UNIVERSIDAD NACIONAL

AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES

ACATLÁN

LA MOSCA: UNA POÉTICA DEL HORROR

SEMINARIO-TALLER EXTRACURRICULAR

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA

JOSÉ ANTONIO QUINTANAR SÁNCHEZ

ASESOR: JORGE OLVERA VÁZQUEZ

FEBRERO 2015

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

Índice

Introducción…….....2

Capítulo 1: Hacia una Poética del Horror……...…6

1.1: El horror como una posibilidad de lo sublime…….…8

1.2: Lo siniestro……..…….18

1.3: Lo monstruoso……..25

Capítulo 2: Contextualización del filme *La Mosca*….....32

2.1: Una mosca, un contexto histórico……34

2.2: David Cronenberg y la fusión de géneros…….....41

Capítulo 3: Análisis fílmico de la cinta *La Mosca*…….....51

3.1: La destrucción del *yo*. ……..…….53

3.2: Desfamiliarizaciones…….……67

3.3: La muerte como única solución..……..……76

Conclusiones……..…...88

Fuentes…….….90

Introducción

El horror es una inquietud que ha sido consustancial al ser humano desde que éste fue capaz de percibir conscientemente al mundo que le rodea.

La fascinación que este sentimiento ha despertado en individuos de innumerables culturas y generaciones no es gratuita, ya que en él encontramos un vehículo que, por excelencia, es capaz de reencontrarnos con el trauma de nuestra indefensión natural ante fuerzas externas que nos confrontan con la noción de nuestra caducidad.

Hoy en día, percibimos al horror como una postura estética que, en notables ocasiones, consigue dotar a determinados ejercicios creativos de un aura estremecedora, capaz de reflejar la condición más profunda y compleja del hombre.

Invariablemente, el cine de David Cronenberg es una muestra de esta posibilidad, ya que la obra del canadiense ha legado una serie de arquetipos que no sólo hacen del horror una fuerza retórica de enorme seriedad, sino que también inauguran lo que podríamos llamar una auténtica poética de este estilo.

A lo largo de la filmografía de este realizador nos encontramos con un conjunto de personajes que, a pesar de verse inmersos en una serie de sucesos que rompen con lo común, no hacen más que reflejar el resquebrajamiento que los entes postmodernos experimentan frente al traumático distanciamiento que estos sostienen con su sociedad y con ellos mismos.

De esta manera, entendemos que la destrucción física y mental de los protagonistas del universo de Cronenberg (perdición que siempre corre de forma paralela e indivisible) no es más que una "exageración" de los malestares existenciales que nos atañen como seres sensibles.

Es así como el cuerpo se vuelve una clara extensión de la mente, simulacro que exterioriza las complejidades gestadas a nivel espiritual y psicológico.

Esta especificidad discursiva nos obliga a pensar en la necesidad de un tratado que sea capaz de enumerar ciertos rasgos mediante un criterio sensible, mismos que nos

remitirán a una armonía ideal en cuanto a la composición de la estética de lo repulsivo. Esta labor se vuelve aún más irrevocable si observamos la escasa cantidad de investigaciones enfocadas a esta inquietud.

Si el horror puede ser clasificado mediante una serie de conceptos estilísticos susceptibles al análisis, corresponde al enfoque literario, en su carácter de entidad humanista, procurar la recopilación de un grupo de modelos que describan estos procesos creativos. Tomando en cuenta que, precisamente, muchos de estos cánones surgen de la ficción narrativa.

Por lo tanto, esta investigación se centrará en la tarea de conjuntar los principios que intervienen en una "correcta" codificación de la estética del horror.

Nuestra principal inquietud es establecer la relación anímica y estética que el horror puede conceder a un determinado texto, mediante la presentación de una serie de agresiones que se dirigen específicamente a la transformación corporal y a las significaciones retóricas que ésta adquiere cuando se trata de representar los malestares vivenciales que los individuos experimentan en su cotidianeidad.

Por lo tanto, nuestra poética, a pesar de valerse de elementos teóricos que pertenecen indiscriminadamente al estilo del horror, se encontrará estrechamente relacionada con el horror corporal, ramificación que supone un contacto directo entre lo repulsivo y la concepción trágica de la condición humana; asunto que empata aún más a nuestro objeto de estudio con ciertas obras estéticamente relevantes de la literatura universal.

Al mismo tiempo, uno de nuestros objetivos primarios es reunir un compendio de criterios que, hasta cierto punto, se alejen de la visión "costumbrista" que se tiene del horror, misma que no sólo tiende a observar a este estilo como una herramienta estéril y menor dentro de los parámetros estéticos actuales, sino que también lo confina a una lógica monocromática donde su aparición siempre es sinónimo exclusivo de una anulación intrínseca de la profundidad del individuo y de sus alcances humanos.

Esta postura se antoja francamente errónea cuando observamos el uso esteticista e innovador que David Cronenberg hace de las posibilidades estilísticas de lo grotesco y lo repulsivo.

Ya que las motivaciones que dieron origen a este proyecto surgieron del uso que Cronenberg hace de la estética del horror, tomaremos como muestra de análisis al filme *La Mosca* (1986), texto que resume de forma concreta los fundamentos ideales que, hipotéticamente, consideraremos vitales dentro de la conformación de nuestra Poética del Horror.

En esta cinta no sólo persiste un horror visual de notable fuerza semiótica, sino que, además, éste se encuentra estrechamente relacionado con las progresiones psíquicas de un protagonista que representa de forma impecable las ansiedades de su propio contexto emotivo; marcando, de esta manera, esa relación psíquica que tempranamente consideramos necesaria para nuestra Poética del Horror.

Nuestro primer capítulo estará dedicado a exponer los atributos que, según nuestro criterio, son indispensables dentro de la configuración de nuestro compendio conceptual. Esta tarea consistirá principalmente en la reunión de un grupo de criterios teóricos que dan peso y fuerza estilística al horror, a pesar de que muchos de ellos se consideran exclusivos del terror; situación que complica de cierto modo la clasificación y la subsecuente estructuración de nuestra poética.

Posteriormente, procederemos a estudiar el contexto histórico y estético en que surgió nuestro objeto de estudio. Como ya hemos dicho anteriormente, *La Mosca* es una obra que sorprende por el manejo que hace del estilo de lo repulsivo, cualidad que tiene mucho que ver con la crítica implícita que ejerce sobre su propia época.

Por último, estudiaremos de qué manera se presentan estas manifestaciones en la narración de nuestro corpus, tomando en cuenta los subtemas exclusivos del texto fílmico y la relación que estos tienen con los conceptos teóricos especificados en los dos capítulos anteriores.

De esta manera, pretenderemos dejar en claro las características que conforman a la estética del horror y que regulan la naturaleza artística de ciertas obras que se valen de este recurso.

Capítulo 1: Hacia una Poética del Horror

Como su nombre lo indica, este primer capítulo desempeñará la labor de establecer los rasgos definitorios que, a lo largo de esta investigación, habrán de delimitar los parámetros de aquello que llamaremos Poética del Horror.

Para efectos de este fin se han elegido tres rasgos prominentes que hacen del horror un estilo capaz de aspirar a una codificación discursiva ideal y específica, misma que incentiva la presencia de una serie de emociones que sugieren la concreción de nuevas experiencias estéticas y morales.

Lo sublime, lo siniestro y lo monstruoso habrán de ser las tres categorías que nos auxiliarán en la clasificación del conjunto de principios que habrán de exponer las bases teóricas de la estética del horror.

Es necesario destacar que, tal y como lo explica Francoise Duvignaud, el horror debe de ser descrito como una reacción que el ser humano presenta ante cualquier estimulo externo desconocido que amenaza su integridad, sentimiento que se encuentra "focalizado en el sólo campo del cuerpo deformado; cuerpo a la vez aterrorizado y aterrorizador, que padece el terror y lo provoca"[1].

Esta puntualidad nos acerca a la noción primaria que debe de tomarse en cuenta para la configuración de nuestra Poética del Horror. A menudo el miedo se considera un sentimiento reservado exclusivamente para el género del terror, relegando al horror a los terrenos "limitados" de lo repulsivo. Sin embargo, a lo largo de este capítulo exploraremos la posibilidad de que el horror, valiéndose de íconos autónomos, también tiene la finalidad de causar miedo en el receptor que lo percibe. Emoción capaz de alcanzar los mismos parámetros de significación que su pariente cercano: el terror; esto a pesar de sus respectivas y notables diferencias discursivas.

Reservándonos los riesgos que un análisis temprano de nuestro objeto de estudio (el filme *La Mosca* de 1986) podría suponer, en este capítulo sólo expondremos las bases teóricas de nuestra Poética del Horror.

[1] Duvignaud, Francoise. *El cuerpo del horror*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 15.

Será en el capítulo número tres donde llevaremos estos conceptos a la práctica, puntualizando la relación que estos tienen con el lenguaje audiovisual de la cinta de David Cronenberg. Sin embargo, ya que esta poética se encuentra, en mayor o menor medida, sujeta al estilo empleado por este autor, será necesario, en ciertas ocasiones, hacer la mención del horror corporal como el estilo específico del que se desprenden las principales inquietudes de este compendio de conceptos.

La principal característica del horror corporal, misma que debe de tomarse en cuenta a lo largo de este proyecto, es el hecho de que este estilo no sólo plantea la presentación de elementos repulsivos que tienen que ver con la mutilación y la desintegración física, sino que también incorpora efectismos que tienden a la mutación y a la intervención corporal, llevando el tema de la deformación del cuerpo a nuevos niveles estéticos.

1.1. El horror como una posibilidad de lo sublime

La escuela tradicional de la estética, erigida sobre los postulados iniciados por Platón, establece una notable y, en varias ocasiones, indivisible relación entre la armonía y la ética: lo bello suele presentarse como la exteriorización de una serie de elevados atributos que cumplen, en más de una ocasión, con un papel moralizante que incentiva un código ideal.

En esta máxima yacen los orígenes de un paradigma que, en mayor o menor medida, rige los patrones de apreciación estética de Occidente. Lo bello es digno de confianza: máxima comunión de una serie de valores, tanto físicos como espirituales, que son capaces de aspirar a producir una experiencia entrañable y de bienestar.

Por supuesto, lo bello es excluyente y, hasta cierto punto, alienante. Esta noción se volvió evidente cuando, en los albores del atribulado Siglo XVIII, el filósofo berlinés Alexander Gottieb Baumgarten utilizaría por primera vez el término "estética" para referirse a los postulados que se avocan a la apreciación y al sentimiento; fenómeno que no alude sólo a la belleza, sino a todo aquello que es susceptible de ser percibido a través de los sentidos.[2]

[2] González Moreno, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Castilla, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 28.

Es así como la categoría de lo bello comenzaría a mostrarse limitada con respecto a las nuevas inquietudes anímicas, existenciales y estéticas nacidas de las cada vez más complejas relaciones entre el ser humano y su entorno; tomando en cuenta que durante este siglo ya había iniciado el surgimiento de un ánimo artístico que deseaba deslindarse de los patrones moralizantes para enfocarse en la individualidad y el placer como únicas finalidades de la experiencia creativa.

El origen de este término se remite a las traducciones realizadas en 1674 de los tratados estéticos titulados *Sobre lo sublime*, mismos que se atribuyen al autor clásico Longino y que no verían su publicación sino hasta 1739.[3]

Logino es tajante con respecto a su definición de lo sublime. Para él este fenómeno, meramente retórico, surge cuando un individuo es capaz de utilizar un lenguaje tan elevado, tan sorpresivamente poderoso, que éste lleva irremediablemente a su interlocutor a un estado de mansedumbre.

A su vez, el autor griego manifiesta dos características esenciales para la identificación de lo sublime: la elevación del espíritu y el asombro. El primero se entiende como la capacidad de un objeto estético para hacer que un individuo trascienda hacia nuevas realidades, mientras que el segundo se refiere a una epifanía intempestiva.

Es de esta manera que comienza a identificarse una distinción de categorías estéticas entre lo bello y lo sublime, conflicto que quedaría plenamente cristalizado por Edmund Burke en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*.

El autor dublinés pone de manifiesto el carácter completamente individualista de lo sublime, especialmente aquel que se vuelve tangible ante una situación tan amenazadora que ésta nos obliga a enfrentarnos con la posibilidad de nuestra propia aniquilación. En contraste, lo bello encuentra su razón de ser en la colectividad, en el amor erótico y en la cohesión de una sociedad fraternal.

[3] González Moreno, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Castilla, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 30.

En términos de estética moderna, José Luis Molinuevo explica que: "en lo bello el sentimiento nace de la concordancia de facultades, pero el de lo sublime parece nacer de una violencia de esas facultades y de una inadecuación entre la finalidad de la naturaleza y ellas"[4].

Es importante destacar que Burke, entre sus distintos estudios acerca de lo sublime, relaciona directamente esta categoría con la presencia de un escenario sobrecogedor, capaz de apelar a una serie de emociones transgresoras entre las que se destaca el miedo.

Para la facilidad de su estudio, el miedo quedará establecido dentro de esta investigación como la sensación que se produce por la irrupción de una amenaza ajena, capaz de perturbar un estado de ánimo que se encontraba en reposo dentro de la normalidad. El miedo es, en su condición de sentimiento, una finalidad a la que aspiran dos tipos de estilos particulares: el terror y el horror.

El primero tiene como compromiso inicial el "amarre" de una serie de elementos que, ordenados de forma correcta, son capaces de producir un miedo puro y sin restricciones.

A diferencia del terror, el horror no tiene esta primera finalidad, su lenguaje retórico se inclina más por la denotación de emociones menos "elevadas" como son la repulsión y el asco. Esta característica ha hecho que este estilo se vea a menudo excluido del grupo de lo sublime; sin embargo, esto se debe más a su rebuscado código semiótico que a una verdadera ausencia de sublimidad.[5]

En su nivel más temprano, el horror no cumple con el requisito del miedo, siendo éste reemplazado por la repulsión. A pesar de esto, es esa misma repugnancia, generalmente expresada con elementos que nos remiten a la caducidad del hombre, la que suele provocar un miedo más primitivo e intenso, capaz de aspirar a la sublimidad.

Anterior a Burke, Joseph Adisson ya había hablado del miedo a la mortalidad y de cómo esta angustia se ve incluida en la categoría concerniente al éxtasis espiritual; esto no

[4]Molinuevo, José Luis. *La experiencia estética moderna*. Madrid, Síntesis, 1998, p. 137.
[5] A partir de este momento el término "sublimidad" será empleado para referirnos a una serie de rasgos que dan forma y configuran aquello que entendemos por lo sublime.

sólo con respecto a los límites de lo tangible, sino también refiriéndose a las posibilidades de la perdición psíquica.

Esto tiene mucho que ver con la tradición clásica de la tragedia y de sus héroes que, tras una serie de dolorosas penurias, encuentran un "horrible" y glorioso abatimiento.

El recordatorio de la fragilidad humana, de su caducidad física y espiritual, nos lleva no sólo a una ansiedad que obliga a gradecer la propia integridad corpórea, sino que también nos confronta con la ansiedad más antigua de la historia: el miedo a nuestra aniquilación como individuos, a la despersonalización más amarga y, en última instancia, a la degradación de todo lo que alguna vez representamos como personas. Sin embargo, esta noción catastrófica se vuelve sublime por la sinceridad de su discurso, ya que nos permite identificarnos a nosotros mismos a través de las desgracias de otros.

Adisson lo explica de la siguiente manera:

> Si consideramos la naturaleza de este placer, hallaremos que no nace tanto de la descripción de lo terrible, como de la reflexión que hacemos sobre nosotros mismos al tiempo de leerla. Mirando objetos odiosos de esta clase nos complace no poco la consideración de que no estamos a peligro de ellos. Los vemos al mismo tiempo tan temibles como inocentes: y cuanto más terrible sea su apariencia, tanto mayor es el placer que recibimos del sentimiento de nuestra propia seguridad. En una palabra, miramos en la descripción los objetos terribles con la misma curiosidad y satisfacción con que examinamos un monstruo muerto.[6]

Esta definición, que en su momento se volvió exclusiva del lenguaje literario, fácilmente se aplica a los parámetros de nuestra Poética del Horror.

El cadáver monstruoso, imagen simbólica por excelencia del horror contemporáneo, es nombrada por Adisson como algo "terrible", fenómeno que nos lleva a pensar en una posible conjunción de estilos donde los elementos semióticos horrorosos con capaces de inflamar un sentimiento de miedo deleitante que logra poner en contacto al espectador con lo sublime.

[6]Addison, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator* ed. De Tania Raquejo. Madrid, Visor, 1991, p. 189.

Burke enriquecería más adelante este criterio, definiendo al sentimiento del miedo a la muerte como un sufrimiento placentero, casi palpable, capaz de volverse "el rey de todos los terrores" al acercarnos a la incómoda aceptación de nuestra propia destrucción.

Es en estos terrenos sobre los cuales el horror se vuelve un catalizador del miedo que antecede a la sublimidad; finalidad que es compartida con otros estilos como el terror.

En su obra titulada *La sublimidad y lo sublime*, el teórico español Pedro Aullón de Haro explica los conceptos establecidos por Burke de la siguiente manera:

> Según Burke, en su más alto grado, el efecto de lo sublime en la mente consiste en el asombro; mientras que la admiración, la reverencia y el respeto son sus efectos menores. El asombro es un <<estado del alma>> en el cual <<todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror >>, quedando la mente <<tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebata mediante una fuerza irresistible>>. En el análisis de Burke, el miedo es aquella pasión que, asemejándose al verdadero dolor, sustrae de forma más determinante a la mente su <<poder de actuar y razonar>>.[7]

El dolor es una sensación que se encuentra más emparentada con el horror que con el terror, ya que nos remite a los aspectos más terrenales del cuerpo y la mente.

Al igual que el miedo, el dolor es una emoción que nos impide pensar de manera clara, nublando nuestras ideas hasta un punto estremecedor en el que no somos conscientes de nada excepto, por supuesto, de nuestra irremediable susceptibilidad ante las fuerzas de la naturaleza y el universo. Este aspecto debe obligarnos a pensar en una posible correlación entre el horror y la sublimidad.

Por otro lado, la presencia de la fealdad juega un papel vital en la construcción de lo sublime en la Poética del Horror; sin embargo, también representa su principal problema de clasificación.

[7]Aullón de Haro, Pedro. *La sublimidad y lo sublime*. Madrid, Verbum, 2006, p. 104.

La fealdad, por sí misma, no nos conduce a lo sublime; así como tampoco al horror. Para apelar a dichos niveles ésta requiere de una grandeza impactante que consiga romper con el plano de la normalidad.

Hablamos de una fealdad "sublime" cuando dicha anomalía se vuelve el manifiesto de un poder monstruoso del que fácilmente podemos volvernos presa, alterando la cotidianidad de tal manera que no sólo se nos presenta como algo digno de repulsión, sino como un auténtico agente del miedo.

Es entonces cuando los elementos grotescos de la carne y la materia, lejos de significar una decadencia "pusilánime", se tornan los atributos de una autoridad marginada que transgrede los estándares sociales y, en una situación final, los límites de la vida humana.

De esta manera, los procesos de mutación física, lejos de ser una neutralización de las capacidades biológicas, suponen una reconfiguración de éstas, mismas que nos parecen despreciables por su naturaleza horripilante, pero que también nos obligan a temerle por su fuerza.

