*; *Poltergeist* en 1982; *Texas chainsaw massacre 2* en 1986; *Body bags*, en 1993; *Taken* en 2002, y *Return of the living dead 4* en el 2004.

Tanto *Night of the living dead*, como *The Texas chainsaw massacre*, le dieron un giro radical al cine *Gore*. Por un lado su éxito atrajo la atención de las grandes compañías sobre el género, comenzando así un proceso de absorción y uso de la sangre en las grandes producciones (el primer gran ejemplo lo encontramos en la Hammer Films). Por otro lado las atmósferas asfixiantes, crudas e inquietantes demostraron que el *Gore* no tenía forzosamente que ser explícito como había sido hasta el momento, pero que no representaba ningún consuelo, ninguna salida aunque el/la protagonista se salvara en el último momento.

Esta apertura temática del cine aunada a la legalización de la pornografía en 1969, dio por resultado filmes en los cuales el cuerpo sexual dejaba de ser oculto para ser mostrado en toda su plenitud como carne vulnerable, sufriente, pero también como medio para obtener placer sin límites.<sup>45</sup>

La carne se convirtió en el gran tema explícito a través de la desaparición de los tabúes sobre el cuerpo; a raíz del éxito del *Gore*, se dio paso a su institucionalización. La carne como tema se impuso entre las nuevas propuestas



<sup>43</sup> *Ibíd.*, Pág. 208.

<sup>44</sup> *Ibíd.*, Pág. 208.

<sup>45</sup> *Deep throat* (1972), de Gerard Damiano es considerada la película que desató la carne sexual en las pantallas de todo el mundo, y la que llevó el porno a niveles que antes no había alcanzado su industria.

de los realizadores que comenzaban a surgir en el panorama del género, produciéndose una liberalización de la misma al convertirse en un elemento que podía ser mutilado, torturado, transformado o devorado.

#### 2.3.4 EL GORE TRASH Y EL GORE INDEPENDIENTE: JHON WATERS Y ABEL FERRARA

Si bien el cine del maestro Jhon Waters no es considerado absolutamente *Gore*, muchos de sus filmes contienen escenas de violencia explícita pertenecientes a historias obscenas llenas de humor negro y de un supuesto ‘mal gusto’. Este género es mejor conocido como *Cinema Trash*.

Haciendo gala de esta definición, Waters filmó su primer largometraje titulado *Mondo Trasho* en 1969. Un año después realizaría con *Divine* (un gordo travestido, amigo de Waters) desde su natal Baltimore, *Multiple maniacs* (la cual trata de una pareja que regentea un club llamado “La Cabalgata de la Perversión”, donde los actos presentados son en realidad una fachada para cubrir los robos y asesinatos de los espectadores).

Dos años más tarde en 1972 hizo la película más célebre de la escena del cine independiente americano de los años 70: *Pink Flamingos*, la cual cuenta la historia de la batalla por conseguir el título de *La gente viva más sucia del mundo*, título bien otorgado a *Divine* (con las estupendas actuaciones de Edith Massey, Mink Stole, Mary Vivian Pierce y Michael Lochary).

Waters dirigió *Female Trouble* en 1974, y *Polyester* en 1981, protagonizados otra vez por *Divine* y rodado en Odorama (donde los espectadores pueden oler lo mismo que los personajes en tarjetas ‘rasca-huele’). De 1988 conocemos *Hairspray*, la cual proporcionó a Waters el respaldo de Hollywood para su siguiente largo: *Crybaby* (1990), una sátira musical sobre los delincuentes juveniles protagonizada por Johnny Depp. Ocho años más tarde Waters realizó *Pecker*, y dos años más tarde *Cecil B.Demented* con Melanie Griffith (2000), aunque ha seguido trabajando como actor en diversas películas desde entonces. Su última película se estrenó el año pasado.



Por su parte Abel Ferrara filmó (y actuó con el pseudónimo de Jimmy Laine) *Driller killer* en 1979, tal vez su película más conocida en la cual un pintor alcanza tal grado de desajuste mental que sale a las calles a perforar a los vagabundos con su taladro. *Angel of vengeance/Ms.45* apareció en 1980; *Fear city* en 1983; *China girl* en 1987; *King of New York*, en 1990; *Body snatchers* en 1994; *The addiction* en 1995; y *Blackout* en 1997.

### 2.3.5 LA NUEVA CARNE: EL CINE DE DAVID CRONENBERG

Canadá nos ofrece como máximo exponente del cine posmoderno de la anormalidad a David Cronenberg. Este cineasta autodidacta que estudiara primero bioquímica y luego literatura inglesa, filmó en 1969 su primer largometraje: *Stereo*. Dos años después y gracias a una subvención del Canadian Film Development Corporation realizó *Crimes of the future*. Desde estos primeros filmes se empieza a conjurar el imaginario de Cronenberg donde vemos seres mutantes, muertes atroces y sexo corrompido por alteraciones bioquímicas en un ambiente sumamente mórbido.

El caso de este director es muy similar al de Lynch, pues ambos autores más que utilizar el género para expresarse son creadores de un nuevo proyecto: “Su obra es de las más incendiarias, incorrectas y a contracorriente de la cinematografía actual. Su desafío a las (reductoras) categorizaciones analíticas y su perversión de los géneros es perentoria. (...) Él es un género en sí mismo...su obra se nutre de sí misma en lugar de copiar.”<sup>46</sup>

Si tuviéramos que definir el estilo cinematográfico de Cronenberg, éste podría ser como una gustosa práctica de violentar el paisaje audiovisual que posiciona al espectador frente al espejo de sus miedos (a la destrucción de su propia identidad y de lo que el sujeto creía que era la realidad, a partir de la angustia que genera el *Otro* y que se representa como desquiciado, monstruoso, horrible y mortal; con el cuerpo como principal vehículo de transformación de eso que el sujeto no se atreve a ver).

Cronenberg se expresa a través de lo orgánico y lo inorgánico mezclando los límites que existen entre la naturaleza y la ciencia para abrir el camino a una nueva concepción del *Yo*.<sup>47</sup> Ejemplo de ello es *They came from within* o *The parasite murders*, de 1975. Donde una orgía carnal precedida de vómitos y náuseas tiene lugar en un decorado realista progresivamente envilecido a través de una práctica sexual extraña y desobediente. El *Otro* no está sólo con nosotros, sino que está en nosotros.

En 1976 Cronenberg dirigió *Rabid* (protagonizada por la actriz porno Marilyn Chambers), película que explicita la enfermedad y las mutaciones

---

<sup>46</sup> FREIXAS, Ramón, “David Cronenberg, la perversión de la realidad”, en *La nueva carne*, Pág. 291. En palabras del propio Cronenberg: “Aunque parezca que mi cine forma parte de determinado género, yo me siento como un agente secreto que estuviera buscando algo muy, muy distinto”, *Ibíd.*, Pág. 294, citado por Freixas, de Antonio Weinrichter “El cine de David Croneberg”, *Dirigido por...*, no. 143, enero 1987, Barcelona, Pág. 21.

<sup>47</sup> A diferencia de que aquí los monstruos no proceden del lado oscuro de la psique, sino de las propias glándulas de los personajes.

biológicas que conformarán las líneas obsesivas de su cine y que, después de la cinta de George A. Romero sobre zombies, significa el punto de partida para un sin fin de adaptaciones que se verán sobre todo después de 1990 y en los primeros años del 2000.

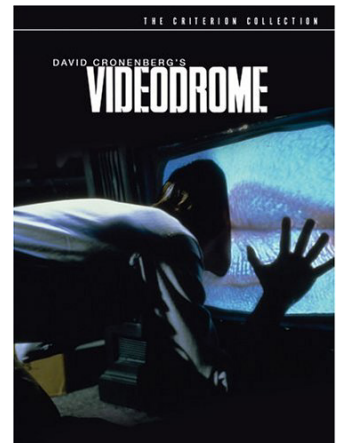
En 1979 filmó *Cromosoma 3* o *The brood*, donde la protagonista desarrolla un embarazo *sui generis* después de someterse a un tratamiento psicoplásmico, el cual produce unas criaturas provenientes de su inconsciente que actúan como expresión de sus deseos homicidas. En 1980 Cronenberg realizó *Scanners*, donde otra vez los poderes psíquicos de los protagonistas se expresan produciendo decapitaciones, explosiones de venas y vísceras. Sin embargo insistimos: “En el sentido más cinematográfico de la evolución estética del *gore*, Cronenberg encabezó una vía ensayista y no-exhibicionista (...). El autor canadiense no mostraba sangre y vísceras de una forma provocadora e insultante, sino que intentaba argumentar una tesis estética y dialéctica mediante la utilización de unos patrones genéricos alejados del estereotipo.”<sup>48</sup>

1980 dió origen a una de las películas más conocidas de Cronenberg, su famosa *Videodrome* (donde las visiones se convierten en carne) con James Woods y Deborah Harry, la cual propone un estado supremo de conocimiento psíquico y transformación física en el que la materia orgánico-biológica se funde con la mecánica para dar como resultado un nuevo ser independiente.

Para el director de lo anormal: “La versión más accesible de la nueva carne está en *Videodrome*, y puede consistir en que actualmente tú puedes cambiar el significado de lo que es el ser humano, en el sentido físico.”<sup>49</sup> Y por supuesto esto significaría en el sentido emocional e intelectual, ya que como la enfermedad Cronenberg cuestiona el principio de la realidad y modifica la visión de un mundo que muta y cambia todo el tiempo hasta que, como un cuerpo alcanza la muerte.

Tres años más tarde (1983) dirigió *The dead zone* con Christopher Walken, a propósito de la capacidad extrasensorial de su personaje con la cual es capaz de salvar vidas. Tal vez la película menos escalofriante, si esto es posible, del cine de Cronenberg.

En 1986 el cuerpo y la enfermedad dan paso a la tal vez más popular película de este director: *The Fly* (con Jeff Goldblum y Geena Davis). Esta es la historia de un científico que tras realizar varios experimentos de teletransportación molecular se fusiona con una mosca por accidente, y nosotros como espectadores asistimos a todo el proceso de metamorfosis del hombre hasta que acaba convirtiéndose en el insecto que le da título al filme. A pesar de que *Brundle-fly* acepta su nueva condición persiste en él su miedo a la pérdida de su *Yo* consciente, por tanto intenta fusionarse con Verónica (su novia) para no desaparecer de este mundo. El sexo permitirá el milagro de la re-creación, el sexo será entonces el verdadero creador de *LA NUEVA CARNE*.



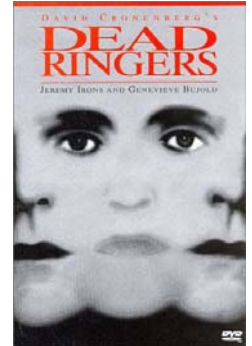
<sup>48</sup> DUQUE, Pedro, y SALAS, Ángel, “La transgresión carnal”, en *La nueva carne*, Pág. 101.

<sup>49</sup> *Ibid.*, Pág. 102. Ver Rodley Chris: *Cronenberg on Cronenberg*, Faber & Faber, 1992.

*The fly* expone uno de nuestros miedos más originarios, pues lo que vemos que le ocurre al protagonista es que pierde su identidad para transformarse en eso *Otro* que no tiene nada que ver con lo humano.

Ésta dinámica es la del cine: hacer visible lo no visible mediante la dinámica del horror, la atracción y el asco que nos obliga a ver eso que no queremos ver y que sin embargo nos fascina. La obra de Cronenberg es un uno de los más claros ejemplos no sólo de que esto es posible, sino que produce muchísimos filmes por año.

En 1988 Cronenberg dirigió *Dead ringers*, con Jeremy Irons quien interpreta el doble papel de los hermanos Mantle, y Geneviève Bujold en el papel de su amante: “En *Inseparables* Cronenberg muestra a las claras su obsesión por investigar el enigma de la feminidad, así como deja patente su angustia ante el origen de la vida.”<sup>50</sup> Si esto es cierto o no, lo que sí queda de manifiesto en este filme es la indisoluble relación entre dos individuos que comparten la misma fisiología, como ocurre también en el caso de la vida y la muerte.



En 1989 Cronenberg actuó en *Nightbreed* de Clive Barker, y en 1991 realizó la adaptación cinematográfica de la novela de (su escritor favorito) William Burroughs: *The naked lunch* (con Peter Weller y Judy Davis). En este filme del desastre, como la escritura de Burroughs, nos hallamos otra vez ante el conflicto entre la carne y la mente. Bill Lee (el alter ego de Burroughs y protagonista de esta pesadilla) pierde su condición humana tras abrir una puerta hacia lo indecible y origina el surgimiento de una nueva conciencia, de una nueva carne. *The naked lunch* asimila la enfermedad como cáncer creativo y la escritura como dolencia, y se convierte así, en la mejor adaptación del cineasta canadiense de siempre influido por la obra de Burroughs (*Pertenece a mi sistema nervioso. Todos mis films tienen algo de él*, asegura Cronenberg).



El cine como la enfermedad, la droga o la ciencia tiene la particularidad de trastornar el proceso de percepción de la realidad, de transformar al individuo que las padece o las utiliza<sup>51</sup> sin hacerlo perder del todo el sentido de la realidad, porque *aquello* ocurre aquí, lo *Otro* se manifiesta y se representa en el mundo en que vivimos aunque sea como ficción. Pero más allá del cine como vehículo por el cual podemos acceder a la alteridad radical, Cronenberg logra de una u otra forma disolver al *Yo* en lo *Otro*.



En 1993 Cronenberg filmó *M. Butterfly*, otra vez con Jeremy Irons en el protagonista. Aquí: “Cronenberg nos ofrece la reversibilidad de los sexos como base teórica de la Nueva Carne y la subversión del mito de *Madame Butterfly* como concreción de esa nueva reversibilidad.”<sup>52</sup> Una forma de definir lo que pone de manifiesto *M. Butterfly*, es como la atracción por la diferencia, por el *Otro*.

<sup>50</sup> HORMIGÓS, Monserrat, “Nuevas especies para el panteón de lo grotesco femenino”, en *La nueva carne*, Pág. 156.

<sup>51</sup> En el cine de Cronenberg la idea del cambio o mutación, de pérdida de la identidad y de renacimiento (aunque sea a través de la muerte) están siempre presentes, pensemos por ejemplo que ninguno de sus personajes acaba siendo el mismo al final de la película, tal como sucede con nosotros.

<sup>52</sup> CUELLAR, Carlos A., “Nuevo sexo y nueva carne”, en *La nueva carne*, Pág. 192.

En 1996 dirigió *Crash* (con James Spader, Deborah Kara Unger y Rossanne Arquette), una adaptación de la novela de J. G. Ballard donde los protagonistas celebran las bodas entre el metal y la carne, donde sus delirios biomecánicos y la seducción por la muerte son la base de una historia donde el organismo humano actúa como lienzo.

En 1999 Cronenberg filmó una: “Película cuántica y esquizoide, que devora el mundo y hace de él una imagen abismal, *eXistenZ* es una profunda reflexión sobre la dialéctica entre realidad y ficción, una fusión onírica de significantes y significados, una pesadilla solipsística.”<sup>53</sup>

Sin duda alguna todo el re-planteamiento que hace Cronenberg del *fantastique* a lo largo de toda su obra es en definitiva algo más que la pura exploración de la parte más oscura del ser humano, pues a fuerza de hurgar encuentra que no existen fronteras (existenciales) entre la realidad y lo inaccesible, proponiendo así una ruptura del orden reconocido hablando desde el lado de lo extraordinario.

Cronenberg sigue haciendo cortometrajes y actuando hasta la fecha; en el año 2002 filmó con Ralph Fiennes su maravillosa *Spider*.

### 2.3.6 DRÁCULA Y FRANKENSTEIN RE-CREADOS: LAS PELÍCULAS DE PAUL MORRISEY Y ANDY WARHOL

• Si hablamos de la historia del *Gore* no podemos olvidar a Andy Warhol y a su colaborador Paul Morrissey, con sus inclasificables *Flesh for Frankenstein* y *Blood for Dracula* (coproducciones italo-francesas habladas en inglés) de 1973-74. En estas versiones de los clásicos de Shelley y Stocker se conserva la esencia de las historias originales, pero se acentúa tanto el carácter erótico de los personajes como el de las situaciones. Después del éxito de la primera, Warhol decidió seguir explotando el poder de convocatoria de su nombre para añadirlo al segundo título que también dirigió Morrissey, y en la cual la influencia de Andy resulta evidente.



### 2.3.7 LOS ADOLESCENTES ASESINADOS: EL SLASHER

En E.U. el *Gore* comenzó a entrar en las grandes producciones: *The exorcist* (1973) de William Friedkin abrió un camino que seguiría por ejemplo, *The profecy* (1976). Pero no fue hasta el inicio de la nueva década que el éxito de películas como *Halloween* (John Carpenter, 1978), *The night of the zombie* (1981) o *Friday the 13th* (Sean Cunningham, 1980), hizo que las grandes productoras aceptaran el género como una forma más de ganar dinero.



<sup>53</sup> SÁNCHEZ, N., Jordi, “Delirios metálicos”, en *La nueva carne*, Pág. 90.



El *slasher* se convirtió así en uno de los principales fenómenos del cine de Terror/*Gore* de finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, el cual supuso un catálogo de suplicios adolescentes donde lo único que importaba al final era saber cómo iban a ser asesinados cada uno de ellos. La exhibición de atrocidades sobre el cuerpo, heredera del *giallo* italiano y sobre todo de las películas de Argento, se convirtió en el éxito del momento y de varias décadas después.

*Friday the 13th* marcó el inicio de la historia de uno de los más perseverantes asesinos seriales del cine, el enorme Jason Vorhees: Alguien vive en el campamento Crystal Lake, el cual ha estado cerrado por varios años desde que ocurrió un terrible asesinato (el de Jason), pero que es vuelto a abrir. Un grupo de jóvenes adolescentes que van de campamento son los primeros que llegan al matadero.

La fórmula del asesino y los adolescentes perseguidos fue un éxito de taquilla tal que se hicieron más de 10 secuelas de la misma, sólo dos de ellas dirigidas por el director de las primeras dos: Cunningham.

Muchas de las películas filmadas en esa época fueron dirigidas por gente que había empezado en el género de forma independiente, como Wes Craven que en 1972 hizo *Last house on the left*, y en 1977 *The hills have eyes*. En *Nightmare on Elm street* (1984), Craven mezcla la sangre, el terror y el humor negro. La trama retoma a unos adolescentes que descubren que de noche tienen recurrentes pesadillas todas relacionadas con el mismo personaje: el desfigurado Freddy Krueger (Robert Englund), una especie de fantasma onírico capaz de provocar daños físicos a sus víctimas mientras sueñan. Este filme inició una larga saga de secuelas y convirtió a Englund en una estrella del cine de Terror. *Nightmare on Elm street* marcó el inicio de las grandes producciones sangrientas y de las interminables sagas que van de la propia *Nightmare...* hasta *Halloween* y *Friday the 13th*.

En 1980 Craven filmó *The serpent and the rainbow*; en 1991, *The people under the stairs*; en 1996, 1997 y 2000 respectivamente, dirigió *Scream* (1, 2 y 3); y es hasta el 2003 que Craven produjo *Freddy vs. Jason*, dirigida por Sean Cunningham.

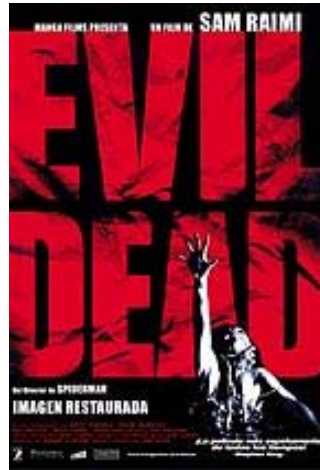


Antes de *Nightmare on Elm street* otras producciones de serie B habían ya realizado la mezcla de sangre y secuelas, entre éstos destaca la compañía independiente Troma Films, pero nunca con el éxito del film de Craven.

El caso de *Evil dead* (1982) de Sam Raimi es una excepción que tiene un lugar especial en el cine *Gore* de los ochenta, pues supone el triunfo de la imaginación de las producciones independientes sobre los grandes presupuestos.



La película trata de unos jóvenes que intentan pasarse unos días en una cabaña en el bosque sin imaginar lo que les va a ocurrir tras abrir El Libro de la Muerte. Un relato mitológico y vagamente lovecraftiano apoyado en unos excelentes efectos especiales, en la interpretación de Bruce Campbell y en una cámara que se mueve como el diablo dan como resultado una de las películas más memorables de la época. Le seguirán dos secuelas: *Evil Dead II* de 1987, y *Army of Darkness: Evil Dead III* de 1992.



### 2.3.8 EL CASO DE LA TROMA FILMS

En 1982 Lloyd Kaufman y Michael Herz deciden crear una productora de cine *Gore* independiente, la Troma Films. De ésta se desprendió su primer filme titulado *El vengador tóxico*, quien es en realidad un chico tímido que por accidente sufre una metamorfosis y venga a la gente de su pueblo, Tromaville. En 1983 filmaron *The toxic avenger* y sus secuelas dirigidas por Kaufman, las cuales representan gran parte de la amplia producción *Gore* de la Troma Films (dirigida por el propio Lloyd) desde entonces.

Otro título es *Tromeo y Juliet*: una pareja de Manhattan trata de divertirse violentamente por la ciudad. *Rockabilly vampire* es otro título dirigido por Kaufman, esta vez sobre un posible hermano gemelo de Elvis Presley que de alguna forma se convierte en vampiro y muerde a todo Manhattan. *Killer condom* es otro de los títulos de la Troma, el director es Martin Walz, y la historia es sobre un condón que tras morder al protagonista hace que éste se dedique a eliminar a todos los desviados sexuales de Nueva York con el *condón asesino*.

El caso de la Troma Films es uno más del llamado *Cinema Trash* tanto por su forma de producción alejada de la industria cinematográfica como por sus contenidos.



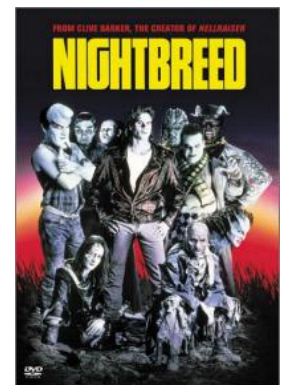
### 2.3.9 LOS MONSTRUOS DE LA CARNE: EL CINE DE CLIVE BARKER

Uno de los fenómenos a destacar en el cine *Gore* es sin duda el debut del escritor Clive Barker, quien después de publicar entre 1984 y 1987 *The Books of blood*, dirigió en 1973 su primer cortometraje experimental: *Salomé* (inspirado en la obra de Wilde del mismo nombre), y en 1975-78 *The forbidden* (un filme experimental adaptación del *Fausto* de Goethe).

En 1987 luego de que dos de sus historias fueran adaptadas al cine (*Transmutations* de 1985 y *Ramhead rex* de 1986), filmó en 1987 su ópera prima titulada *Hellraiser*. En ésta Barker (basado en su propia novela, "The Hellbound heart"), aporta su oficio para el terror a la hora de crear una obra que desborda imaginación y sadismo. El filme gira en torno a una enigmática caja china comprada en un bazar que alberga extrañas presencias satánicas, las cuales son convocadas mediante un abominable rito. Barker es considerado el creador de una de las razas monstruosas más atractivas y refinadamente carniceras del cine posmoderno. En el cine de la crueldad los cenobitas de *Hellraiser* aparecen como una nueva tipología de criaturas de las tinieblas que tienen que ver con el cuerpo, con la carne, con el despedazamiento, con el desollamiento y con la excitación que éstos producen, placer que no conoce límites: sufrir no sólo es gozar, el éxtasis de la muerte es una forma de conocimiento.