En su estudio titulado *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*, Beatriz González Moreno explica la relación que tienen las características horrorosas del monstro con la consolidación de la sublimidad:

> Lo sublime se relaciona directamente con las ideas de dolor, enfermedad y muerte, y tales pasiones sólo pueden ser causadas cuando sentimos amenazada nuestra vida. Para que tal grado de violencia sea posible y el pavor nos impida correr, la realidad exterior ha de ser percibida como un poder absoluto en su capacidad de dominación. La grandeza de proporciones, como es el caso de la criatura, contribuye en buena medida a ello. El ojo físico no es capaz en un solo golpe de percibir con nitidez todos los detalles que le amenazan, la imaginación toma inmediatamente el relevo y la reconstrucción de la realidad exterior en términos de horror está servida.[8]

[8] González Moreno, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Castilla, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 178. Es importante destacar que la teórica usa el término "horror" para referirse a las características físicas que destacan la apariencia de la criatura sublime.

Por otra parte, la fealdad produce una vacilación de los paradigmas morales humanos, haciendo trastabillar nuestra concepción de lo bello y lo bueno:

> La criatura en su conjunto se nos antoja sublime porque hay un sentimiento de inadecuación por parte de la imaginación para representarla: es un ser tan horroroso y falto de proporción que difícilmente se adecua al concepto de ser humano, aunque la imaginación nos fuerce a admitir la posibilidad de que tal engendro comparta raza con la humanidad y de hecho sea humano, demasiado humano.[9]

Son estas características exteriores las que nos orillan a pensar en la posible inclusión de la criatura horrorosa en la categoría de lo sublime; sin embargo, existen elementos que tienen que ver con una codificación interna y que serán estudiados con mayor profundidad en nuestro apartado enfocado a la representación de la figura del monstruo como una metáfora de la humanidad.

Por otra parte, la sorpresa, emoción que experimentamos al contemplar lo monstruoso (ya sea de manera audiovisual o en nuestra imaginación), nos lleva sin remedio a un miedo franco y sin límites, capaz de permitir esa elevación mental que podría pensarse exclusiva del terror.

Al momento de observar un cadáver (acción que podría entenderse como la actividad horrorosa por excelencia) es nuestra propia naturaleza la que nos da una punzada de sincera ansiedad al informarnos de la facilidad con la que podemos obtener un desenlace fatal; situación que nos hermana con ese vestigio putrefacto que alguna vez fue un hombre, igual que nosotros. Esta noción proviene de una segunda lectura cuyo impacto nos invade de manera inadvertida, generando un asombro que es propio de lo sublime.

En sus estudios acerca de lo sublime, Edmund Burke ya había estudiado la reflexión sublime que el horror es capaz de despertar en el inconsciente del espectador cuando éste llega de forma sorpresiva, inquietud que es resumida por Aullón de Haro de la siguiente manera:

> Todas las ideas de dolor o placer capaces de <<causar una poderosa impresión en la mente>> conciernen a la autoconservación y a la sociedad, pero son las primeras, sobre todo

[9] González Moreno, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Castilla, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 178.

> relacionadas con el dolor y el peligro, la enfermedad y la muerte, aquellas que <<llenan la cabeza con fuertes emociones de horror>> mucho más poderosas que las provocadas por el placer.[10]

Uno de los principales movimientos estéticos que se nutriría de los postulados de Burke sería el de la novela gótica. Los paisajes ominosos y obscuros, las construcciones sobrecogedoras que esconden tras sus muros una violencia salvaje y terrible, se volverían perfectos escenarios para la aparición de lo sublime en su más intensa vitalidad.

Sin embargo, es necesario distinguir una diferencia sumamente importante con respecto al papel que juega esta categoría en dicha vanguardia narrativa.

En la novela gótica los elementos sublimes confrontan a la verdad, la vuelven un asunto difuso y es obligación del protagonista hacer que estos elementos de sobrenatural elevación sean derribados en nombre de la razón; canon que mucho tiene que ver con el pensamiento ilustrado de la época.

A pesar de esto, la finalidad práctica de la novela gótica no ejerce una influencia directa sobre los elementos estilísticos de los cuales se vale para despertar en el lector la experiencia de lo sublime.

La sugerencia de la muerte es quizás el principal rasgo de sublimidad en la novela gótica y, como ya hemos visto anteriormente, ésta se encuentra armonizada más por características propias del horror que del terror.

La escritora Ann Radcliffe ya había estudiado estos modelos de sublimidad, poniendo especial atención en el problema que resulta de la diferenciación entre el terror y el horror. Beatriz González Moreno retoma los postulados de la teórica británica, explicándolos de esta manera:

> Radcliffe, conocedora de la *Enquiry* de Burke, estaba desarrollando su propia teoría de la sublimidad. A este respecto, el uso de <<horror>> en lugar de <<terror>>, como Burke había prescrito, no es arbitrario. La autora, en su ensayo *On the supernatural on poetry*, -publicado póstumamente en *New Montly Magazine* 7 (1826)-, sugiere que <<terror>> y <<horror>> son sentimientos distintos en la medida en que el primero expande el alma y despierta las

[10]Aullón de Haro, Pedro. *La sublimidad y lo sublime*. Madrid, Verbum, 2006, p. 103.

> facultades hacia un grado más elevado de vida, mientras que el segundo contrae y paraliza hasta el punto de aniquilar toda capacidad de percepción. De tal forma que, aunque el terror y el horror son fuente de lo sublime muchas veces utilizados como sinónimos -, esta distinción teórica constituye un cambio importante entre la sublimidad gótica y la del Romanticismo; pues mientras lo sublime romántico encuentra en el terror una fuente obscura de creación, y en consecuencia, de elevación, lo sublime gótico busca la represión –la parálisis- de este sentimiento subversivo.[11]

Esta cita nos lleva a pensar en la posibilidad de que, tanto el terror como el horror, ambos valiéndose del sentimiento del miedo, aspiran a la categoría de lo sublime, cumpliendo por separado con distintas características.

Mientras que el terror apela a las pulsiones que dan como resultado la inmediata elevación del espíritu, el horror se torna una fuerza tanatológica insalvable donde la angustia y la sorpresa nos dejan indefensos ante el poder de una fuerza inmensamente superior.

Es apropiado indicar que el tipo de horror que pretendemos teorizar dentro de nuestra poética es un fenómeno prodigioso, que se niega a cumplir ciegamente con los esquemas de los postulados clásicos. Este estilo no plantea una mutilación de la vida, sino que apela a una reconfiguración de ésta, llevándola hacia nuevos niveles donde las posibilidades psíquicas se tornan ilimitadas; situación que, según la acepción propuesta por Radclife, es signo inequívoco de una sublimidad que, hasta hace poco, se consideraba exclusiva del terror.

Tomando en cuenta los postulados iniciados por Longino, y que más tarde serían especificados por Burke, podemos decir que, primariamente, el asombro es la principal característica que nos hace pensar en la posibilidad de un horror sublime, ya que esta emoción fulmina cualquier tipo de posibilidad de defensa, llevando al espectador hacia una "petrificación" espiritual donde todo lo que creía saber de su realidad se ve resumida a la posibilidad, cada vez más tangible, de su propia destrucción.

[11] González Moreno, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Castilla, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 122.

Otro atributo que incluye al horror dentro de los terrenos de lo sublime es su capacidad para hacernos conscientes de nuestra flaqueza ante la inmensidad de la naturaleza y el universo, esto mediante una estética transgresora que generalmente se inclina por la metaforización de la condición humana a través de la representación de un dolor intenso, tanto físico como espiritual, que es capaz de producir un efecto catártico en el espectador, similar al del género de la tragedia.

Es importante destacar que, en definitiva, no todo el horror es sublime, sino que se requieren de ciertos elementos específicos para que esta categorización ocurra. Entre estos factores resalta la sensación de peligro mencionada por Burke, misma que debe de ostentar un poder retórico y estilístico capaz de causar un impacto profundo en el espectador.

Dentro de las teorías de lo sublime, en múltiples ocasiones se aprecia un uso indistinto de los términos terror y horror; fenómeno que dificulta una diferenciación completa pero que también sugiere la posibilidad de una conjunción. El terror se observa como un camino recto hacia la aparición de lo sublime, ya que éste puede catalogarse como un sentimiento que, casi siempre, codifica a un género en particular. Un ejemplo de esto es el hecho de que al contemplar un filme que incorpora elementos propios del terror, generalmente entendemos de antemano que esta obra pertenece a dicho género.

A diferencia del terror, el horror es un concepto que se encuentra relativamente huérfano de un género "raíz". A lo largo de la historia de la cinematografía han aparecido dramas, docudramas, melodramas, *westerns*, comedias, comedias negras y largos etcéteras que, a pesar de incluir elementos repulsivos que son pertenecientes al horror, se definen como géneros independientes.

Esto apunta a una diferenciación entre el terror y el horror que, a pesar de no significar realmente un impedimento para que ambos aspiren al miedo (y por lo tanto a la sublimidad), sí plantea una división con respecto a los mecanismos de la elevación del ser.

El horror no cuenta con una ruta directa a la sublimidad, sino que se torna un vehículo que, a través de un lenguaje grotesco, aspira en primera instancia a producir un terror intenso para después alcanzar el grado de la elevación.

A esto se suma el hecho de que lo repulsivo también suele llegar a producir un terror inenarrable que resulta ser un preámbulo de lo sublime. Es decir, el horror y el terror pueden llegar a conjuntarse en la medida en que el primero resulta ser combustible del segundo.

Los postulados descritos por Edmund Burke, y retomados siglos más tarde por Beatriz González Moreno, señalan la posibilidad de incluir a nuestra Poética del Horror dentro de los terrenos de lo sublime gracias a la estética que la engalana, misma que se emplea para conseguir un efecto de miedo paralizante y que, por consiguiente, nos lleva hacia el siguiente escalón, el cual corresponde al de la sublimidad.

1.2. Lo siniestro

La categoría de lo siniestro debe de ser el atributo por excelencia de toda obra artística que tenga como finalidad producir una sensación de sobrecogimiento y espanto. En nuestra Poética del Horror, la encontramos como una posibilidad estética donde una serie de elementos se conjuntan para evocar un sentimiento de vibrante extrañeza, donde el mundo que antes considerábamos confiable se revela a traición.

Para facilitar el estudio de lo siniestro, utilizaremos la definición proporcionada por Sigmund Freud: "Lo siniestro sería aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás"[12].

Reconocemos a la desfamiliarización como la principal característica de esta acepción en particular, fenómeno que ocurre cuando la existencia de algo secreto se vuelve evidente, manifestando la facilidad con que la normalidad puede quedar anulada. Este canon estético encuentra su principal exposición en aquellos ejes temáticos que se desprenden del género de lo fantástico, teniendo al terror y al horror como vehículos ideales.

Por supuesto, no todo lo que es propiamente fantástico puede incluirse dentro de los terrenos de lo siniestro, ya que existen una serie de rasgos que son necesarios para la codificación de este efecto, mismos que trataremos de recopilar a lo largo de este apartado.

[12] Freud, Sigmund. *El hombre de arena/precedido por lo siniestro por Sigmund Freud*. Palma de Mallorca, Torre de viento, 2001, p. 12.

La irrupción de la figura del doble es, sin duda alguna, el arquetipo por excelencia de lo siniestro, ya que su propia naturaleza imitativa nos hace pensar inmediatamente en algo idéntico al individuo y que, sin embargo, también representa su contraparte.

El doble se torna sinónimo de angustia cuando éste representa una amenaza al *yo*, ya sea mediante la sugerencia de un desdoblamiento involuntario, o a través de la representación de una serie de deseos reprimidos que se vuelcan contra el individuo "original". La apariencia humana o semi-humana es una de las principales sugerencias de este fenómeno, ya que la criatura se torna un espejo de las propias anomalías del hombre, mismas que se pensaban inexistentes o vencidas.

Psíquicamente hablando, el principal atributo siniestro del doble es su capacidad para enfrentarnos con una serie de inquietudes pretéritas que nos remiten a un pasado que, visto desde los parámetros socialmente aceptados de nuestra comunidad, se antoja como una época obscura y bárbara a la que no deseamos regresar bajo ninguna circunstancia.

Aquello que creíamos superado regresa por nosotros, a veces para trastocar los límites de lo permitido por nuestros contratos de convivencia, en otras ocasiones, bajo la forma de una posibilidad narcisista, para invitarnos a la violencia arcaica que años y años de represión trataron de hacernos olvidar.

Esta angustia, que se registra como un ánimo observado desde las culturas más antiguas, crece de forma paralela junto con las concepciones que distintas civilizaciones hacen del cuerpo horroroso y de sus significaciones siniestras.

En su obra titulada *El cuerpo del horror*, Francois Duvignaud habla de la posibilidad de que el horror, al igual que las significaciones primitivas de lo siniestro, sea un asunto enraizado en la psique humana desde tiempos remotos, situación que, tomando como base casos psiquiátricos actuales, queda evidenciada como una constante dentro del inconsciente colectivo de la humanidad:

> En un gran número de sueños o pesadillas contemporáneas que me ha sido dado examinar recientemente, la mayoría se refería a malformaciones o alteraciones del cuerpo, fuente permanente de inquietud para nosotros y los demás. Quizá resulte difícil establecer si se trata de un horror arcaico y, por así decirlo, permanente, ya

> que varía en las distintas culturas, épocas y civilizaciones; pero es imposible desconocer la continuidad de la angustia que siempre ha generado la deformación del cuerpo humano.[13]

Esta posibilidad queda reiterada cuando analizamos la iconografía que numerosos pueblos, de épocas distantes, han reproducido en torno a las alteraciones subnormales del cuerpo y de la potencia que éstas representan frente a los individuos de su sociedad.

Proceso estético-moral que tiene que ver con el nacimiento de mitos y deidades que más adelante, y con la llegada de las nuevas civilizaciones como motor principal, habrán de convertirse en figuras de índole demoniaca, tanto por la reiteración que hacen del misticismo arcaico que las vio surgir, como por su sobrecogedor carácter físico.

Apoyándose fuertemente en los estudios de Friedrich Schelling, Freud asegura que la represión es el mecanismo que vuelve anormal a un determinado objeto o emoción; estableciendo una relación indisoluble entre lo siniestro y los impulsos que permanecen cohibidos en nuestro inconsciente:

> Ante todo: si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo afecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro, siendo entonces indiferente si ya tenía en su origen ese carácter angustioso, o si fue portado por otro tono afectivo.[14]

El doble no sólo materializa una amenaza externa, sino que también nos hace contemplar, con una extrañeza que rápidamente se vuelve pavor, a un grupo de anormalidades que habían permanecido incógnitas dentro de nosotros mismos y que, súbitamente, han decidió manifestarse.

El horror tiene una forma por demás sugestiva para inflamar las experiencias de este encuentro con la otredad. La potencia de lo extraño se experimenta en la carne, mancillándola, volviéndola un perturbado testigo de lo anormal. Esto se vuelve doblemente

[13] Duvignaud, Francoise. *El cuerpo del horror*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 11-13.
[14] Freud, Sigmund. *El hombre de arena/precedido por lo siniestro por Sigmund Freud*. Palma de Mallorca, Torre de viento, 2001, p. 27.

espantoso cuando observamos la tendencia estética de ciertas obras que abordan temas como la mutación y la intervención corporal.

A diferencia del sobrecogimiento natural que acompaña a la muerte y al desmembramiento, en este tipo de discursos encontramos el nivel más elevado de extrañeza: la experiencia de lo siniestro vivido en carne propia, la imposibilidad de reconocer algo que, hasta ese momento, había sido tan familiar para nosotros como puede serlo nuestra propia anatomía.

Es aquí donde encontramos una radicalización de la categoría de lo siniestro, ya que la desfamiliarización no sólo se produce con respecto a aquello que nos rodea, sino que también nos vuelve ajenos ante nuestra propia persona. Experiencia que, por supuesto, termina en la disolución del individuo.

Una segunda característica siniestra que codifica a la Poética del Horror es el entramado de ansiedades que surgen ante la posibilidad de perder una extremidad activa de nuestro organismo.

La idea de la mortalidad física ha sido sinónimo de miedo desde que el hombre la asimiló como un fin inevitable, esto debido principalmente a una incertidumbre generalizada que, a pesar de los avances de la civilización occidental, permanece en el mismo misterio que la caracterizaba desde los primeros años de la humanidad.

Nadie sabe qué hay después de la muerte. Esta duda nos hermana íntimamente con nuestros ancestros, sin importar las diferencias y progresos que nos hacen pensar en lo contrario.

Es por eso que un miedo primitivo nos obliga a volver atrás, a etapas no superadas de nuestro inconsciente, cada vez que nos topamos de forma imprevista con recordatorios traumáticos de nuestra caducidad en este mundo; ya sea mediante la trágica mortalidad de nuestros semejantes, o a través de una anomalía en nuestro propio cuerpo que nos haga conscientes de la fragilidad consustancial del ser humano.

Una vez más, le represión inaugurada por la sociedad contemporánea hace que esta incómoda emoción se vuelva doblemente grotesca al momento de materializarse dentro de nuestra cotidianeidad.

Las religiones y las sociedades políticamente correctas generalmente tratan de protegernos de la horrible idea de una muerte absoluta, dándonos una seguridad que hace que el sentimiento de lo siniestro nos tome aún más desprevenidos, aumentando considerablemente el espanto que éste profesaba en comparación con las civilizaciones arcaicas.

Al mismo tiempo, la mutilación repulsiva, rasgo canónico del horror moderno, juega un papel importante dentro de la codificación de lo siniestro, ya que ésta nos remite a un conjunto de pulsiones que exaltan la posible anulación de nuestras capacidades de acción potencial o, en términos psicoanalíticos, nuestras "facultades fálicas".

Es pertinente tomar en cuenta la división que Freud hace de los planos y contextos en los que se desarrolla lo siniestro, dividiéndolos en el grupo de lo vivencial y en el de lo imaginario.

La primera categoría se refiere al cúmulo de ansiedades supersticiosas y barbáricas que, a pesar del avance de los años y de la supuesta victoria de la razón, aún continúan siendo fuente de desconcierto y extrañeza; situación que se vuelve evidente cuando un suceso sospechoso en nuestra vida cotidiana consigue hacer vacilar por un instante ese orden que, hasta ese momento, se nos antojaba como algo irrefutable.

Es importante destacar que este campo se avoca exclusivamente a los fenómenos que se desprenden del reino de lo material, anulando su capacidad abstracta y, por lo tanto, evitando que la categoría de lo siniestro se concrete de forma total.

Por otro lado, lo siniestro ficticio se destaca por su apelación a los complejos que se generan en el plano de lo psíquico. De esta manera, la represión adquiere un enraizamiento mucho más profundo, que va más allá de meras confirmaciones siniestras en el mundo de lo palpable.

En este campo descansa todo lo siniestro que se produce a través del lenguaje poético y de los ejes temáticos de la ficción, ya que estos muy a menudo proponen elementos siniestros que, si bien son imposibles de ser confirmados en el código de lo real, producen una impresión psíquica más poderosa que las meras vacilaciones de la experiencia. Este impacto emocional tiene mucho que ver con el hecho de que, en una obra poética de carácter siniestro, la realidad permanece en perpetua ambivalencia; fenómeno que vuelve borrosos los límites entre aquello que aún permanece reprimido y aquello que pensábamos haber superado. Es decir, nuestro juicio siempre se mantiene en duda, sin darnos el consuelo de una confirmación tanto positiva como negativa.

A pesar de que podemos aventurarnos a asegurar que toda obra fantástica de carácter siniestro puede ser incluida dentro del grupo concerniente a lo ficticio propuesto por Freud, existe una diferenciación en particular que debe de observarse con sumo cuidado: el contexto en el que se desenvuelve la narración de cada obra.

La mente creativa del autor es libre de elegir este atributo de entre una amplia lista de posibilidades, sin embargo, existen escenarios específicos que propician la aparición de lo siniestro de una forma contundente, llegando a abarcar tanto el rubro de lo vivencial como el de lo ficcional.