En 1990 Barker dirigió su segundo largometraje, *Nightbreed* (basado en su novela "Cabal" y donde actúa el propio Cronenberg); escribió y produjo *Hellbound.Hellraiser II* y *Hellraiser III: Hell on earth* en 1992, e hizo la adaptación de su cuento "The forbidden" que se convertiría en el filme *Candyman* (1994). Su tercer filme, *Lord of illusions* fue un fracaso en taquilla en 1995 al igual de la secuela *Candyman 2: Farewell to the flesh*, de la que Barker era productor ejecutivo. Todo esto hizo que el literato y cineasta inglés se alejara temporalmente del cine hasta 1998, que produjo *Gods and monsters*. Mientras tanto Barker siguió escribiendo, dibujando, pintando y adaptando sus macabras e inquietantes historias a cómics (*Deep dark fantasies*).

Acerca de su trabajo el mismo Barker asegura que: "La buena ficción de horror siempre debe estar un paso más allá de los límites del buen gusto, para que el lector reciba la sensación de que el libro que tiene en sus manos es peligroso. La gente recurre a la ficción de horror para que ésta impugne sus tabúes, y a mí me gusta satisfacer ese deseo. Casi toda la ficción de horror empieza con una vida rutinaria que es desquiciada por la aparición del monstruo. Una vez eliminado el monstruo, todo vuelve a la normalidad. No creo que esto sea válido para el



mundo. No podemos destruir al monstruo porque el monstruo somos nosotros.”<sup>54</sup>

En 2002 el autor de historias como “The great and secret show”, “Everville”, “The Thief of always”, “Galilee y Wicked strange” entre muchas otras, escribió el argumento y produjo *The saint sinner*, y dirigió *Tortured souls: animae damnatae* también en 2002.

Clive Barker es sin duda uno de los máximos exponentes del cine de *LA NUEVA CARNE*, no sólo por exponer de manera gráfica y excesiva sus fantasías y deseos carnales sirviéndose de un género literario y cinematográfico, sino porque a través de la puesta en escena de la carne sufriente barkeriana sale a la luz lo que había permanecido a oscuras permitiendo ver de qué estamos hechos realmente. “El cuerpo, en la obra de Barker, es la antesala a todo aquello negado y sustraído al mundo de la razón. (...) Y en ese eterno vaivén de destrucción y construcción, la muerte jamás será el opuesto de la vida sino tan sólo su transfiguración, su condición esencial para seguir siendo otra cosa.”<sup>55</sup> Pero esa *otra* cosa al mismo tiempo que nos remite directamente al cuerpo, nos remite a éste como el espacio donde perdemos la identidad del *Yo*. Así, la alteridad se acomoda dentro de nosotros, somos nosotros eso *Otro* que no queríamos ver, o el *Otro* es en nosotros.

### 2.3.10 MÁS MUERTOS: LAS PELÍCULAS DE BRIAN YUZNA Y STUART GORDON

Larry Cohen y William Lustig, y Brian Yuzna junto a Stuart Gordon son otros productores y directores de algunas de las mejores adaptaciones del cine *Gore* independiente. Los primeros crearon la saga *Maniac Cop* en 1988, y por separado son autores de *I'm alive!* de 1974, y *Maniac* de 1981. Los segundos crearon *Re-Animator* (adaptación del cuento de Lovecraft) en 1985, su secuela: *Re-Animator's bridge* en 1990, y *Re-Sonator* de 1986. Además Yuzna se hizo cargo de la tercera parte de *The return of the living death* en 1985 (a la que había seguido *The funny zombie's night* en 1988, dos comedias que se ríen de la sangre y de sí mismas) dando un giro radical a la temática de la serie.



### 2.3.11 OTROS PAÍSES: ESPAÑA, ITALIA, NUEVA ZELANDA, ALEMANIA Y JAPÓN

En España el *Gore* se vio en mayor o menor medida en algunos filmes de Jesús Franco (*Gritos en la noche* de 1961, *Mis muerte* de 1965, etc.), de Paul Naschy (*Inquisición* de 1976, *El carnaval de las bestias* de 1980, *El aullido del diablo* de 1988), y de Juan Piquer Simón (*Viaje al centro de la tierra* de 1977, *Mil gritos tiene la noche* de 1982, *La mansión de Cthulhu* de 1992).

<sup>54</sup> Entrevista hecha a Barker por Douglas E. Winter para la revista *Twilight Zone*, y citado por Antonio J. Navarro en su artículo “Sufrir es gozar: La nueva carne según Clive Barker”, en *La nueva carne*, Pág. 227-228.

<sup>55</sup> *Ibid.*, Pág. 235.

En Italia durante la década de los '60 aparte del caso de Argento surgieron dos grandes ramas del *Gore* que tuvieron gran importancia y están íntimamente relacionadas: el *mondo* y el *Gore* italiano. El primero es una especie de documental sensacionalista que muestra crímenes de guerra, autopsias y cosas similares, un ejemplo es *Questo cane mondo* de Michael y Roberta Findlay de 1961.

Cuando a finales de los 70 la sangre artificial estaba ya instaurada se dio el siguiente paso: filmes realizados dentro de un estudio o en locaciones que se comercializaban como reales y que intentaban ofrecer una visión lo más cruda y auténtica posible de las mutilaciones, decapitaciones y demás torturas de que eran objeto los protagonistas. Los títulos más sonados de este subgénero fueron *Snuff* de 1974, *Ultimo mondo canibale* de 1976, y *Cannibal Holocaust* de 1979, las dos últimas de Ruggero Deodato.

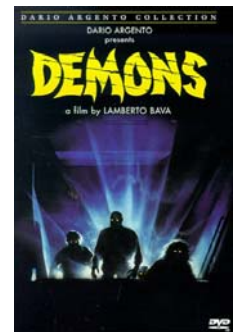
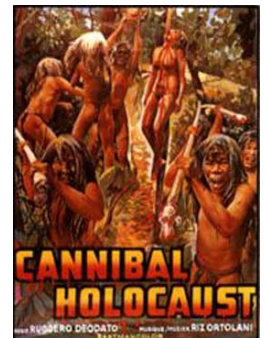
En *Cannibal Holocaust* un grupo de expedicionarios van a filmar a las junglas sudamericanas y al internarse en la selva se pierden. Uno por uno son capturados por una tribu de caníbales que se los comen después de que ellos destruyen su aldea. Más tarde un nuevo grupo de documentalistas consigue los supuestos rollos filmados y conocen la antropofágica verdad, ocultándola al público.

Violencia y canibalismo en el Amazonas son los puntos de partida para este género que fue prolífico en Italia, y que supuso la antesala de otra serie de títulos que buscaban explotar el éxito de las producciones norteamericanas con imitaciones de bajo costo y alto contenido sangriento; los muertos vivientes fueron el tema principal.

Lucio Fulci y Lamberto Bava (hijo de Mario Bava) fueron dos de los directores más representativos del cine de Terror italiano después de Dario Argento, pues los filmes de este último distan por mucho en calidad y temática de los anteriores. Fulci rodó filmes basados en la obra de su colega George A. Romero, de los cuales conocemos títulos como *Zombi 2* de 1979, *La paura* de 1980, *Lo squartatore di New York* de 1981, *Manhattan baby* de 1983, y *Aenigma* de 1987. Bava filmó cintas como *Macabro* de 1980, *Demoni* de 1985 (en la cual una película de terror convierte a sus espectadores en una jauría incontrolable de peligrosos demonios que atacan al resto de los espectadores), *Demoni: l'incubo retorna* de 1986, *La casa dell'orco* de 1987, *La maschera del demone* de 1990, entre otras.

Otro cineasta *Gore* que surgió en esos años fue el neozelandés Peter Jackson, quien realizó su ópera prima *Bad taste* en 1987. En ella unos alienígenas llegan a la tierra con la intención de capturar la mayor cantidad de humanos para preparar hamburguesas espaciales. Sobre los efectos especiales (vomito verde, maquetas, tripas y sangre) Jackson dice: “Aprendí leyendo revistas especializadas como *Fangoria*, *Cinefex*, y viendo un montón de películas. A fuerza de experimentar me fui perfeccionando”.<sup>56</sup>

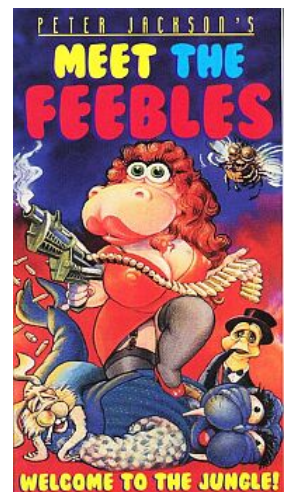
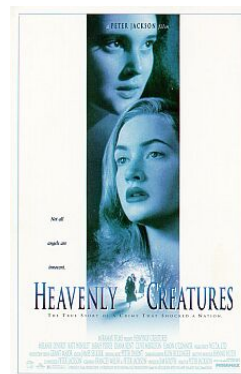
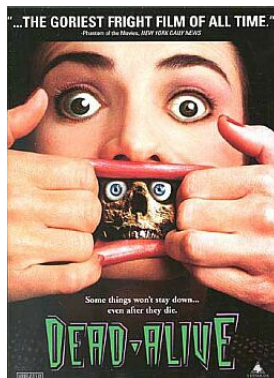
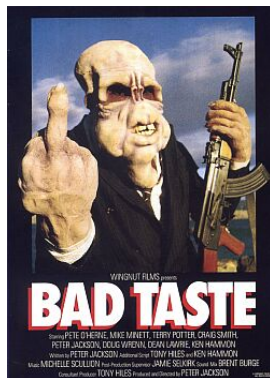
*Meet the feeblies* de 1989, su segundo largometraje, es la versión con sexo, drogas y violencia de unas marionetas tipo *Los muppets*. En 1992 Jackson logró hacer después de ciertos problemas presupuestales *Braindead* (*Tu mamá se comió a mi perro*, o *Dead Alive* como se le conoció en E. U.), siendo la cinta más cara que



<sup>56</sup>LARDÍN, R., *Las diez caras del miedo*, Pág. 117.

había hecho debido en gran parte a la cantidad de miembros y sangre requerida para ésta (una pipa entera pidió Jackson).

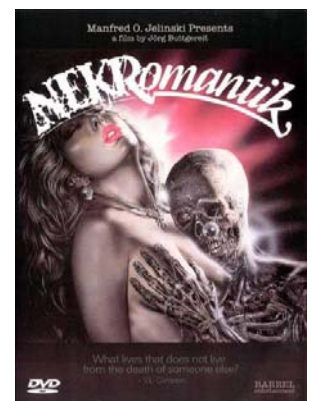
En 1994 Jackson dirigió *Heavenly creatures*, la adaptación de la historia real de dos adolescentes que, después de inventarse un mundo común de fantasía, asesinan a la mamá de una de ellas. Jackson dirigió *The frighteners* (co-producción E. U.-Nueva Zelanda) en 1996 con una gran cantidad de efectos especiales hechos por computadora. Pero fue hasta el 2001 que se exhibió la primer parte de la trilogía adaptada por Jackson de la obra de Tolkien: *The Lord of the Rings: the fellowship of the ring*; en el 2002 apareció *The two towers*; y un año más tarde *The return of the king*, la obra maestra del cineasta que hiciera algunas de las películas más sangrientas de todos los tiempos.



En la década de los '80 el ultra *Gore* llegó a Alemania. Andreas Schnaas filmó *Violent shit* en 1989; su última película se tituló *Demonium* del 2002. Christoph Schlingensief hizo *The german chainsaw massacre* en 1990 (a modo de homenaje de aquella hecha por Hooper años atrás).

Pero Jörg Buttgerreit es un caso a destacar de entre los anteriores directores alemanes. Este artista de lo grotesco se mostró más preocupado por la belleza de lo muerto y lo oscuro del alma humana, que por mostrar sangre y cuerpos cercenados como sus colegas. Desde 1984 realizó varios cortometrajes en súper 8, pero fue con *Nekromantik* de 1987 que el nombre de Buttgerreit se dio a conocer mundialmente. Esta cinta rodada con escaso presupuesto (como sucede casi siempre en los casos en que un director hace su ópera prima) trata del amor necrofilico que un tipo y su novia, comparten con los despojos de los accidentes automovilísticos: una mano, unos intestinos, un corazón y hasta un feto se alinean sobre su estantería. Ambos mantienen una relación basada en el éxtasis que les produce tener sexo con cadáveres en avanzado estado de descomposición. La escena final es una clara muestra de cómo el sexo y la muerte se hallan invariablemente ligados.

Buttgerreit explica al respecto: "Creo que el sexo y la muerte son dos fuerzas muy importantes en la vida, de las que no se pueden ignorar, por eso hay que acudir directamente a las raíces, para obtener películas más honestas. Sexo y muerte están muy unidos..., cuando alguien muere ahorcado tiene un último orgasmo. Cuando rodaba *Nekro* tenía esto muy presente."<sup>57</sup>



<sup>57</sup> *Ibíd.*, Pág. 54.

Su segundo largometraje fue *Der todeskin (El rey de la muerte)* de 1989. En este filme cada uno de los siete días de la semana un ser humano se debate los últimos minutos de su vida antes de suicidarse. En medio de cada segmento es mostrado el cuerpo de un hombre descomponiéndose progresivamente.

En 1990-91 este director filma *Nekromantik 2*, la cual parte del final de la primera y trata nuevamente de la relación vida-muerte, esta vez entre una mujer joven y su amante al que mata mientras copulan. Con más recursos técnicos y una fotografía más cuidadosa, esta película resulta ciertamente un banquete para quien guste de la belleza de la muerte.

Para rodar *Schramm* de 1994, y ante la censura que de que habían sido objeto sus filmes anteriores, Buttgerit usó el pseudónimo de Josef K.; proponiendo con esta película una alternativa a la historia gastada del asesino serial.

Por su parte el cine oriental también comenzó a hacer uso de la sangre; su mejor muestra es *Tetsuo* (1988) y *Tetsuo II* (1992) de Shinya Tsukamoto. *Tetsuo* narra la historia de un hombre que se abre la pierna y se introduce una pieza de metal en la herida abierta, luego de esto huye en pánico y es atropellado por un automovilista. Este hombre a su vez comienza a notar algunos cambios en su cuerpo, que poco a poco se va rellenando con partes de metal: “(...) éste es el comienzo de una aventura psicótica en la que la carne y el hierro se funden y se rechazan una y otra vez, en la que el metal sodomiza a los protagonistas, los castra y se confunde con la carne de manera obscena y compulsiva.”<sup>58</sup>

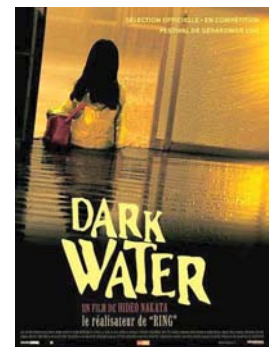
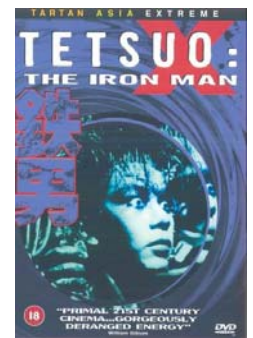
En 1998 Tsukamoto filma *Bullet Ballet*, y *Rokugatsu no hebi* en el 2002.

Japón es actualmente uno de los más prolíficos productores de cine *Gore* y de Terror. De *Ringu (El Aro)* de Hideo Nakata se hizo un *remake* estadounidense titulado *The ring*, de Gore Vervinski. Otro filme del maestro Nakata del que se hizo la versión americana fue *Dark Water* del 2002. Ambas producciones centran el eje de su historia en los fantasmas de niños muertos que se manifiestan en este mundo para terror de los vivos.

*Battle Royale* (2000) de Kinji Fukasaku, trata de unos estudiantes de secundaria quienes deben matarse unos a otros en una isla desierta como parte de un programa del gobierno para eliminarlos.

Otro director de la última generación del *Gore* japonés es Takashi Shimizu, quien filmó *Ju-on* (2003) y sus secuelas *Ju-on 2* y *Ju-on 3*, las cuales tratan del fantasma de un niño-gato que se aparece matando a otros niños.

En *Audition* e *Ichi the killer* (2001), del genial Takashi Miike la sangre y los descuartizamientos son la condición bajo la cual se desarrollan los argumentos.



<sup>58</sup> DUQUE, Pedro, y SALA, Ángel, “La trasgresión carnal”, en *La nueva carne*, Pág. 130.



Mientras tanto, durante las últimas décadas el cine *Gore* español dio paso al trabajo de directores independientes como Antonio Blanco y Ricardo Llovo (*La Matanza Canibal de los Garrulos Lásérgicos*), quienes suelen mezclar el humor y la sangre en corto metrajes o en películas independientes. Pero es Alex de la Iglesia el director español de cine *Gore*, Terror y comedia negra más reconocido. Después de hacer su primer corto, *Las mirindas asesinas* en 1991, filmó *Acción Mutante* en 1993: un grupo de terroristas deformes o con alguna discapacidad física secuestran a la hija de un millonario empresario en el futuro, año 2012. *Acción mutante* lucha contra el sistema y están dispuestos a acabar con la sociedad que los ha marginado; la trama se desarrolla en el espacio exterior en medio de sangre y humor negro.

En 1995 de la Iglesia hizo *El día de la bestia*, su película más importante. En ésta un sacerdote (Alex Angulo) que lleva más de 25 años estudiando el Apocalipsis de San Juan descifra un mensaje oculto: el Anticristo nacerá en Madrid el 25 de diciembre de 1995 antes del amanecer; lo malo es que ignora el lugar exacto del alumbramiento. Pero con la ayuda de José María (Santiago Segura), un fan del *heavy metal*, y el Profesor Cavan, el conductor de un show esotérico que se transmite por TV, tratará de encontrar el lugar en que nacerá el Anticristo para matarlo.

En 1997 en co-producción España-México filmó *Perdita Durango*, con Rosie Pérez y Javier Bardem. En 1999 dirigió *Muertos de risa*, en la cual una pareja de cómicos acaban matándose en su propio show de televisión. En el 2000 hizo *La comunidad*, ésta es la historia de una agente inmobiliaria (Carmen Maura) que se encuentra 300 millones de euros escondidos en uno de los pisos que ella tiene que vender, pero también se encuentra a una comunidad de vecinos codiciosos dispuestos a matarse por el botín. Ésta es una película de terror vecinal con altas dosis de tragedia humana, algo de sangre y más humor negro que ninguna otra.

Como dice el mismo Alex de la Iglesia: “El horror puro, el pánico real hacia las cosas y las personas es tan intenso en mí que disimulo riéndome, e incluso me giro tímidamente y agito las pestañas para disimular.”<sup>59</sup>

Este director filmó *800 Balas* en 2002, sobre el desalojo de los habitantes de unos viejos estudios donde años atrás filmaban los *spaghetti westerns*, y de cómo



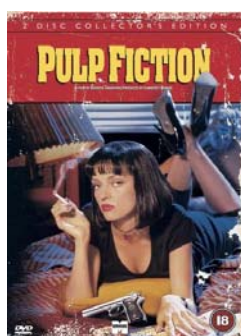
<sup>59</sup> Fragmento de una entrevista hallada en: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/delaiglesia/>



son defendidos igual que en las películas de vaqueros. En el 2004 hizo *Crimen perfecto*, que hasta el momento no ha llegado a México. Actualmente se encuentra produciendo para la TV española *La habitación del hijo*, y por su cuenta, *Cuentos para no dormir*.

### 2.3.12 DE REGRESO A E. U.

En el país en que nació el *Gore* hoy en día es más que una institución. Directores como Quentin Tarantino, Francis Ford Coppolla, Oliver Stone, Ridley Scott entre muchos otros, hacen uso (y abuso) del *Gore* en filmes como: *Reservoir dogs* (1991), *Pulp fiction* (1994), *Kill Bill* (2003) y *Kill Bill 2* (2004) con Uma Thurman y David Carradine; *Apocalypsis now* con Marlon Brando y Charlie Sheen (versión adaptada de la obra *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad), *Natural born killers* (1994) con Juliette Lewis y Woody Harrelson --y con un guión del mismo Tarantino que trata de una joven pareja que encuentra un gusto increíble en matar a otros mientras recorre las carreteras del sur de Estados Unidos. *Hannibal* (2001) de Ridley Scott, de la que podemos recordar la secuencia donde Ray Liotta con el cráneo abierto provee de carne fresca a Anthony Hopkins. Entre muchas otras que no mencionaremos por falta de espacio.



Los casos de adaptaciones y *remakes* han seguido apareciendo como tema de las producciones de los últimos años: muertos vivientes (*Resident evil*, 2001), el Dr. Víctor Frankenstein (recordemos la dirigida por Kenneth Branagh en 1994 con Robert de Niro), el inolvidable Drácula, así como los hombres-lobo (*Underworld*, 2003), y cualquier monstruo o ser anormal es objeto de comercialización por parte de la industria cinematográfica, especialmente la norteamericana.

Mientras, el cine independiente hace uso de la sangre en muchos de sus filmes, algunas ocasiones para dar pie a interesantes creaciones y en otras como un reclamo de los fans, de la misma forma que cuando Lewis y Friedman revolucionaron casi sin quererlo el cine de Terror y fundaron el llamado cine *Gore*.

BEGOTTEN

### 3.

## ANÁLISIS HERMENÉUTICO DE *BEGOTTEN* DE ELIAS MERHIGE, A PARTIR DE SU ARGUMENTO

*Language bearers, photographers, diary makers  
You with your memory are dead, frozen  
Lost in a present that never stops passing  
Here lives the incantation of matter  
A language forever!  
E. Elias Merhige*

*El hombre (...) es la noche, la interioridad o intimidad de la Naturaleza,  
lo que existe aquí: (el) Yo personal puro.  
En torno a las representaciones fantasmagóricas está la noche:  
entonces surge bruscamente, aquí, una cabeza ensangrentada;  
allá, una aparición blanca; y ambas, bruscamente también, desaparecen.  
Esa es la noche que se advierte al mirar a un hombre en los ojos:  
se hundan entonces las miradas en una noche que se vuelve terrible;  
es la noche del mundo que se presenta ante nosotros.  
Friedrich Hegel*

Edmund Elias Merhige nació en Brooklyn, N. Y., en 1964. En 1985 fundó el *Theatre of material*, del cual se desprende el filme *Begotten* en 1991, tesis con la que Merhige se graduó de la Universidad del Estado de Nueva York en Artes. Influenciado por el arte primitivo, las pinturas ideales de los aborígenes y las ceremonias sagradas de las tribus de África y Oceanía, por pintores como Francisco Goya, Edward Munch, El Bosco, por el cine de Fritz Lang y Luis Buñuel (sin duda podemos encontrar otras influencias), y por la poesía y el teatro griego, Merhige crea una propuesta audiovisual muy diferente a todo lo antes visto con su primer largometraje, *Begotten*.

Esta película filmada (y refotografiada) en blanco y negro por el propio Merhige en 16 mm. es el resultado de un arduo trabajo<sup>2</sup>: una mancha negra en un campo blanco comienza a moverse. Aparece un ser, dimensión y forma. Sólo se escuchan sonidos de la respiración humana, de animales y del viento; no hay diálogos, lo cual acentúa el efecto del silencio sobre la imagen.

*Begotten* es la historia del suicidio de un Dios encapuchado que corta su abdomen con una navaja de afeitar dejando salir de su cuerpo sus propias vísceras. De sus restos emerge una hermosa mujer que lleva puesto un antifaz (la Madre Tierra) y que obtiene el semen manipulando el miembro muerto del Dios, untándolo en sí para autofecundarse. Así, ella danza por el bosque hasta que da a luz a un ser que nace de la tierra: el Engendrado (o *Begotten*), un niño-hombre que

---

<sup>1</sup> *Portadores del lenguaje, fotógrafos, periodistas, ustedes con su memoria están muertos, congelados, perdidos en un presente que nunca se detiene. Ahí vive el encantamiento de la materia, un lenguaje para siempre.*

<sup>2</sup> Aproximadamente de ocho a diez horas de tratamiento visual mediante filtros y re-fotografiado se requirió para producir un minuto del film. El tiempo total de post producción para los 78 minutos totales fue de ocho meses.

se sacude y que no puede caminar. Después, madre e hijo son acosados por varios espectros encapuchados los cuales después de violarla a ella los torturan y los sacrifican ritualmente destazándolos. De los restos de sus cadáveres, que son enterrados solemnemente, emergen milagrosamente flores sobre sus sepulcros.

*Begotten* no sólo es una nueva versión de la historia de Dioniso/Jesús, Zeus/José y Semele/María, sino que a través de la memoria del simbolismo religioso nos muestra una historia universal donde se conjugan mitologías y alegorías acerca de tres conceptos fundamentales: el nacimiento, la muerte y la resurrección. En el reparto se ha designado con una nominación a los protagonistas, con lo cual toda la carga simbólica del trabajo audiovisual nos conduce a la representación de la muerte de Dios y de su hijo, así como a la violación de la Madre Tierra. “*Begotten* resulta una de las obras clásicas del culto de la pesadilla; se abre en una tierra desconocida en un momento desconocido; es una película de la medianoche con un alma; es una epifanía de imágenes que, como todo lo divino, produce en nosotros el horror más perturbador.”<sup>3</sup>

En este sentido es que a partir de una obra de arte, *Begotten*, es que se abre una posibilidad extraordinaria que por su forma (el ser-creado), su contenido (el auto-sacrificio de Dios, y la muerte de su hijo), y la puesta en cuestión que hacemos a partir de ella (como instancia interrogante en un contexto determinado) al interpretarla, pretendemos comprender el sentido de la obra misma.

*“Whatever happened to Search and Discovery in the arts of today? Artists must behave like archaeologists if the guts of visionary filmmaking can happen. They will have to return to the depths of the collective unknown to find out what we're all about. From that universal dream our most individual and forceful voices can emerge.”*<sup>4</sup>

-E. Elías Merhige

---

<sup>3</sup> En: [www.United Artists.com/begotten.htm](http://www.United Artists.com/begotten.htm)

<sup>4</sup> “¿Qué es lo que tiene que suceder para buscar y descubrir en las artes de hoy? Los artistas deben conducirse como arqueólogos si la agallas de hacer una película visionaria hacen que suceda. Ellos tendrán que regresar a las profundidades del inconsciente colectivo para encontrar lo que somos todos. De ese sueño universal nuestras más individuales e impresionantes voces pueden emerger.”

#### FICHA TÉCNICA DE *BEGOTTEN*

País: E. U.

Fecha de producción: 1989

Fecha de exhibición: 1991

Formato: 16 mm.

Blanco y negro

Productor, director, guionista, y editor:

Edmund Elías Merhige

Fotografía: Edmund Elías Merhige

Sonido: Evan Albam

Asistentes de dirección: Timothy McCaan  
y Lance Harkins

Dirección de arte y efectos especiales:

Harry Duggins

Diseño de vestuario: Harry Duggins  
y Celia Bryant

Producción: Theatreofmaterial

Duración: 78 min.

Reparto:

Dios matándose a sí mismo: Brian Salzberg

La Madre Naturaleza: Donna Dempsey

El hijo de la Tierra (*flesh on bone*, o el engendrado): Stephen Charles Barry



### 3.1 LA SECUENCIA DEL DIOS AUTOINMOLÁNDOSE CON UNA NAVAJA DE AFEITAR

Dentro de los restos de lo que parece haber sido una casa se encuentra un individuo sentado, con una máscara que cubre todo su rostro y una túnica como única vestimenta. Es Dios que se está cortando el abdomen con una navaja y está lleno de sangre. Poco a poco se corta la piel hasta que arroja un pedazo de ésta cerca de su pie. Con la mano izquierda se detiene de la pared manchándola de sangre mientras sus vísceras caen de su cuerpo. Empieza a morir y se caga, dejando salir sus restos. Dios está muerto.



#### 3.1.1 LA MUERTE DE DIOS: EL SER DESDE PLATÓN, PASANDO POR HEGEL, HASTA LLEGAR AL FIN DE LA METAFÍSICA CON NIETZSCHE

*Los Dioses están muertos; pero se han muerto de risa  
al oír decir a un Dios que él era el único.*  
Friedrich Nietzsche

*Tú eres un hombre, Dios ya no existe.*  
William Blake

Desde Platón los filósofos pensaron al Ser (fundamento, origen, centro, etc.) a partir del ente, es decir, como algo que acontecía, como una presencia: “(...) el Ser, aunque no coincide con ningún ente (diferencia ontológica)<sup>5</sup>, sólo se da a pensar a propósito de un ente.”<sup>6</sup> Esto es, la Idea del Bien (el mundo inteligible o suprasensible, el sol, la verdad) la ubicaban en un tiempo y en un espacio determinado aunque éste fuera supraceleste.



En la escolástica medieval Dios pasó a ocupar el lugar de la Idea del Bien; Dios se convirtió entonces en el fundamento, el creador y el centro del mundo. Esta Idea del Bien relacionada con Dios, es lo que se conoció como ontoteología (*onto=ser, theos=dios*), la cual surgió con los griegos pero se concretizó en la escolástica.

Más tarde, durante la Edad Media, se dieron diversas corrientes filosóficas de las cuales predominó el realismo tomista o moderado (que viene a desplazar al ultrarealismo de Platón) con Santo Tomás de Aquino como máximo exponente. Él sostenía que Dios era en sí y por sí mismo trascendencia, es decir, algo que está más allá de lo humano y que no necesita de éste para existir: *Dios es pura nada, ni el ahora ni el aquí lo afectan.*



Con el auge del Renacimiento se dio paso a nuevas formas de pensamiento. Descartes escribió: *cogito ergo sum* (pienso por lo tanto existo). Spinoza por su parte asumió la existencia de una sola sustancia perfecta e infinita: Dios, y el hombre era sólo una manifestación de esa sustancia divina, la cual era como la naturaleza pues se encontraba en continuo movimiento. Desde ese

<sup>5</sup> La diferencia ontológica trata de lo óntico: el ente o la cosa, y lo ontológico: el ser o la esencia, como aquella dicotomía de la cual habla Heidegger en su libro *¿Qué es metafísica?*

<sup>6</sup> MARION, Jean-Luc, *El ídolo y la distancia*, Pág. 24.

momento se empezaron a notar los antecedentes de la Muerte de Dios en tanto que éste dejó de ser algo estático. Sin embargo, el anuncio de su Muerte fue pronunciado por Nietzsche en su libro **La gaya ciencia** hasta 1882.

Siguiendo con la historia del pensamiento filosófico Emmanuel Kant, en su libro **Crítica a la razón pura**, asumió que quien construía la realidad era el sujeto, el espíritu era el que se hacía a sí mismo. Esto se conoció como humanismo antropoteológico o antropocéntrico. Pero en realidad es con Hegel que ocurre una deificación del hombre (del Absoluto), esto es Dios adecuado a la razón (humanismo ateo), donde el hombre es *causa sui*, es decir, sólo depende de sí mismo para existir.

En 1802 Hegel escribiría en su tratado **Fe y saber**: “*El sentimiento sobre el que reposa la religión de la nueva época es el de que Dios mismo ha muerto.*” Entonces, ¿Quién no sabe que Hegel anunció la muerte de Dios todavía antes de que Nietzsche se atreviera a pronunciarla?: “(...) saber que Dios ha muerto es conocer al Dios que murió en Jesucristo, es decir, el Dios que pasó por lo que Blake llamó su *autoaniquilación*, o Hegel concibió dialécticamente como la negación de la negación.”<sup>7</sup> Esto quiere decir que un Dios que se decide a morir muere desde el origen, o sea, que la Muerte de Dios denuncia aparte de la Muerte de Dios, la muerte de aquello que la denuncia (la muerte de la misma muerte de Dios).

Para Alexander Kójeve, uno de los principales especialistas en Hegel, esta “(...) filosofía dialéctica o antropológica de Hegel es en última instancia una *filosofía de la muerte* (o lo que es lo mismo, del ateísmo).”<sup>8</sup> Recordemos que para Hegel el pensamiento o lenguaje es la principal acción negadora: en el acto de nombrar aniquilamos aquello que nombramos para traerlo a la presencia; el hombre niega a la naturaleza introduciendo en ella como su reverso, un supuesto ‘Yo personal puro’ (la conciencia), pero esta negación al exteriorizarse cambia realmente la realidad de la naturaleza. Esto quiere decir que al nombrar las cosas las transformamos y entonces dejan de ser lo que eran antes del arribo de la conciencia humana (y el lenguaje). A propósito de la naturaleza y el hombre Bataille nos explica: “Destruyéndola, crea el mundo, un mundo que no era.”<sup>9</sup> El árbol ya es otro porque lo nombro.

Ahora sabemos que esta conciencia (para Hegel) no sólo describe la totalidad de lo que es, sino que es consciente de sí misma en la medida de que esa totalidad no sólo es sustancia sino también es sujeto. Dios ha muerto, pero en su lugar se encuentra el sujeto que hace del mundo un objeto porque es capaz de pensarlo, de nombrarlo, y de esta manera de hacer su propia historia.<sup>10</sup> De esta forma podemos ver en qué medida Hegel anticipó la Muerte de Dios pronunciada después por Nietzsche.

<sup>7</sup> *Ibid.*, Pág. 144.

<sup>8</sup> KÓJEVE, A., *Introducción a la lectura de Hegel*, Pág. 537. Ateísmo se refiere a que ya no hay Dios, en su lugar está el saber absoluto, el hombre.

<sup>9</sup> BATAILLE, Georges, *Hegel, la muerte y el sacrificio*, Pág.7.

<sup>10</sup> Bataille dice al respecto de la negación humana de la naturaleza que pretende hacer el hombre hegeliano, que ésta es imposible puesto que este hombre que niega la naturaleza no podría de ninguna manera existir fuera de ella. Él no es solamente un hombre, es ante todo un animal, es decir, la cosa misma negada: no puede negar la naturaleza sin negarse a sí mismo. Así, en el juego del lenguaje el animal humano encuentra su propia muerte.



Ya instalados en la Modernidad el pensamiento de nietzscheano nos conduce al movimiento histórico conocido como nihilismo; su interpretación es resumida por el propio filósofo en la frase: “Dios ha muerto”. Esta frase que se encuentra en el libro **Así hablo Zarathustra** enuncia el destino de dos milenios de historia occidental. A continuación reproducimos el texto original titulado *El loco*:

*El loco.- ¿No habéis oído hablar de ese loco que encendió un farol en pleno día y corrió al mercado gritando sin cesar: “¿Busco a Dios, busco a Dios!”? Como precisamente estaban allí reunidos muchos que no creían en Dios, sus gritos provocaron enormes risotadas. ¿Es que se te ha perdido?, decía uno. ¿Se ha perdido como un niño pequeño?, decía otro. ¿O se ha escondido? ¿Tiene miedo de nosotros? ¿Se habrá embarcado? ¿Habrá emigrado? —así gritaban y reían todos alborotadamente. El loco saltó en medio de ellos y los traspasó con su mirada.” ¿Qué a dónde se ha ido Dios? —exclamó—, os lo voy a decir. Lo hemos matado: ¡vosotros y yo! Todos somos sus asesinos. Pero ¿Cómo hemos podido hacerlo? ¿Cómo hemos podido bebernos el mar? ¿Quién nos prestó la esponja para borrar el horizonte? ¿Qué hicimos cuando desencadenamos la tierra de su sol? ¿Hacia dónde caminará ahora? ¿Hacia dónde iremos nosotros? ¿Lejos de todos los soles? ¿No nos caemos continuamente? ¿Hacia adelante, hacia atrás, hacia los lados, hacia todas partes? ¿Acaso hay todavía un arriba y un abajo? ¿No erramos como a través de una nada infinita? ¿No nos roza el soplo del espacio vacío? ¿No hace más frío? ¿No viene siempre noche y más noche? ¿No tenemos que encender faroles a mediodía? ¿No oímos todavía el ruido de los sepultureros que entierran a Dios? ¿No nos llega todavía ningún olor de la putrefacción divina? ¡También los dioses se descomponen! ¡Dios ha muerto! ¡Dios permanece muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado! ¿Cómo podremos consolarnos, asesinos entre los asesinos? Lo más sagrado y poderoso que poseía hasta ahora el mundo se ha desangrado bajo nuestros cuchillos. ¿Quién nos lavará esa sangre? ¿Con qué agua podremos purificarnos? ¿Qué ritos expiatorios, qué ritos sagrados tendremos que inventar? ¿No es la grandeza de este acto demasiado grande para nosotros? ¿No tendremos que volvernos nosotros mismos dioses para parecer dignos de ellos? Nunca hubo un acto más grande y quien nazca después de nosotros formará parte, por mor de este acto de una historia más elevada que todas las historias que hubo nunca hasta ahora”. Aquí, el loco se calló y volvió a mirar a su auditorio: también ellos callaban y lo miraban perplejos. Finalmente arrojó su farol al suelo, de tal modo que se rompió en pedazos y se apagó. “Vengo demasiado pronto —dijo entonces—, todavía no ha llegado mi tiempo. Este enorme suceso todavía está en camino y no ha llegado hasta los oídos de los hombres. El rayo y el trueno necesitan tiempo, la luz de los astros necesita tiempo, los actos necesitan tiempo, incluso después de realizados, a fin de ser vistos y oídos. Este acto está todavía más lejos de ellos que las más lejanas estrellas y, sin embargo, son ellos los que lo han cometido”. Todavía se cuenta que el loco entró aquel mismo día en varias iglesias y entonó en ellas su Réquiem aeternam deo. Una vez conducido al exterior e interpelado contestó siempre la única frase: “Pues, ¿qué son ahora ya estas iglesias, más que las tumbas y panteones de Dios?”.*



En 1886 Nietzsche escribió en el cuarto libro de los que componían **La gaya ciencia**: *El suceso más importante de los últimos tiempos, que “Dios ha muerto”, que la fe en el dios cristiano ha perdido toda credibilidad, comienza a arrojar sus primeras sombras sobre Europa.* En esta frase Nietzsche quiere decir con que “Dios ha muerto” que



el Ser que suponía el mundo suprasensible con el cual se equiparaba la idea de Dios, desaparecía dejándonos a los hombres sin centro, sin fundamento, dejándonos desamparados en un mundo sin sol (en la oscuridad de la noche de los dioses).

La frase “Dios ha muerto” significa que el mundo suprasensible perdió su fuerza efectiva; significa el fin de la metafísica, no entendida como una doctrina o una disciplina especial de la filosofía, sino como la estructura fundamental de lo ente en su totalidad en la medida en que éste se encuentra dividido entre un mundo sensible y un mundo suprasensible, donde el primero está soportado por el segundo. Así, la caída esencial de lo suprasensible supone el fin de la filosofía occidental comprendida como platonismo: “Nietzsche comprende su propia filosofía como una reacción contra la metafísica, lo que para él quiere decir, contra el platonismo.”<sup>11</sup>

De esta forma si Dios como centro, origen, fundamento y meta del mundo ha muerto, entonces ya no queda nada a lo que el hombre pueda asirse, ha quedado indefenso en un mundo de tinieblas, en la nada. “Dios ha muerto” comprende la constatación de que esa nada se extiende; el nihilismo, donde nada significa aquí ausencia de mundo suprasensible y vinculante.<sup>12</sup>

Este nihilismo desde la perspectiva de Heidegger es el movimiento fundamental de la historia de Occidente que conduce a los pueblos al ámbito de la Edad Moderna. El nihilismo no reina en las personas y en los lugares en que ya no hay fe en el cristianismo pues no es un asunto de fe, es decir, teológico, sino que es la meditación que reflexiona sobre lo que ha ocurrido con la verdad del mundo suprasensible y su relación con la esencia del hombre.

“Dios ha muerto” con el discurso nietzscheano en la Edad Moderna; Dios como la representación suprasensible de los ideales. Con la Modernidad aparece la autoridad de la conciencia o de la razón en el lugar de la desaparecida autoridad de Dios y de la doctrina de la Iglesia: “La huida del mundo hacia lo suprasensible es sustituida por el progreso histórico. La meta de una eterna felicidad en el más allá se transforma en la de la dicha terrestre de la mayoría.”<sup>13</sup> El lugar que antes ocupaba la religión ahora lo asume la cultura; en vez de Dios, ahora es el hombre la fuerza que puede cambiar el mundo.

El nihilismo es un movimiento histórico cuyo fundamento esencial reposa en la propia metafísica, y el cual a su vez es interpretado por Nietzsche como la desvalorización de los valores supremos (lo verdadero, lo bueno y lo bello), pues éstos ya se desvalorizan por el hecho de que el mundo ideal no puede llegar a realizarse nunca dentro del mundo real. Pero este mundo carente de los valores supremos necesita a su vez de la instauración de nuevos valores, lo cual nos lleva a pensar en una *transvaloración de todos los valores*: “Nietzsche designa también a la nueva instauración de valores como nihilismo.”<sup>14</sup> Concretamente como nihilismo consumado. Ante la desaparición de Dios del lugar de lo

---

<sup>11</sup> HEIDEGGER, Martin, *Caminos del bosque*. Pág. 320.

<sup>12</sup> Lo que ocurre dentro del pensamiento filosófico es que Nietzsche introduce los conceptos de sentido y de valor, el sentido múltiple de los fenómenos y la valoración de la que procede su valor. Y en ese sentido Dios deja de constituir el valor que era en otros tiempos para ceder paso a otros valores (el humanismo por ejemplo).

<sup>13</sup> *Ibíd.*, Pág. 199.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, Pág. 201.

suprasensible el lugar queda vacío; este lugar será ocupado según Nietzsche por los nuevos valores e ideales, los cuales eran en ese momento las doctrinas de la felicidad universal, el socialismo, así como la música de Wagner (nihilismo incompleto).

Dentro de las diferentes acepciones de nihilismo, las cuales no analizaremos dentro de este trabajo, lo que importa es la cuestión del valor. Puesto que Nietzsche experimenta el Ser de lo ente como voluntad de poder, su pensamiento tiene que dirigirse en dirección a los valores: “(...) la voluntad de poder, se convierte en origen y medida de una nueva instauración de valores.”<sup>15</sup> Con el saber de que “Dios ha muerto” el hombre cambia su historia y se muda a otra más elevada porque en ella experimenta la voluntad de poder. El nihilismo es entonces superado. Y aparece el *superhombre* nietzscheano, el cual nombra la esencia de la humanidad que, en tanto que moderna empieza a penetrar en la consumación esencial de su época.

Si el *superhombre* de Nietzsche llega a suceder al hombre anterior o no, finalmente no es tan importante como la cuestión de que el pensamiento de Nietzsche anuncia una etapa decisiva tanto en el pensamiento filosófico como en el devenir de la propia historia del ser humano. Lo cierto es que también el mundo suprasensible fue modificándose hasta llegar a la frase: “Dios ha muerto”, con la cual el fundamento del mundo suprasensible, pensado como realidad efectiva y eficiente de todo lo efectivamente real, se ha vuelto irreal. Este es el sentido de la frase metafísica que anuncia la Muerte de Dios.

Cuando Nietzsche dice: *¿Cómo hemos podido bebernos el mar? ¿Quién nos prestó la esponja para borrar el horizonte? ¿Qué hicimos, cuando desencadenamos la tierra de su sol?* Ese Sol nos remite al Símil de la Línea de Platón al cual estaba asociada la idea de la verdad y el horizonte se refiere al mundo suprasensible que ha desaparecido, pues la totalidad de del mar ha sido bebido por los sujetos.

La constitución onto-teológica de la metafísica deviene de la diferencia que mantiene separados y correlacionados al Ser en tanto que fundamento y al ente en su calidad de fundamentador, esto es, una relación de fundamentación mutua. En este caso las características del ídolo (ente) convienen a un Dios (Ser) que sirve de fundamento y que recibe él mismo un fundamento, un Dios que preserva una familiaridad fundamental. El ser humano es quien se encarga de modelar lo divino o la esencia conforme a su experiencia para que llegue así a ser su Dios. El ídolo así fija lo divino distante y garantiza su presencia, su poder y su disponibilidad en base a las necesidades de los hombres en un tiempo y un espacio determinado.

El ídolo tiene esa capacidad de devolvernos nuestra experiencia de lo divino en el rostro de un Dios que, con ocasión de la vida y de la muerte hemos modelado según nuestra percepción y le hemos colocado un rostro (una imagen) específico para poder verlo. En este caso le hemos asignado un rostro, un nombre y una genealogía que vemos representada en la historia de *Begotten*. La Muerte de Dios concierne entonces de entrada a la vida del hombre precisamente

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*, Pág. 210.

porque ella brota de ahí; pero esa Muerte de Dios necesita un cadáver<sup>16</sup>, y en este caso el filme se lo devuelve.

Ya Nietzsche decía que el hombre había matado a Dios porque Dios que lo veía con un ojo que lo ve todo le mataba con una mirada, y nosotros desde el momento en que vemos al Dios como tal, en que le devolvemos la mirada, lo matamos; justamente por ello la genealogía de la concepción de Dios demuestra su suicidio desde el origen, por eso decíamos anteriormente que Dios está muerto desde el principio.

---

<sup>16</sup> La autopsia del cadáver de Dios sólo deja la imagen del hombre.

## 3.2 LA SECUENCIA DEL DESMEMBRAMIENTO DEL HIJO DEL DIOS

Después de que la Madre Tierra dio a luz a su hijo apareció un grupo de hombres vestidos con trajes que cubrían todo su cuerpo y su cara, los cuales torturaron a *Begotten* camino a su campamento provocándole la evisceración y el desangramiento para después cocinarlo y comerlo en una comunión ritual. Pero *Begotten* como Dioniso renació, y entonces su Madre regresó por él.

### 3.2.1 LA TRAGEDIA GRIEGA Y EL ROMANTICISMO COMO BASES DE LA COMPARACIÓN DE DIONISO CON EL HIJO DEL DIOS CRISTIANO; LA NATURALEZA Y EL DIOS DESPEDAZADO DE NIETZSCHE

*Obra de un dios sufriente y atormentado  
me pareció entonces el mundo (...),  
este mundo, eternamente imperfecto,  
imagen, e imagen imperfecta, de una contradicción eterna,  
un ebrio placer para su imperfecto creador.*  
Friedrich Nietzsche

#### 3.2.1.1 LA VISIÓN TRÁGICA DE NIETZSCHE

Uno de los antecedentes del pensamiento trágico de Nietzsche fue sin duda Hegel y por supuesto, la dialéctica. Esta forma de aprehender el mundo a través del pensamiento y de la razón permeó gran parte del discurso del hombre occidental durante los últimos años, haciendo que éste dejara de voltear hacia su lado no racional, ese que sigue apareciéndose de vez en cuando y que no lo abandonará jamás.

Nietzsche fue el único filósofo capaz de arremeter contra esta forma de pensamiento y contra el cristianismo a través de un discurso que buscaba recuperar la vida y la muerte como dos conceptos que no se encuentran escindidos y que, al contrario, actúan dentro de un mismo círculo originando el movimiento del mundo.

Estas ideas se encuentran en la temprana obra de Nietzsche, particularmente en **El origen de la tragedia**, la cual parte de la siguiente tesis: “La vida es como una fuente eterna que constantemente produce individuaciones y que, produciéndolas, se desgarr a sí misma. Por ello la vida es dolor y sufrimiento: el dolor y el sufrimiento de quedar despedazado el Uno primordial. Pero a la vez la vida tiende a reintegrarse, a salir de su dolor y reconcentrarse en su unidad primera. Y esa reunificación se produce con la muerte (...) Por eso es la muerte el placer supremo, en cuanto que significa el reencuentro con el origen. Morir no es, sin embargo, desaparecer, sino sólo sumergirse en el origen, que incansablemente produce nueva vida, la vida es, pues, el comienzo de la muerte, pero la muerte es la condición de la nueva vida. La ley eterna de las cosas se



cumple en el devenir constante. No hay culpa, ni en consecuencia redención, sino la inocencia del devenir”<sup>17</sup>.

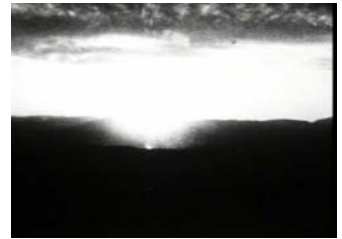
“Esta visión trágica no sólo sustituye la ciencia por una sabiduría que fija una mirada impasible sobre el universo e intenta captar su eterno dolor, en el que reconoce con tierna simpatía su propio dolor,”<sup>18</sup> sino que se opone totalmente a ciertas formas ‘bajas’ de pensamiento como la dialéctica y el cristianismo.<sup>19</sup> El pensamiento trágico nietzscheano gira entonces en torno a la afirmación de la vida y de la muerte donde ninguna existe si no es en y por la otra, y donde ninguna de ellas necesita ser justificada o redimida (como sucede en algunas religiones, particularmente en el cristianismo).