Esto sucede cuando el realizador decide plantear los eventos de su obra dentro de un plano que, a pesar de siempre permanecer en los recovecos de lo ficticio, logra reproducir de forma casi fiel la realidad cotidiana; por supuesto, con la clara pretensión de que este escenario sirva para hacer aún más evidente y pavorosa la irrupción de lo extraño.

Al situarnos en un contexto que se asemeja en demasía al de nuestra vida común, el autor apela, en un principio, a lo siniestro que se produce en el plano de lo real, para después llevarlo a límites insospechados a través de la desfamiliarización extrema de la que es capaz la fantasía; especialmente sí ésta se hace presente en un plano donde jamás se nos había advertido de la posible comunión entre lo real y lo delirante.

Freud explica este caso particular de la siguiente manera:

> Muy distinto es, en cambio, si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro, y

> cuanto en las vivencias tenga este carácter también lo tendrá en la ficción. Pero en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad. En cierta manera, nos libra entonces a nuestra superstición, que habíamos creído superada; nos engaña al prometernos la realidad vulgar, para salirse luego de ella.[15]

Esta particularidad puede hacernos pensar en la importancia que tienen géneros como la ciencia ficción dentro de las conceptualizaciones de lo siniestro; ya que la carga de verosimilitud que intenta de imprimirse en ciertos textos pertenecientes a este rubro los dota de esa duplicidad vivencial y ficticia que Freud reconocía como punto álgido de la categoría de lo siniestro.

Hasta el momento sólo hemos observado aquellos atributos de lo siniestro que empatan abiertamente con las necesidades de nuestra Poética del Horror, sin embargo, es necesario enlistar de forma concreta y general aquellos elementos que codifican a esta categoría en su totalidad. Tarea que se facilita con la enumeración realizada por Eugenio Trías en su estudio *Lo bello y lo siniestro* y que, según el teórico español, resume el ánimo siniestro del romanticismo, encapsulando sus principales inquietudes en una serie de ejes temáticos que se explican de la siguiente manera:

1. La aparición de un emisario de vaticinios terribles.

2. La presencia del doble.

3. La posibilidad de que un objeto inanimado adquiera vida propia.

4. Una sensación de *déjá vu* ante la repetición, en condiciones idénticas, de una situación extraña.

5. Íconos que hacen referencia a la pérdida por amputación de órganos y extremidades consustanciales a la personalidad activa. Este a tributo se vuelve especialmente siniestro si el despedazamiento se presenta en un ser animado que, a pesar de no ser humano, nos remite a la naturaleza del hombre.

[15] *Ibídem*. p. 34.

6. La realización fantástica de un deseo reprimido que hasta ese momento se consideraba imposible. Es decir, la aparición de lo fantástico en lo cotidiano[16].

Por lo tanto, entendemos que estas características, evidentemente relevantes para la codificación de nuestra Poética del Horror, son herencias legadas por el Romanticismo, así como de la exploración estética que éste hizo de la naturaleza del miedo en el arte.

La otredad se volverá, de esta manera, el principal atributo siniestro de nuestra Poética del Horror, anomalía que se encuentra marcada indeleblemente dentro de las alteraciones físicas conceptualizadas por ésta, y que podrá resultar en el nacimiento de múltiples rasgos y subdivisiones temáticas.

1.3: Lo Monstruoso

Vincent Pinel, en las amplias divisiones incluidas en su obra titulada *Los géneros cinematográficos*, asegura que: "La película de horror escenifica el miedo al otro, al diferente. Su elemento constitutivo es la monstruosidad, que puede deberse a la alienación humana, a las mutaciones científicamente inexplicables, a las mutaciones provocadas por el hombre o a las fuerzas sobrenaturales"[17].

Esta aseveración, sencilla y libre de ambigüedades, nos acerca a dos características que serán de suma importancia para la concreción de nuestra Poética del Horror.

En primer lugar, nos encontramos con el hecho de que los agentes transmisores del horror son identificados por su clara diferencia frente a sus semejantes, volviéndose anormales dentro de un determinado nicho humano (facultad que ya antes habíamos estudiado en el apartado correspondiente a lo siniestro).

En segunda instancia, comprendemos que el rasgo ideal que desencadena esta incapacidad de integración, tanto física como mental, es la naturaleza "monstruosa" del individuo o criatura en cuestión.

[16] Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Ariel, 1988, p. 33.
[17] Pinel, Vincent. *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona, Manontroppo, 2009, p. 170.

Anteriormente habíamos estudiado la necesidad de la fealdad insólita para que el horror aspire a alcanzar los terrenos de lo sublime. Sin embargo, es importante indagar con respecto a los rasgos que hacen de la monstruosidad un elemento constitutivo de nuestra Poética del Horror.

Lo monstruoso puede definirse, fisiológicamente, como aquello que trastoca los órdenes de la naturaleza y por lo tanto procede a volver irregulares las concepciones clasificatorias de lo posible y lo imposible.

Este conflicto se vería potencializado con el nacimiento de la Historia Natural en el Siglo XVIII, disciplina que tenía el objetivo de clasificar, mediante modelos taxonómicos, la correlación armoniosa entre los seres vivos. Es en este contexto científico donde la irrupción del monstruo se clasificaría como una anormalidad que altera esa sana cadena de sucesiones evolutivas.

En su obra titulada *El monstruo en el otro*, la teórica en Ciencias Sociales Emma León asegura que la "monstruosidad biológica" hace renacer en la sociedad que la contempla los postulados platónicos que relacionaban a la fealdad con la maldad, dando píe a ese malestar que abruma a una sociedad al momento de encontrarse con individuos que, a pesar de pertenecer al género humano, exteriorizan una "desemejanza" que los vuelve desagradables para el resto de su comunidad:

> También aquí la clave radica en lo que un sujeto experimenta, tal y como significa el término opuesto de *kalón* o sea *aisjrón*: aquello que la mirada no puede soportar con todo su caudal de afectaciones paradigmáticas y procesos de valoración asociados a lo desagradable, a lo que es motivo de disgusto, a los displacentero, lo molesto, inaguantable. La monstruosidad percibida en el Otro contiene esta constelación sensible pues la manera discrepante como se perciben sus signos visibles alude a una básica falta de armonía o *deinón* que, como se ha dicho, comulga con la sorpresa y sobresalto desagradables y hasta amenazadores.[18]

Al mismo tiempo, los estudios psiquiátricos emprendidos en este contexto comenzaban a apuntar hacia la existencia de otro tipo de irregularidades que, en este caso, se hallaban interiorizadas dentro del ser humano; teniendo a la locura como la principal muestra de este

[18] León Emma, *El monstruo en el otro: sensibilidad y coexistencia humana*. Madrid, Sequitur, 2011. p. 174.

tipo de anomalías. Es así como surge una suerte de monstruo que, al no saber diferenciar la realidad de la fantasía, amenaza con arrastrarnos a esta vacilación.

Con respecto a este tema, el filósofo José Luis Barrios asegura que:

> Si lo monstruoso es el horror ante la naturaleza, el horror de la locura produce el espacio donde deformidad y delirio coinciden: construye la representación biopolítica de la exclusión: el anormal. El monstruo introduce la diferencia a escala cosmológica, el loco a escala social. La síntesis de ambos produce al monstruo humano: aquel que al mismo tiempo es alteración social y alteración natural. El monstruo humano hace del cuerpo una deformación moral de la conciencia y hace del trastorno de la conciencia una deformación del cuerpo. En este contexto la condición de la locura es una suerte de espacio de lo informe moral, social y vital que carece de lugar de comprensión.[19]

Estos modelos epistemológicos y sanitarios habrían de influir enormemente en la forma en que las sociedades occidentalizadas percibían a ciertas anomalías que no podían ser indexadas dentro del seno de lo correcto, generando aprehensiones que, por supuesto, persisten hasta hoy en día.

Por otra parte, la indagación con respecto al ánimo monstruoso se encuentra claramente ligada con el avance de la tecnología visual. Ya antes de los avances científicos del Siglo XVIII se tenía el referente del telescopio inventado en el Siglo XVI, aparato que permitía al hombre sumergirse en un mundo de irregularidades ocultas dentro de su propia cotidianeidad. Vistas a través de la lente del instrumento, estas pequeñeces en las que nadie reparaba adquirían un valor colosal e informe.

Por otra parte, la aparición de la fotografía en el Siglo XIX abrió la posibilidad de registrar acontecimientos violentos y situaciones grotescas que nunca antes habían formado parte de la memoria colectiva de la sociedad normalizada. De esta manera, lo grotesco se vuelve un asunto de carácter masivo.

Esta serie de avances permitieron la proliferación de un cúmulo de valores culturales que serían adoptados socialmente, creando niveles de aceptación donde la

[19]Barrios, José Luis. *El cuerpo disuelto: lo colosal y lo monstruoso*. México, Universidad Iberoamericana, 2010, p. 267.

comunidad tiende a ejercer un juicio que transforma rápidamente lo anormal en algo monstruoso.

Regresando a las hipótesis cultivadas por Emma León encontramos que, con respecto a la monstruosidad antropológica de esa época, la repulsión surge de una serie de rasgos irregulares que, contrapuestos de forma tosca, hacen que la vista del hombre común resulte incapaz para organizarlos de un solo vistazo.

Esta observación científica sería adoptada por distintos artistas y autores en su necesidad por llevar la categoría de lo sublime hacia nuevos límites, siendo la figura del monstruo la encarnación de estas colosales irregularidades carentes de armonía.

Durante el Siglo XVIII estas características de extravagancia estética se volverían propias del término de lo grotesco, tanto así que esta acepción sería empleada para denominar todo aquel objeto palpable que fuera discordante con respecto a los cánones de armonía exigidos por una comunidad determinada.

El nicho social es el que elije lo que es monstruoso, nuestra reacción de espanto no es más que la exteriorización de una serie de impulsos con los que nuestra sensibilidad ha sido educada desde nuestros primeros años. Es por eso que el monstruo representa la aparición de lo prohibido, de aquello que tiene la clara intención de transgredir las leyes de la sociedad y de la naturaleza.

El arte producido durante el romanticismo se encontraba sensiblemente emparentado con estas preocupaciones y en la categoría de lo siniestro encontró esa capacidad para definir los conceptos de naturaleza y humanidad que, curiosamente, la ciencia de su época también había intentado de encapsular.

Frankenstein, novela publicada en el año de 1818, inaugura una tradición que señalaría a la ciencia ficción como el discurso por excelencia para la aplicación de los postulados sublimes del horror monstruoso, situación que conjunta dos importantísimas preocupaciones anímicas de su época: el regreso de la mitificación de la naturaleza y la contraposición de ésta con el progreso científico.

Este género reconfigura la confrontación romántica entre el individuo y la sociedad, situación que queda más que clara cuando la creación de Víctor Frankenstein, una criatura cuyo exterior es sinónimo de repulsión ante los individuos de su mundo, se vuelve un ser marginado, una anomalía en medio de un sistema que no tolera la deformidad aún cuando es ella misma la que celebra crímenes de una naturaleza aún más atroz.

A pesar de esto, el principal motivo por el que la criatura es perseguida es por la reflexión que los individuos socialmente aptos hacen de sí mismos al contemplarla en toda su petrificante imperfección que, sin embargo, continúa siendo legítimamente humana en cuanto a sus necesidades afectivas y de pertenencia.

La anatomía del monstruo permite vislumbrar aquello que en los seres comunes permanece oculto, ya que su piel amarillenta "apenas" alcanza a cubrir el entramado de músculos y arterias que dan forma a su cuerpo.

Esta incómoda revelación funciona de igual manera a nivel psíquico, haciendo de la transparencia física una mera metáfora de los procesos y carencias psicológicas que quedan al descubierto a través de la existencia de la criatura. Es aquí donde nos encontramos frente a la presencia más sugestiva del doble, misma que exterioriza de forma contundente todo aquello que quisiéramos que quedara oculto.

Esta es una de las muestras más palpables de los niveles de representación que el horror corporal es capaz de alcanzar: la carne se vuelve símbolo de la psique y viceversa.

Beatriz González Moreno retoma a diversos autores para definir el verdadero poder representativo de la figura monstruosa, concepto que organiza de la siguiente manera:

> …lo monstruoso, como señala Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar*, es definido como un objeto que por su tamaño-sus proporciones, en general-aniquila el fin que constituye su concepto (Kant, 1992:166). La criatura es un monstruo porque desafía los límites que han de definir a la humanidad moral. Tal y como nos recuerda Michel Foucault en *Histoire de la folie á l'áge classique* (1961), un monstruo es algo o alguien que ha de ser mostrado (lat.

> *monstrare*) como un aviso visible de los errores humanos y como epítome de aquello que no tenemos que ser (Baldick 1987: 10).[20]

El monstruo es un ente que dice algo de su sociedad, la máxima expresión de esa otredad que la categoría de lo siniestro exige como necesaria para la concreción de la extrañeza.

Por supuesto, la monstruosidad no es sinónimo inmediato de terror y angustia, al menos no dentro de los terrenos del texto ficcional. Todo depende de la contextualización colectiva en que lo grotesco sea develado, así como de las evaluaciones subjetivas que los individuos de una comunidad hacen con respecto a aquello que les rodea.

Francoise Duvignaud señala que es necesaria la aparición de cuatro características que, dentro de la sociedad occidental, son interpretadas como verdaderas amenazas de la normalidad biológica y de la integridad física:

1. Los signos que ponen en peligro nuestra identidad física o que, en su defecto, son recordatorios de esta vulnerabilidad.

2. La posibilidad de ser sometidos por entes que tienen una fuerza muy superior a la nuestra, misma que, en ciertas ocasiones, los dota del poder de devorarnos limpiamente.

3. El espanto surgido de la muerte vista como un clímax erótico, generalmente incentivado por la seducción que ciertos agentes del horror pueden ofrecer sobre un individuo indefenso. Aquí encontramos la presencia del cuerpo femenino como un placer amenazante.

4. La repulsión, elemento indispensable del horror, tiene que ser la pieza clave dentro de lo monstruoso, ya que este es un atributo que logra desencadenar reacciones inesperadas en un espectador que, ante la incomodidad de una imagen icónica, reacciona con una aprehensión incontrolable.[21]

Es así como observamos cuatro características principales que concretan el ánimo horroroso de la figura del monstruo; postulados que, si bien no requieren de su total

[20] González Moreno, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Castilla, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 178,179.
[21] Duvignaud, Francoise. *El cuerpo del horror*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 21,22.

convergencia para una codificación en forma, generalmente admiten la presencia de dos o más atributos en un mismo discurso.

Por supuesto, estas son características de carácter físico. Para que consigan volverse elementos codificadores de la Poética del Horror es necesario un conjunto de procesos interiorizados que construyan aquello que José Luis Barrios llama el "monstruo humano".

Es decir, un ente que reúna los elementos estéticos ya antes mencionados y que además represente un paradigma moral para el ojo de una sociedad alienada.

Es de esta manera que el monstruo se vuelve la exteriorización de nuestras más ocultas flaquezas, así como de nuestros ensueños criminales; mismos que, como habíamos observado en el capítulo dedicado a lo siniestro, se desdoblan para amenazarnos en nuestra indefensión más íntima, o quizás para sugerir una identificación con aquello que creíamos ajeno a nosotros.

El estilo del horror, capaz de establecer una relación paralela entre la repulsión física y el desmoronamiento psicológico, se vuelve el discurso ideal para introducir este mensaje.

Es la sociedad la que exige la disolución del monstruo, más como una necesidad de sanidad mental que como una auténtica inquietud específica. La muerte de la criatura, vista como un restablecimiento del balance natural, traerá consigo la normalidad de la que tanto depende el sistema visual-moral de una sociedad.

Capítulo 2. Contextualización

1957 fue un año en el que grandes monstruosidades de la historia decidieron manifestarse. La U.R.S.S lanza el Sputnik al espacio en un paranoico afán por obtener avances científicos espaciales. Paralelamente, en Estados Unidos se formalizaría el estudio de las posibilidades de la bomba de hidrógeno como un arma de destrucción masiva.

La dualidad era el concepto que dominaba durante los roces cada vez más conflictivos de la Guerra Fría, suponiendo la superposición de dos fuerzas que se anulaban la una a la otra y que, sin embargo, también se reproducían de manera antagónica. De entre estos monstruos interdependientes de la segunda mitad del Siglo XX nacería *La Mosca*, un relato corto escrito por el norteamericano George Langelaan que, de una forma casi explícita, exploraba la naturaleza monstruosa de este código binario.[22]

Un año más tarde llegaría su adaptación cinematográfica[23] y, en los delirantes albores de 1986, las inquietudes estéticas y existenciales de esta obra literaria serían reinterpretadas por el cineasta canadiense David Cronenberg, en un afán por plasmar los demonios de su propio contexto[24].

La Mosca es un trabajo que, en gran medida, representa las principales inquietudes de la etapa del cine de Cronenberg que se caracteriza por abordar temas como la alteración corporal y la mutación del *yo*. Por lo tanto, al estudiar con especial atención el contexto socio-histórico de esta cinta, así como sus propuestas posmodernistas, podemos aventurarnos a asegurar que estamos construyendo, de manera paralela, un análisis general con respecto a las entidades contextuales del cine de horror cultivado por el cineasta oriundo de Toronto.

[22] George Langelaan nació en París en 1908. El relato corto *The fly* fue publicado por primera vez en las páginas de la revista *Playboy* en el año de 1957. El autor falleció en 1969.
[23] *La mosca de la Cabeza Blanca*. Dir: Kurt Neumann. Prod: Kurt Neumann. Guionista: James Clavell. Actores: David Hedison, Patricia Owens y Vincent Price. MGM, 1958. 94 mins.
[24] *La Mosca*. Dir: David Cronenberg. Prod: Stuart Cornfield. Guionista: Charles Edward Pogue. Actores: Jeff Goldblum, Geena Davis y John Getz. 20th Century Fox, 1986. 95 mins.

Nuestro objeto de estudio se ve influenciado de manera doble por su contexto. En primera instancia tenemos los malestares existenciales de la creciente posmodernidad, reflejos de un pesimismo cada vez más evidente.

Al mismo tiempo, encontramos el lado estilístico, los rasgos codificadores que traerían consigo la necesidad de incluir distintos elementos en un mismo discurso; innovación que se vería fuertemente plasmada en el cine de Cronenberg.

Al igual que el resto de las artes, el cine es una representación de la sociedad. Esta estampa no se imprime de forma superflua, sino que suele poseer una ambigüedad capaz de ahondar profundamente en los malestares existenciales de una generación que, al igual que en la mayoría de las cintas de David Cronenberg, se observa como un conglomerado metafísico que oculta celosamente sus auténticos rasgos hasta que una serie de eventos truculentos permiten su pavorosa develación.

Esta es la principal esencia del horror corporal de Cronenberg: lo oculto sólo puede ser observado a través de una herida, de un trauma redentor; así como los rincones de una comunidad únicamente pueden ser observados cuando la fachada inicial de ésta se ve resquebrajada, exponiendo las atrocidades con las que aprendemos a convivir todos los días.

A continuación trataremos de observar cómo es que el estilo de este director se vio influido, tanto por la escalofriante posmodernidad, como por el siempre irreverente posmodernismo.

2.1. Una mosca: un contexto histórico

En el año de 1986, el director David Cronenberg presentó al mundo *La Mosca*, una nueva versión fílmica inspirada en el clásico de 1958. Al igual que su predecesora, esta cinta significaría una representación metafórica de su contexto histórico, social y cultural.

En primera instancia, es necesario destacar que el surgimiento de *La Mosca* se da durante los últimos años de la Guerra Fría. La economía a nivel mundial se encontraba a punto de volverse completamente globalizada, fenómeno que se vería fuertemente

incentivado por los gobiernos de Ronald Reagan en Estados Unidos (1980) y de Margareth Tatcher en el Reino Unido (1979).