Otro lugar primordial de lo trágico es la contradicción reflejada en la oposición entre Dioniso y Apolo. Para los griegos en estos dioses estaba divinizado lo existente, lo mismo si era malo o si era bueno; en ellos un sentimiento de vida acompañaba su culto.

Cada uno representaba a su vez dos estados: la embriaguez y el sueño. Dioniso era el dios de la desmesura, el dios del exceso, de la embriaguez, del éxtasis; sus elementos: el instinto primaveral y la bebida narcótica. Apolo en cambio era el dios del sol y de la luz; la belleza era su elemento; la mesurada limitación, la sabiduría y el sosiego sus características. Apolo representaba para Nietzsche el principio de individuación, constituía la apariencia de la apariencia, la imagen plástica, el sueño, y de esta forma se liberaba del sufrimiento. Dioniso en cambio, retornaba a la unidad primitiva, destrozando el principio de individuación<sup>20</sup>, y lo subjetivo desaparecía totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural haciéndonos participar del Ser único.

Pero más que ser dos elementos contrarios, Dioniso y Apolo se oponen como dos modos antitéticos (antihegelianos) de resolver esa contradicción. Pues en realidad Apolo sólo se manifiesta sobre un fondo dionisiaco (como la imagen cinematográfica que descansa sobre la muerte), y Dioniso sólo toma forma en un mundo apolíneo. De esta forma la Tragedia supone esta reconciliación dominada por Dioniso, pues como vimos él es en realidad el fondo de lo trágico: dios sufriente y glorificado donde el sufrimiento se resuelve en el placer del Ser original, como veremos más adelante.

Lo trágico en **El origen de la tragedia** puede resumirse de la siguiente manera: “(...) la contradicción original, su solución dionisiaca y la expresión dramática de esta solución (...)”<sup>21</sup> en la obra de arte de la tragedia ática. En el arte trágico la esfera de la belleza en la que los griegos veían sus imágenes reflejadas como en un espejo eran los dioses olímpicos. Cuando Dioniso irrumpió en esta visión apolínea: “ahuyentó a las musas del arte de la apariencia; en el olvido de sí producido por los estados dionisiacos pereció el individuo, con sus límites y



<sup>17</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Pág. 20.

<sup>18</sup> Nietzsche citado por Gilles Deleuze, en *Nietzsche y la filosofía*, Pág. 23.

<sup>19</sup> Para Nietzsche la dialéctica moderna es una ideología propiamente cristiana, pues justifica la vida y la somete a la acción de lo negativo.

<sup>20</sup> En el cual cada uno de nosotros creemos ser diferentes de todos los demás, sea por sexo, edad, condición social, etc., cuando en realidad somos iguales en cuanto que somos seres humanos.

<sup>21</sup> *Ibid.*, Pág. 22.

meduras; y un crepúsculo de los dioses se volvió inminente”.<sup>22</sup> Así nació la Tragedia. La nueva voluntad tendía a una nueva y superior invención de la existencia, nacía así el pensamiento trágico cuya esencia radica en el genio del pluralismo (el poder de las metamorfosis, la laceración dionisiaca), pues Dioniso es un dios del movimiento que se haya siempre en perpetuo desplazamiento.<sup>23</sup>

*BEGOTTEN* puede tomarse como una forma de arte trágico, pues es la puesta en escena posmoderna de la historia de Dioniso y su Madre (la propia vida).

### 3.2.1.2 EL ÉXTASIS DIONISIACO Y LA FIESTA DE LA NATURALEZA

Durante la embriaguez dionisiaca la Naturaleza se manifiesta en su fuerza más alta; en el placer supremo resuena el grito del espanto. En el culto dionisiaco la desmesura de la Naturaleza se revela a la vez en placer, dolor y conocimiento: “El dios cuyas fiestas se han vuelto espectáculos trágicos no es sólo el dios de la ebriedad y del vino, sino el dios de la razón perturbada. Su venida no aporta menos el sufrimiento y la fiebre que descomponen como el gozo escandaloso. Y la locura del dios es tan sombría como el de las mujeres ensangrentadas que lo siguen en su frenesí, que devoran vivos a los niños que ellas han parido. (...) Y es en la medida en que ellas participan de un horror sagrado que ellas son humanas (...), y esto no es menos la verdad de la vida como lo es la sangre.”<sup>24</sup> El mundo es entonces sometido a una transformación mágica total, donde la Naturaleza celebra su fiesta de reconciliación con el ser humano.

El artista dionisiaco siente lo sobrenatural resonar en él; se siente Dios pues experimenta lo divino en él: “El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte (...) La potencia artística de la naturaleza, no ya la de un ser humano individual, es la que aquí se revela: el ser humano.”<sup>25</sup> Ahora que este artista trágico conoce la nulidad de la existencia<sup>26</sup> como hombre, la náusea que le causa el seguir viviendo es sentida como medio para crear. El arte es entonces el medio que permite romper el maleficio de la individuación por medio del presentimiento de una unidad reestablecida, como ocurre en *BEGOTTEN*.

El héroe trágico, el héroe de la Tragedia, es el Dioniso que como cuentan algunos mitos de niño fue despedazado y cocinado por los titanes y bajo esa forma fue adorado. Lo que quiere decir que la verdadera *pasión* dionisiaca es al mismo tiempo una metamorfosis en aire, agua, tierra y fuego, esto es: el estado de individuación es la fuente y origen de todo (su) padecimiento y el principio del regreso al Ser original. El espíritu de Dioniso se alza entonces por encima de

<sup>22</sup> NIETZSCHE, F., *El origen de la tragedia*, Pág. 258.

<sup>23</sup> Véase el apartado sobre EL MITO DE DIONISO más adelante .

<sup>24</sup> BATAILLE, G., *La Madre-Tragedia*, en Obras Completas T. I, Pág. \*\*

<sup>25</sup> NIETZSCHE, F., *El origen de la tragedia*, Pág. 246-247.

<sup>26</sup> Los griegos interpretaban y valoraban la existencia como desmesura, crimen e *hybris*. Esta última categoría se refiere a la creencia griega de que los dioses habían vuelto locos a los hombres; la existencia era entonces culpable pero eran los dioses quienes asumían la responsabilidad de la falta. Esta es la gran diferencia entre la interpretación griega del crimen y la interpretación cristiana: Locura y no pecado.



toda pluralidad y la convierte en una unidad espiritual que contiene la multiplicidad dentro de sí como un elemento más entre todos los que comprende. Lo uno se afirma en lo múltiple, el Ser se afirma en el devenir como tal, eso es Dioniso.

Así, podemos asegurar que el arte dionisiaco es la representación de la vida y por supuesto de la muerte, pues él no sólo las experimenta y las representa, sino que su madre, como la Madre Tierra de *Begotten*, es la misma voluntad de vida(-muerte).

### 3.2.1.3 EL MITO DE DIONISO

El origen del pensamiento trágico de Nietzsche (y en consecuencia el pensamiento Romántico) se funda en el mito de Dioniso. A continuación exponemos una versión más o menos breve de los relatos que lo conforman. Así mismo, al final de este apartado incluimos a los personajes y el argumento de **Las Bacantes** de Eurípides según él mismo.

*Zeus dios del Olimpo mantenía una relación amorosa con Semele (hija de Cadmo de Tebas y de su esposa Harmonia), la cual intentaba en vano ocultar a Hera, su hermana y esposa. Cuando Zeus se presentaba ante Semele lo hacía únicamente bajo la apariencia de un mortal, pero al enterarse Hera de que Semele llevaba el fruto de su unión con Zeus (Dioniso), se dirigió a ella tomando el aspecto de una anciana y le aconsejó que le pidiera a Zeus como prueba de su amor se mostrase bajo su auténtica apariencia. Así, cuando Semele le pidió a Zeus un regalo, él contestó: "Escoge, no recibirás ninguna negativa; y para mayor seguridad sean también testigos las divinidades del Estigio, que es el terror de los mismos dioses".<sup>27</sup> Y Semele dijo: "Del mismo modo como la hija de Saturno acostumbra a abrazarte cuando os unís por los lazos de Venus, entrégate a mí".<sup>28</sup> Cuando el dios quiso cerrarle la boca ya era demasiado tarde, sollozó y la fulminó con el fuego de sus rayos y truenos.*

*Dioniso aún no acabado de formar fue cosido por Hermes en el muslo de su padre para que finalizara ahí su gestación. A partir de ese momento el pequeño dios se vio siempre perseguido por los celos de Hera, la cual hizo que los Titanes, hijos de la Madre Tierra y eternos enemigos de Zeus, despedazaran y cocinaran al niño cuando era todavía muy pequeño dejando intacto sólo su corazón. Atenea volvió a reunir los pedazos de Dioniso y le devolvió la vida al cuerpo muerto del pequeño dios, disfrazándolo después de niña y dejándolo al cuidado de Ino y Atamante. Hera al darse cuenta castigó a los padres adoptivos del dios sumiéndolos en la locura. Zeus entonces transformó a su hijo en macho cabrío para que Hera no lo volviera a encontrar y así, lo dejó al cuidado de las ninfas Niseidas.*

*Pero Hera descubrió el nuevo escondite y castigó a Dioniso con la locura, quien mientras tanto ya había descubierto el vino y la embriaguez. A partir de ese momento Dioniso peregrinó por todo el mundo, en especial por el norte de África y de Asia menor acompañado de Sileno, su tutor, y de un frenético séquito de sátiros (mitad humanos y mitad machos cabríos) y bacantes o ménades (mujeres que excitadas por el dios que habita en ellas, en medio de sus*

---

<sup>27</sup> OVIDIO, Publio N., *Las metamorfosis*, Pág. 39.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, Pág. 39.

*danzas despedazan criaturas vivas, entre ellas estaba Orfeo el cual luchaba por la unidad de los distintos ámbitos del ser, así como Dioniso luchaba por su disolución y del cual era su más serio adversario).*

*Las bacantes, armadas con varas de pino rodeadas de piedra llamadas tirsos, de espadas, de serpientes, de crócalos y de instrumentos estridentes, se embarcaron con Dioniso hacia Egipto; durante el viaje, el dios del exceso convirtió a los marineros en delfines porque querían hacerlo su esclavo. Después se dirigieron hacia la India donde se unieron a su séquito tigres y panteras, los cuales le facilitaron la entrada a ese país donde Dioniso introdujo el cultivo de la vid. En todas partes se realizaban crueles ejecuciones a quien se oponía al dios tambaleante y a su extraño ceremonial.*

*Dioniso enseñó la agricultura a sus discípulos y seguidores<sup>29</sup>, dictó leyes a los pueblos y fundó ciudades. Así regresó a Europa, y en el camino de vuelta se topó con las amazonas, contra las que luchó y a las cuales venció. Cuando llegó a Grecia Rea<sup>30</sup>, su abuela, curó al dios de su demencia ritualizando y más tarde espiritualizando su embriaguez.*

*Una vez curado e iniciado en los misterios de Rea Dioniso fue derrotado junto con su séquito por el rey tracio Licurgo, pero Dioniso se vengó volviendo loco al rey y a todo aquel que rechazó su culto o que le combatió. Entre estos últimos se encontraban las hijas de Cadmo, su nieto Penteo, etc. Esta locura o manía se expresaba bajo la forma de sacrificios o asesinatos rituales llevados a cabo con frenético placer y excitación: el descuartizamiento de un familiar (Ágave despedaza a su hijo Penteo bajo los influjos de la locura confundiendo con un cachorro de león) o de niños y/o animales (lo que nos conduce a una especie de imitación ritual del desmembramiento y renacimiento continuo del propio dios<sup>31</sup>).*

*A partir de ese momento Dioniso disfruta del reconocimiento como hijo de Zeus, con lo cual sana, deja de estar loco y es capaz de expandir así su culto más allá de Grecia. Después regresará al Hades por su madre mortal, Semele, convirtiéndola en una diosa del Olimpo<sup>32</sup>.*

## **LAS BACANTES** de Eurípides

### PERSONAJES:

DIONISO. Dios hijo de Zeus y Semele, nieto de Cadmo.

TIRESIAS. Adivino ciego.

CADMO. Viejo rey y fundador de Tebas, abuelo de Dioniso.

ÁGAVE. Hija de Cadmo, madre de Penteo.

PENTEIO. Rey de Tebas, hijo de Equión y Ágave, nieto de Cadmo y primo de Dioniso.

SERVIDOR

MENSAJERO

---

<sup>29</sup> Esta característica resulta muy importante en el mito, pues ella posibilitará la conexión del dios del vino con la diosa del cultivo del cereal, Deméter.

<sup>30</sup> Rea corresponde dentro de la mitología griega a la frigia Cibele, Madre de los dioses cuyo culto estaba ligado desde antes a las prácticas orgiásticas y el cual nos remite a Baco en la obra de Eurípides. La relación entre Dioniso y Deméter fue de gran influencia para el pensamiento romántico, quien veía en esta última a la Madre griega de los dioses comparándola con Semele, la madre del dios del vino. De ahí la asociación del culto de Dioniso con la Gran Madre como fruto del matrimonio ritual celebrado en Eleusis.

<sup>31</sup> Durante estas fiestas se anulan las fronteras entre los sexos y las diferentes clases sociales porque se rompe el principio de individuación y todos participan del mismo éxtasis dionisiaco, del reencuentro con la naturaleza. Dioniso es entonces al mismo tiempo quien participa tanto del movimiento de unidad como del de separación, y esta característica lo hace ver como un dios de dioses.

<sup>32</sup> En esto se diferencia de la madre del Dios del cristianismo que por obra y gracia del dogma ascendió al reino de los cielos.



## SEGUNDO MENSAJERO

### ARGUMENTO:

Los parientes de Dioniso no admitían que fuera un dios: y él les dio justo castigo. Pues enloqueció a las mujeres de los tebanos, a cuyo frente las hijas de Cadmo llevaron a las bacantes al Citerón (montaña sagrada). En tanto Penteo, el hijo de Ágave, al recibir el poder real se mostraba disgustado con lo que sucedía, y, haciendo prisioneras a algunas de las bacantes, las metió en la cárcel y mandó buscar al propio dios. Ellos, apoderándose de él con su consentimiento, se lo trajeron a Penteo, quien ordenó que lo encadenaran y lo encerraran dentro del palacio: no sólo decía que Dioniso no era un dios, sino que se atrevía a obrar en todo como contra un hombre. Pero él hizo un terremoto y destruyó el palacio, y llevando a Penteo al Citerón, lo convenció a convertirse en espía de las bacantes vestido de mujer; y ellas lo despedazaron, iniciándolo su propia madre Ágave. Cadmo, dándose cuenta de lo sucedido, tras reunir los miembros desgarrados, finalmente vio la cabeza en las manos de la madre. Dioniso se apareció y anunció cosas a todos y explicó a cada uno lo que iba a ser de él... para que no fuera despreciado como hombre por alguno de los de fuera.<sup>33</sup>

Desde antes del mito (en los cultos ancestrales prehelénicos), en **Las Bacantes**, así como en las interpretaciones posteriores que se hicieron a partir de Dioniso, el dios liberador que al principio aparece como el niño divino de los misterios, luego como el dios ebrio y demente, y finalmente como el dios del vino, atraviesa todo el proceso de la mitología porque si Dioniso es parte esencial de ésta no es en tanto que dios ya consumado sino en tanto que dios en devenir. Nietzsche diría que precisamente Dioniso es el dios del devenir porque está siempre en movimiento, porque siempre se transforma<sup>34</sup>: nace, muere y renace constantemente.

Por su parte Schelling distinguió dentro de este mito tres edades del dios o tres Dionisos: primeramente lo identifica como Zagreo (hasta su primer muerte), luego como Yaco<sup>35</sup> o Baco, y finalmente como Dioniso. Igualmente Manfred Frank en su libro **El dios venidero** apoyándose en la mitología griega y en la obra de los románticos, asegura que existe un culto al dios o niño divino desde antes que el mito cobrara la forma final que hemos expuesto.<sup>36</sup> Lo cual nos remite a los cultos originales (o el cristianismo primitivo) del ser humano donde se gestó la noción del Dios que conocemos ahora.

---

<sup>33</sup> En *Andrómaca*, *Heracles loco*, y *Las Bacantes*, de Eurípides, Pág. 182.

<sup>34</sup> Dioniso afirma los dolores de esa transformación que supone el crecimiento aún más que reproducir los sufrimientos de la individuación, puesto que es el dios que afirma la vida y por quien la vida debe ser afirmada pero no justificada ni redimida como en el caso del dios cristiano. Ésta constituye para Nietzsche la principal diferencia entre ambos dioses: en uno la vida justifica el sufrimiento, en otro el sufrimiento acusa a la vida, la convierte en algo que debe ser justificado (y culpado).

<sup>35</sup> Respecto a *Iacchos* o Yaco (también llamado *Liber*, el libre/el niño), éste, el Zagreo resucitado hijo de Zeus y de la diosa de los cereales Deméter (la Madre Tierra griega) es aquel que yace en una tina o cesta, esto es en un *Liknon*. Según lo cual Dioniso en tanto que niño divino sería un antecedente místico y esotérico del nacimiento del Salvador. Hölderlin y Schelling identificaron al dios venidero con el niño Yaco que viene al mundo del seno de Deméter.

<sup>36</sup> Cuando Dioniso deja el Occidente sumido en la noche de los dioses, es decir, en el oscurecimiento de los sentidos a raíz de su muerte, regresa y es liberado de su locura por su abuela y vuelve a nacer para ser adorado como niño divino.

Otto también denomina a Dioniso *el dios venidero*, pues según él Dioniso es un dios de la epifanía cuya manifestación es más imperiosa y urgente que la de ningún otro dios. Dioniso se marcha y regresa, pero Dioniso es el único dios que desaparece de manera incomprensible de entre los suyos y su partida es tan sorprendente como su venida. Así como sucede con el engendrado en el filme en el cual se basa nuestra tesis.

### 3.2.1.4 EL DIOS VENIDERO

Los relatos míticos<sup>37</sup> de la antigüedad clásica tienden a remitirnos a la esfera de lo sagrado existente en la naturaleza o entre los hombres. Estos mitos, como el de Dioniso: “sirven para garantizar la permanencia y constitución de una sociedad a partir de un valor supremo (...), a lo que podríamos llamar, la función comunicativa del mito”.<sup>38</sup>

Ningún otro Dios de la antigüedad como Dioniso, representó al *nuevo dios* o *dios venidero*: el dios del futuro que cuando llega el final de un proceso mítico, y que bajo las condicionantes de una orientación racionalista de la existencia es el único capaz de preservar la sustancia de la fe religiosa para las generaciones por venir.

Nietzsche definió el fenómeno dionisiaco en su tesis doctoral **El origen de la tragedia** como aquel que salvó a la razón al final de la sofística helénica y de la Ilustración. A partir de la Modernidad, cuando Nietzsche pronunció la Muerte de Dios como la ausencia de fundamento suprasensible, es decir, de centro de gravedad, parecía no quedar *nada* a lo que el hombre pudiera aferrarse. De este modo el Romanticismo y sus adeptos prepararon a Dioniso una especie de renacimiento, al que apoyaron con la esperanza de superar la crisis de sentido del racionalismo en gran parte garantizada por Hegel.

Hölderlin llamó a Dioniso *el dios venidero* en una de sus elegías, a aquel dios que junto con Jesucristo sobreviviría a la noche del alejamiento de los dioses:

*En verdad, cuando hace algún tiempo, que nos parece lejano,  
ascendieron todos aquellos que colmaban la vida de dicha,  
cuando el Padre apartó su mirada de los hombres,  
y con sobrada razón comenzó el duelo sobre la tierra,  
cuando apareció finalmente un genio callado, celeste y consolador,  
que después de anunciar el final del día desapareció,  
dejó en señal de su presencia entre nosotros y de que nuevamente habría de retornar,  
el celestial coro y algunos dones de los que como antaño,  
podríamos disfrutar humanamente,*

---

<sup>37</sup> Gadamer en su libro *Verdad y método* insiste en que toda comprensión de algo, por ejemplo de los mitos del pasado, es un auto comprenderse en el que el “sí mismo” no sólo designa un movimiento del pensamiento reflexivo, sino que además designa el mundo actual en el que ese sujeto alcanza conciencia de sí mismo y de sus posibilidades. Esto quiere decir que este comprender del pasado ocurre a partir del presente y en él están implícitas las maneras de significar.

<sup>38</sup> FRANK, Manfred, *El dios venidero*, Pág. 17.

*porque para una alegría del espíritu lo sublime resultaba demasiado elevado para el hombre,  
y aún, faltan los fuertes capaces de excelsas alegrías,  
aunque todavía vive un callado resto de gratitud.  
El pan es fruto de la tierra, pero ha sido bendecido por la luz,  
y del dios tronante viene la dicha del vino.  
Por eso nos recuerdan a los Celestes que aquí moraron  
y habrán de volver cuando llegue la hora.  
Por eso entonan gravemente los poetas un canto al dios del vino  
y no resuena vana su alabanza en honor del Antiguo.*

Novalis en sus **Himnos a la noche** habla también de la Muerte de Dios y de *aquel que vendrá*, al que considera como la interiorización y espiritualización de los dioses precristianos:

*El alma del mundo se retiró con todos sus poderes al más profundo  
de sus santuarios, a ese ámbito más elevado del sentimiento,  
para reinar allí hasta que amaneciera el resplandor universal.  
La luz ya no era la morada de los dioses ni su signo celeste:  
los velos de la noche los habían recubierto. La noche era el seno  
poderoso de las revelaciones, al que habían retornado los dioses,  
en el que se habían dormido para salir de allí con nueva  
y magnífica apariencia a un mundo transfigurado.  
En aquel pueblo despreciado por todos en su madurez precoz y que  
en su terquedad se había tornado ajeno a la feliz inocencia de la juventud,  
surgió el nuevo mundo con rostro nunca visto:  
en la pobreza de la poética cabaña, hijo de la primera virgen y madre,  
fruto infinito de un misterioso abrazo.  
La inmensa e intuitiva sabiduría del Oriente fue la primera en reconocer  
el inicio de un tiempo nuevo.*

En su texto **Filosofía de la Revelación** Schelling asegura: “*Así pues, todo es Dioniso*”. Y con ello se refiere a que: “*Todos los estadios de la historia de los dioses son sólo etapas para el advenimiento de Cristo. Pues Cristo es el (re) nacimiento espiritual, preparado por los misterios dionisiacos, del Dios Uno, en el que la pluralidad de dioses se resume como en su verdad.*”<sup>39</sup> El Uno primordial vuelve a recuperar su esencia, el individuo, el Dios, después de ser despedazado, después de superar la muerte se presenta como el único Salvador.

La existencia romántica de una nueva mitología tal como resuena en Schelling, Hölderlin, e incluso en el joven Hegel, confiere al artista y a su tarea en el mundo la conciencia de una nueva consagración. Las creaciones de este artista deben lograr una redención de la pérdida en la que espera un mundo sin salvación. Esta pretensión ha determinado desde entonces la tragedia del artista en el mundo.

---

<sup>39</sup> Citado por Manfred Frank, *Ibíd.*, Pág. 22.

### 3.2.1.5 SIMILITUDES ENTRE DIONISO Y JESUCRISTO

A lo largo de este capítulo hemos presentado el contexto discursivo en el que se inserta la similitud entre Dioniso y Jesucristo, y es que a pesar de que parece evidente existen algunos puntos que dentro de nuestra interpretación del filme<sup>40</sup> pensamos que son importantes y que es necesario señalar:

1) El culto a Dioniso estuvo siempre ligado al culto a la Gran Diosa Madre. Dioniso y Cibeles/Deméter<sup>41</sup>/Semele se encontraban en una relación primordial de donde se asociaron los rituales orgiásticos propios del culto a fertilidad de la Tierra (o a la Gran Madre) con los rituales al dios del vino<sup>42</sup> (estos cultos se realizaban siempre en las montañas por las noches y regularmente estaban reservados a las mujeres). El culto a Jesucristo a la vez reproduce estos ritos pero dentro de una concepción dogmática.