La libre competencia y la excesiva apertura económica fueron los motores principales que, durante esos momentos, engendrarían al neoliberalismo que hoy predomina en el mundo occidental.

Teóricamente hablando, una de las definiciones más concretas de este fenómeno es la aportada por el sociólogo David Harvey:

> El neoliberalismo es, ante todo, una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada fuertes, mercados libres y libertad de comercio. El papel del Estado es crear y preservar el marco institucional apropiado para el desarrollo de estas prácticas. Por ejemplo, tiene que garantizar la calidad y la integridad del dinero. Igualmente, debe disponer las funciones y estructuras militares, defensivas, policiales y legales que son necesarias para asegurar los derechos de propiedad privada y garantizar, en caso necesario mediante el uso de la fuerza, el correcto funcionamiento de los mercados.[25]

Tomando en cuenta esta definición, no es difícil imaginar hasta qué punto influyeron los agresivos marcos socioeconómicos del neoliberalismo de los ochenta en el nacimiento del temprano pensamiento posmoderno, mismo que se volvería total durante las próximas décadas.

Socialmente, la principal característica de la posmodernidad fue el hartazgo, aunado a la desilusión que las nuevas generaciones profesaban con respecto a los movimientos socio-culturales gestados durante los inicios de la segunda mitad del Siglo XX.

Esto estimularía un distanciamiento humano sumamente notable que, paulatinamente, desembocaría en una imposibilidad de empatía entre los individuos integrantes de una comunidad; volviendo estéril cualquier aspiración colectiva de bienestar "no institucional".

[25] Harvey, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid, Akal, 2007, p. 6.

Autores como Emilio Lamo de Espinosa sostienen que este malestar proviene del agotamiento de una visión esperanzadora a largo plazo, fenómeno que ocurre una vez que las aspiraciones florecidas durante el esplendor de la modernidad alcanzaron un grado de exaltación que se antojaba como punto límite:

> Para las sociedades transicionales, en conflicto entre lo tradicional y lo moderno, el horizonte vital era justamente la modernidad. Sabían de dónde venían y a dónde iban y tenían una clara meta utópica: la modernidad. Las sociedades plenamente modernas ya no tienen ese horizonte; saben de dónde vienen pero no a dónde van. La sensación es que ya no hay futuro, ni progreso, nada más allá. Esa sensación de agotamiento de la modernidad es el caldo de cultivo de la sensibilidad postmoderna, que intenta ir más allá del presente.[26]

La posmodernidad significó la llegada de una lista de procesos sociales cuya relación, a pesar de ser de vital importancia dentro de la ecuación del capitalismo de su periodo, dio como resultado una amplia gama de malestares y contradicciones en las llamadas "comunidades desarrolladas".

El individualismo declarado comenzó a volverse la piedra angular del día a día de los habitantes de las metrópolis, haciendo aún más clara la ruptura generacional entre la modernidad y la posmodernidad.

El hedonismo y la autocomplacencia, turbaciones que durante décadas fueron definidas cómo conductas irresponsables, súbitamente se volvieron los nuevos valores dentro de las sociedades occidentales.

Estos rasgos, que cada vez florecían con mayor frecuencia en las grandes ciudades, serían "redireccionados" a través de las políticas neoliberales, dando como consecuencia a lo que hoy en día aún llamamos consumo en masa.

La excesiva apertura competitiva entre las industrias facilitó una metodología de mercadeo más mordaz que se apoyaba, precisamente, en las nuevas aspiraciones de placer y bienestar generadas durante los principios de la década. Es de esta forma en que, a pesar del supuesto individualismo reinante, la sociedad, la cultura y la política se volvieron asuntos

[26] Lamo de Espinosa, Emilio. "Notas sobre la sociedad del conocimiento". *Retos de la postmodernidad*. Ed. Fernando J. García Selgas y José B. Monleón, Madrid: Trotta, 1999, p. 158.

de naturaleza masiva, resultando en lo que más tarde, con la caída del Muro de Berlín como victoria final, sería definido como globalización.

En sus estudios titulados *Postmodernidad y comunidad*, el teórico italiano Pietro Barcellona asegura que esta "contradicción colectiva" es sinónimo de una codependencia sistemática que se ve enmascarada mediante una apariencia de excesiva libertad:

> La economía dineraria domina la vida del individuo y la constriñe de una forma de conexión necesaria (una verdadera cadena), en la que la misma libertad formal, reconocida abstractamente, se niega en la práctica: sólo el dinero me permite <<mandar>> la actividad del otro que satisface unas de mis necesidades, pero el dinero que ofrezco como compensación es, a su vez, el signo de que a mí mismo me han mandado hacer algo para conseguir la suma que ahora puedo desembolsar como pago de la prestación exigida. Hacer algo para los otros, en la economía dineraria, está subordinado al hecho de que éstos hayan realizado ya una actividad equivalente a favor de terceros: la prueba de ello es la posesión del dinero necesario para pagar cualquier servicio ajeno.[27]

El individualismo y su relación con la cultura masiva fue un fenómeno que causó gran impacto en la ideología estética de David Cronenberg, circunstancia que se ve fuertemente reflejada en *La Mosca*.

Tenemos como protagonistas principales al científico Seth Brundle (Jeff Goldblum) y a la reportera Verónica Quaife (Geena Davis). Esta pareja habrá de representar los desencuentros de este periodo histórico, mismos que esconden una fuerte tendencia hacia la homogeneidad y la despersonalización.

El papel de Brundle es el de un individuo que no encaja dentro de la sociedad posmoderna, más por una imposibilidad de apertura, que por una auténtica y consciente ideología existencial. Su relación amorosa con Verónica, lejos de resultar algo tangible, capaz de mantenerlo dentro de la normalidad masiva, lo enfrenta de forma implacable con una verdad que ya antes presentía: él es un hombre disfuncional, por lo menos con respecto a los parámetros de funcionalidad que un ente masculino debe de cumplir dentro de la posmodernidad.

[27] Barcellona, Pietro. *Postmodernidad y comunidad*. Madrid, Trotta, 1999, p. 112.

Esta situación se ve súbitamente radicalizada cuando un experimento fallido reconfigura el ADN del científico, mezclándolo con el de una mosca. Es de esta forma que asistiremos al nacimiento de una nueva entidad posmoderna y casi mesiánica que, lejos de encontrar pavor en su paulatina transformación, se contenta con descubrir que, tanto física como psicológicamente, ha comenzado a perder los caracteres que lo volvían parte del código de las sociedades neoliberales.

La figura del monstruo en el Séptimo Arte siempre ha sido una clara metáfora de las características que más incomodan a una población con respecto a su propia naturaleza. En este caso se nos presenta a un individuo que, inicialmente, es incapaz de indexarse de forma armoniosa con su comunidad. Esta situación lo limita, encapsulándolo en una existencia en la que no es capaz de explotar de forma óptima su potencial.

Su gran inteligencia no hace más que recalcar este estigma, volviéndose rápidamente inútil ante un sistema que privilegia lo inmediato y lo funcional. Sin embargo, después de comprender que algo nuevo sucede en él, Seth Brundle se sabe desterrado para siempre de una sociedad en la que, de por sí, jamás se sintió plenamente acogido. El terror que experimenta en primera instancia desaparece rápidamente ante una apetitosa posibilidad: la de la exclusión irrevocable. Se sabe un ser paradigmático, capaz de proclamar su emancipación del mundo de los hombres.

Otro de los principales aspectos de la posmodernidad de los ochentas, al menos en el terreno de lo científico, fue la mitificación de la tecnología, misma que reemplazaría hasta cierto punto la confianza que el hombre profesaba hacia los símbolos religiosos.

La informática se volvería cada vez más accesible debido al surgimiento de ordenadores y módems de avanzada. El uso de la Internet se haría eficiente y fácil, ayudando a dar inicio a la globalización masiva que sería toda una realidad en 1989, sólo tres años después del estreno de *La Mosca*.

No debe de extrañarnos que esta nueva era tecnológica causara ansiedad en múltiples autores, filósofos y artistas; especialmente tomando en cuenta que la carrera armamentista y cibernética surgida durante la Guerra Fría era un siniestro tentáculo que, si

bien representaba el avance del ingenio humano, también podía traducirse en la destrucción de éste.

La narración de *La Mosca* se desenvuelve dentro del propio contexto en el que surgió la cinta. Es decir, también se encuentra ambientada durante la época tecnocrática de mediados de los ochentas.

A pesar de los beneficios que los avances cibernéticos podrían representar para los hombres y mujeres de su época, David Cronenberg se muestra francamente pesimista con respecto a este tema.

El propio centro argumental de la obra gira en torno a un experimento capaz de cambiar la vida de los humanos para siempre. Sin embargo, las leyes de la física se presienten como una fuerza natural que no necesariamente está dispuesta a doblegarse ante el avance humano.

¿Hasta dónde es capaz de llegar el hombre con tal de satisfacer su necesidad de dominar las circunstancias? Seth Brundle es, sin lugar a dudas, una excelente respuesta a esta pregunta. En su obsesión por pasar a la historia, el científico encontrará su propia perdición, ejecutada por la mano de la modernidad tecnológica.

En su estudio titulado *El cine de terror*, Carlos Losilla asegura que el discurso empleado por David Cronenberg incluye, de forma implícita, una reflexión fatalista acerca de la modernidad de su contexto, ya que siempre persiste "la imposibilidad de sobrevivir intacto a un universo tecnológico en descomposición, la desintegración total del yo ante un mundo exterior incontrolable, repleto de elementos malignos disfrazados de progreso y bienestar; pero también la inevitable fragilidad de la condición humana, la inutilidad de las relaciones entre los hombres (y las mujeres), y el absurdo de una existencia condenada a la muerte y la destrucción".[28]

Es aquí donde el avance tecnológico se torna algo negativo, capaz de producir monstruosidades como son los satélites de espionaje, o los misiles con cabeza nuclear. La influencia de la ciencia sobre lo orgánico queda expuesta en su forma más sospechosa, ya

[28] Losilla, Carlos. *El cine de terror*. España, Paidós, 1993, p. 176.

no sólo como un arma de control y enajenamiento, sino como una herramienta capaz de alterar al humano de forma irreversible, haciéndole perder su identidad y sus capacidades sensitivas.

En la primera versión fílmica de *La Mosca* (1958) encontramos un código binario que era completamente acorde con su contexto. El "mal", representado por la bestia, es algo físico e inmediato, susceptible a la identificación por su notable diferencia con la normalidad occidental; mecanismo que simboliza aquellas amenazas (comunismo, homosexualismo, feminismo) que atentaban contra las costumbres norteamericanas ortodoxas.

Sin embargo, en la versión de David Cronenberg nos encontramos con un tipo diferente de monstruo, uno que, a simple vista, no puede ser reconocido como una transgresión de lo políticamente correcto.

La amenaza de la bestia se irá develando por sí sola, perdiendo su humanidad a pedazos (literalmente) hasta mostrar la auténtica psique del individuo, dibujada en toda su vengativa imperfección.

Esta es quizás una de las relaciones más inmediatas entre el filme y su contexto histórico. La serie de elementos posmodernos observados por Cronenberg, desde la masificación, hasta el desencanto existencial, suponen cambios en la sociedad, una auténtica metamorfosis que, para bien o para mal, traerá consigo el advenimiento de nuevos individuos. Al igual que el protagonista del filme, la civilización posmoderna empieza a depurarse de su antigua humanidad, aspirando, de esta manera, a obtener una evolución relevante que se volvería irreversible después del fin de la Guerra Fría.

La Mosca es un filme que, indudablemente, refleja los principales malestares socio-culturales de su época. No debe de sorprendernos el hecho de que un filme de ciencia ficción esconda una carga de significación tan apegada a su contexto histórico, ya que este género siempre se ha caracterizado por enfrentarnos con la "otredad", rasgo que generalmente representa aquellos aspectos de una comunidad que, por su crudeza, tienden a incomodar a sus habitantes.

2.2. David Cronenberg y la fusión de géneros

Nacido en Toronto, Canadá, el 15 de marzo de 1943, David Cronenberg fue el segundo hijo de una familia de inmigrantes judíos, marcadamente no religiosos.

Su padre, Milton Cronenberg, fue un apasionado de las letras que se desenvolvió fructíferamente como escritor, periodista y editor; mientras que su madre, Esther Somberg, se desempeñaba como pianista.

La lectura de autores como William S. Burroughs y Henry Miller, aunada a la excesiva presencia de textos literarios en su hogar, pronto hizo que el joven David se interesara por la narrativa en todas sus variantes.

Sus inquietudes literarias pronto encontraron un sano complemento con su interés por la ciencia, encrucijada que terminó llevándolo a ingresar en la Universidad de Toronto en 1961 para estudiar bioquímica y biología.

A pesar de su gran interés por materias como química, botánica y microbiología, el futuro director de cine pronto se encontró de golpe con la rígida objetividad de las ciencias duras, desilusión que lo llevaría a desertar de su carrera como científico para reencontrarse con la libertad creativa de la literatura y el arte.

En 1962 se matricula en la carrera de Literatura Inglesa y, al cabo de dos años de arduo aprendizaje, terminó dejándola también para emprender un viaje por Europa.

A pesar de su fuerte interés por la literatura, Conenberg comenzó a sentirse bloqueado, huérfano de un estilo propio que fuera capaz de complacerlo. Fue en ese momento que *Winter kept us warm*, cortometraje dirigido por su compañero David Secter, le hizo observar con detenimiento las amplísimas posibilidades expresivas del Séptimo Arte.

Sus primeras aproximaciones a la creación cinematográfica fueron de índole meramente experimental, valiéndose de un ojo casi científico para estudiar las nociones técnicas y narrativas que construyen la ficción en la pantalla grande.

En el año de 1966 graba *Transfer*, su primer cortometraje. Ya este primer trabajo pone de manifiesto el carácter "de autor" que tendría el resto de su cine, fungiendo Cronenberg como director, escritor, editor y fotógrafo.

Poco más tarde fundaría con otros compañeros la Film-Makers Cooperative, organización preocupada por difundir el cine independiente y que, con el paso del tiempo, cambiaría su nombre al de Canadian Filmmakers' Distribution Centre.

Corre 1967 cuando David Cronenberg se gradúa de la Universidad de Toronto, ostentando el título de Licenciado en Artes. En ese mismo año surgiría un segundo cortometraje titulado *From the drain*, obra que sentaría las bases para su primer largometraje: *Stereo* (1969).

La filmación de esta obra de larga duración representaría la consolidación de Cronenberg como un director capaz de emplear los formatos de avanzada de su generación, además de que estaría producida por su nueva compañía: Emergent Films.

La cinta fue presentada en diversos festivales, destacando entre estos el de Edimburgo y Adelaida, sin embargo, el mayor reconocimiento fue el hecho de que se incluyera en la lista de las diez películas representativas del Nuevo Cine Canadiense[29].

Las ganancias obtenidas por *Stereo*, brindadas principalmente por la International Film Archives y la Canadian Film Development Corportation, proporcionaron el presupuesto suficiente para la grabación de *Crímenes del futuro* (1969).

Un año después, David Cronenberg se establecería en el Sur de Francia, apoyado económicamente por una beca otorgada por el Canadian Council; situación que aprovecharía ampliamente para disfrutar su vida de recién casado a lado de esposa Margaret Hindson.

Sin embargo, después del transcurso de dos años, y con la mórbida muerte de su padre como un duro incentivo emocional, Cronenberg regresaría a Canadá para grabar *Shivers* (1975), trabajo que lo definiría como un autor maduro, listo para salir del anonimato subterráneo.

[29] Gorostiza, Jorge y Ana Pérez. *David* Cronenberg. Madrid, Cátedra, 2003, p. 84.

A partir de este momento, la carrera como director de David Cronenberg permanecería estable y constante, siendo *Cosmópolis* (2013) su trabajo más reciente hasta la fecha (véase anexo de películas del autor).

Al igual que la gran mayoría del cine producido durante la época posmoderna, la filmografía de David Cronenberg es un asunto de difícil clasificación.

Podemos dividir su amplísima trayectoria en dos ejes temáticos principales: el primero comprende los parámetros de la ciencia ficción, generalmente estilizada por elementos de terror y horror; mientras que el segundo se avoca al drama de carácter psicológico. Por supuesto, muy a menudo estos dos grupos llegan a conjuntarse, borrando sus respectivas líneas divisorias.

El horror corporal es la aportación posmodernista que más nos preocupa dentro del universo estilístico de Cronenberg, ya que esta corriente en particular sugiere una combinación de distintos conceptos que llevan al límite los niveles de significación y profundización que la poética de lo repulsivo es capaz de vislumbrar.

Es importante apuntar que la carrera de David Croneberg como cineasta inicia aún antes de que el posmodernismo se afianzara como una realidad estética. Sin embargo, la mayoría de los filmes que se encuentran emparentados con nuestro objeto de estudio y con el análisis de nuestra investigación, surgieron durante el período histórico comprendido entre 1978 y 1991, lapso de tiempo en el que autores como Carlos Losilla enmarcan el nacimiento y el debacle de la primera oleada del cine de terror y horror posmoderno.

Filmes como *The Brood* (1979), *Scanners* (1981) y *Videodrome* (1983) ya habían representado con anterioridad la desintegración psicológica del individuo a partir de elementos físicos transgresores que tienden a la mutilación o, en ciertas ocasiones, a la adquisición de nuevos miembros. Sin embargo, es en *La Mosca* (1986) donde la capacidad alegórica de la repulsión se vuelve más notable. Es por eso que este filme nos servirá para comprender los procesos combinatorios del cine de horror de David Cronenberg.

Primariamente, clasificamos a *La Mosca* dentro de la ciencia ficción por la naturaleza de su discurso, mismo que privilegia de forma evidente una anticipación de la

ciencia. Es importante destacar que, a partir de este punto, entenderemos como ciencia ficción todo aquel tipo de discurso que se vale de efectismos científicos y/o futuristas para sustentar su carácter fantástico.[30]

A pesar de que en este género habitualmente encontramos una tendencia hacia la aparición de lo maravilloso, la contextualización narrativa de *La Mosca* la dota de cierta veracidad, permitiendo la presencia de una serie de afecciones que no nos previenen de la exposición de la duda, misma que orillará al espectador a observar el resquebrajamiento de una realidad que, hasta ese momento, se había presentido sensiblemente familiar.

Es de esta manera que en la filmografía de David Cronenberg no encontramos una ciencia ficción completamente pura, sino que presentimos una cruza entre este género y el de lo fantástico. En primera instancia, somos introducidos en un universo ficcional muy parecido al de nuestra existencia, con sus mismos códigos y limitantes, tomando incluso los tintes de un plano realista que pronto se verá disuelto por la irrupción de una serie de anormalidades que habrán de transgredir los límites de lo cotidiano.

Teóricos como Vincent Pinel aseguran que: "lo maravilloso, la magia, lo legendario, el onirismo y la ciencia ficción no buscan el apoyo de un universo creíble y cultivan libremente lo extraño, de este modo se distinguen de lo fantástico".[31]

Sin embargo, paradójicamente, en el cine de ciencia ficción de David Cronenberg esta diferenciación no existe, ya que efectivamente encontramos una importante tendencia a la representación de contextos y espacios donde los hechos suceden con cierta aura de cotidianeidad.

Filmes como *El almuerzo desnudo* (1991) y *eXistenZ* (1999) son maravillosas excepciones dentro de este campo, ya que en ambos trabajos encontramos un contexto que, a todas luces, no trata de imitar la realidad.

Mientras que la temprana ciencia ficción observaba el avance tecnológico como una posibilidad de evolución humana, la ciencia ficción moderna y posmoderna generalmente

[30] Pinel, Vincent. *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona, Manontroppo, 2009, p. 68.
[31] *Ibídem*. p. 140.

tiende a mostrar un panorama sombrío y pesimista con respecto a este rasgo, inquietud que lleva a este género a encontrarse con lo extraño, lo amenazante y, por consiguiente, también con lo fantástico.

La convivencia entre la ciencia ficción y la fantasía generalmente propicia la aparición de la otredad; fuerza externa que se vuelve un peligro al provocar una vacilación dentro de la normalidad.

El teórico francés Gerard Lenne asegura que esta relación se debe al surgimiento de una serie de ejes temáticos que, empleados de forma específica, se conjuntan para poner en jaque la seguridad de lo conocido:

> "¿Temáticamente qué tiene la ciencia ficción de <<fantástica>>? Se sitúa en un contexto científico, futurista, que permite normalmente una gran libertad de invención; el esquema original de lo <<fantástico>>: lo desconocido externo al hombre. Estos serán los marcianos con escafandra y los robots mecánicos – *Ultimátum a la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951)- o más recientemente los extraterrestres superiores y los ordenadores (*2001, una odisea del espacio*).[32]

La gran mayoría del cine de David Cronenberg gira alrededor de esta extrañeza, haciendo énfasis en el encuentro del hombre con experiencias nuevas que quedan para siempre impresas en su carne y psique. Sin embargo, la presencia de la otredad no se limita a la simple sugerencia del miedo, sino que generalmente ésta incentiva la incorporación de varios rasgos que, en ciertas ocasiones, sirven para resaltar los procesos correlativos entre el texto fílmico y el espectador.

Las bases esquemáticas del cine de terror, así como sus iconografías de carácter horrendo, se encontraban en constante cambio dentro del posmodernismo. Las tradiciones clásicas permanecían, pero no eran percibidas como ídolos inamovibles, sino que sus plataformas tendían cada vez más a un dinamismo cuya subversión se contentaba con dirigirse de forma explícita al espectador; ya sea para hacer un comentario humorístico de su propia condición de texto sublimado, o para apuntar hirientemente (con un estilo

[32] Lenne, Gerard. "La ciencia ficción, un conglomerado heteróclito". *El cine de ciencia ficción: explorando mundos*. Ed. Antonio José Navarro. Madrid, Valdemar, 2008, p. 61.

acusatorio en ciertas ocasiones) el absurdo distanciamiento en que se desarrollan las aspiraciones humanas.

Es así como la filmografía de Cronenberg, a pesar de ostentar una tendencia a la representación de la otredad, de lo fantástico y de lo aterrador; también incluye las bases de una conjunción estilística que incluye al *thriller*, la ciencia ficción, el drama, el género romántico e incluso al cine negro. Un auténtico caldo temático que vuelve a su obra un ejemplo canónico del discurso ecléctico que es tan característico del cine de esta época.

Mucho tiene que ver con esto el contexto histórico en que fueron producidas sus obras de carácter posmodernista. El pesimismo y la desconfianza no eran características exclusivas de la cotidianeidad social, sino que también se volvieron conceptos arraigados dentro de la estética del Séptimo Arte.

La renuencia a creer en una posible revolución vanguardista dentro del lenguaje cinematográfico llevó a sus autores a plantear la posibilidad de una reversión discursiva que, lejos de buscar un sello único y sin precedentes, optaba por una ambigüedad genérica que se adueñaba de todo y, al mismo tiempo no sentía un apego desmedido por nada. Sobra decir que la interdiscursividad y la intertextualidad eran herramientas por excelencia en este juego creativo.

El teórico español Carlos Losilla asegura que este fenómeno, a pesar de representar una inactividad dentro de ciertas ansiedades anímicas de la historia del cine, también significó, quizás de forma inconsciente, el auténtico rasgo definitorio de su época, mismo que remarcaba, sin restricción alguna, la desconfianza que los directores profesaban ante su propia época:

> Se trata, pues, de un postmodernismo a la vez moral y formal. Por un lado, el descreimiento absoluto con respecto a las estructuras sociales y éticas, la total falta de confianza en el progreso de la raza humana, y el tratamiento irónico del espectador. Por otro, el descreimiento absoluto con respecto a las tendencias, la total falta de confianza en el progreso del lenguaje cinematográfico experimental y el tratamiento irónico de los géneros. Puede parecer, en fin, una actitud reaccionaria frente al progresionismo por lo menos estilístico del período anterior, pero en realidad no es más que una constatación: el fracaso de cualquier tipo de intento

> evolutivo, el convencimiento de que cualquier utopía sociopolítica o estética está condenada de antemano a su propia destrucción.[33]

Siguiendo la línea establecida anteriormente con respecto a la posibilidad de una ciencia ficción "fantástica", nos encontramos con que *La Mosca* es una de las muestras más dignas de esta quimera.

El teórico J.P. Telotte ya había expuesto esto en su análisis titulado *El cine de ciencia ficción*. Para él, tanto el género del terror fantástico como el de la ciencia ficción son insuficientes para explicar por sí solos los rasgos de clasificación que observamos en este filme. Por un lado, podemos incluirlo en la ciencia ficción por el contexto instrumental en el que se desenvuelve la narración pero, al mismo tiempo, observamos que este trabajo cumple cabalmente con los parámetros de la fantasía al incorporar experiencias que transgreden la familiaridad de lo cotidiano.

Sin embargo, para Telotte la finalidad de esta codificación no es la de simplemente establecer un antagonismo entre la normalidad y la anormalidad, sino que ésta nos obliga a reflexionar acerca de las múltiples facetas que integran a la naturaleza ficcional:

> Lo que vemos en *La Mosca* -, y podríamos decir, en el resto de la obra de Cronenberg- no es tanto un cine de duda o irresolución fantástica, como un cine de tensión efectiva: de narraciones que parecen ir en contra de sí mismas; personajes que parecen sentirse, a menudo de un modo bastante destructivo, extraños con su propia naturaleza, y de culturas que son dejadas de lado o que, de un modo violento, se trastocan.[34]

A esto debemos de sumar el hecho de que el discurso estético de *La Mosca*, a pesar de encontrarse encaminado a la aparición del terror (característica por excelencia de la extrañeza), se encuentra codificado por un lenguaje horroroso que apela a la repulsión, en una primera instancia, para después dejar al espectador a merced del miedo.

En ciertas ocasiones, el estilo repulsivo de Cronenberg alcanza una intensidad verdaderamente incómoda que logra trascender las barreras del horror para instalarse en los excesos del *gore*. Sin embargo, la naturaleza multidisciplinaria que permea la filmografía del autor canadiense hace que esta corriente se vuelva un "ingrediente" más dentro de los

[33] Losilla, Carlos. *El cine de terror*. Barcelona, Paidós, 1993, p. 165.
[34] Telotte, J.P. *El cine de ciencia ficción*. Madrid, Cambridge University Press, 2002, p. 225.

postulados que aderezan su estética; haciendo aún más evidente esa indefinición que llena de tantas posibilidades al texto fílmico.

Inaugurado por el director estadounidense Herschell Gordon Lewis con el filme *Blood fest* (1963), el *gore* es un estilo que busca la sobreexposición del horror a través de elementos repulsivos que tienen como principal característica la puesta en escena de una simulación donde la destrucción física, definida como prioridad discursiva, es representada a través de un código que privilegia lo nauseabundo.

A pesar de que existe todo un entramado de filmes que son clasificados dentro de este rubro, el *gore*, al igual que el horror, también puede entenderse como un estilo libre de convenciones temáticas.

Este es el caso del empleo que Cronenberg hace de la exposición desmedida de íconos escatológicos. A pesar de que los encontramos, en mayor o menor medida, dentro de la filmografía del director, su aparición no es la primera finalidad de su discurso, sino que podemos observar una reservación casi "tímida" para este estilo, evitando su aparición exagerada para después dejarlo libre en pequeñas pero efectivas dosis que dan peso a las secuencias más memorables del horror corporal. El *gore* pierde por completo su carácter definitorio y ortodoxo para volverse un efectismo más dentro de la filmografía de Cronenberg; una herramienta muy útil al momento de representar la sobrecogedora y delirante disolución de los personajes de su universo ficcional.

Vincent Pinel resalta esta maravillosa facultad de la estética del *gore*, misma que puede ser empleada como un elemento traumático en cualquier tipo de filme, sin importar el género del que se desprenda:

> El gore ha modificado, en algunos casos negativamente pero en muchos otros de forma positiva, la forma de proceder de los cineastas. ¡Cuántas películas del pasado –películas de acción o wésterns, por ejemplo- relegaban simplemente la muerte a un cómodo fuera de campo o a una pudorosa elipsis! Esta hipocresía ahorraba al espectador la visión desagradable del gesto irremediable y de la sangre derramada. Cuando no es mediocremente complaciente,

> el gore nos obliga a realizar un ejercicio saludable: afrontar lo horrible y lo insostenible a modo de prevención.[35]

Como conclusión de este apartado podemos decir que la fusión genérica observada en los filmes de Cronenberg (particularmente en *La Mosca*) es una muestra de las demandas discursivas que un estilo en particular requiere para lograr una experiencia completa en el espectador.

Inquietud que se vuelve explícita cuando el propio realizador ha asegurado en varias ocasiones que sus filmes son un fenómeno polivalente, de clasificación casi imposible: "las personas, en particular los periodistas, tienen la necesidad de categorías; es su forma de comprender, pero para mí, a nivel creativo, eso no tiene importancia".[36]

En nuestro objeto de estudio persiste una clara tendencia al terror y al horror, a pesar de que el contexto de la narración se desarrolla dentro de los caracteres de la ciencia ficción moderna; volviendo a este género un vehículo que retoma atributos consustanciales de lo desconocido fantástico para reescribirlos a través de una nueva codificación.

A esto se refiere Carlos Losilla cuando asegura que el cine posmoderno tiene la facultad de retomar "signos míticos" que "no llegan a funcionar estrictamente como tales, sino que tienden a superponerse constantemente entre sí con el fin de anularse unos a otros, de producir un mecanismo distinto que los englobe y a la vez los desmienta a todos".[37]

Los límites que separan de manera clara los rubros temáticos suelen desaparecer, todo en nombre de la exteriorización de una serie de emociones tan aterradoramente plenas que requieren de la conjunción de distintos elementos para poder exponer, en su totalidad, las inquietudes posmodernas que las acogen.

[35] Pinel, Vincent. *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona, Manontroppo, 2009, p. 157.
[36] Gorostiza, Jorge y Ana Pérez. *David* Cronenberg. Madrid, Cátedra, 2003, p.49.
[37] Losilla, Carlos. *El cine de terror*. Barcelona, Paidós, 1993, pp. 163,164.

Anexo: filmografía de David Cronenberg

-*Stereo* (1969)

-*Crimes of the Future* (1970)

-*Shivers* (1975)

-*Rabid* (1977)

-*Fast Company* (1979)

-*The Brood* (1979)

-*Scanners* (1981)

-*Videodrome* (1983)

-*The Dead Zone* (1983)

-*The Fly* (1986)

-*Dead Ringers* (1988)

-*Naked Lunch* (1991)

-*M. Butterfly* (1993)

-*Crash* (1996)

-*eXistenZ* (1999)

-*Spider* (2002)

-*A History of Violence* (2005)

-*Eastern Promises* (2007)

-*A dangerous method* (2011)

-*Cosmopolis* (2012)

Capítulo 3: Análisis fílmico

Después de que en los dos capítulos anteriores asimilamos, tanto la teoría estética en que se apoyará nuestro análisis, como las contextualizaciones que son relevantes para éste, hemos llegado al último escalón, campo donde aplicaremos los conceptos de la Poética del Horror en nuestro objeto de estudio: *La Mosca* (1986).

Es de suma importancia destacar que el orden de este análisis no se encontrará sujeto a los mismos criterios en los que fue acoplada nuestra poética, sino que nos tomaremos la libertad de emplear nuestros tres rasgos conceptuales (lo sublime, lo siniestro y lo monstruoso) indistintamente a lo largo de los apartados que dividen las principales inquietudes estéticas del filme.

Al mismo tiempo, observaremos que la aparición de una categoría generalmente se encuentra emparentada con el surgimiento de otra; fenómeno que volvería inútil un intento por ordenar de forma excesivamente esquemática las ejemplificaciones de cada una.

En su lugar, optaremos por encapsular los tres principales ejes codificadores de la cinta, empezando por la propia construcción del protagonista, siguiendo con la forma en que ésta lo hace relacionarse con sus semejantes y finalizando con el conjunto de procesos que intervienen en su muerte absoluta.

La elección de nuestro objeto de estudio tiene que ver con el hecho de que en éste observamos la materialización de los conceptos que anteriormente habíamos definido como indispensables para la definición de nuestra Poética del Horror. Situación que se vuelve aún más pertinente cuando observamos los niveles de significación profunda que el cine de David Cronenberg es capaz de exponer, transformando al horror en un estilo que no sólo emparenta al hombre con su caducidad y la de sus semejantes, sino también definiéndolo como una herramienta estética capaz de producir un impacto afilado en el espectador, llevándolo a una identificación anímica donde lo repulsivo se torna una metáfora de sus propias latencias a nivel psíquico.

En cierta forma, podría decirse que una de las finalidades de esta puesta en práctica será la de “documentar” las capacidades estéticas que conforman al horror cinematográfico

contemporáneo, poniendo especial atención en aquel tipo de obras que observan a este estilo como un vehículo por medio del cual se profundiza en la condición humana y en las experiencias sensibles de ésta.

3.1: La destrucción del yo

La mutación es uno de los temas pilares de nuestro objeto de estudio y ésta se presenta de múltiples formas, incentivada por variados factores que tienden a la despersonalización del individuo, fenómeno que se vuelve inusualmente complicado debido a los diversos niveles en que sucede.

Una primera lectura podría obligarnos a pensar en que la metamorfosis de Seth Brundle (Jeff Goldblum) inicia con el experimento en el que fusiona sus genes con los de una mosca común; sin embargo, persisten una serie de construcciones narrativas que evidencian la aún más temprana llegada de lo extraño.

El desmoronamiento de nuestro personaje principal no debe de comprenderse como un asunto que ocurre exclusivamente a nivel físico, sino que es necesario analizar los rasgos que estructuran su identidad de forma temprana.

Desde un principio, el personaje de Seth queda codificado como un individuo que se encuentra absolutamente fuera de la normalidad de su contexto, sin embargo, lejos de que esto lo transforme en una amenaza para la sociedad alienada, simplemente lo confina a un rígido aislamiento, obligándolo a construir una cotidianeidad individual que se desempeña de forma paralela a la colectiva. Él mismo reitera este rigor cuando, al invitar a la reportera Verónica "Ronnie" Quaiffe (Geena Davis) a documentar su trabajo científico, afirma que no tiene una "vida en la cual pueda haber interferencia".

Esta primera construcción, que representa la normalidad para Seth, se verá destruida a través de dos sucesos que representan el arribo de lo extraño a su vida. La primera es la irrupción de Verónica, la segunda es el contacto establecido con la mosca.

Después de que el primer experimento de teletransportación con seres animados fracasa, Seth llega a la conclusión de que tiene que "aprender sobre la carne" para, de esta manera, compartir estos conocimientos con el ordenador de las telecápsulas.

Al admitirse en el mismo plano existencial que una máquina, el científico se define a sí mismo como un ente sistémico, absolutamente ignorante con respecto a los procesos afectivos que definen a las relaciones humanas.

Esta situación se verá irrumpida con la llegada de Verónica a su vida íntima. La reportera representa ese primer encuentro con la extrañeza, situación que lo llevará a experimentar una serie de sensaciones que, hasta ese momento, eran completamente desconocidas para él.

En su análisis de *La Mosca*, el teórico Jorge Gorostiza remarca la importancia de esta relación establecida entre Seth y el ordenador, dualidad que vuelve al protagonista un completo iletrado de los secretos de lo orgánico en su nivel más exuberante. Este desconocimiento será superado a través de las enseñanzas emocionales impartidas por la reportera:

> El problema de la máquina es precisamente la carne, no sabe volverla a componer, cuando teletransportan un bistec, Verónica lo prueba y dice: <<sabe raro, es como si fuera sintético>>; este desconocimiento es el del propio Brundle, que después de acostarse con la muchacha es capaz de realizar el experimento con éxito.[38]

Al mismo tiempo, la irrupción de la cámara grabadora en la vida de Seth recalca esta nueva etapa de conocimiento ya que, a partir de este momento, su existencia quedará registrada para la posteridad, obligándolo a salir del aislamiento en que se había enclaustrado para indexarlo en la colectividad postmoderna.

El enamoramiento, emoción que debería de ser consustancial para cualquier ser humano apto de su contexto, es todo un misterio para Seth, una entidad verdaderamente transgresora que anula su capacidad de raciocinio, de la misma forma en que una imagen espantosa es capaz de sublimar las nociones perceptivas de quien la contempla.

La inteligencia de Seth se avoca exclusivamente a los planos objetivos de la ciencia, volviéndose inadecuada al momento de hilar los eslabones de su propia construcción personal.

[38] Gorostiza, Jorge y Ana Pérez. *David Cronenberg*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 199.

La primera mutación ha tomado posesión de la psique del científico, encontrándolo con la extrañeza de su propia humanidad. Es durante este momento cuando la primera mitad de los "aprendizajes de la carne" queda concluida, sublimando la sensibilidad del científico hacia nuevos esquemas de convivencia con los que jamás se consideró afín. Este encuentro, a pesar de sus aspectos cálidos, recuerda a Seth su imposibilidad para integrarse a las demandas sociales y afectivas de su contexto.

En su profundo análisis realizado con respecto a este filme, el teórico J.P.Telotte destaca esta noción, aseverando que la llegada de la otredad no se da exclusivamente a través del contacto con lo monstruoso (la bestia), sino que este comienza a vislumbrarse desde el momento en que Seth se abre a emotividades que son completamente ajenas a él:

> Una vez que comienza a moverse más allá del mundo científico; una vez que ha abierto la puerta de su ordenado y sistemático mundo al escrutinio de la reportera Ronnie y sus grabaciones de cada una de sus acciones, y una vez que intenta hacerse con ese descuidado y negado elemento físico, Seth penetra en lo que podemos definir como un mundo *extraño*. Sus propios sentimientos se convierten en la fuente principal de la alteración y el poder de su propia mente en el principal peligro. Ese patrón aparece representado principalmente por sus celos ante el contacto continuo de Ronnie con Stathis, cuyo nombre nos recuerda su superior <<categoría>> y que representa al <<status quo>>. Aparece también en la determinación de Seth de experimentar con él mismo y de ignorar las señales de que algo ha ido mal, insistiendo en que simplemente está sufriendo un proceso de <<purificación>>. El propio esquema de <<cambiar el mundo y la vida humana>> recae monstruosamente en él. Vista en este contexto, la narración se convierte en algo muy irónico y en un aviso contra todas esas asunciones desmesuradas"[39].

La segunda aproximación con la otredad, y que significará la definitiva ascensión de Seth hacia el horror sublime, será el que sostendrá una vez que la invasión de la bestia se dé por iniciada. Esto queda claramente explicado en la secuencia que da lugar durante el Min. 37/Seg.00.[40]

Después del accidente con la mosca, Seth se reencuentra con Verónica; la espalda desnuda del científico permite ver, mediante un big close up de la cámara, una serie de

[39] Telotte, J.P. *El cine de ciencia ficción*. Madrid, Cambridge University Press, 2002, pp. 218, 219.
[40] A partir de aquí se mencionarán secuencias pertenecientes al corpus (*La Mosca*). Se señalará el minuto y posteriormente el segundo en que estas escenas suceden dentro del filme.

pequeños vellos insectiles que afloran de una herida que anteriormente se había hecho con un chip.

La otredad comienza a evidenciarse[41].