2) Tanto el hijo del dios cristiano como Dioniso provienen de una madre mortal (María y Semele), que en este caso representa a la Gran Madre, y del padre de los dioses (Dios y Zeus).

3) El nacimiento de ambos dioses ocurre en la noche sagrada o santa en la que nace *El Salvador* en la miseria de un pesebre.

4) Ambos dioses son torturados hasta la muerte —y luego resucitados o bien desterrados— por lo que se les llora con expresiones de dolor pues se anhela su regreso, y cuando resucitan de entre los muertos se les da la bienvenida con gusto (se trata pues de la evolución y conformación de los rituales dionisiacos que se concretan en el culto al niño divino como Mesías; idea que venía preparándose desde hacía mucho tiempo a través de esa imagen de la mitología<sup>43</sup> que describe un final de los dioses en el ocaso de los tiempos, al que sucedería una nueva creación más bella que la anterior. En este contexto —la tardía Antigüedad clásica— es que surge la utopía de un redentor del mundo que fundará un reino de paz y justicia para todos; esta utopía es sin duda sólo una de las muchas variantes del mito del hijo de Dios).

5) Carne y sangre, pan y vino, el don dionisiaco y el don cristiano de la eucaristía se encuentran en ambos cultos íntimamente relacionados.<sup>44</sup> El pan y el

---

<sup>40</sup> Otro filme en el que vemos la representación del destazamiento del pequeño Dios a manos de sus seguidores es *El bebé de Macon* de Peter Greenaway, donde, después de haber nacido por obra de un milagro que trajo abundancia y prosperidad a la ciudad, todos los pobladores terminan repartiéndose los restos del niño divino en una comunión ritual.

<sup>41</sup> Las diosas Madres o diosas del cereal, del ciclo de la vida. Recordemos que en *La odisea* de Homero Deméter se unió a Jasón sobre la tierra recientemente sembrada al principio de la primavera. El sentido de esta unión es claro: su unión contribuía a promover la fertilidad del suelo, el prodigioso impulso de las fuerzas de la creación telúrica.

<sup>42</sup> También llamado *Lýsios*.

<sup>43</sup> De la mitología en sentido estricto, es decir, del politeísmo, se pasa a un monoteísmo que se inicia con el nacimiento del niño divino, y que en la visión romántica supone al dios que contiene dentro de sí la esencia de todo ese proceso mitológico en tanto que posibilidad.

<sup>44</sup> Los discípulos de Baco reciben el mismo nombre que los discípulos de Jesucristo; el banquete de amor que se celebra en comunidad en compañía del dios presenta todas las características de la Santa Cena, sólo que ahora no se trata de la sangre de un animal despedazado en medio del frenesí de la embriaguez sino de la sangre del Salvador.

vino son aquellos que reúnen a la comunidad con el dios que ya ha estado en la tierra y que ha de volver, y es aquí donde tiene lugar la fusión y reconciliación de la Antigüedad clásica griega y el cristianismo. Los románticos encontraron esta afinidad entre los rituales ofrecidos primero por y luego a Dioniso y después por Jesucristo, logrando vincular la noche en que es sumido el dios del vino con la luz de su regreso en la forma del Jesucristo.

Un ejemplo de esto es que: “Para Hölderlin Cristo ha muerto y ya sólo perdura –hasta el día de su regreso, a través de los dones de la tierra: en las especies del pan y el vino que nos ayudan a soportar la ausencia de los dioses. Para Novalis con Jesús ha muerto la propia muerte, y el pan y el vino –Dioniso espiritualizado- celebran su triunfo sobre la noche y la muerte.”<sup>45</sup> En su poema *El único*<sup>46</sup> Hölderlin llama al pan “fruto de la tierra” y al vino como “aquel que nace del rayo de Júpiter”, es decir, como un regalo del dios del vino Dioniso, que después Jesucristo compartirá con sus discípulos dándoselo a beber como su sangre. De esta forma Dioniso y Jesucristo están emparentados por la sangre y su equivalente. Pero el paralelismo llega aún más lejos: el hijo del dios cristiano celebra su eucaristía, su última cena, mientras espera su pasión, su muerte y resurrección, mientras que Dioniso la celebra porque en el acto del comer animales y/o niños, de realizar sacrificios, se celebra la propia vida destruyéndose a sí misma.

Este interés de los Románticos en el dios de la embriaguez y del exceso tiene que ver, como ya habíamos mencionado antes, con la fatiga producida por el racionalismo y con la necesidad del volver al origen y de vivir en un mundo lleno de magia, donde Dioniso es el animal de rapiña, es la danza, la furia guerrera, el sentimiento de la naturaleza: el ser-fuera-de-sí, en un absoluto ser-fuera-del-tiempo.

Nietzsche decía que en esa divinidad que es Dioniso se manifestaba la voluntad de vida<sup>47</sup> como aquella que crea seres para destruirlos, y que pone a la racionalidad a su servicio pero de manera muy diferente a como lo hizo el dios cristiano. El Dioniso del **Origen de la tragedia** es el dios que resuelve el dolor conduciendo la alegría que experimentaba en la embriaguez y en el éxtasis dionisiaco a la unidad primitiva. Para Dioniso la vida no tenía que ser justificada, para él la vida era esencialmente justa. Más aún, es ella la que se encarga de justificar incluso el sufrimiento más arduo en su exterioridad, en la fiesta (nunca como culpa, lo cual equivale a vivir el dolor interiorizando éste, tal como sucede en el cristianismo).

### 3.2.1.6 LA COMUNIÓN RITUAL DIONISIACA

Como hemos visto, el Romanticismo pretendía: “(...) la recomposición de la fragmentada sociedad burguesa en una comunidad unida en torno a la Nueva Mitología (de cuya materia bebe la nueva poesía de la misma manera que

---

<sup>45</sup> FRANK, Manfred, *El dios venidero*, Pág. 31.

<sup>46</sup> O niño divino, que de adulto dirá a sus discípulos mientras parte el pan: “Tomad; comed; esto es mi cuerpo”.

<sup>47</sup> Dioniso es un dios que sigue el ciclo de la naturaleza porque ésta es su reino: nace, vive, muere y renace siempre.

la tragedia clásica bebía de su *propia* mitología), una comunidad semejante a la que sólo fue posible en una idealizada Antigüedad clásica bajo los auspicios de la religión.<sup>48</sup> Dioniso es entonces el dios a quien está consagrada la tragedia y de la que parten los románticos, aquellos que sintetizan el principio de participación ritual y la apertura del mito.

En el culto a Dioniso así como en el cristiano, el acto de comer y beber en comunidad es un rasgo muy importante, pero entre ambos existe una diferencia: En el primero los participantes en la celebración se identifican con lo divino, en el segundo la relación se difiere, es decir, el mito sólo conserva una relación con lo divino mediatizada por la narración y por lo tanto distanciada.

Para Hölderlin Dioniso es el dios de la comunidad porque su culto hace que muchos se agrupen en una unidad (las bacantes, el coro trágico) adorando por unanimidad al dios del exceso. Ésta es pues la esencia del éxtasis y la embriaguez social. Dioniso ofrece su cuerpo en un acto de comunión ritual (así como *Begotten*), donde las orgías o bacanales se transforman en un acontecimiento espiritual que logra la unión de la comunidad, claro ejemplo del rito sacramental que sirve para que los participantes reciban la fuerza del dios y la encarnen en su cuerpo después de haberlo despedazado y devorado.<sup>49</sup> Ahora es más fácil entender por qué decimos que Dioniso es el dios venidero, porque es el único Dios capaz de transmitir la fuerza creadora de la comunidad, de la religiosidad clásica al culto a Jesucristo.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, Pág. 286.

<sup>49</sup> La homofagia ha sido interpretada como una forma simbólica de compartir, en medio un salvaje desenfreno (un sacramento), la muerte del dios y su resurrección. Si se come la carne cruda es precisamente debido al valor de auténtica savia vital que tiene la sangre --las bacantes se apropiaban la fuerza y se aseguraban la bendición de la naturaleza procreadora, al mismo tiempo que le atribuían esa fuerza a la tierra, a la naturaleza que concibe y engendra.

### 3.3 LA SECUENCIA DEL SACRIFICIO DE *BEGOTTEN* EL ENGENDRADO, Y DE LA MADRE TIERRA

*Begotten* resucita y es conducido por su madre al bosque. De pronto aparece la tribu otra vez, quien después de torturar a su hijo de nuevo, viola y mata a la Madre Tierra. Mientras se llevan su cadáver *Begotten* la ve partir en manos de sus asesinos. Unas plantas se marchitan y mueren, y otras nacen de la tierra.



#### 3.3.1 SIMILITUDES ENTRE LA TRAGEDIA GRIEGA Y EL TEATRO DE LA CRUELDAD DE ANTONIN ARTAUD. EL TIEMPO Y EL ESPACIO RITUAL: EL SACRIFICIO, LO SAGRADO.

*Cuando el dios oculto crea, lo hace obedeciendo a la cruel necesidad de creación que se ha impuesto y no puede abandonar la creación, o sea, admitir la existencia en el núcleo mismo de tal torbellino voluntario del bien una porción del mal, cada vez más reducido.*

Antonin Artaud

*Los ídolos tenían el tono encarnado y brillante de la carne, pues todos ellos eran seres que actuaban y hablaban.*

Régis Debray



Para Nietzsche Dioniso es el héroe trágico por excelencia porque su destino lo que revela es el proceso cosmogónico que la Tragedia reactualiza: Dioniso experimenta en sí los sufrimientos de la individuación, pero estos sufrimientos equivalen a una transformación en aire, agua, tierra y fuego, con lo cual se reestablece esa unidad con el cosmos y alcanza la Unidad Primordial.<sup>50</sup> El retorno a esta última es lo que emparenta el discurso filosófico de Nietzsche con el pensamiento de Antonin Artaud: mundo y teatro comparten ese mismo proceso cíclico en el que las crisis periódicas de la naturaleza, la disolución de las formas y el sufrimiento extremo se constituyen en la única posibilidad de restauración plena para todo lo existente.

Para Bataille esta es la misma relación que se establece entre el teatro y la vida: “El teatro, en nada, pertenece al mundo uranio de la cabeza y del cielo: pertenece al mundo negro de las divinidades ctónicas. La existencia del hombre no escapa ya a la obsesión del seno maternal, como a la de la muerte: ella está ligada a lo trágico en la medida en que no es la negación de la tierra húmeda que la ha producido y a la cual volverá.”<sup>51</sup>



<sup>50</sup> Esto Uno Primordial es para Nietzsche la naturaleza como Madre Primordial y Dioniso.

<sup>51</sup> BATAILLE, G., *La Mère-Tragédie*, en Oeuvres Complètes, T. I, Pág. \*\*

### 3.3.1.1 DIONISO (O EL RITUAL DEL DIOS CEREAL), NIETZSCHE Y ARTAUD

Dioniso el dios moribundo, el demonio de la Tragedia que muere y renace como Osiris, Atis o Adonis, brota de aquellos instintos, emociones y deseos que tienen que ver con la vida y que la expresan: la Naturaleza creando seres y destruyéndolos. “La Tragedia nace de una danza ritual o mágica, que representaba la muerte de la vegetación en el periódico drama del año, y su ulterior renacimiento triunfal con el nuevo año (...); la muerte de ese Ser era nuestra propia muerte, y Su renacimiento, algo que se solicitaba ansiosamente con danzas y plegarias”.<sup>52</sup> Así, el ritual de este Espíritu de la Vegetación, Demonio del año, Dios Cereal o Dioniso dió origen al mito del mismo. Según George Frazer este ritual dionisiaco que yace en los fondos de la Tragedia está constituido de 6 etapas:

- 1) Un *agon* o combate en que el Demonio lucha contra su adversario, pero como se trata de un combate entre este año y el año pasado, se puede identificar con él mismo.
- 2) Un *pathos* o desastre, que comúnmente asume la forma del *sparagmós* o descuartizamiento; el cuerpo del Dios Cereal es despedazado en innumerables semillas que se esparcen por toda la tierra (a veces hay algún otro sacrificio mortal).
- 3) Un mensajero que trae noticia de lo acontecido.
- 4) Una lamentación a menudo entremezclada con un canto de regocijo, pues la muerte del viejo rey supone la ascensión del nuevo.
- 5) El descubrimiento o reconocimiento del dios oculto o desmembrado.
- 6) Su epifanía o resurrección en la gloria.

Con el tiempo la antigua teoría mágica de las estaciones fue desplazada por una teoría religiosa. Las ceremonias que se hacían para ‘devolverle’ la vida al dios muerto eran una representación dramática del suceso natural que deseaban facilitar.<sup>53</sup> Estos rituales nos remiten obligatoriamente tanto al mito de Dioniso, como a **Las Bacantes** de Eurípides.

En el siglo XIX Nietzsche y el pensamiento Romántico se encargaron de repensar la cosmovisión griega y de proponer un regreso a ese origen donde el hombre es capaz de reconciliarse con el cosmos; pues como parte que es de la naturaleza en el ser humano se despierta el entusiasmo dionisiaco y se expresa primero a través de ritos y después en el arte. En la Tragedia Griega el rito no está referido propiamente al cumplimiento del ciclo agrario sino a una realidad trascendente, donde periódicamente el mundo viene a beber sus fuentes, donde en el ser humano: “(...) al igual que ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural: se siente dios, (...) el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte (...)”<sup>54</sup>



<sup>52</sup> FRAZER, George, *La rama dorada*, Pág. 39.

<sup>53</sup> Dioniso representa entonces la muerte y renacimiento cíclicos de la tierra y del mundo.

<sup>54</sup> NIETZSCHE, F., *El origen de la tragedia*, Pág. 46.



Tanto **El origen de la tragedia** de Friedrich Nietzsche como **El teatro y su doble** de Antonin Artaud coinciden en que ambos textos proponen en diferentes épocas, reinstaurar (Artaud en el teatro moderno) un espacio y un tiempo definitivamente rituales para recuperar la experiencia de lo sagrado, en la medida en que éstos son las coordenadas básicas de la vida religiosa y a pesar de que la distancia histórica respecto de las sociedades arcaicas hiciera difícil la viabilidad de dicha empresa.

Para explicar qué originó la Tragedia Griega y de qué forma estos orígenes nos remiten al teatro propuesto por Artaud, es necesario remitirnos a las nociones de rito y mito. Según Cassirer, un rito es una actividad física que comporta emociones inmediatas, un drama; lo que se manifiesta en los ritos son tendencias, apetitos, afanes y deseos, los cuales se traducen en movimientos rítmicos y solemnes o en danzas desenfrenadas, en actos rituales regulares y ordenados, o en violentos estallidos orgiásticos. Mientras que los ritos son una categoría particular de creaciones espirituales de la humanidad arcaica, los mitos son el elemento épico de la primitiva vida religiosa, es decir, aquel que narra la historia del origen del mundo, como lo explica Mircea Eliade: “Un mito refiere acontecimientos que han tenido lugar *in principio*, es decir, ‘en los comienzos’, en un instante primordial y atempóreo, en un lapso de tiempo sagrado.”<sup>55</sup>

Este es el sentido que tanto Nietzsche como Artaud le otorgaron al mito, pues vieron en él esa capacidad de recobrar una fe libre de dogmas proveniente del origen mismo de la vida. Artaud soñó en producir nuevos mitos a través del teatro, en: “(...) traducir la vida a su aspecto universal, y extraer de esa vida las imágenes en las que desearíamos volver a encontrarnos.”<sup>56</sup> Pues el teatro es el único arte en que las formas mueren en el instante mismo en que nacen, y mueren precisamente para engendrar de inmediato formas nuevas. Sólo un teatro y una cultura con fundamento mítico serían capaces, en la concepción de Artaud, de establecer contacto con la vida verdadera.

Artaud lo que buscaba era ese: “(...) contacto con *lo invisible*, el cual puede lograrse conformando el diseño de los diversos elementos escénicos al aspecto de tales o cuales signos que alguna tradición religiosa o esotérica considere sagrados”,<sup>57</sup> es decir, buscaba replantear la puesta en escena para: “(...) devolverle su primitivo destino, restituirle su aspecto religioso y metafísico, reconciliarlo con el universo.”<sup>58</sup> Esta cosmovisión mágica se equipara con aquella en la que los griegos fundaron toda su religión; aquella en la que los dioses nacían, morían y renacían otra vez como el ciclo de la vida. La perspectiva de Artaud pretendía que el teatro catalizara o exorcizara las fuerzas de tipo cósmico, cuya dialéctica asegura la continuidad de la vida. El teatro debía, según él, ser una fuerza asoladora como la peste, entendida como aquella que solo termina con la muerte o con una purificación extrema, como aquella que es capaz de transformar la muerte en vida nueva, la destrucción en generación.

Si en algún lado podemos encontrar el vínculo entre la puesta en escena de *Begotten*, la Tragedia griega y el Teatro de la Crueldad de Artaud, es que en

<sup>55</sup> ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Pág. 63.

<sup>56</sup> ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Pág. 114.

<sup>57</sup> REYES, F., *Artaud y Grotowsky, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Pág. 24.

<sup>58</sup> ARTAUD, A., *El teatro y su doble*, Pág. 69.



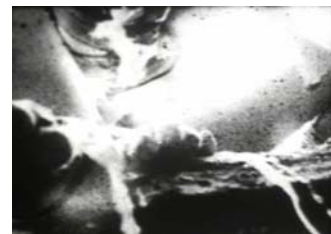
todas ellas se pone de manifiesto el carácter creador-destructor de la vida a través de las imágenes. El mito de *Begotten* tiene la misma función para Merhige en el cine que, para Nietzsche el mito de Dioniso en la Tragedia, y para Artaud la cosmovisión mágica en el Teatro.

El Teatro de la Crueldad, tal como ocurre en la etapa mágica de la evolución religiosa, forma parte del mundo de los objetos como esas energías que al fin y al cabo crean el orden y elevan el valor de la vida<sup>59</sup>. Es de este modo que Artaud recorre en sentido inverso el camino que condujo históricamente a la creación del teatro, remontándose hasta las que pudieron ser sus fuentes originales: “Artaud se sumerge en la conciencia mítica al no reconocer distinción alguna entre el dominio de la cosmovisión mágica y del arte”<sup>60</sup>, el cual se transforma de manera tal que es capaz de dominar el tiempo. Esto es posible porque coloca el teatro en el antiguo lugar del mito; su mito es el teatro mismo.

Para Nietzsche era el mito de Dioniso el instrumento mediador entre la naturaleza y la cultura<sup>61</sup>, para Artaud era el teatro (para Merhige y para nosotros es el cine). En la Tragedia Griega el *sátiro*, en tanto compañero de Dioniso, era el mediador entre el Dios y sus adoradores: el coro, el cual era afectado por la música dionisiaca y por el éxtasis que iba en aumento conforme transcurría el espectáculo trágico. Pero lo: “(...) que sucede en la parte opuesta a los espectadores, en la *skene* (escena), es decir la acción entre los personajes no es entonces ni la realidad, ni una representación de la realidad: es una *visión* que emana del coro. Bajo el efecto de esa visión, la percepción empírica del espacio teatral (...) se modifica para captar unas dimensiones, unas formas y unas acciones propias de la alucinación, una alucinación sacra, porque todo ello recrea una vez más la pasión y la gloria de Dioniso (...); se trata de una fiesta que la naturaleza se dedica ella misma para glorificarse, en un espacio que deviene sagrado”<sup>62</sup>. Como sucede en el cine y ante cualquier obra, el intérprete como el coro es quien reconstruye el sentido (original o no) del discurso, en estos tres casos del discurso de la vida.

De ese mismo modo el teatro que proponía Artaud era un teatro donde las masas alucinadas asumirían el papel de coro trágico, como aquel del tiempo en que el espectáculo teatral no era una diversión más destinada a un público burgués, sino una verdadera fiesta popular en la que la violencia ocupaba un lugar legítimo. Este Teatro de la Crueldad: “busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras, un poco de esa poesía de las fiestas (...), cuyo único valor es su relación mágica con la realidad y con el peligro.”<sup>63</sup>

Así, podemos decir que tanto en la visión de Nietzsche y Artaud como en la de Merhige, predomina lo que sería el elemento dionisiaco de la Tragedia: la intuición del Caos, los impulsos que conducen a la disolución de las formas vivas en un tiempo y espacio sagrados (que después del Teatro ese lugar podríamos



<sup>59</sup> Por que ellas mismas expresan ese apetito de vida, rigor cósmico y necesidad implacable que devora las tinieblas.

<sup>60</sup> REYES, F., *Artaud y Grotowsky, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Pág. 30.

<sup>61</sup> O entre lo apolíneo y lo dionisiaco; el mito como aquello que le permite al espectador comprender efectivamente sus vivencias personales cuando a través de éste se supera el mundo de la apariencia y lo personal halla su lugar en una realidad trascendente, en una nueva dimensión temporal: el tiempo mítico.

<sup>62</sup> *Ibid.*, Pág. 52.

<sup>63</sup> ARTAUD, A., *El teatro y su doble*, Pág. 88.

pensar que lo ocupa el cine), pues “(...) la vida tiende más que otra cosa al recorrido que va del bosque dionisiaco a las ruinas de los teatros antiguos. (...) esa línea de las gradas limita el sombrío imperio del sueño en donde se realizaba el acto más pesado de sentido de la vida, que transforma la desdicha en suerte suprema y la muerte en una gran luz. En esto *también* el teatro como el sueño reabre a la vida la profundidad cargada de horrores y de sangre del interior de los cuerpos.”<sup>64</sup> Esa ceremonia de los cuerpos que ahora podemos ver gracias al conjuro del cine.

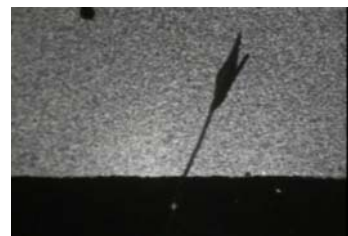
### 3.3.1.2 LA CEREMONIA DE LOS CUERPOS

“El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo (...), por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida”.<sup>65</sup> Esto quiere decir que el cuerpo nos obliga a pensar lo que escapa al pensamiento, o sea, la vida y también la muerte. Y las categorías de la vida son precisamente las actitudes del cuerpo, sus posturas, sus movimientos.

Artaud creyó que el cine incluso era capaz de operar una teatralización más profunda que el teatro en el sentido de que podía hacer un cuerpo, hacerlo nacer y desaparecer en una ceremonia, en una liturgia, tomando un aspecto iniciático y convocando a las potencias de un cuerpo sagrado y ello hasta el horror o la repulsión.<sup>66</sup>

En el vínculo cine-cuerpo se trata de hacer pasar el cuerpo por una ceremonia, imponerle un carnaval, hacer de él un cuerpo grotesco pero a la vez glorioso para acabar por último en la desaparición del cuerpo visible. Este es el modo de operar de la puesta en escena de *Begotten*, donde la esencia de la naturaleza se expresa mediante: “(...) las imágenes de una humanidad intensificada (...), representadas con la máxima energía física por el simbolismo corporal entero.”<sup>67</sup>

Y es que el cuerpo ha sido visto por las diferentes religiones, en especial por el cristianismo, como posibilidad del pecado y desmesura de la pasión pero más que nada como el más hondo recordatorio de nuestra condición mortal.<sup>68</sup> Nietzsche fue uno de los pocos pensadores que propusieron un rescate y una resignificación del cuerpo. Sus críticas a la: “(...) cultura occidental, a la tradición filosófica racionalista y a la moral judeo-cristiana y sus valores, señalan no sólo un olvido del cuerpo, del instinto, de la finitud de la existencia, sino una negación de ésta como dimensión fundamental de la vida”.<sup>69</sup> Nos hemos querido olvidar de nuestra condición mortal, la muerte es a lo que más le tememos y la visión del



<sup>64</sup> BATAILLE, G., *La Mére-Tragédie*, en Oeuvres Complètes, T. I, Pág. \*\*

<sup>65</sup> DELEUZE, G., *La imagen-tiempo*, Pág. 251.

<sup>66</sup> Derivándose del *Theatre of material*, *Begotten* responde a todas estas características. Este filme en su proceso experimental, y lo que crea y destruye es algo muy diferente a lo que hace otro tipo de cine, incluso el cine *Gore*, o el teatro occidental.

<sup>67</sup> NIETZSCHE, F., *El origen de la tragedia*, Pág. 272.

<sup>68</sup> Dentro de la tradición cristiana la putrefacción es parte del castigo al pecado original. La muerte en esta mitología está relacionada con la salvación, por ejemplo, dice que el día del juicio final los muertos resucitarán en cuerpo y alma al ser perdonados y su cuerpo dejará de ser más un cuerpo descompuesto.

<sup>69</sup> RIVARA, G., *El ser para la muerte*, Pág. 62.

cuerpo como cuerpo-cadáver es algo que hemos negado las sociedades occidentales más que otra cosa. Pensamos la vida unilateralmente porque hemos excluido de ella a la muerte. Cuando lo único que nos pertenece realmente es esa muerte que siempre ha vivido en nosotros.

El cine no nos da la presencia del cuerpo como sucede en el teatro, pero extiende entonces: “(...) sobre nosotros una noche experimental o un espacio blanco, opera con granos danzantes y un polvo luminoso, impone a lo visible un trastorno fundamental y al mundo una suspensión que contradicen toda percepción natural”.<sup>70</sup> El problema es el de creer en algo que sea capaz de volver a darnos el mundo y el cuerpo a partir de lo que significa su ausencia. Ese algo es el cine, y en *Begotten* encontramos el más fiel ejemplo.

En *Begotten* los estados del cuerpo desarrollan la lenta ceremonia que enlaza las actitudes y desarrollan un *gestus*<sup>71</sup> que capta la historia de los hombres y la crisis del mundo después de la muerte de Dios. Merhige entrega a sus personajes (el Dios-Padre, la Madre Tierra y su hijo) a una ceremonia secreta, es decir, los toma *antes* de la leyenda, antes de que hayan constituido una historia sagrada (en el origen de los tiempos). Lo que expresa es el problema de los tres cuerpos: el hombre, la mujer y el hijo, y es a partir de este último que se genera el conflicto en la película.

### 3.3.1.3 LA REPRESENTACIÓN Y EL DRAMA COMO SIMULACRO DE LA MUERTE

El sacrificio como rito nos lleva a entenderlo como la representación de un mito, esto es, a la recreación de una historia, a la representación de la Tragedia que en el caso de *Begotten* viene dada por el autoaniquilamiento de Dios, de su hijo, de la Madre Tierra, y su posterior renacimiento. Desde el mito de Dioniso hasta el cristianismo: “(...) la dramatización es esencial (...); sacrificios con intenciones y orígenes diferentes se conjugan. Pero cada uno de ellos, en el momento en que la víctima es inmolada, marca el punto más intenso de una dramatización. Si no supiéramos dramatizar, no sabríamos salir de nosotros mismos”<sup>72</sup>, y comunicarnos con un más allá inaprensible. Este drama se sitúa en el origen de la Tragedia, del Teatro de la Crueldad y da forma a la película de la que trata esta tesis.

Actualmente sólo podemos alcanzar estados de éxtasis como los alcanzados durante los sacrificios dramatizando la existencia en general mediante simulacros, mediante imágenes. En el caso de *Begotten* la dramatización tiene este sentido: “Es la voluntad, que se añade al discurso (...), de obligarse a sentir lo helado del viento, a estar desnudo. De aquí el arte dramático utiliza la sensación, no discursiva, esforzándose en conmover, imitando para ello el ruido del viento e

---

<sup>70</sup> DELEUZE, G., *La imagen-tiempo*, Pág. 267.

<sup>71</sup> Del que Bertolt Brecht decía que además de político y social, el *gestus* era el elemento principal de la teatralización y que implicaba todos los componentes estéticos.

<sup>72</sup> BATAILLE, G., *La experiencia interior*, Pág. 20.

intentando helar -como por contagio, hace temblar en escena a un personaje”<sup>73</sup>. En lugar de recurrir al artificio del lenguaje para describir algo que sucede, las imágenes son capaces de comunicarnos esa sensación y ese conocimiento, de simularnos la muerte mediante un lenguaje sensorial.

#### 3.3.1.4 EL SACRIFICIO Y LO SAGRADO

La relación primigenia que estableció el ser humano al ser consciente de su finitud fue con los dioses (su primer *Otro*). Nunca el hombre se sintió más mortal que ofreciendo a los dioses lo único que tenía: su cuerpo finito en sacrificio. Y es justamente: “(...) por esa condición que se concreta la posibilidad de construir el puente hacia lo divino; lo ofrendado, pues, es la muerte misma, con la muerte entablamos palabra con los dioses”<sup>74</sup>. Pero no sólo la muerte, sino la conciencia de ésta era la cosa más preciada para el primer ser humano; mediante el sacrificio el hombre formaba parte de la naturaleza, del orden del universo, y establecía una relación dialógica con el *Otro*, con Dios.

“El principio del sacrificio es la destrucción”<sup>75</sup>, pero esa destrucción que opera en la víctima no es el aniquilamiento del Ser, sino del cuerpo. El sacrificio destruye los lazos de subordinación reales de un objeto<sup>76</sup>, arrebatando a la víctima del mundo de la utilidad y la devuelve a la irrealidad del mundo sagrado.<sup>77</sup> Y es precisamente esto sagrado la continuidad del Ser revelada a quienes presentifican la muerte de un ser discontinuo, un ser humano. Como resultado de esa muerte violenta la víctima cae en el silencio, es decir, en la continuidad del Ser, en la inmanencia absoluta.

El ser humano en el sentimiento de lo sagrado experimenta una especie de horror impotente, pues se trata del abandono del orden real de las cosas a favor de la experiencia mítica o la vuelta a su estado original. El sacrificio es el acto religioso por excelencia por ser considerado como una ofrenda<sup>78</sup>. En el acto sacrificial quien sacrifica se encuentra ya separado del orden de las cosas, al tiempo que el espectador se identifica con la víctima en el movimiento súbito que la devuelve al origen. Los seres humanos fuimos separados de la animalidad por la conciencia, pero el sacrificio es capaz de devolvernos a ese estado de inmanencia que en que nos hallábamos.

Al respecto de los peligros de esta conciencia o razón frente a nuestra condición original, Bataille asegura que: “El mayor peligro es el olvido del suelo sombrío y desgarrado por el nacimiento de los mismos hombres despertados. El mayor peligro es que los hombres, cesando de extraviarse en la oscuridad del sueño y de la Madre-Tragedia, terminen por subordinarse a la necesidad útil. El mayor peligro es que los *medios* miserables de una existencia difícil aparezcan

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, Pág. 22.

<sup>74</sup> RIVARA, Greta, *El ser para la muerte*, Pág. 26.

<sup>75</sup> BATAILLE, G., *Teoría de la religión*, Pág. 47.

<sup>76</sup> Y es que en el orden real del mundo, hemos hecho del cuerpo una *cosa*.

<sup>77</sup> El cristianismo redujo lo sagrado, lo divino, a la persona discontinua de un Dios creador, un Dios del bien, dejando de lado lo sagrado negro y lo maldito, a las divinidades nefastas, haciendo del más allá de este mundo real una prolongación de las almas discontinuas. Para Bataille lo sagrado tiene que ver el horror que provoca la experiencia de muerte, el lado opuesto de la razón: lo heterológico.

<sup>78</sup> “Sin sacrificio no hay salvación”, dice Jesucristo.

como el *fin* de la vida humana. El *fin* no es eso que facilita: no se encuentra en los trabajos del día: se le aprehende en la noche del laberinto. Ahí, la muerte y la vida se entre desgarran como el silencio y el rayo. Ahí para que la tierra esté cargada de explosiones sombrías que no cesan de contraer el corazón, el monstruo debe matar y recibir la muerte.”<sup>79</sup>

### 3.3.1.5 EL SACRIFICIO Y LA “REALIDAD”

Para Bataille la muerte y su representación lo que nos revelan es la impostura de la ‘realidad’, pues éstas son la afirmación de la vida íntima cuya violencia sin medida es para la estabilidad de las cosas un peligro: “La muerte muestra de repente que la sociedad real mentía (...); lo que ha perdido la sociedad real, no es un miembro, sino su verdad.”<sup>80</sup> El hombre tiene miedo de la muerte y del orden íntimo desde el momento en que empieza a transformar las cosas, a trabajar, y se convierte así en un *homo faber* que crea cosas útiles.

La ejecución o sacrificio tiene entonces como fin salir de un mundo de cosas ‘reales’, del mundo que crea y conserva en provecho de una realidad duradera, a largo plazo y nunca por el instante mismo. En este sentido el sacrificio es don y abandono, pues sacrificar la divinidad es que ese don de la ofrenda pasa al mundo del consumo precipitado (de lo no útil); la esencia de la divinidad es entonces comparable al fuego y al juego donde el hombre es un *homo ludens*.

El sacrificio tiene lugar en el cuerpo, que actúa como el más profundo recordatorio de nuestra condición mortal, que representa la más cruda memoria de nuestra finitud.<sup>81</sup> La muerte en el sacrificio revela la vida en su plenitud y hace hundirse hasta el fondo el orden real de las cosas; la ausencia sucede súbitamente a la presencia como sucede en la imagen: “El poder que tiene la muerte en general ilumina el sentido del sacrificio, que opera como la muerte en lo de que restituye un valor perdido por medio de un abandono de ese valor”<sup>82</sup>. Esto significa que olvidamos nuestra inmanencia en favor de un orden duradero al que llamamos *realidad*, en el que todo consumo de recursos está subordinado a la necesidad de durar<sup>83</sup>, de permanecer en este mundo que nos hemos inventado. Y ante ello la violencia exterior del sacrificio revela la mezcla de la vida con la muerte, la violencia interior del Ser tal como se discernía a la luz del

---

<sup>79</sup> BATAILLE, G., *La Mère-Tragédie*, en Oeuvres Complètes, T. I, Pág. \*\*

<sup>80</sup> BATAILLE., G., *Teoría de la religión*, Pág. 51.

<sup>81</sup> La huella de esa presencia que en nada se diferencia de una ausencia es el cadáver, el cual es la manifestación óptica de la muerte pues anuncia que la muerte no está fuera de nosotros, sino que es en nosotros pues todos llevamos, como a las imágenes, un muerto dentro. Y sin embargo, desde tiempos inmemoriales la angustia que provoca la conciencia de finitud ha llevado a los seres humanos a ocultarla, es decir, el hecho de enterrar a los muertos para no verlos responde a un actitud ontológica del ser humano ante la visión de la muerte del *Otro*, que de alguna forma lo remite a su propia muerte. Citando a Rivara Kamaji: *el cadáver mismo es manifestación de la vida, porque la misma vida es finitud, y lo que nos aterroriza no es la muerte como tal, sino el carácter frágil, efímero y contingente de la vida.*

<sup>82</sup> BATAILLE, G., *Teoría de la religión*, Pág. 52.

<sup>83</sup> De bloquear la conciencia de nuestra condición mortal.

derramamiento de la sangre y del surgimiento de los órganos, esa sangre y esos órganos plétora de vida.<sup>84</sup>

### 3.3.1.6 EL CADÁVER RITUAL

En las sociedades antiguas un sacrificio se enmarcaba en el contexto de los rituales de la muerte, y su objeto (el cuerpo) representaba el acabamiento de la vida y su transición a otro estado. Los rituales fúnebres atenuaban la visión de la putrefacción de los cuerpos, el signo más evidente del aniquilamiento que a todos nos espera, pero más que ocultar al muerto se trataba de entablar comunicación con él y con la divinidad. Como hoy en día no podemos celebrar sacrificios humanos, debemos sustituir ésta práctica con la imaginación --en el caso del cine más bien con la imagen-- para establecer un diálogo con lo *Otro*, el cual guarda una estrecha relación no sólo formal sino de contenido con el muerto.

A través de los rituales ejecutados con el cadáver se pretende que la muerte: “(...) tenga sentido y se dote de permanencia aquello que ha terminado. De la contemplación del cadáver nacen mundos más allá, la negación de nuestra animalidad y la afirmación de otro principio, el alma.”<sup>85</sup> El cuerpo vivo alcanza entonces la divinidad a través de la muerte, primero por el sacrificio y luego por el ritual de que es objeto cuando la muerte se ha instaurado en él.

En la representación de Merhige éste ‘asesina’ al Dios que inventó; esa divinidad posee al igual que los demás personajes un cuerpo frágil, vulnerable y finito, un cuerpo-anuncio de su propio destino, un cuerpo-reflejo de su ser, un cuerpo de mortal: el mismo Dios deja ver que de su cuerpo manan fluidos, secreciones y olores que nos remiten a nuestra profunda animalidad, a un Dios humano demasiado humano (en *Begotten* los cuerpos del Dios-Padre, de su hijo y de la Madre Tierra son absolutamente mortales).

En la primera escena lo grotesco es llevado a lo insoportable de una manera magistral cuando el Dios enmascarado se autoinmola con una navaja de afeitar dejando caer los restos y la sangre de su interior, hasta llegar al límite cuando se caga por el orgasmo que al final le provoca la experiencia de la muerte: Dios está muerto. Entonces sólo queda su cadáver inerte anunciando su pronta putrefacción. Él como cualquier muerto empieza a parecerse a sí mismo, es decir, a lo que fue siempre. Este Dios que decide acabar con su propia vida asumiendo su propia muerte, asume su libertad. Su muerte lo redime, lo hace ser, ser tiempo y espacio desformalizado, ser finito, sentir ese dolor original que nos otorga humanidad, lo hace ser como nosotros: si su vida tiene algún sentido, éste es la muerte.

Pero, ¿qué más nos devela su cadáver?, ¿de qué es signo?: “De algo que si bien se funda en la muerte, nos constituye desde que somos y constituye el *factum* de toda nuestra actividad: la existencia es contingente y carece de fundamento.”<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Recordemos el mito de Dioniso donde primero es destazado, luego cocido en una caldera y finalmente devorado por los Titanes.

<sup>85</sup> RIVARA, G., *El ser para la muerte*, Pág. 87.

<sup>86</sup> *Ibíd.*, Pág. 88.

Somos cadáveres en potencia festejando la fiesta de la vida. En *Begotten* después surgirá de los restos de Dios, como la vida que surge y está intrínsecamente ligada a la muerte, la Madre Tierra.

El hombre está hecho a su imagen, es lo que nos enseña la extrañeza de la semejanza cadavérica<sup>87</sup>, pero el hombre es también desecho según su imagen: el cadáver abierto y exteriorizado es la verdad interior de la enfermedad de la vida. El cadáver es manifestación de la vida porque ésta es finitud; ese objeto angustiante que al mismo tiempo nos produce horror y nos fascina es la imagen de nuestro destino, da testimonio de una violencia que no sólo destruyó a un ser humano sino que nos destruye a todos.

Una de las apuestas de *Begotten* es sin duda arriesgarse a convivir con la finitud para poder convivir con la vida mediante la imagen en movimiento, mediante la simulación. Por esa razón nos identificamos cuando vemos la muerte del *Otro* (del engendrado o del Dios) a través de las imágenes, porque en realidad vemos nuestra propia muerte.

---

<sup>87</sup> Recordemos el apartado sobre la imagen y el cadáver de Blanchot.



### 3.4 LA SECUENCIA DONDE SURGEN DE SUS RESTOS EL HIJO DE DIOS Y LA MADRE TIERRA DESPUÉS DE SER ENTERRADOS

Después de que los encapuchados enterraron los restos de la Madre Tierra y de *Begotten* surgieron de la tierra nuevamente la Madre y su hijo, como si ambos, en el acto de nacer/volver a dar a luz atravesaran el umbral de la vida-muerte incesantemente.

#### 3.4.1 NATURALEZA: VIDA-MUERTE, REPRODUCCIÓN Y RESURRECCIÓN, EL CICLO QUE CREA VIDA PARA DESTRUIRLA

##### 3.4.1.1 EL CICLO VIOLENTO DE LA VIDA-MUERTE

“La muerte es antes que nada la conciencia que tenemos de ella. El ser pensó su muerte y se volvió humano (...)”<sup>88</sup> pues tuvo conciencia de su propia finitud. Los hombres somos seres para la muerte luchando por eternizarnos y que, después de trascender nuestra primera condición animal y preguntarnos sobre nuestra muerte, alcanzamos la conciencia. Aquella conciencia que nos separa de esa condición animal en la que estábamos, como diría Bataille, como agua dentro del agua.

Y mientras vivimos en el absoluto desgarramiento por sabernos mortales: “El universo que nos porta no responde a ningún fin que la razón limite (...)”<sup>89</sup> A la vida no le interesa si mediante la razón entendemos lo que en ella se manifiesta; nuestra racionalidad, si logra entender que somos mortales, mantiene la obra de la muerte en cuanto que es consciente de su finitud, y como diría Hegel: “La muerte, si así queremos llamar a esa irrealidad, es lo más espantoso, y el retener lo muerto lo que requiere una mayor fuerza.”<sup>90</sup>

A pesar de edificar un mundo racional con su actividad dentro del hombre existe aún un fondo de violencia; hay en la naturaleza y subsiste en el hombre un impulso que siempre excede los límites y que sólo en parte puede ser reducido. La naturaleza misma es violenta (crea seres para aniquilarlos). Muerte y violencia tienen entonces un doble significado: un horror vinculado al apego que nos inspira la vida y un elemento solemne y a la vez terrorífico que supone el cese de esa vida. Pero la muerte también es correlativa al nacimiento de otro, la muerte anuncia el nacimiento y es su condición, pues sólo ella garantiza incesantemente una resurgencia sin la cuál la vida declinaría. Y la vida es a su vez siempre producto de la descomposición de la vida; antes que nada es tributaria de la muerte, luego de la corrupción (o descomposición del cadáver) que vuelve a poner en circulación las sustancias necesarias para la incesante venida al mundo de nuevos seres.

La vida: “Es un movimiento tumultuoso que no cesa de atraer hacia sí la explosión. Pero como esa explosión incesante la agota continuamente, sólo sigue adelante con la condición de que los seres que ella engendró, y cuya fuerza de



<sup>88</sup> RIVARA, G., *El ser para la muerte*, Pág.19.

<sup>89</sup> BATAILLE, G., *El erotismo*, Pág. 46.

<sup>90</sup> HEGEL, Friedrich, *La Fenomenología del Espíritu*, Pág. 24.

explosión está agotada, entren en la ronda con nueva fuerza para ceder su lugar a nuevos seres”.<sup>91</sup> De lo anterior podemos deducir que la vida misma es un exceso; no cesa de engendrar pero es para aniquilar aquello que engendra. Y en nuestro afán por anteponer la conciencia a un saber más inmediato hemos separado y opuesto la vida y la muerte, el alma y el cuerpo, cuando en realidad: “Las contradicciones no sólo coexisten sino que se implican y generan el movimiento de todas las cosas”.<sup>92</sup>

Así nos encontramos que aparte ser el motor del universo, vida y muerte no son antitéticas, al contrario: “La afirmación de la vida y la afirmación de la muerte se revelan como formando una sola. Admitir la una sin la otra es, y éste es un descubrimiento que celebramos aquí, una limitación que finalmente excluye todo el infinito. La muerte es ese aspecto de la vida que no está vuelto hacia nosotros, ni iluminado por nosotros (...); nuestra existencia se apoya en los dos reinos ilimitados y se alimenta inagotablemente de los dos... La verdadera forma de la vida se extiende a través de los dos dominios, la sangre del circuito más grande corre a través de los dos: no hay un más acá ni un más allá, sino la gran unidad...”<sup>93</sup>

En la representación trágica, en el Teatro de la Crueldad, en *Begotten*, el hombre no hace más que repetir el acto de la creación-destrucción a través del arte ritual que lo proyecta a la época mítica del comienzo: al origen.

### 3.4.1.2 EROTISMO Y REPRODUCCIÓN

Entendiendo a la sexualidad como *orgía del autoaniquilamiento*, se puede decir que ésta y la muerte son los momentos agudos de una fiesta que la Naturaleza celebra con la inagotable multitud de seres. Ahí, sexualidad y muerte tienen el sentido del ilimitado despilfarro del que procede y al que retorna esa Naturaleza (en un sentido contrario al deseo de durar propio de cada ser humano). La reproducción exige la muerte de quienes engendran, y éstos a su vez no lo hacen nunca sino para extender la aniquilación: la Naturaleza exige a su vez seres a los que promueve participar en esa furia destructora que la anima y que nada saciará jamás.<sup>94</sup>

Bataille señala que el erotismo es la afirmación de la vida a través de la muerte. Pues en tanto somos seres individuados, discontinuos, destinados a morir, la experiencia del goce (o del placer) es una de las vías para reencontrar la continuidad. *Le petit mort* (o pequeña muerte) que se vive en el momento del éxtasis<sup>95</sup>, de la desposesión de sí o del orgasmo es una muerte de la que es posible resucitar y en la cual se pone en juego la vivencia del fin, la destrucción a través de un estado extático.



<sup>91</sup> BATAILLE, G., *El erotismo*, Pág. 63.

<sup>92</sup> RIVARA, G., *El ser para la muerte*, Pág. 25.

<sup>93</sup> RILKE, R. M., *Elegías de Duino*.

<sup>94</sup> La voluntad de vida despiadada, en palabras de Nietzsche.

<sup>95</sup> Del *sistere*=estar, *ex*=fuera.

Esa experiencia erótica es experiencia simultánea del límite: vacío, muerte, risa; es una experiencia interior que desvela la relación del ser con la finitud: “La trasgresión por el placer y el erotismo se pone al servicio de la vida a través de la muerte. Es la afirmación de la carne en su expresión más violenta (detrás del cuerpo desnudo se vislumbra siempre el cadáver pútrido)”.<sup>96</sup> El encuentro amoroso supone entonces a cadáveres en potencia inventando la fiesta de la vida, como sucede con la Madre Tierra y el Dios muerto en *Begotten*.

Bataille ha advertido que desde los más remotos tiempos los enigmas de la sexualidad se encuentran profundamente arraigados en la conciencia de la muerte, de ahí la identidad de la pequeña muerte del orgasmo con la muerte definitiva (incluso señala la identidad de Eros con el dolor y el placer anidado en él mismo). Así podemos deducir que muerte y vida, Eros y Thánatos están ligados indisolublemente, que uno es condición para que el otro pueda ser y que el encuentro erótico es el precursamiento de esa muerte y al mismo tiempo el regreso al origen de la vida.

Desde una interpretación freudiana, esa pulsión de muerte que identifica a Thánatos es regresiva y supone volver a los estados pre-vida, volver a la muerte, la cual es vista como el origen: Vida y muerte no pueden entonces separarse, el ser del hombre es esa unión esencial y la vida es el movimiento de esa unidad.

En *Begotten* presenciamos el nacimiento, muerte y resurrección eternos: “Allí se está en el mundo anterior al mundo, en un pasado o un futuro (...) Es a un nacimiento a lo que acabamos de asistir (...) Si el fuego, la tierra y el agua son convocados (...) como en los primeros tiempos del universo, es como elementos primeros de un mundo por nacer (...)”.<sup>97</sup>

### 3.4.1.3 LA REGENERACIÓN DEL TIEMPO ORIGINAL: CAOS Y COSMOGONÍA

Para las culturas primitivas el ciclo de la vida y la muerte se manifestaba directamente sobre el mundo en que habitaban. Tanto los astros como la tierra, la lluvia, el fuego y el aire, los animales, las plantas y el cuerpo constituían parte fundamental del sistema arcaico, el cual era la expresión de una ontología en términos biocósmicos; que como toda ontología también respondía a un esfuerzo por no perder el contacto con el Ser. Para esas culturas: “(...) el Mundo era obra de un Ser sobrenatural; obra divina y, por consiguiente sagrada en su estructura misma.”<sup>98</sup>

<sup>96</sup> RIVARA, G., *El ser para la muerte*, Pág. 35-36.

<sup>97</sup> DELEUZE, G., *La imagen-tiempo*, Pág. 270.