Este ícono se vuelve una metáfora visual de la despersonalización que Seth habrá de sufrir en el resto del filme. El interior del protagonista se encuentra invadido por la otredad, misma que intervendrá tanto en sus rasgos anatómicos como en sus procesos psíquicos. Comenzando por este resquebrajamiento incompleto, el cuerpo físico y moral de nuestro protagonista habrá de presentar una serie de rupturas que lo llevarán a la pavorosa develación de la extrañeza, encarnada en el aspecto horroroso de la criatura.

La destrucción del yo no deviene en la desintegración inmediata del individuo, antes se hace presente un desdoblamiento que lleva a Seth a encontrarse con la figura del doble, misma que convive con él en su propia carne, potencializando una serie de inquietudes que el personaje siempre había considerado impensables.

[41] *La Mosca*. Dir: David Cronenberg. Prod: Stuart Cornfield. Guionista: Charles Edward Pogue. Actores: Jeff Goldblum, Geena Davis y John Getz. 20th Century Fox, 1986. 95 mins. ***A partir de aquí se utilizarán imágenes correspondientes a esta cinta.***

Tal y como Sigmund Freud lo había explicado en *Lo siniestro*, la figura pavorosa del doble se vuelve sobrecogedora por el conjunto de caracteres reprimidos que despierta en quien la contempla. En este caso nos encontramos con que el protagonista, en un principio, se topa con las tonalidades narcisistas de sus propias posibilidades sublimadas. Esto se deja ver cuando, a altas horas de la madrugada, Seth comienza a realizar una serie de proezas gimnásticas que suponen la adquisición de una fuerza física superior.

Los primeros indicios de la infección se manifiestan a través de la superioridad física del protagonista.

A pesar de que la presencia del monstruo continúa siendo estrictamente interiorizada, las primeras luces de la experiencia sublime comienzan a asomar de entre la repentina superioridad de Seth, aspiración que más adelante se volverá una fuerza aniquiladora.

Beatriz González Moreno asegura que esto tiene que ver con el poder que un individuo percibe ante las primeras etapas de un suceso inesperado, altercado que se traduce en una elevación del espíritu y en una necesidad de someter los principios de la naturaleza a los deseos personales:

> Lo sublime pone de manifiesto una naturaleza majestuosa, devastadora; una naturaleza que eleva al individuo con la promesa de totalidad para luego aniquilar todas sus esperanzas ante

> unos espacios inconmensurables. Lo sublime es el uso longiniano del lenguaje, que pretende someter al oyente. Lo sublime se alza entre las ruinas, como emblemas del paso del tiempo. Lo sublime busca la dominación, la conquista, el desvelar los secretos ocultos de la creación. Todo esto es poder. La novela gótica explora precisamente el uso ilegítimo de tal poder, cómo transgrede los límites de lo permitido y cómo amenaza con la disolución no sólo de la sociedad y la familia, sino también del individuo.[42]

Este rasgo sublime ya se había sugerido desde que observamos el temprano interés de Seth por develar los secretos de la teletransportación. Al igual que Prometeo, el científico sueña con legar un bien invaluable a esa humanidad de la que jamás ha sido (ni será) realmente parte. Pretensión que pronto habrá de volverse tragedia.

El encuentro con la otredad representará, inicialmente, una serie de nuevos procesos para Seth que, valiéndose del desdoblamiento de sus deseos reprimidos, le permitirán aspirar a transgredir la normalidad de esa sociedad que siempre había tratado de relegarlo al olvido.

Súbitamente, nuestro marginado protagonista se encuentra en una escala superior de humanidad, misma que se mantiene en un frágil equilibrio que rápidamente habrá de quebrarse cuando su exterior comience a reflejar los cambios que se están gestando a nivel psíquico.

Primero está la proyección ambiciosa, la presencia de esa promesa mesiánica que González Moreno menciona como una característica consustancial de lo sublime, surgida ante la necesidad de abarcar los límites de la existencia. El yo se encuentra en el esplendor físico y mental, una primera etapa de sublimidad que habrá de proceder a un segundo encuentro con la otredad y que, en esta ocasión, traerá consigo un sobrecogimiento de naturaleza horrorosa.

En el Min.46/Seg.00 de la cinta observamos una de las rupturas claves en la identidad de Seth cuando, molesto por la renuencia de Verónica a experimentar la sublimidad de ser teletransportada, reacciona de forma violenta, asegurando que ella es "socialmente convencional", inadecuada para ser su pareja ahora que él es una anormalidad

[42] González Moreno, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Castilla, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 130.

dentro del contexto alienado de la posmodernidad. Un segundo encuentro entre los amantes sólo sirve para recalcar esta exclusión del plano de lo correcto, ya que Seth le pide que se marche, asegurando que ahora él es "libre".

Los ojos de Seth fungen como un rasgo de poder fálico.

El súbito encuentro del protagonista con ese conjunto de deseos redentores que, hasta ese momento, le habían parecido imposibles de alcanzar, nos invita a pensar en la concreción de lo siniestro como principal eje estructurador de la desintegración del yo en nuestro objeto de estudio. Eugenio Trías señala esto como la auténtica irrupción de lo fantástico dentro de lo cotidiano, situación que se vuelve doblemente anormal por el contexto de verosimilitud científica en el que se desarrolla el filme:

> Produce, pues, el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida. En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial, que al efectuarse se torna siniestro efectivo. *Lo fantástico encarnado*: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro"[43].

[43] Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1988, p. 36.

Es así como somos testigos del descenso del protagonista hacia lo monstruoso. Sus uñas comienzan a caérsele, hecho que le lleva a adquirir la sorpresiva noción de lo que le sucede: "estoy muriendo". La nueva experiencia, elevadora del espíritu a través de los sorpresivos conocimientos mentales y corpóreos, se ve volcada en el terror sublime, en el espanto hacia la mortalidad que Edmund Burke definía como una pasión capaz de paralizar al ser humano.

Cómo ya habíamos observado, la Poética del Horror encuentra en la sorpresa una de sus potencias retóricas más profundas, facultad sublime que desde los tratados de Longino había mostrado su poder subyugador.

En esta cinta encontramos una reflexión de las posibilidades estéticas que este atributo puede alcanzar en el lenguaje audiovisual:

Corre el Min.59/Seg.00 de la cinta cuando Verónica recibe una inquietante llamada de Seth. Él le pide que vaya a verlo, ya que su condición física ha empeorado notablemente. Se sobrentiende que ha pasado un lapso de tiempo largo (cuatro semanas) en el que no se han visto, por lo consiguiente, tanto ella como el espectador se encuentran hermanados en una misma ignorancia; una muy interesante muestra de las capacidades del cine postmodernista para involucrar al público dentro del texto, volviéndole casi un ente más dentro de éste.

Verónica llega al departamento de Seth y, tras unos instantes en los que se entreteje un incómodo suspenso, éste aparece súbitamente, dando la espalda a la cámara mediante un Plano sobre el Hombro. Esto deja al espectador completamente ignorante con respecto a su apariencia, misma que sólo puede intuirse por la expresión de espanto que Verónica hace. Sin embargo, a pesar de que aún no hemos sido testigos de la desfiguración de Seth, la sorpresiva violencia con la que irrumpe nos obliga a sublimar una temprana formulación de lo que veremos en los siguientes instantes. Además de que esta puesta en escena hace que el espectador se sienta, por un instante, desamparado ante lo desconocido, volviéndose parte de la misma narración durante ese momento en el que la presencia omnisciente de la cámara se ha visto eclipsada de tajo, resultando incapaz de informar acerca de todo lo que sucede a su alrededor.

El horror adquiere una función sorpresiva.

Por supuesto, la desintegración física de Seth es un fenómeno que ocurre de forma paralela con su despersonalización como individuo. La pérdida de su oreja, las múltiples pústulas que cubren su rostro y su cuerpo no son más que agresiones físicas que señalan su estado psíquico.

En sus investigaciones con respecto a lo sublime, Pedro Aullón de Haro destaca el poder estético que ostentan las imágenes correspondientes a sensaciones pavorosas como son el dolor, la enfermedad y la muerte, ya que éstas son capaces de hacer brotar en nosotros un instinto consustancial de terror ante el recuerdo de nuestra propia vulnerabilidad. Este miedo congestiona nuestra percepción, nos abarca como seres y anula nuestra claridad mental.

La transformación de Seth adquiere las características de una enfermedad.

Como ya hemos visto durante los capítulos anteriores, el fin de David Cronenberg y de Nuestra Poética del Horror no es el de suponer una anulación inmediata de la vida del protagonista, sino que antes se presentan una serie de experiencias sublimadas que se traducen en el estiramiento de las posibilidades del sentimiento del espanto.

Observaremos la maduración de una nueva edad en la mutación de Seth, etapa que es anunciada por él mismo cuando, en un inusual y, hasta cierto punto contradictorio arranque de optimismo, asegura que su enfermedad "tiene un propósito". Una vez superado el terror inicial de su repulsiva transformación, encontramos otra noción sublime de superioridad: Seth se sabe destinado a volverse un espécimen único dentro la historia de la naturaleza. Postura que lo orilla a verse a sí mismo como un objeto de estudio científico que tiene que ser documentado y estudiado, ya sea a través de la cámara de video de Verónica o mediante la recolección de sus órganos perdidos en la gaveta del baño, misma que ha sido bautizada por él como "El Museo Brundle de Historia Natural". El individuo queda transformado en un texto, construido a través de trozos horripilantes que ostentan la posibilidad de ser ensamblados de múltiples formas.

Su voz, atributo que al ser identificado por los ordenadores de la máquina teletransportadora le daba acceso a ésta, súbitamente se vuelve desconocida para el aparato, anunciando la despersonalización postmoderna por excelencia: los arquetipos de su contexto tecnológico ya no son capaces de reconocerlo, ni de considerarlo un ente con capacidades específicas.

El destierro del mundo de los humanos se vuelve explícito cuando Verónica lo visita por última vez para despedirse. En este momento nos encontramos en el Min.72/Seg.00 de la cinta. Un plano general corto nos permite ver la entrada de Verónica a la habitación de Seth. Su presencia, enmarcada por una tenue luz en el centro del encuadre, contrasta severamente con la obscuridad y la podredumbre que se han apoderado de la habitación; signos de la decadencia del científico.

La despedida de Verónica representa el último contacto de Seth con la normalidad.

La conversación inicia y una serie de cortes directos los separan, encasillando a cada uno en un respectivo Plano Medio Corto que podemos suponer como una diferenciación visual entre la normalidad estética de Verónica y el estado actual de Seth.

Esto deviene en una reiteración casi excesiva de la naturaleza siniestra de Seth, misma que lo ha vuelto ajeno a aquellos parámetros afectivos con los que anteriormente se había identificado. El hecho de que ambos personajes jamás aparezcan en un mismo plano a lo largo de esta secuencia no hace más que reafirmar esa imposibilidad de integración.

Verónica se vuelve la encarnación de lo estéticamente correcto.

La normalidad de Verónica contrasta fuertemente con el aspecto transgresor de Seth.

La dramatización de las técnicas visuales se ve reforzada cuando Seth admite que es "un insecto que soñó que era humano".[44] En estas palabras se resume el ánimo destructivo del yo.

De esta manera, Seth tendrá su segundo encuentro con la otredad, misma que lejos de traducirse en experiencias que son absolutamente incomprensibles para él, simplemente potencializan su auténtica naturaleza, haciendo que pase de ser un monstruo "social" para transformarlo en un ente que transgrede tanto los cánones físicos como morales de su entorno.

La definición por excelencia de lo siniestro queda materializada en el plano audiovisual: aquello que había permanecido oculto, y que se supone debería permanecer así, se ha manifestado carnalmente.

La desintegración del individuo, su despersonalización, es realmente el verdadero vehículo por el cual Seth es capaz de hacer contacto con su auténtico ser, con sus

[44] Cronenberg hace una ironía del microcuento *Sueño de la mariposa*, texto escrito por el filósofo chino Chuang Tzu (Siglo IV a.C.).

reprimidos deseos arcaicos que, al depurarse de los rigores de la materia humana, dan paso a la sublimidad de la bestia horrorosa. La destrucción del yo no supone la muerte inmediata del individuo, sino que existe toda una nueva codificación aguardando para salir a flote y, en esta ocasión, suponer la disolución absoluta.

Telotte asegura que esta característica discursiva de *La Mosca* lleva las posibilidades de la extrañeza hacia terrenos donde la destrucción deja de ser el aspecto sobrecogedor por excelencia para ceder este puesto a la intervención corporal, misma que resulta en algo más siniestro que la muerte misma:

> …podemos interpretar a *La mosca* como una narración sobre un tipo de invasión, un encuentro *maravilloso* con un extraterreste que pone en duda nuestro sentido del yo como una entidad segura. Mediante el accidental encuentro con el otro, con una sencilla mosca doméstica que queda atrapada en su vaina de teletransporte y su integración con ella a un <<nivel genético-molecular>>, Seth se da cuenta de que se está <<convirtiendo en algo que no ha existido nunca antes>>, la Brundlemosca.[45]

La Mosca es una obra de extrañezas, de nuevas experiencias que subliman la percepción de los actantes hasta hacerles alcanzar una parálisis de completa indefensión. La mutación es el medio por el cual se presenta este contacto siniestro con la otredad, mismo que se ve llevado hasta terrenos inusitados al vulnerar la normalidad corporal de quien la sufre.

En la desintegración del yo encontramos uno de los campos más prolíficos para la aplicación de nuestra Poética del Horror, fenómeno que incentiva la aparición de la apariencia sublime del cuerpo horroroso, así como la revelación de las anormalidades que son propias de lo siniestro.

3.2. *Desfamiliarizaciones*

La *desfamiliarización* es el fenómeno base sobre el cual quedan cimentadas las posibilidades discursivas y estéticas de lo siniestro. Cómo ya habíamos observado, este fenómeno surge cuando aquello que pensábamos conocer de tiempo atrás (personas, cosas, lugares) se rebela como algo novedoso, desconocido y peligroso para nuestra ser;

[45]Telotte, J.P. *El cine de ciencia ficción*. Madrid, Cambridge University Press, 2002, pp. 219,220.

quebrando de esta manera el núcleo de seguridad en el que se desarrollaba nuestra existencia cotidiana.

En nuestro apartado anterior habíamos estudiado las extrañezas que hacen que la codificación del protagonista de nuestro objeto de estudio se vuelva anormal para él mismo, sin embargo, esta aparición de lo siniestro se encontraba particularmente avocada a los aspectos que tienen que ver con la identidad.

En *La Mosca* observamos, además, una serie de perplejidades que se encuentran mayormente emparentadas con el enfrentamiento intrínseco que Seth Brundle sostiene con su contexto, una vez que la bestia que habita dentro de él comienza a dotarlo de un aura transgresora. Este conflicto también tiene que ver con la extrañeza que vulnera los espacios en los que se desarrolla la obra y no únicamente con la desintegración del actante principal.

Sin duda alguna, la primera *desfamiliarización* espacial que encontramos es el departamento de Seth, mismo que hace su primera aparición en el Min.04/Seg.00 de la cinta, cuando el científico invita a Verónica a conocer el experimento del que tan agudamente presume.

Los contrastes se hacen evidentes. Primeramente, la cinta nos había situado en los luminosos rincones de una acaudalada fiesta de científicos donde las comodidades postmodernas y la convivencia dinámica tiñen cada aspecto de desenvolvimiento. Efectismo que podría explicar la clara necesidad de Seth por salir de ahí, por llevar a Verónica a los refugios sublimados de su solitaria y obscura guarida, misma que nos remite a la cueva y, por lo tanto, a las construcciones de la novela gótica, donde algo terrible permanece anónimo detrás de los muros empedrados.

Esta primera visión del entorno de Seth nos hace pensar en la anormalidad característica que ya habíamos observado en su comportamiento afectivo. El lugar se encuentra dominado por tonalidades obscuras que tornan más agresiva la presencia de las máquinas monstruosas que ocupan el centro de la habitación. En un extremo de esta se encuentra un piano, trémula reflexión de la sensibilidad de Seth.

El hábitat de Seth es una representación de su anormalidad como individuo.

Si el científico puede ser definido como un ser anormal y, por lo tanto, un individuo que aspira a cierto grado de naturaleza siniestra, podríamos decir que la contraparte, la representación de lo "diestro", se encuentra en el personaje de Stathis Borans (John Getz), editor y ex novio de Verónica.

Dinámico, proactivo y seguro de sí mismo, este personaje encarna el rol masculino por excelencia dentro del contexto postmoderno en el que se desenvuelve el filme. Un depredador alfa que ha sabido adaptarse con éxito a su entorno. Ejemplo de esto es el hecho de que se da la libertad de entrar al departamento de Verónica para darse un baño mientras ella se encuentra fuera: se sabe dentro de un mundo hecho a su medida, muy superior a un pasivo y extrañamente feminizado Seth que asegura "marearse al viajar en auto".

De igual manera que el espacio habitado por Seth lo codifica como un ser siniestro, aquellos en los que observamos a Stathis también dicen algo de su personalidad psíquica.

En un principio, lo hayamos en una pulcra y glamorosa oficina, escenario por excelencia de los hombres exitosos de su contexto, y que podemos definir como el refugio matriz de este personaje, al igual que el departamento de Seth hace lo propio con éste.

La oficina de Stathis representa el espacio alienado por excelencia de su contexto.

Es de esta manera que, visualmente, comienzan a entretejerse un grupo de contraposiciones que se harán más ásperas a lo largo el transcurso del filme, llegando de esta manera al enfrentamiento entre lo normal y lo anormal, lo diestro y lo siniestro.

Esta configuración se verá incentivada cuando Seth se convierta en un depredador social que, al desentenderse de las regulaciones de su entorno, logra volverse un agente desfamiliarizador de los escenarios en los que se desenvuelve.

Esta espantosa posibilidad se vuelve tangible cuando, en el Min.47/Seg.00, después de haber tenido su primer enfrentamiento con Verónica, Seth sale a buscarse una pareja. El científico llega a un bar cuyo arreglo nos sitúa en uno de los escenarios por excelencia de la cultura norteamericana, mismo que lo vuelve familiar ante el ojo del espectador. Este elemento dota de veracidad a la secuencia, ya que la sitúa en una normalidad que hará aún más perturbadora la aparición del horror siniestro.

Seth se acerca a una muchacha que se encuentra recargada en la barra y, después de un pequeño interludio de discrepancias, el protagonista resuelve retar a un corpulento hombre a un juego de vencidas. Si pierde tendrá que pagar cien dólares, si gana podrá

llevarse a la mujer con él. El resultado de esta secuencia es lo que diversos teóricos habían observado como un rasgo iconográfico e indiscutible de lo siniestro: la pérdida o laceración de un miembro fálico.

Con una fuerza desmedida, Seth inutiliza la muñeca del sujeto, produciéndole una fractura expuesta donde la repulsión del horror aparece en su función reveladora de la fragilidad. Todos los presentes quedan boquiabiertos frente a tal escena, empequeñecidos ante la facilidad con la que el científico ha logrado herir a un sujeto que casi le dobla en tamaño.

Sigmund Freud explica el origen de este carácter siniestro de la siguiente manera:

> Los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida del brazo, como aparece en un cuento de *Hauff*, píes que danzan solos, como en el mencionado libro de A. Schaffer: son cosas que tienen algo sumamente siniestro, especialmente si, como en el último ejemplo mencionado, conservan actividad independiente. Ya sabemos que este carácter siniestro se debe a su relación con el complejo de castración. Muchos otorgarían la corona de lo siniestro a la idea de ser enterrados vivos en estado de catalepsia, pero el psicoanálisis nos ha enseñado que esta terrible fantasía sólo es la transformación de otra que en su origen nada tuvo de espantoso, sino que, por el contrario, se apoyaba en cierta voluptuosidad: la fantasía de vivir en el vientre materno.[46]

La mano diestra del patriarcado normalizado ha quedado horriblemente vencida, casi separada del resto del cuerpo. El complejo de castración se ve representado de forma sumamente evidente, llevando los conceptos de la desfamiliarización psicoanalítica hacia terrenos enormemente representativos donde lo socialmente convencional es mancillado.