<sup>98</sup> ELIADE, Mircea, *Iniciaciones místicas*, Pág. 11.



Mediante la dramatización las culturas míticas o ahistóricas<sup>99</sup> intentaban recrear lo sucedido *in illo tempore*, en el tiempo original en el que los dioses crearon el mundo. Pues persistía en ellos --y aún persiste en muchas culturas al rededor del mundo-- una necesidad por repetir, por reactualizar ‘aquel tiempo’: “El hombre de las culturas arcaicas soporta difícilmente la ‘historia’ y se esfuerza por anularla en forma periódica”<sup>100</sup> a través de la repetición. Esto quiere decir que el hombre arcaico (igual que el religioso o el artista) vive en un tiempo y un espacio desformalizado. Pues su tiempo es un presente continuo donde no existe ni pasado ni futuro.

Esto es, la estructura cíclica del tiempo se regenera a cada nuevo nacimiento, sea de los astros (el sol y la luna más específicamente), de la vegetación, de un ser humano, etc. Todo recomienza por su principio a cada instante: el pasado no es sino la prefiguración del futuro, así como lo es la vida de la muerte y visceversa. En cierto sentido podemos decir que nada nuevo se produce en ese mundo, pues todo no es más que la repetición de los arquetipos primordiales. Sin embargo, esta repetición es la única que puede conferir realidad a los acontecimientos ya que en ella se funda el origen y el devenir de esas sociedades arcaicas.<sup>101</sup>

Un ejemplo de lo anterior es que en la mayor parte de estas culturas, los rituales del Año Nuevo significan una repetición anual de la ceremonia cosmogónica instaurada *in illo tempore*. Esto significa que los cortes de tiempo son ordenados por los rituales que rigen la renovación de las reservas de alimento y que aseguran la vida de toda la comunidad. Esta concepción del principio y fin de un periodo de tiempo está fundada en la observación de los ritmos biocósmicos, y su posterior repetición bajo la forma de un ritual (orgía, sacrificios, ayunos, etc.) pretende la restauración del caos primordial y del acto cosmogónico (creación/destrucción). El universo se asume como eterno, pero mediante la representación es aniquilado y reconstituido periódicamente cada año.

Así, el drama de la vegetación y los rituales que se desprenden de éste se integraron en el simbolismo de esa regeneración periódica de la Naturaleza y del hombre dando lugar a mitos como los que revisamos anteriormente. El acto sexual y el trabajo de los campos se encontraban relacionados frecuentemente en numerosas culturas en todo el mundo: los rituales de la fecundidad hallaban su justificación en la interacción del hombre con las fuerzas de la vegetación como parte de un acto biocósmico, pues esos rituales imitaban actos divinos o ciertos episodios del drama sagrado cosmogónico. La Naturaleza era en sí misma una hierofanía, y sus leyes eran vistas como la revelación del modo de existencia de la divinidad.

“Tanto en el plano vegetal como en el plano humano, estamos en presencia de un retorno a la unidad primordial, a la instauración de un régimen

---

<sup>99</sup> Nos referimos a estas culturas como aquellas en las que no existe una conciencia histórica, es decir, no se perciben como sujetos capaces de transformar el mundo en una línea de tiempo horizontal como el hombre moderno, que ve en la historia que le ha precedido una obra puramente humana y se cree capaz de continuarla y perfeccionarla indefinidamente. Para el hombre de las sociedades tradicionales todo lo que de significativo, creador y poderoso tuvo lugar, sucedió en el origen de los tiempos, en un tiempo mítico.

<sup>100</sup> ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Pág. 43.

<sup>101</sup> Recordemos el mito de Dioniso nuevamente.

‘nocturno’ en el cual los límites, los perfiles, las distancias son indiscernibles.”<sup>102</sup> Tal como lo exponía Nietzsche en **El origen de la tragedia**, se trataba de un regreso al origen, al reestablecimiento de esa unidad primordial que perdimos con el advenimiento de la razón, pero que podemos recuperar mediante el arte o la representación. La regeneración periódica de la vida, como de las imágenes de *Begotten*, presupone una creación nueva, un nuevo nacimiento, es decir, la repetición del acto cosmogónico en una tentativa de restauración del tiempo primordial, del instante de la creación.

En resumen, las etapas que componen los rituales de la vida-muerte tienen las siguientes funciones:

- 1) abolir el tiempo transcurrido
- 2) restaurar el caos primordial
- 3) repetir del acto cosmogónico

#### 3.4.1.4 LOS RITUALES COSMOGÓNICOS

Uno de estos rituales cosmogónicos es el del sacrificio, pero éste: “(...) no sólo reproduce el sacrificio inicial revelado por un dios *ad origine*, al principio, sino que sucede en ese momento mítico primordial; en otras palabras; todo sacrificio *repite* el sacrificio inicial y coincide con él. Todos los sacrificios se cumplen en el mismo instante mítico del comienzo; por la paradoja del rito, el tiempo profano y la duración quedan suspendidos (...)”<sup>103</sup>, y rehacen esa unidad primordial que existía antes de la creación. En el acto sacrificial accedemos a otro tiempo y a otro espacio donde, por medio del cuerpo, entramos en contacto con lo sagrado, con la muerte violenta del dios muerto (en este caso Dios y su hijo, sea Dioniso o Jesucristo), con lo *Otro*.

Otro ritual cosmogónico es el de la muerte iniciática, que se integra en el proceso místico mediante el cual el hombre se convierte en *Otro*, conformado según el modelo rebelado por los dioses o por los antepasados místicos. Todos los rituales de muerte, re-nacimiento o resurrección (junto con todos los símbolos que llevan consigo) indican que el mundo, la comunidad y el iniciado han alcanzado un modo distinto de existencia, han accedido a la divinidad, a una realidad trascendente pues participan con los dioses de su energía creadora.

A cada muerte ritual le seguirá una resurrección o nuevo nacimiento. Para el pensamiento arcaico nada mejor que la muerte para expresar la idea de término, y nada mejor que la cosmogonía o acto primordial para expresar la idea de creación, de construcción.

Según Mircea Eliade, en las sociedades de mayor complejidad algunos rituales como el de la separación del hijo de su madre son muy complejos y de una gran intensidad dramática; el sufrimiento físico alcanza los horrores de la tortura y la muerte mística viene sugerida por una agresividad ritual. Esta muerte

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, Pág. 72.

<sup>103</sup> *Ibid.*, Pág. 42.

es a menudo: “(...) simbolizada por las tinieblas, por la noche cósmica, por la matriz telúrica, por la cabaña, por el vientre de un monstruo.”<sup>104</sup>

Todas estas imágenes de alguna u otra forma nos remiten a la película objeto de esta investigación, al sacrificio de *Begotten*, a su muerte iniciática, a la posterior separación de su madre y a su eterno renacimiento.

---

<sup>104</sup> ELIADE, Mircea, *Iniciaciones místicas*, Pág. 14. Es en este tipo de culturas donde existen los rituales con máscaras, y algunas de las pruebas más crueles y aterradoras.

### 3.5 LOS SONIDOS DE LA RESPIRACIÓN HUMANA, DEL VIENTO Y DEL MEDIO AMBIENTE ANTE LA AUSENCIA DE DIÁLOGOS

En el principio (y hasta el final de la película) no se oye nada salvo los sonidos de la Naturaleza. Es como si asistiéramos al origen de los tiempos donde no existía el lenguaje, pues el cuerpo, y en él la vida y la muerte, hablan un lenguaje que no demanda palabras.

#### 3.5.1 EL SILENCIO O EL LENGUAJE SIN SUJETO

*El silencio es la abolición del ruido que es la palabra;  
entre todas las palabras es la más perversa  
o la más poética: ella misma es prenda de su muerte.*  
Georges Bataille

*La palabra no es más que una forma que encierra  
solidamente una ausencia dentro de una presencia.*  
Maurice Blanchot

Silencio: palabra que proviene del latín *silentium*, y que significa abstención de hablar.<sup>105</sup> Esta acción (el habla) nos remite a la condición por la cual el hombre se constituyó como sujeto o *Yo* abstracto, como ser nombrado y separado de la Naturaleza y de su animalidad: el lenguaje (y dentro de él la comunicación, apartado con el que comenzamos la exposición de la presente tesis).

Pero este lenguaje, pensamiento o conciencia que conocemos entre otras cosas nuestra finitud, es él mismo prenda de nuestra propia muerte: “El ser humano mismo no es otra cosa que esta Acción: es la muerte que vive una vida humana.”<sup>106</sup> El discurso racional, del que Hegel es el máximo exponente, nos hace vivir en un eterno desgarramiento por culpa de la razón. Hegel y su pensamiento dentro del círculo del Absoluto nos remite a la tesis de la Posmodernidad: la muerte del sujeto y el silencio que es inherente a éste.

En este sentido el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo supone ese Pensamiento del Afuera sobre el que Michel Foucault escribiera un libro con el mismo título. Para este autor contemporáneo de Maurice Blanchot y Georges Bataille: “El ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto. (...) La transición hacia un lenguaje en el que el sujeto está excluido

---

<sup>105</sup> Para David Le Breton existen dos formas de silencio provenientes de la lengua latina: “(...) *tacere*, un verbo activo en el cual se remarca un alto, o bien, una ausencia de palabra en referencia a una persona; y *silere*, un verbo intransitivo que no solamente se aplica al hombre, sino también a la tranquilidad de la naturaleza y a los ambientes de tonalidad apacible a los que ningún ruido interrumpe.” En *Du silence*, Pág.26.

<sup>106</sup> KÓJEVE, A., *Introduction á la lecture de Hegel*, P. 48.



(...), es hoy día una experiencia que se anuncia en diferentes puntos de la cultura.”<sup>107</sup>

Este Pensamiento del Afuera (de toda subjetividad) propuesto por Foucault es aquel que hace surgir del exterior sus propios límites, enunciar su fin y no obtener más que su innegable ausencia al mismo tiempo que se mantiene en el umbral para encontrar el espacio en el que se despliega el vacío que le sirve de lugar, la distancia en que se constituyen y en la que se esfuman desde el momento en que es objeto de la mirada (y que como las imágenes son presencias que no se diferencian de ausencias). Esta forma de pensar el mundo con relación a la interioridad, el Absoluto o lo racional, constituye ese Pensamiento del Afuera que se ha manifestado desde hace mucho tiempo en el ser humano.

Un ejemplo de esto fue el propio Sade, quien no dejaba de escribir atormentado por el deseo, y Hölderlin que a través de su poesía hablaba de la noche de los dioses. Así pues, fue en la segunda mitad del siglo XIX, y dentro del seno mismo del lenguaje, que se dio el destello mismo del *afuera*: cuando Nietzsche descubrió que toda la metafísica de Occidente estaba ligada a su gramática; cuando para Mallarmé el lenguaje se convirtió en el ocio de aquello que nombra; en Artaud cuando todo el lenguaje discursivo se encontró llamado a desatarse en la violencia del cuerpo y del grito, y el pensamiento abandonando la interioridad de la conciencia devino energía material, sufrimiento de la carne, negación y desgarramiento del sujeto mismo; en Bataille cuando el pensamiento, en lugar de ser discurso de la contradicción o del inconsciente, se volvió un discurso del límite, de la subjetividad quebrantada, de la trasgresión; en Blanchot que cuanto más se retiró en la manifestación de su obra más estuvo ausente de su existencia y ausente por la maravillosa fuerza de su existencia.

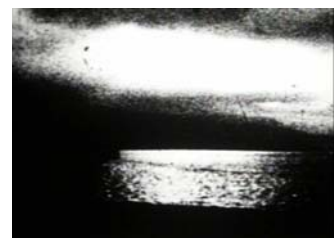
Todos estos autores han puesto de manifiesto que sí existe un lenguaje que es capaz de transmitir este Pensamiento del Afuera, y que no por ello se tiene que regresar al círculo de la razón o de la conciencia, y este lenguaje aparece entonces como un lenguaje donde ya no hay más sujeto, donde se trata de: “(...) dirigir el pensamiento al vacío en el que desaparezca, aceptando su resolución en la inmediata negación de lo que se dice, en un silencio que es el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente. Negar el propio discurso de esta forma significa dejarlo allí donde se encuentre, lejos tras de sí, a fin de quedar libre para un comienzo -que es un puro origen, puesto que no tiene por principio más que a sí mismo y al vacío, pero que es también a la vez un recomienzo, ya que ha sido un lenguaje pasado en el que profundizando en sí mismo ha liberado este vacío.”<sup>108</sup>

El lenguaje en *Begotten* procede de esta misma forma, pues se manifiesta como: “(...) la voluntad de obligarse a sentir lo helado del viento, a estar desnudo. De aquí el arte dramático utiliza la sensación, no discursiva,

---

<sup>107</sup> FOUCAULT, Michel, *El pensamiento del afuera*, Pág. 16. En el caso de la escritura Blanchot diría que la literatura empieza cuando ésta deja de ser útil, pues la palabra le da el Ser, pero se lo da privado de Ser. Para Bataille esta experiencia la llama como su libro *La experiencia interior*, y ésta ocurre cuando el lenguaje mismo se trastoca en escritura, o cuando: Lo que cuenta no es el enunciado del viento, sino que es el viento mismo.

<sup>108</sup> FOUCAULT, Michel, *El pensamiento del afuera*, Pág. 45.





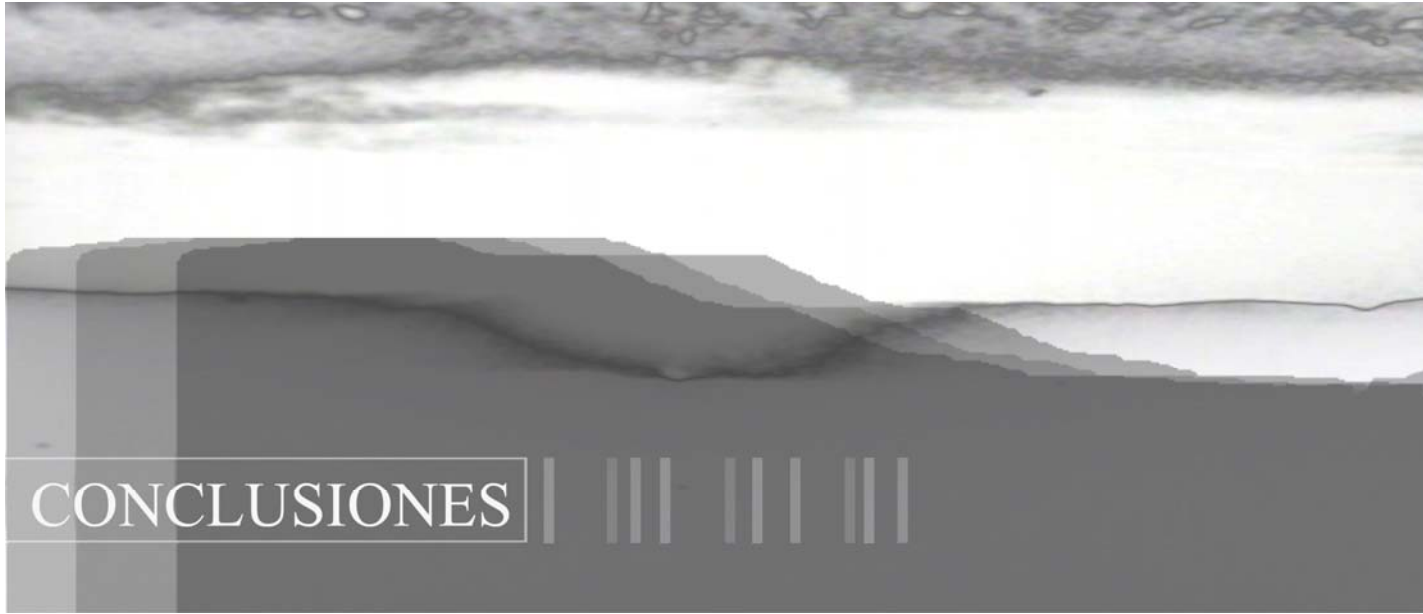
esforzándose en conmover, imitando para ello el ruido del viento e intentando helar –como por contagio, hace tamblar en escena a un personaje.”<sup>109</sup> Dios se mata a sí mismo pero en ese acto no parece sólo él, pues su cadáver nos remite a la imagen del hombre, a nuestra propia muerte como sujetos. Y durante ese tiempo desformalizado no se escucha nada salvo los sonidos de un corazón latiendo, de la Naturaleza hablando el lenguaje que le es propio.

Así como el lenguaje sin sujeto, el lenguaje cinematográfico debe ser aquel que desate y que aligere las imágenes de todos sus lastres, que las haga explotar y que las disperse en la ingravidez de lo impensable, de lo heterológico. Pues la ficción corre el riesgo de que en el tránsito de las imágenes en movimiento se depositen significaciones preconcebidas que, bajo la apariencia de un afuera imaginado, regresen de nuevo a la dimensión de la interioridad. La apuesta de esta tesis es que el filme en la cual descansa no lo hace. Al contrario, queremos creer que *Begotten* consiste en hacer ver eso que se ve si cerramos soberanamente los ojos.

---

<sup>109</sup> BATAILLE, Georges, *La experiencia interior*, Pág. 23.





# CONCLUSIONES



# CONCLUSIONES

## 1. EL ORDEN Y LA PROBLEMÁTICA GENERAL DE LA TESIS

Sin duda alguna el problema que nos planteamos al principio, el de la interpretación hermenéutica de *Begotten* y la relación entre la imagen y la muerte, no fue en ninguna medida tarea fácil. Una de las principales limitantes fue la dificultad que en el ámbito académico tienen este tipo de propuestas, que no ven necesariamente a la comunicación a partir de teorías que se tienen que comprobar con indicadores y sí como una actividad que, basada en el lenguaje, pretende entablar un diálogo a partir de otra forma de interpretar el mundo con una obra. Y es que la hermenéutica es una disciplina que no se circunscribe a la teoría del arte ni a la filología y que no excluye ningún discurso, pues permite dotar de sentido a cualquier forma de lenguaje, incluso cuando éste no haga uso de palabras.

De esta forma fue que después de establecer el que fue nuestro marco teórico, situamos los casos concretos dentro de la historia del que llamamos *el cine de la crueldad* para poder entender algunos de los filmes que constituyen tanto por su forma como por su contenido, el ejemplo más claro de que ese *Otro* tipo de discurso existe y es llevado a imágenes todos los días en muchos ámbitos.

En el caso más concreto de *Begotten*, en el transcurso de la investigación y a partir de las secuencias que a nuestro parecer fueron las más importantes, descubrimos en qué puntos coincidía nuestra interpretación con los datos encontrados, así como en cuales quedaba abierta la posibilidad de seguir profundizando en el tema.

Por otro lado la bibliografía usada para comprobar nuestro enunciado (*El cine es un simulacro de muerte*) en definitiva no es de fácil acceso si no se encuentra el lector familiarizado con algunos términos, aún así pretendimos hacer lo más accesible el lenguaje utilizado en esta exposición no con la intención de que fuera necesario leer a los autores directamente, sino para tratar de repensar el cine de forma diferente a como lo hemos hecho.

## 2. LA COMUNICACIÓN Y LA IMAGEN

Puesto que la comunicación no se circunscribe a un ámbito determinado fue que nos permitimos entrar en contacto con la historia del pensamiento filosófico de los últimos siglos, el cual ha determinado la forma en que las sociedades occidentales percibimos y nombramos el mundo, aún cuando no conozcamos las formas en que las diferentes corrientes de pensamiento han permeado nuestras formas discursivas. Por esta razón es que diferentes autores, desde Platón hasta Blanchot, constituyeron la base para entender la puesta en escena de la Modernidad y la Posmodernidad en un filme: la Muerte de Dios y la muerte del sujeto a través del lenguaje (en este caso cinematográfico).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En *Begotten* encontramos al dios heterológico por excelencia pues se da muerte él mismo, y nosotros mediante la visión de su muerte, accedemos a ese *Otro* mundo de pesadilla donde aparentemente no

Y la **imagen** fue la que hizo posible esta experiencia. De aquí su importancia, porque si bien ésta no puede existir si no hay un sujeto que la perciba, que la reproduzca o que la cree, en el transcurso de esta investigación encontramos que la cuestión va mucho más allá. En *La interpretación de Maurice Blanchot* hayamos la semejanza de la imagen con la muerte, y desde esta perspectiva, del cine como simulacro de esa experiencia límite. Puesto que el cine es el creador de sueños y pesadillas, el canal que permite se manifieste aquello que nos excede y que se nos revela dejándonos anonadados, sumidos en la angustia y en el horror, porque ahí no sabemos de nosotros mismos ni de este mundo: lo *Otro*.

### 3. EL CINE DE TERROR Y EL GORE

La representación de lo horrible ha sobrepasado nuestro tiempo y espacio y se ha instalado en el discurso cinematográfico de la Posmodernidad bajo los nombres de cine de Terror y cine *Gore*.

El cine de Terror tuvo su antecedente en la literatura del desasosiego propia del siglo XIX (recordemos la obra de Bram Stoker, Mary Shelley, etc.), pero los miedos representados corresponden a aquel tiempo en que se tejieron nuestras primeras percepciones acerca de la vida y de la muerte, y éstas permearon tanto las primeras imágenes hechas por el hombre como las que después trajo a la presencia el cine de Terror. Durante nuestra investigación sobre este género cinematográfico hallamos que la mayoría de las reflexiones en torno al horror y la muerte se guiaban por el discurso psicoanalítico y con Freud como su máximo representante. Nosotros creemos que haber seguido ese camino hubiera sido tanto repetitivo como carente de validez dada la evolución misma del pensamiento. Pues más que abordar la cuestión sobre nuestras pulsiones e instintos reprimidos y el regreso a la etapa "X" manifestadas en el *cine de la crueldad*, tratamos de pensar el cine de Terror y el *Gore* a partir del lenguaje (como medio de interpretación y por ende de conocimiento) y de la imagen misma. Y nos percatamos de cómo a partir de sus características es que podemos acceder al *Otro* lado reverso de lo racional y tener así una experiencia del límite: un simulacro de muerte.

En el caso del cine *Gore* comprendimos, tras revisar rápidamente su historia, que éste ni pretende restaurar el tiempo original, ni trata de la puesta en escena o de la representación de ningún drama primordial (aunque sí de lo horrible). Lo que sucedió con el cine *Gore* fue que como toda mercancía de consumo masivo, encontró su fuente de ganancias en exponer muertes violentas, muertos vivientes, sangre y miembros cercenados de innumerables formas. Cuando mostrar cuerpos de mujeres desnudas dejó de ser rentable se buscaron nuevas formas de atraer la atención de los espectadores mediante el espectáculo de lo grotesco, y así surgió el *Gore*.

Al respecto de este apartado nos disculpamos por su brevedad, pero es que más que hacer una genealogía de este género cinematográfico pretendimos

---

encontramos ningún referente con nuestro mundo, pero que también lo constituye: la noche del alejamiento de los Dioses.

ilustrar el paso de los directores y de los países más representativos por el *cine de la crueldad*. Esperamos que la colección de imágenes, así como sus reseñas, invite al lector a acercarse a estos filmes.<sup>2</sup>

En cuanto a la cuestión del **cuerpo** como productor y portador de un lenguaje, pensamos que éste ocupa un lugar fundamental tanto para las puestas en escena trágicas, como para el Teatro de Artaud, el cine de Terror y el *Gore*, y por supuesto para *Begotten*. Pero si existe una semejanza entre todas ellas, ésta es la del cuerpo como agente creador-destructor, como lienzo, como obra -de arte-creada, a partir de la cual se establece un diálogo con otro y con lo *Otro*, puesto que eso *Otro* también se aloja en él.

La gran diferencia que se establece con el arribo de la Modernidad y luego con la Posmodernidad, es que el cuerpo dejó a un lado su carácter ritual para pasar a ser una cosa. Esa es la gran diferencia que encontramos al respecto al concluir este trabajo de investigación: el cine *Gore* no tiene el mismo sentido ritual que en otros tiempos y en el contexto de las culturas arcaicas tuviera el sacrificio, pues la concepción que cada uno tiene del cuerpo, de la sangre y de la muerte son muy diferentes (en el *Gore* el cuerpo es un objeto que puede ser manipulado para atraer la atención del público, en los sacrificios es la vía para establecer contacto con la divinidad y alcanzar así lo sagrado). Sin embargo, tienen en común que, aún instalados en diferentes cosmovisiones del mundo tanto el destazamiento durante los sacrificios de los dioses o de seres humanos como aquel que ocurre en las películas *Gore*, dejan ver la vulnerabilidad del cuerpo humano y de la carne así como nuestra condición de seres finitos --como la imagen: de seres para la muerte.

Otro punto de encuentro entre el cine de Terror, el *Gore* (especialmente en el más independiente) y *Begotten*, es esa manifestación de lo absolutamente *Otro*, de la alteridad radical aquí y ahora a partir de las imágenes en movimiento.

#### 4. BEGOTTEN

*Begotten* no sólo nos abrió la posibilidad de comprender eso *Otro* desde una propuesta cinematográfica, sino que por su contenido, propició la necesidad de llevar nuestra reflexión más allá. El hecho de ver en esta puesta en escena las imágenes de la Muerte de Dios y del mito de Dioniso (y de Jesucristo en menor medida) y de su Madre, nos condujeron a encontrar ese carácter ritual de la representación trágica en el cine.

La imagen se constituyó así como el puente entre lo divino y el ser humano, como el vínculo que permite la experiencia de lo desconocido desde un lugar aparentemente seguro como es la realidad. Como advertimos en el apartado sobre las edades de la imagen, ésta tuvo su origen no sólo a partir del fenómeno de la muerte, sino que a lo largo de toda la historia persistió en ella esa semejanza o ese vínculo con aquello que conocemos pero que a todos nos espera. Y precisamente por ello se siguen y se seguirán produciendo imágenes, aunque cada

---

<sup>2</sup> Este es el caso de José Mujica Marins, que en los años sesenta revolucionó el cine de Terror en Brasil creando un nuevo personaje, Zé do Caixao, así como algunas de las películas más provocadoras por sus imágenes.

vez el ser humano se aleje más del sentido original que tuvieron aquellas del mundo sagrado.

Antes fue el chamán de las culturas primeras o el místico religioso y el artista quienes tuvieron que vivir una muerte a nivel simbólico para poder acceder a ese conocimiento superior, para poder convertirse en los medios a través de los cuales ese *Otro* lado hablara. Antes fue la mirada mágica, ahora es la mirada del arte la que permite trascender la realidad profana y acceder al mundo sagrado, al momento de la creación del mundo y de la forma original de las cosas y los seres. Así, el chamán y el artista son los receptores de la verdad que los lleva a transformar el mundo, y con él sus imágenes. Las cuales se convierten en esa vía para alcanzar la visión de la divinidad y poder retornar así al origen.<sup>3</sup>

## 5. FIN

Si esta tesis estableció un diálogo con la (s) obra (s) y con el lector, podemos decir que logró su principal objetivo, el cual aparte de pensar a las imágenes y al cine como un simulacro de muerte, pretendía dejar abierta la discusión acerca de cómo hemos aprendido a *ver* el mundo desde nuestra condición humana, desde nuestra única e irreductible perspectiva, desde la racionalidad y desde el *Otro* lado.

Asimismo, al terminar esta tesis surge la necesidad de profundizar nuestra investigación sobre el arte abyecto, sobre la inevitable condición fragmentada de la existencia y sus representaciones visuales (lo que podríamos llamar experiencias estéticas de lo inefable), para poder continuar en la búsqueda de la imagen y su vínculo con lo *Otro*. Para lo cual *Begotten* abrió un espacio muy importante, pues es una obra en la que podríamos continuar ahondando interminablemente.

---

<sup>3</sup> Lo que podríamos llamar una estética teofánica, y que en la obra del PseudoDioniso Aeropagita y del Maestro Eckhart encuentra a dos de sus máximos teóricos.



# BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA





## BIBLIOGRAFÍA

- ALTIZER, Thomas, *El evangelio del ateísmo cristiano*, Ediciones Ariel, México, 1972, 223 Págs.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Editorial Tomo, México, 2002, 139 Págs.
- BARBACHANO, Miguel, *Cine mudo*, Editorial Trillas, México, 1994, 130 Págs.
- BATAILLE, Georges, “Ce monde où nous mourons” (“Este mundo en que morimos”), *Critique*, agosto-septiembre 1957, pp. 457-466. Y reeditado en *El último hombre*, de Maurice Blanchot.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, 3ª ED., Tusquets, España, 2002, 289 Págs.
- BATAILLE, Georges, “Hegel, la muerte y el sacrificio”, Ediciones elaleph.com, México, 1999, 43 Págs.
- BATAILLE, Georges, *Historia del ojo*, 6ª ED., Ediciones Coyoacán, México, 1999, 130 Págs.
- BATAILLE, Georges, *La experiencia interior*, Taurus, España, 1981, 210 Págs.
- BATAILLE, Georges, *La Mère-Tregédie*, Oeuvres Complètes, T. I., Gallimard, NRF, París, 1992, 690 pp.
- BATAILLE, Georges, *La oscuridad no miente*, Taurus, México, 2001, 251 Págs.
- BATAILLE, Georges, *Lo imposible*, Ediciones Coyoacán, México, 2000, 184 Págs.
- BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda*, 2ª ED., Ediciones Coyoacán, México, 2001, 83 Págs.
- BATAILLE, Georges, *Teoría de la religión*, 2ª ED., Taurus, España, 1999, 129 Págs.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, España, 1966, 599 Págs.
- LA BIBLIA*, 21ª ED., Editorial Planeta, España, 1967.
- BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, España, Paidós, 1992, 264 Págs.
- BLANCHOT, Maurice, *El último hombre (nueva versión)*, Editorial Arena, España, 2001, 110 Págs.
- BLANCHOT, Maurice, *La última palabra*, Arena Libros, España, 2000.
- BLANCHOT, Maurice, *Thomas el oscuro (nueva versión)*, Pre-textos, España, 1982, 95 Págs.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *El arte cinematográfico*, Paidós, España, 1995, 508 Págs.
- DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en Occidente*, Paidós, España, 1994, 317 Págs.
- DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, Paidós, España, 1989, 329 Págs.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, Paidós, España, 1984, 549 Págs.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, Paidós, España, 1987, 391 Págs.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, 7ª ED., Anagrama, España, 2002, 275 Págs.
- DOMINGUEZ, Vicente (Coord.), *Imágenes del mal, ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, Valdemar, España, 2003, 424 Págs.
- DOUMEULLIE, Camille, *Nietzsche y Artaud, por una ética de la crueldad*, México, Siglo XXI, 1996.
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Alianza, España, 1972, 174 Págs.
- ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Taurus, España, 1992, 196 Págs.
- ELIADE, Mircea, *Iniciaciones místicas*, Taurus, España, 1975, 225 Págs.
- ELIZONDO, Salvador, *Farabeuf*, 5ª ED., FCE, Col. Letras mexicanas, México, 2000, 177 Págs.
- EURÍPIDES, *Las Bacantes*, Alianza Editorial, España, 2003, 257 Págs.
- FERRARIS, Maurizio, *La hermenéutica*, Taurus, México, 2001, 179 Págs.
- FRANK, Manfred, *El dios venidero, lecciones sobre la nueva mitología*, Ediciones del Serbal, Col. Delos, España, 1994, 358 Págs.
- FRAZER, George, *La rama dorada*, FCE, México, 1951.
- FOUCAULT, Michel, *El pensamiento del afuera*, 5ª ED., Pre-textos, España, 2000, 82 Págs.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, V. 1, 9ª ED., SÍGUEME, España, 2001, 697 Págs.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, V. 2, 3ª ED., SÍGUEME, España, 1998, 429 Págs.
- GARCÍA T., Leonardo, *Cómo acercarse al cine*, 1ª reimpresión, Limusa y Grupo Noriega Editores, México, 1997, 149 Págs.
- GONZÁLEZ, G., Humberto, *Poética Mortis, conversación hermenéutico-filosófica con Muerte sin fin de José Gorostiza*, UABCS/Plaza y Valdés Editores, México, 2004, 390 Págs.
- GOODRIDGE, Mike, *Cine/Directores*, Océano Grupo Editorial, España, 2002, 176 Págs.
- GUILLOT, Eduardo, *Escalofríos, 50 Películas de terror de culto*, Midons, España, 1997, 223 Págs.

- GUBERN, Roman, *Historia del cine*, Baber, España, 1988, 3 V.
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, FCE, México, 1978, 149 Págs.
- HEIDEGGER, Martin, *Caminos del bosque*, España, 1996, pp. 190-243.
- HEIDEGGER, Martin, *¿Qué es metafísica?*, Siglo XXI, Argentina, 1983, 165 Págs.
- KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión*, Siglo XXI, México, 2004, 281 Págs.
- LARDÍN, Rubén, *Las diez caras del miedo*, Midons Editorial, España, 1996, 223 Págs.
- LEVINAS, Emmanuel, *La realidad y su sombra*, Trotta, España, 2001, 125 Págs.
- LEVINÁS, Emmanuel, *La huella del otro*, Taurus, México, 2000, 117 Págs.
- LOSILLA, Carlos, *El cine de terror*, Paidós, España, 207 Págs.
- LOVECRAFT, H. Phillip, *El horror sobrenatural en la literatura*, 3ª ED., Fontamara, México, 1999, 109 Págs.
- LUMBRERAS, A., *Posturas de conocimiento en el estudio de la comunicación*, UNAM, FCP y S, SUA, México, versión en disco compacto, 2002.
- MARION, Jean-Luc, *El ídolo y la distancia*, Ediciones Sígueme, España, 1999, 247 Págs.
- MARTÍN, Sara, *Monstruos al final del milenio*, Col. Nekrozine #6, Imágica Ediciones, España, 2002, 223, Págs.
- NAVARRO, Antonio J., *La nueva carne, una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, España, 2002, 389 Págs.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Planeta, México, 1992, 358 Págs.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El anticristo*, Editorial Edaf, España, 1985, 111 Págs.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El Origen de la tragedia*, Alianza Editorial, España, 2000, 298 Págs.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La gaya ciencia*, MonteÁvila, Venezuela, 1970.
- OVIDIO N., Publio, *Las metamorfosis*, 8a ED., Editorial Porrúa, México, 1998, 233 Págs.
- PALACIOS, Jesús, *Goremanía*, Imágica Ediciones, Colección Nekrozine #1, España, 2003, 296 Págs.
- PLATÓN, *La República*, versión de Antonio Gómez Robledo, 2ª ED., UNAM, México, 2000, 382 Págs.
- PLATO, *The Republic*, translated by Desmond Lee, Penguin Books, England, 1987, 408 pp.
- REYES P., Felipe, *Artaud y Grotowsky, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM y Grupo Editorial Gaceta, México, 1991, 196 Págs.
- RILKE, Rainer M., *Elegías de Duino – Los sonetos a Orfeo*, 5ª ED, Cátedra, España, 2001, 217 Págs.
- RIVARA-KAMAJI, Greta, *El ser para la muerte, una ontología de la finitud*, UNAM-Itaca, México, 2003, 131 Págs.
- ROMAGUERA, Joaquim, ALSINA, Homero, *Textos y manifiestos del cine*, España, 1993, 572 Págs.
- SADOUL, Georges, *Historia del cine mundial*, SIGLO XXI, México, 1986.
- SÁNCHEZ, Adriana, *Los románticos, nuestros contemporáneos*, UNAM: Centro Regional de Estudios Interdisciplinarios-Alianza, 1993, 125 Págs.
- SARIC, Erica, *La muerte, una antología*, Valdemar, España, 2000, 291 Págs.
- STEINBERG, Charles, *Los medios de comunicación social*, 2ª ED., Roble, México, 1972.
- TUDOR, Andrew, *Cine y comunicación social*, Gustavo Gili, España, 1974, 288 Págs.
- VALENCIA, Manuel, et al., GUILLOT, Eduardo, *Sangre, sudor y vísceras. Historia del Cine Gore*, Editorial La Máscara, España.
- VARIOS AUTORES, *Goremanía 2*, Imágica Ediciones, Colección Nekrozine #2, España, 2003, 240 Págs.
- VATTIMO, Gianni, *Más allá de la interpretación*, Paidós, España, 1995, 161 Págs.
- VATTIMO, Gianni, *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1967-2000*. Paidós, España, 2002.
- WEISS, Allen, *The aesthetics of excess*, State University of New York Press, 1989, 208 Pages.

## ARTÍCULOS

Fonseca, Luis Alberto. "Conjuración de la presencia." En *Tierra Prometida*, México, Núm. 1, primavera de 2000, pp. 35-38.

Cía Lamana, Domingo. "Nietzsche: La Filosofía Narrativa de la Mentira, la Metáfora y el Simulacro." En: <http://serbal.pntic.mec.es-cmunoz11/nietdomingo.htm>

## FILMOGRAFÍA

- 800 balas*, De la Iglesia, Alex, España, 2002.
- Alien*, Scott, Ridley, E. U., 1979.
- Army of darkness: evil dead 3*, Raimi, Sam, E. U., 1992.
- A nightmare on Elm Street*, Craven, Wes, E. U., 1989.
- Audition*, Miike, Takashi, Japón, 2001.
- Acción mutante*, De la Iglesia, Alex, España, 1993.
- Bad taste*, Jackson, Peter, Nueva Zelanda, 1987.
- Battle Royale*, Fukasaku, Kinji, Japón, 2000.
- Begotten*, Merhige, Elias, E.U., 1991.
- Blood for Dracula*, Morrisey, Paul. E. U., 1974.
- Blood Feast*, Friedman, David F., y Gordon, Herschell, E.U., 1963.
- Blue velvet*, Lynch, David, E. U., 1986.
- Braindead*, Jackson, Peter, Nueva Zelanda, 1992.
- Bram Stoker's Dracula*, Ford Coppola, Francis, E. U., 1992.
- Cannibal Holocaust*, Deodato, Ruggero, Italia, 1979.
- Cecil B. Demented*, Waters, Jhon, E. U., 2000.
- Crash*, Cronenberg, David, Canadá, 1996.
- Creature from the black lagoon*, Arnold, Jack, E.U., 1955.
- Das Kabinett des Dr. Caligari*, Wiene, Robert, Alemania, 1919.
- Dark Water*, Nakata, Hideo, Japón, 2002.
- Dead Ringers*, Cronenberg, David, Canadá, 1988.
- Dead Alive aka Braindead*, Jackson Peter, Nueva Zelanda, 1992.
- Demonium*, Schnass, Andreas, Italia, 2002.
- Demoni*, Bava, Lamberto, Italia, 1985.
- Demoni: l'incubo retorna*, Bava, Lamberto, Italia, 1986.
- Der golem*, Wegener, Paul, Alemania, 1920.
- Dune*, Lynch, David, E. U., 1984.
- Drácula*, Browning, Tod, E.U. 1931.
- Driller killer*, Ferrara, Abel, E. U., 1979.
- El día de la bestia*, De la Iglesia, Alex, España, 1995.
- Eraserhead*, Lynch, David, E.U., 1977.
- Evil dead*, Raimi, Sam, E. U., 1982.
- EXistenz*, Cronenberg, David, Canadá, 1999.
- Female trouble*, Waters, Jhon, E. U., 1974.
- Frankenstein*, Whale, James, E.U., 1931.
- Freddy vs. Jason*, Cunningham, Sean, E. U., 2003.
- Freaks*, Browning, Tod, Inglaterra, 1932.
- Georges Romero's Night of the living dead*, Savini, Tom, E. U., 1990.
- Goods and monsters*, Condon, Bill, E. U., 1998.
- Hannibal*, Scott, Ridley, E. U., 2001.
- Haxan*, Christensen, Benjamín, Suecia, 1921.
- Heavenly creatures*, Jackson, Peter, Nueva Zelanda, 1994.
- Hellraiser*, Barker, Clive, E. U., 1987.
- Holocausto cannibal*, Deodatto, Ruggero, Italia, 1980.
- Ichi, the killer*, Takashi, Miike, Japón, 2001.
- Inferno*, Argento, Dario, Italia, 1980.
- Ju-on*, Takashi Shimizu, Japón, 2003.

*Kill bill*, V. 1 y 2, Tarantino Quentin, E. U., 2003 y 2004.  
*La comunidad*, De la Iglesia, Alex, España, 2000.  
*Lost highway*, Lynch, David, E. U.-Francia, 2000.  
*Mary Shelley's Frankenstein*, Branagh, Kenneth, E.U., 1994.  
*M. Butterfly*, Cronenberg, David, 1993.  
*Meet the feebles*, Jackson, Peter, Nueva Zelanda, 1989.  
*Metrópolis*, Lang, Fritz, Alemania, 1926.  
*Mirindas asesinas*, De la Iglesia, Alex, España, 1990.  
*Mulholland Dr.*, Lynch, David, E. U., 2001.  
*Muertos de risa*, De la Iglesia, Alex, España, 1999.  
*Natural born killers*, Stone, Oliver, E. U., 1994.  
*Nightbreed*, Barker, Clive, 1990.  
*Night of the living dead*, Romero, George, E. U., 1968.  
*Nosferatu, eine symphonie des grauens*, F. W. Murnau, 1921-1922.  
*Nekromantik*, Buttgerit, Jörg, Alemania, 1987.  
*Nekromantik II*, Buttgerit, Jörg, Alemania, 1991.  
*Ordet*, Dreyer, Carl T., Dinamarca, 1954.  
*Pandemonium*, Soavi, Michelle, Italia, 1986.  
*Perdita Durango*, De la Iglesia, Alex, España-México, 1997.  
*Pink flamingos*, Waters, John, E. U., 1972.  
*Poltergeist*, Hooper, Tobe, E. U., 1982.  
*Psycho*, Hitchcock, Alfred, E. U., 1960.  
*Pulp fiction*, Tarantino, Quentin, E. U., 1994.  
*Rabid*, Cronenberg, David, Canadá, 1977.  
*Re-animator*, Gordon, Stuart, E. U., 1985.  
*Reservoir dogs*, Tarantino, Quentin, E. U., 1993.  
*Ringu*, Nakata, Hideo, Japón, 2000.  
*Rosemary's baby*, Polansky, Roman, E.U., 1968.  
*Salomé and The forbidden*, Barker, Clive, Inglaterra, 1973, 1975-78.  
*Shadow of the vampire*, Merhige, Elias, E. U.-Inglaterra, 2000.  
*Schramm*, Buttgerit, Jörg, Alemania, 1994.  
*Spider*, Cronenberg, David, Canadá, 2002.  
*Suspiria*, Argento, Dario, Italia, 1977.  
*Tetsuo*, Tsukamoto, Shinya, Japón, 1988.  
*Tetsuo II*, Tsukamoto, Shinya, Japón, 1992.  
*The birds*, Hitchcock, Alfred, E. U., 1963.  
*The bride of Frankenstein*, Whale, James, E. U., 1935.  
*The dead zone*, Cronenberg, David, E. U., 1983.  
*The elephant man*, Lynch, David, E. U., 1980.  
*The exorcist*, Friedklin, Willheim, E.U., 1973.  
*The fly*, Cronenberg, David, E. U., 1986.  
*The forbidden*, Barker, Clive, Inglaterra, 1978.  
*The last temptation of Christ*, Scorsese, Martin, E.U., 1988.  
*The lord of the rings: the fellowship of the ring*, Jackson, Peter, Nueva Zelanda-E. U., 2001.  
*The mummy*, Freund, Karl, E. U., 1932.  
*The naked lunch*, Cronenberg, David, Canadá-Inglaterra, 1991.  
*The nightbreed*, Barker, Clive, Inglaterra, 1990.  
*The ring*, Verbinski, Gore, E.U., 2002.  
*The short films of David Lynch*, 1967-1995.  
*The Texas chainsaw massacre*, Hooper, Tobe, E.U., 1974.

*The toxic avenger*, Kaufman, Lloyd, E. U., 1983.  
*The werewolf-man*, Waggner, George, E. U., 1941.  
*Tetsuo*, Tsukamoto, Shinya, Japón, 1988.  
*Vampyr*, Dreyer, Carl T., Francia-Alemania, 1932.  
*Videodrome*, Cronenberg, David, 1980.  
*Wild at Heart*, Lynch, David, E. U., 1990.

#### SITIOS DE INTERNET

<http://www.boxoffice.com/issues/nov00/merhige.html>  
<http://www.cinefantastico.com/historia.htm>  
<http://www.cinefania.com>  
<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/delaiglesia>  
<http://www.homepageofthedead.com>  
<http://www.houseofhorrors.com>  
<http://www.imdb.com>  
<http://movies.yahoo.com>  
<http://necrolibro.dreamers.com/necro/gore.htm>  
<http://www.worldartists.com/begotten.htm>

## ANEXO I.

FICHAS TÉCNICAS DE *SHADOW OF THE VAMPIRE* (E. U., 2000) Y *SUSPECT ZERO* (E. U., 2004), Y FILMOGRAFÍA POR AÑO DE ELIAS MERHIGE.

Después de estrenar *Begotten*, nombrada por la revista *Time* como una de las 10 mejores películas de 1991: “*An acclaimed and controversial film that is a visual poem about metaphysics, Creation, the Death of God and the birth of nature. Filmed in deep, rich black and white, this gorgeous work has been compared to David Lynch's ERASERHEAD. It is permeated with the sensations of a particularly vivid and perverse dream, or a fully engrossing hallucination. One of the best films of the year*”, Merhige se retira por casi diez años de la producción cinematográfica. Mientras tanto pone en escena obras de autores como William Shakespeare y Sammuel Beckett.

En el año de 1996 Merhige es contactado por Marilyn Manson para que dirija el video clip de la canción que le da título al álbum *Anti-Christ Superstar*; y en el 2000, Nicolas Cage le encarga la dirección de *Shadow of the Vampire* (con Willem Dafoe y John Malkovich), la cual gana una mención especial en el Catalanian Internacional Film Festival, y es nominada a un caballo de bronce en el Stokholm Film Festival; mientras que Dafoe obtiene la nominación a mejor actor de soporte en los Óscares.

Esta historia se desarrolla a partir de la filmación de *Nosferatu* de Murnau a principios de los veinte, y sostiene que su protagonista Max Schreck (interpretado por Dafoe) es en realidad un vampiro, y que el director sabiéndolo se aprovecha de esta circunstancia para darle más realismo a su película sin esperar que sucedan cosas extrañas durante la filmación.

Acerca de su Segundo largometraje el propio Merhige dijo: *The idea was never to create a homage to Murnau, the real Murnau. It was the idea to use Murnau as a metaphor for art-making obsession, the idea of science and the quest for immortality, the cinema as life and art coming together as an immortal fusion.*<sup>1</sup>

### FICHA TÉCNICA DE *SHADOW OF THE VAMPIRE*

Director: E. Elias Merhige  
Productor: Jeff Levine, Nicolas Cage  
Guionista: Steven Katz  
Música original: Dan Jones

Reparto:  
John Malkovich  
Willem Dafoe  
Catherine McCormack  
Aden Gillet  
Cary Elwes  
Udo Kier  
Eddie Izzard  
Ronan Vibert

---

<sup>1</sup> Entrevista encontrada en: <http://www.boxoffice.com/issues/nov00/merhige.html>

En el 2004 Merhige debuta como director y productor de su primer thriller titulado *Suspect Zero*. En este filme un agente del FBI debe investigar un extraño asesinato, y para encontrar al asesino debe entrar en un laberinto psicológico que lo conducirá a algo que nunca había imaginado.

#### FICHA TÉCNICA DE *SUSPECT ZERO*

Director: E. Elias Merhige  
Productor: E. Elias Merhige, Gaye Hirsch, Paula Wagner  
Guionista: Billy Ray, Zak Penn  
Fotografía: Michael Chapman

Reparto:  
Aaron Eckhart  
Ben Kingsley  
Carrie-Anne Moss

#### FILMOGRAFÍA DE E. ELIAS MERHIGE POR AÑO

1. *Suspect Zero* (2004)
2. *Shadow of the Vampire* (2000)
3. *Anti-Christ Superstar* (1996)
4. ***Begotten*** (1991)
5. *A Taste of Youth* (1985)
6. *Spring Reign* (1984)
7. *Implosion* (1983)