[46] Freud, Sigmund. *El hombre de arena/precedido por lo siniestro por Sigmund Freud*. Palma de Mallorca: Torre de viento, 2001, p. 29.

La anormalidad de Seth vence a la masculinidad normalizada.

Al mismo tiempo, el hecho de que este visualmente inofensivo sujeto sea capaz de triunfar en un contexto tan evidentemente alienante (los hombres del bar se burlan de él) nos obliga a pensar en la desnaturalización de los rituales comunes de virilidad; proponiendo una inadecuación de valores de género donde lo masculino se trastoca súbitamente.

Ante esta irrupción de lo desconocido en el plano de lo familiar, Stathis, nuestro arquetipo diestro por excelencia, se encuentra igual de indefenso que el resto de la sociedad. Noción que queda clara cuando, al observar el video que Verónica ha grabado para que contemple el terrible estado de Seth, sus facciones nos hacen ver que se ha encontrado de golpe con lo sublime: una fuerza tan avasalladora que anula por completo su capacidad de razonar, dejándolo indefenso ante una presencia insólita.

Stathis queda inerme ante el horror sublimado.

Como es de esperarse, el severo contraste que existe entre Seth y Stathis habrá de propiciar un enfrentamiento, mismo que se produce después de que el científico ha exteriorizado anatómicamente los signos horrendos de su mutación, característica que lo transforma en un doble ante los ojos del editor.

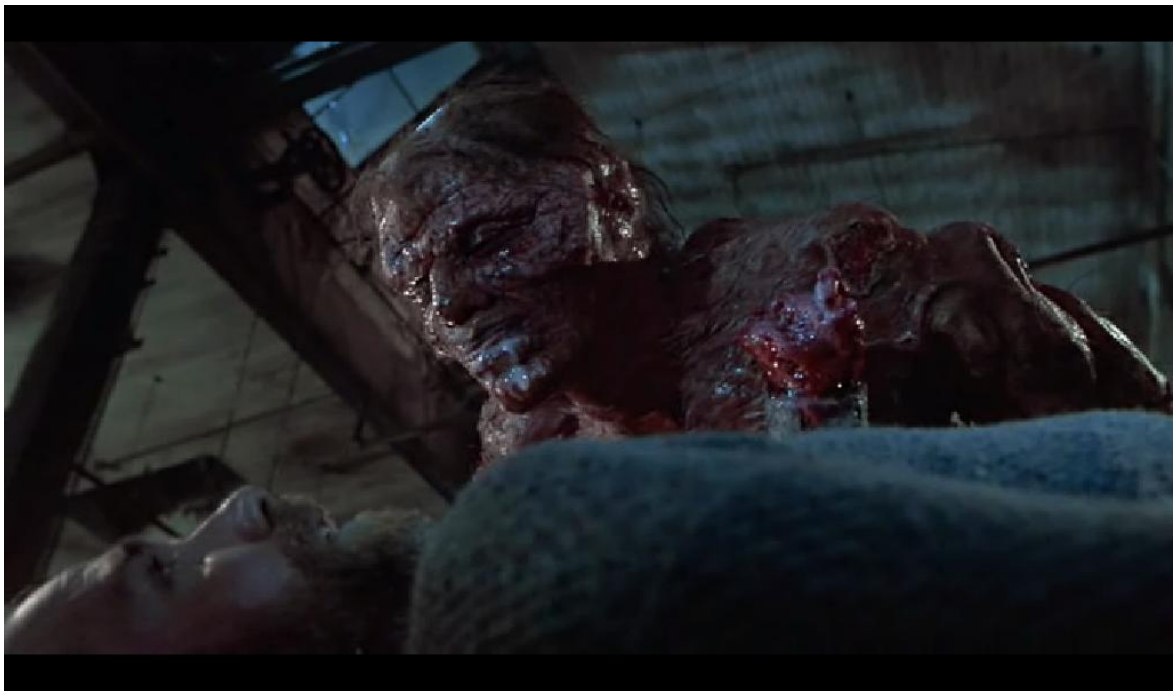
En el apartado anterior habíamos observado la experiencia de Seth frente a la presencia de la otredad, entidad que lo hace convivir con el doble en su propio cuerpo. Esto sucede a un nivel interior en el protagonista. Exteriormente, ante los ojos de la sociedad, Seth representa una desfamiliarización para sus semejantes, especialmente por el hecho de que Verónica y Stathis lo conocieron cuando su apariencia aún se encontraba dentro de los límites de lo normal. Este enfrentamiento anunciado entre lo siniestro y lo familiar llega a su más alto nivel de horror en el Min.81/Seg.00 del filme.

Después de que Verónica ha sido secuestrada por Seth, Stathis llega al departamento de éste, armado con una escopeta y con el fin de rescatarla. Un rápido vistazo al ordenador le hace comprender que Seth planea fusionarse con Verónica, distracción que es aprovechada por el científico, quien cae del techo y somete al editor con notable facilidad.

La lucha por defenderse sólo lo lleva a perder su mano izquierda, extremidad que se disuelve por el vómito corrosivo de Seth. Sucesivamente, un intento por alcanzarse la escopeta con el píe izquierdo también se traduce en la mutilación de éste.

Esta secuencia adquiere múltiples importancias con respecto a la codificación de nuestra Poética del Horror. En primera instancia, este encuentro con un Seth poderoso y deformado en su sublimidad, lleva al editor hacia el auténtico encuentro con el doble. Ente que no sólo habrá de remitirle a sus terrores arcaicos y reprimidos a través de su increíble fuerza, sino que también representará una ruptura irreversible al proclamar el triunfo de la otredad sobre la normalidad social.

Una vez más, la mutilación siniestra se hace presente, en esta ocasión para anular, tanto diestra como siniestramente, el poder de actividad "fálica" de Stathis. Esta imagen adquiere un simbolismo perturbador cuando esta doble amputación nos hace pensar en una privación de cualquier tipo de movilidad, una neutralidad absoluta que lo deja a merced de la extrañeza.



Seth anula por completo las capacidades "fálicas" de Stathis.

Por otra parte, estas agresiones físicas, poderosos íconos de la estética del horror, adquieren un notable poder semiótico al enfrentarnos visualmente con la posibilidad de nuestra propia destrucción, objetivo destacable de cualquier obra que pueda ser catalogada dentro de los límites de la poética de lo repulsivo.

Francois Duvignaud destaca esta capacidad de significación, misma que, lejos de presentar una galería gratuita de imágenes horripilantes, se vale selectamente de este efectismo para provocar una experiencia estética en el espectador que le obliga a abrazar un espanto íntimo con el cual logra identificarse:

> Aparte de la representación común del destino de lo humano y de la corrupción de la carne, ¿no hay también una voluntad casi <<sádica>> de vedarle al hombre la plenitud y el placer? <<¡Recuerden la destrucción de la vida —parecen decir estas figuraciones del horror -, la desgracia no está lejos de nosotros, está aquí, en nosotros mismos, delante de nosotros!>>.[47]

El surgimiento de la desfamiliarización se da gracias a la presencia de la otredad, misma que vuelve extraño un contexto que se consideraba confiable, conocido de antemano.

Mucho tiene que ver con esto el espacio temporal en que se desarrolla *La Mosca*. Al tratar de reflejar de forma fidedigna escenarios e inquietudes propias de su contexto histórico, esta obra introduce al espectador en un mundo de hipotética verosimilitud donde la cotidianeidad ficticia se antoja muy similar a la que el espectador observa en su día a día.

Recordemos que anteriormente habíamos revisado las observaciones que Freud hace con respecto a la doble carga siniestra que este tipo de temporalidad puede despertar una vez que ha sido invadida por lo fantástico sobrecogedor; duplicidad que se enfoca en el plano vivencial, por el conjunto de indicios que sugieren la presencia traumática de lo extraño en el imaginario colectivo, así como en el rubro de lo ficticio, por la conmoción que lo siniestro inflige en la normalidad.

Nuestro objeto de estudio, al encontrarse fuertemente emparentado con los cánones genéricos de la ciencia ficción moderna, aspira competentemente a reproducir este ambiente tecnocrático de mediados de los ochenta. Contextualización que conjunta lo vivencial y lo fantástico tecnológico.

[47] Duvignaud, Francoise. *El cuerpo del horror*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 89.

Autores como José Luis Barrios aseguran que las posibilidades representativas de géneros como la ciencia ficción son ideales para la aparición de la desfamiliarización, especialmente por la reflexión pesimista que hacen de algo tan elemental para el avance de la civilización humana como es el avance científico:

> Si un lugar tiene lo monstruoso y lo informe en los espacios de representación y de proyección, inspirados o fundamentados en las relaciones entre ciencia, tecnología y progreso es en la ciencia ficción. Baste con hacer notar que, incluso en las concepciones sobre la estética de lo informe en el siglo XIX, están presentes los dos grandes discursos que definen esta centuria: la mito-historia y el progreso.[48]

La propia reacción de Verónica ante el camino siniestro que toman los descubrimientos científicos de Seth remarca esa intromisión de lo extraño en el seno de la postmodernidad, misma que adquiere como principal figura transgresora a la tecnología y a las posibilidades que ésta tiene para volver desfamiliar un contexto que, para los personajes y para el espectador, había sido conocido hasta ese momento.

La Poética del Horror encuentra en la desfamiliarización su principal arma transgresora, fenómeno que anuncia la intromisión de la otredad en un ambiente cotidiano, vulnerando los códigos y percepciones que hasta ese momento habían sustentado nuestra visión del mundo y nuestros modos de comportamiento en éste. En *La Mosca* observamos este atributo como un agente que invierte los roles sociales y morales de su respectivo entorno, desintegrando los estándares binarios de convivencia para reconfigurarlos en una inédita concepción donde, aquello que se pensaba inofensivo, se ha revelado intempestivamente para dislocar nuestra visión de lo conocido.

3.3. La muerte como única solución

La serie de transgresiones aparecidas a lo largo de nuestro objeto de estudio nos llevan a la concreción de la figura sublime por antonomasia: el monstruo, criatura que habrá de torcer notablemente los estándares biológicos y morales de una civilización determinada.

[48] Barrios, José Luis. *El cuerpo disuelto: lo colosal y lo monstruoso*. México, Universidad Iberoamericana, 2010, p. 276.

Los conceptos estudiados en los dos apartados anteriores tienen como función propiciar la llegada de este mesiánico ser, mismo que posee un conjunto de rasgos físicos y psíquicos que no sólo se vuelven anormales dentro de un nicho social, sino que también ponen en peligro a éste mismo.

Evidentemente, el final ineludible de este ente es la muerte, desenlace que privilegia ese código homogéneo que asegura una correcta armonía entre los individuos.

En *La Mosca* la monstruosidad se encuentra ensamblada por medio del recurso de la hibridación, fenómeno que se ve incentivado por la invasión de la modernidad en la cotidianeidad del hombre; no sólo como un instrumento que incentiva la extrañeza, sino como un elemento invasivo dentro de la sustancia natural de la vida. Es en el minuto 33:00 del filme cuando el destino de Seth queda sellado a través de los procesos lógicos de esta aberración.

Después de un marcado ataque de celos (Verónica ha ido a confrontar a su ex novio), el científico decide llevar a cabo, de una vez por todas, el experimento final de su proyecto: teletransportar un espécimen humano que, trágicamente, será el mismo. A pesar de ya haber usado anteriormente el aparato en un ser vivo (un mandril que también aparecerá en esta secuencia), el científico aún no ha recibido los estudios que avalen la íntegra salud del animal. Sin embargo, la impotencia y el emborrachamiento orillan a Seth a jugar una ruleta rusa de la que no podrá salir intacto.

Esta escena marcará el fin de la normalidad física del protagonista, dando por iniciado el ciclo que lo llevará a su nueva existencia. El descomunal tamaño de las cápsulas teletransportadoras, así como su poder invencible sobre el cuerpo del hombre, nos hacen pensar en los rasgos colosales que configuran a los ídolos monstruosos de las culturas arcaicas. Atributo que autores como Jorge Gorostiza destacan por su evidente naturaleza sobrecogedora:

> Hay varios objetos importantes en *La mosca*, el más notable es el cilindro deformado, llamado *telepod* -traducido por el doblaje español como telecápsula -, formalmente inspirado en el cilindro de una motocicleta italiana Ducati; estas cápsulas, que Verónica cuando las ve por primera vez califica como <<cabinas telefónicas de diseño>>, para después denominarlas como <<un microondas gigante>>, tienen unas compuertas de cristal con un mecanismo de

> apertura hidráulico, que hace un ruido siniestro, casi como de un animal, y al final parecen tener vida propia, abriéndose solas e invitando a los personajes a que entren en ellas, relación máquina-animal acentuada por su forma uterina y la posición fetal que adoptan en su interior las personas, que además han de permanecer desnudas. Cuando se produce el teletransporte surge en su interior una gran luz y bastante humo logrando que no se vea lo que está dentro y por tanto, provocando la sorpresa por no saber qué surgirá cuando se abra la puerta.[49]

Al mismo tiempo, los resultados que estos instrumentos habrán de legar suponen uno de los arquetipos siniestros más impactantes dentro de la narración: la mecanización de la maternidad humana, tabú sumamente delicado para la sociedad occidentalizada, mismo que aquí se encuentra duramente retorcido, conmutando la calidez voluptuosa de la carne humana por la naturaleza insensible de lo mecánico. Es así como presenciamos un alumbramiento donde el vientre orgánico es reemplazado por un útero tecnológico.

En esta escena observamos una serie de planos que no sólo remarcan el encuentro entre la mosca doméstica (la otredad) y Seth, sino que también ayudan a construir una galería de metáforas visuales que hacen referencia a la monstruosidad maternal que comienza a invadir los rincones más íntimos de la existencia humana. Alegoría que se vuelve total cuando un plano detalle nos deja observar el rostro de Seth y el cuerpo de la mosca ocupando el mismo espacio de la ventanilla de la cápsula, misma que, por su forma ovalada, adquiere una noción embrionaria en la que dos distintos seres habrán de compartir un mismo núcleo.

[49] Gorostiza, Jorge y Ana Pérez. *David Cronenberg*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 195.

La desnudez de Seth y la forma vaginal de la entrada de la cápsula nos hacen pensar en una especie de alumbramiento.

La metáfora visual por excelencia: dos entes ocupando un mismo espacio.

Esta malignidad tecnológica se confirma cuando Seth asegura que la máquina, ante el dilema que implicaba el hecho de tener dos cuerpos dentro de sí, resolvió combinarlos en uno solo, haciendo uso de una lógica fría, claramente lejana con respecto a los razonamientos humanos subjetivos, pero muy acorde con la mecanización tecnocrática de su época.

Dentro de la era postmoderna representada por Cronenberg nada es puro ni natural, todo se encuentra trastocado; hibridación que se traduce en la alienación de asuntos tan personales como la amistad y el erotismo; así que, de una forma intrínsecamente aceptada, la sociedad también resulta ser monstruosa.

La irrupción de la criatura causa estragos en una normalidad que privilegia otro tipo de conductas aberrantes. Al causar horror mediante la presencia de un doble estéticamente inaceptable, el director invita a su sociedad a mirarse reflejada en ese espejo de carne putrefacta, sintiendo un doble terror al contemplar el propio sin sentido mecánico de su existencia, materializado en un ente que se vuelve su perturbadora contraparte. La anatomía chocante del monstruo no es más que la exteriorización de las carencias psíquicas de sus semejantes "diestros", función primordial del doble dentro de nuestra Poética del Horror.

Una vez que Seth descubre el carácter maligno de su infección la muerte se muestra ante él como un fin inminente, destino que responde a los cánones de una sociedad que, al igual que la máquina teletransportadora, no sabe lidiar con las anomalías de lo orgánico. Sin embargo, antes de que esta fatalidad se concrete, el discurso estético de *La Mosca* nos lleva a presenciar la desfamiliarización de una serie de conceptos, socialmente inalterables, que habrán de volver aún más necesaria la destrucción de este ser.

Al igual que con el monstruo de Frankenstein, la principal preocupación de Seth es la integración, inquietud que, ante la terrible metamorfosis que define su ser, debe de responder a nuevos niveles de correlación que nada tienen que ver con aquellos que se desprenden del plano de la humanidad. Esta carencia explica la obsesiva necesidad de Seth por tener a una compañera que también haya pasado por el proceso de "purificación" que sólo puede obtenerse a través de la teletransportación.

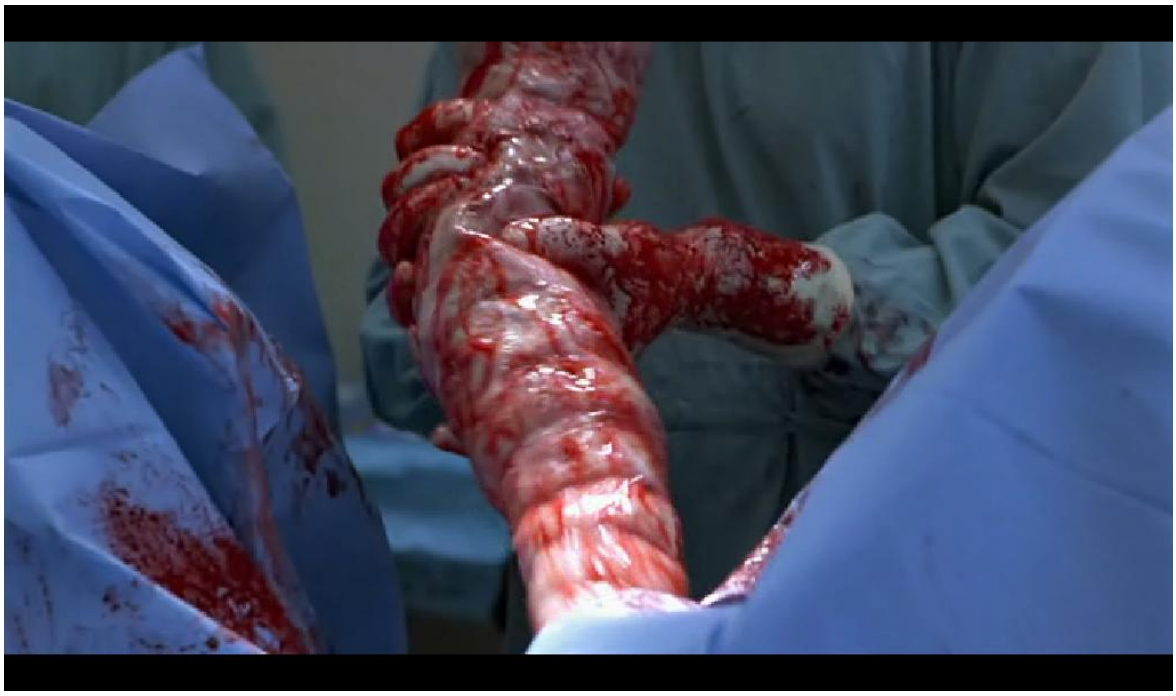
Al saberse una criatura sin precedentes, completamente excluida de cualquier posibilidad de correlación con los entes de la normalidad humana, el científico comprende que su única posibilidad de empatía radica en construirse él mismo una codificación inédita, refugio que desea compartir con otro individuo capaz de comprender los cambios antinaturales que se están gestando dentro de él.

Es en este punto donde la aspiración del monstruo se vuelve una transgresión ante los ojos de su sociedad, no sólo por la suposición de una hipotética nueva codificación de inquietudes afectivas, sino también por el hecho de que este ser, físicamente repulsivo y que no debería de albergar ningún tipo de apetito humano, guarda necesidades que son familiares para cualquier individuo de su entorno.

En esta situación observamos la aparición de lo que José Luis Barios llama el "monstruo humano": una entidad grotesca que, además, vulnera los niveles psicosociales de su contexto.

Esta transgresión se tornará aún más incendiaria cuando Verónica descubra que se encuentra embarazada. Una vez más, encontramos la desfamiliarización de la maternidad, concepto que se vuelve audiovisual cuando la reportera experimenta una horrible pesadilla en la cual se ve a sí misma dando a luz a una larva enorme.

Dicha secuencia anuncia la cada vez más inevitable irrupción de lo monstruoso en el seno de lo familiar. La criatura no pretende permanecer en solitario abandono, busca compañía y para ello habrá de construirse una propia institución sensible.



El nacimiento biológico se vuelve algo monstruoso.

Ante el terror de esta posibilidad, Verónica decide abortar, resolución que será impedida por un conmovido Seth. Su desesperación por salvar a su futuro hijo se debe a una necesidad de resguardar lo poco que prevalece de humanidad en él ya que, el niño puede ser "todo lo que quedará de su verdadero yo".

El científico secuestra a la reportera y la lleva a su laboratorio, lugar donde planea fusionarse con ella y con su hijo no nato por medio de una serie de modificaciones realizadas a la máquina teletransportadora.

Aquí encontramos el punto cumbre de lo monstruoso hipotético: la institución familiar vuelta un mismo ser; tres entes (madre, padre e hijo) conviviendo en un sólo cuerpo, suponiendo el surgimiento de una nueva relación sublime que anula nuestra capacidad de raciocinio sólo de imaginar su terrible concreción.

La institución familiar se torna un asunto horroroso que habrá de anunciar físicamente su propia expulsión de lo normalidad, todo a través de una imagen pavorosa que sólo existirá en la creatividad morbosa de nuestra imaginación.

Es en el Min.84/Seg.00 de la cinta donde lo monstruoso se manifiesta de forma total, después de que el cuerpo vulnerado de Seth se resquebraja por completo para dar lugar a lo que se gestaba dentro de él: una mosca humanoide, híbrido que conjunta lo humano y lo bestial, resultado de la modernidad vuelta una aberración materna.

Es importante destacar el hecho de que los ojos del personaje saltan de sus órbitas hasta caer al suelo, motivo que nos recuerda el análisis que Sigmund Freud hace con respecto a la representación castrante que tiene este tipo específico de mutilación en el inconsciente del espectador.

De entre el conjunto de mutilaciones que suceden a Seth durante su resquebrajamiento final, destaca la pérdida de sus ojos, herida que nos remite al complejo de castración.

Lo siniestro nos toma por asalto en su totalidad, emergiendo de entre esa serie de rupturas físicas que el horror corporal hace posible a través de su estética repulsiva. Nace un nuevo ser, aquel que el propio Seth había bautizado anticipadamente como Brundlemosca.

En la construcción física de este ente yacen tres de las cuatro características que Francois Duvignaud consideraba pertinentes para que una figura pudiera ser monstruosa,

siendo estos los rasgos correspondientes al peligro, al poder y a la repulsión, quedando, de esta manera, excluidos los signos concernientes al erotismo monstruoso; atributo que, sin embargo, habíamos notado vagamente en el hecho de que, durante sus procesos de transformación, Seth se volviera un ser marcadamente sexual con tendencias seductoras.

La altura, la fuerza y los rasgos animales (ojos enormes, garras, hocico baboso, pelos de insecto) recalcan la amenaza que este ser representa para la vida humana, forzando un respeto que roza los límites del terror (rasgo que además la vuelve una criatura sublime); y que al mismo tiempo dota a la criatura de una fealdad diferenciadora, de una horrorosa repulsión capaz de incomodar al espectador a través de esos procesos psicológicos que son propios de la mutación física.

La monstruosidad se vuelve absoluta y sublime.

Al mismo tiempo, el surgimiento de un doble que no sólo exterioriza a través de lesiones horrorosas su malestar existencial, sino que realmente funge como un híbrido que humaniza lo animal, sugiere la proliferación de múltiples conceptualizaciones que ponen en peligro el bienestar de los contratos de convivencia de una comunidad.

La teórica española Joan Bassa divide estas preocupaciones de la siguiente manera, adjudicando su poder a una serie de símbolos siniestros que han sido consustanciales al ser humano a lo largo de su evolución:

> La bestia representa el terror del hombre a su pretérito inmediato y (a) su posible retorno. Esta faceta de la bestia se presenta en una doble vertiente.
>
> Por un lado, como encarnación del sexo, la carne, lo prohibido: el carácter animal del hombre, con sus impulsos (sexuales) desatados e incontrolados. La otra cara de la bestia es aquella en que florecen los variados instintos reprimidos de la condición humana. Es la plasmación de la violencia soterrada, la crueldad, el sadismo oculto… Destaquemos la conceptualización de la bestia (monstruosa) que de ésta hace la religión, asimilándola a los entes diabólicos. El monstruo como ser violento. El diablo como bestia por excelencia. Su visualización iconográfica a lo largo de toda la historia así nos lo atestigua.[50]

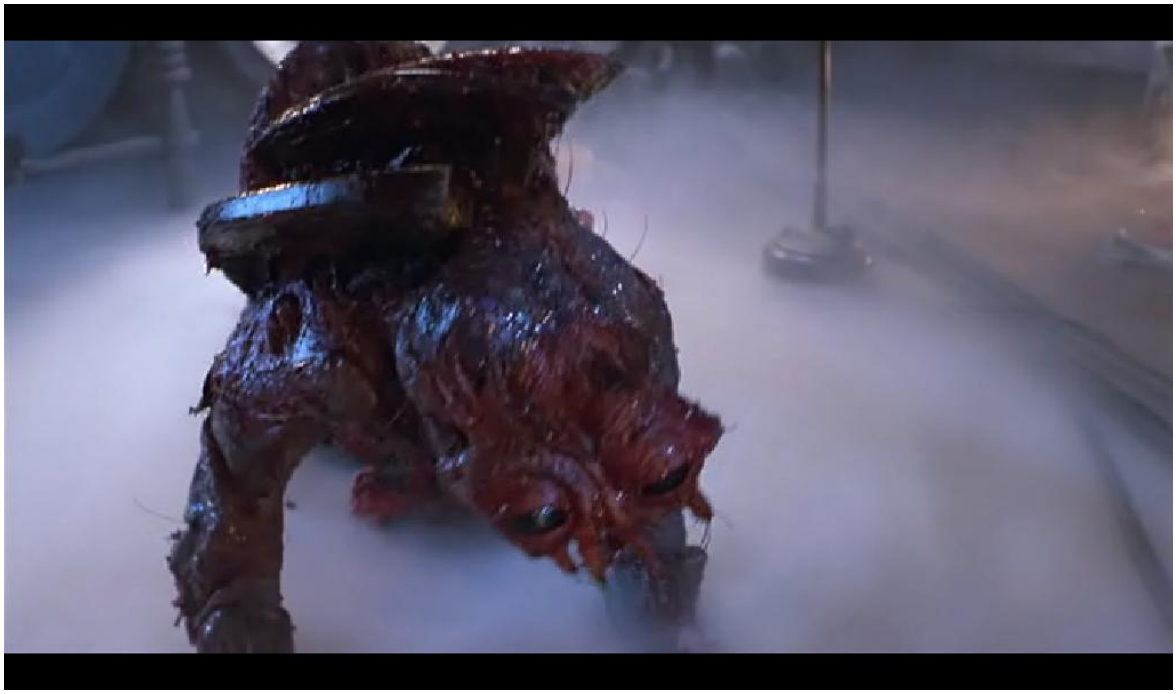
Es importante destacar que los encuadres realizados por la cámara a la figura de la bestia difícilmente dejan observar su anatomía como un todo, sino que simplemente obtenemos retazos que obligan al espectador a ensamblar el físico monstruoso en su fuero imaginario. Ánimo que nos obliga a pensar en una adaptación de las características de lo grotesco literario al plano del lenguaje cinematográfico, mismo que refleja a través de encuadres específicos el físico irregular de la bestia, construcción que no puede ser representada (organizada) a través de una sola mirada (toma de la cámara).

La tragedia narrada en *La Mosca* llega a su fin cuando, después de hacer que Verónica entre a la fuerza en una de las cápsulas teletransportadoras, Brundlemosca ingresa a la otra para iniciar ese proceso que, según él, habrá de llevarlo a una integración definitiva.

El monstruo no cuenta con que un malherido Stathis habrá de disparar a los cables conectores que entrelazan los *telepods*, anulando el mecanismo que hacía que Verónica formara parte de la ecuación fusionadora. Brundlemosca trata de escapar de su cápsula pero es muy tarde: es teletransportado junto con un pedazo del *telepod* hacia una tercera cápsula que se suponía debería de haber albergado el resultado de su "cohesión familiar".

[50] Bassa, Joan y Ramón Freixas. *El cine de ciencia ficción: una aproximación*. Barcelona, Paidos, 1993, p. 50.

Después de unos tensos instantes la compuerta del tercer *telepod* por fin se abre, revelando a la nueva criatura en que se ha convertido Seth Brundle: un ser claramente lisiado cuya anatomía ya no sólo es la de una mosca antropomorfa, sino que ahora sostiene el encuentro con una nueva otredad que, en este caso, resulta ser limitante. De entre su carne afloran tubos y trozos de metal, semas corporales que informan el éxito de una nueva fusión entre Brundlemosca y la cápsula teletransportadora.



La necesidad de integración lleva a Seth a perder cualquier posible normalidad.

La búsqueda de la integración, motivo siniestro que impulsa a la figura del monstruo humano, se vuelve sinónimo de perdición, ensueño irrealizable que degenera en pesadilla cuando esta búsqueda atenta contra los conceptos del orden natural.

La tecnología, presencia invasiva que había ostentado tintes malignos a lo largo de la obra, se muestra como la entidad monstruosa y codificadora superior, una especia de Moira que bestializa el propio contexto histórico de la obra, interfiriendo en las relaciones humanas y, en última instancia, en la propia integración de la carne, mancillando la normalidad terrenal, creando monstruosidades que ya jamás podrán ser puramente humanas y que, además de todo, transgreden el código estético-moral de su propia sociedad.

Es el propio Seth el que en esta ocasión pide su muerte, misma que llega a través de un disparo de Verónica; ejecución que tiene que ver más con un acto de piedad amorosa que con una iniciativa de resolución normalizada.

Este desenlace, muestra fehaciente de lo acertadas que son las palabras de Luis E. Archundia cuando asegura que *La Mosca* es "esencialmente una historia de amor con elementos de horror extremo que termina en tragedia", nos invita a pensar en la categoría sublime que se desprende de los procesos poéticos de esta cinta.

Es particularmente notable el hecho de que, a pesar de las características terroríficas de Brundlemosca, no podemos evitar sentir un ánimo de simpatía ante las sobrecogedoras circunstancias que lo llevan a su destrucción.

Esto tiene que ver con el carácter sublime de *La Mosca*, mismo que, a pesar de hacer consciente al espectador de su propia seguridad al mostrarle situaciones traumáticas, consigue hacerle trascender sus barreras mentales para identificarlo con contextos que, pareciendo disfrutables en el plano de la ficción, resultarían verdaderamente terribles si estos se manifestaran en el plano de lo real.

A fin de cuentas, lo que Brundlemosca persigue (la integración) no es más que un agrio reflejo de la necesidad de aceptación del ser humano y de los alcances terribles que la ausencia de este sentimiento puede causar en su vida. Es así como la figura del monstruo, junto con su desintegración física y moral, se vuelven asuntos representativos de la fragilidad humana más sincera.

Joseph Addison ya anteriormente había estudiado el sentimiento de compasión que puede engendrarse a través de los procesos codificadores del miedo, aspecto que, en el caso particular de nuestro objeto de estudio, se ve reforzado por la Poética del Horror.

El género de la tragedia encuentra un punto cúspide cuando el espectador comprende la facilidad con la que cualquier individuo es susceptible de caer en las fauces de la desgracia. La estética de lo repulsivo acentúa esto, brindándonos una iconografía que hace referencia a la fragilidad del cuerpo humano y a los desencuentros morales que esta caducidad sugiere.

Beatriz González Moreno explica el carácter sublime de esta reflexión de la siguiente manera:

> El ser ética y moralmente libres en la experiencia estética de lo sublime nos permite entregarnos a una ficción que, de ser real, nunca sería considerada como sublime, sino, ciertamente, como peligrosa. Todo arte trágico ha de ser fiel a este sentimiento de lo sublime patético, según señala Schiller: la representación viva del *sufrimiento* despierta nuestra compasión y convierte los objetos en patéticos, es decir, fuente de una experiencia o sensación: la *resistencia* al sufrimiento nos permite tomar conciencia de la libertad interior de nuestro espíritu y hace que lo patético se torne sublime (1992:99-100).[51]

Al igual que con el caso de Víctor Frankenstein, la desgracia de Seth surge ante su necesidad de transgredir, no sólo los límites de lo moralmente aceptable, sino de lo naturalmente posible. Esto dota a nuestro objeto de estudio de un aura trágica que hace que el espectador se identifique con lo monstruoso, apelando a una gama de connotaciones emocionales que hacen que esta obra se instale en los límites de lo sublime.

La muerte es un castigo que las propias leyes de lo biológicamente correcto reservan para aquellos cuya soberbia les ha llevado a transgredir lo común. Al mismo tiempo, este necesario desenlace se traduce en la victoria de la normalidad y de los límites seguros de lo estético-moral.

Una vez que la criatura ha sido destruida, la anormalidad queda desterrada de la sociedad, anulando las interrogantes que su paso por este mundo había dejado. Final que se vuelve irrevocable después de que una comunidad exige el regreso de su tranquilidad psíquica.

[51] González Moreno, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Castilla, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 218.

Conclusiones

El objetivo principal de esta investigación era la de reunir una serie de conceptos que funcionaran como una herramienta clasificatoria y analítica con respecto a los mecanismos estéticos que codifican y condicionan al estilo que llamamos horror. Esto tomando como objeto de estudio los arquetipos empleados por el horror corporal de David Cronenberg, especialmente los que aparecen en su filme *La Mosca.*

Durante nuestro análisis nos topamos con una serie de fenómenos que sugieren la concreción del horror como un estilo capaz de alcanzar una transgresión sumamente particular, característica que, empleada en circunstancias que exigen la presencia de un conjunto de elementos específicos, logra llevar al espectador a una experiencia estética prodigiosa, donde la repulsión se torna un medio de identificación que orilla al público a verse reflejado en la serie de tragedias que son representadas frente a él.

La Poética del Horror, al menos aquella que se desprende de las inquietudes propuestas por David Cronenberg, se compone de un grupo de elementos que, en primera instancia, trastocan la visión clásica y hasta cierto punto "alienada" del ánimo grotesco en el arte contemporáneo.

A diferencia del concepto arraigado de horror que persiste en la cultura actual, mismo que supone una mutilación inmediata de la vida, la poética que aquí hemos analizado sugiere una nueva configuración de ésta.

Valiéndose de la mutación y de la intervención corporal, la estética del horror consigue representar las complejidades sufridas por un individuo ante nuevas experiencias que son notablemente relevantes para él y que lo hacen contrastar con los arquetipos de normalidad que un determinado nicho social exige de él.

Puede decirse que el verdadero ánimo horroroso es aquel que obliga a su contexto a enfrentarse con su propia vulnerabilidad, ya sea que ésta provenga de la dislocación de sus posturas estéticas, o mediante un llamado de atención que denuncie el fallo de las normas sobre las que descansa el orden establecido.

El horror revela aquello que incomoda al ser humano, pero este sobrecogimiento no se debe exclusivamente a la extrañeza física, a pesar de que esta revelación, primaria y fácilmente identificable, se trate del primer impacto con que esta emoción nos sorprende.

La fuerza estética del estilo repulsivo proviene de nuestra propensión intrínseca para sentirnos identificados con entes que se encuentran sufriendo etapas de transición que representan, por medio de la decadencia física anormal y espantosa, una serie de trasformaciones a nivel psicológico y moral.

El ser monstruoso nos recuerda nuestra propia naturaleza errática, ánimo que, en mayor o menor medida, aprendemos a reprimir mediante los códigos de convivencia del nicho en el que nos desarrollamos.

Por lo tanto, concluimos que el horror de mayor contundencia estética no es aquel que nos hace conscientes de la facilidad con la que podemos perecer, sino aquel que nos informa de los instintos que duermen en nuestro interior; deseos latentes de independencia cuyo afloramiento nos volvería auténticos proscritos dentro de la comunidad en la que alguna vez nos sentimos aceptados. Inquietud que, para efectos de esta estética, es aún más impactante que la propia disolución corpórea.

Para un autor como David Cronenbeg, el auténtico horror es aquel que anuncia una nueva vida regida por aspiraciones transgresoras que resultan inconcebibles (cuando no espantosas).

De esta manera, el ser humano se vuelve, anatómica y moralmente, extraño para sí mismo y para aquellos que le rodean.

Existen tres elementos que son indispensables para que la Poética del Horror consiga este nivel de representación:

En primera instancia, es necesario que la repulsión se traduzca en un asunto insólito que eleve (o inmovilice) la sensibilidad del espectador a través de la experiencia del miedo. Esto con el fin de propiciar un discurso cuyo poder estilístico alcance niveles de sublimidad prodigiosa que encuentren al receptor con nuevas asociaciones perceptivas, capaces de transportarlo a sensaciones inusitadas.

Por otro lado, se exige una ruptura veraz de lo cotidiano, aspecto que inaugura la llegada de lo siniestro y que generalmente encontramos en la inadecuación de un individuo con los conceptos de cotidianeidad de su entorno.

Finalmente, es necesario que el horror se vuelva una reflexión de lo monstruoso; sentimiento que no sólo permanece tangible en la figura del doble, sino que también suele verse reflejado en las conductas sociales y morales de un determinado contexto. De esta manera, el autor no sólo vuelve evidente la ruptura que el ente horroroso establece con aquellos que le rodean, sino que también expone la propia naturaleza desagradable su comunidad.

Es de suma importancia destacar que nuestro horror ideal tiene como objetivo principal ensamblar una metáfora de la naturaleza humana a través de elementos que, hasta cierto punto, hacen de este estilo una emoción verosímil, capaz de retratar los aspectos más vulnerables de la realidad.

De esta manera, se privilegia un discurso que hermana las propias inquietudes psíquicas del espectador con las del protagonista trágico.

Los componentes siniestros, sublimes y monstruosos que permean la Poética del Horror sólo pueden conducir a una auténtica repulsión si estos son puestos en escena a través de un cúmulo de circunstancias que, lejos de brindarnos la seguridad de lo imposible aceptado, nos instalan en los terrenos de un plano que es anímicamente similar al nuestro, volviendo aún más formidable la irrupción de la otredad y de los espantos que son característicos de ella. Esta visión nos habla de un horror que se apoya en la fantasía para trastocar los límites de lo tolerable, pero que también tiene como compromiso reflejar los malestares existenciales de su propia etapa histórica, todo con el fin de cultivar un sobrecogimiento verdaderamente entrañable.

Esta es una característica heredada de fenómenos literarios como son la novela gótica y el Romanticismo, corrientes que se valían a menudo de lo horroroso para despertar en el lector una emoción avasalladora con la que era capaz de identificarse debido a su referencialidad contextual.

Debemos destacar que el horror, observado como un estilo, nos obliga a resaltar su naturaleza heteróclita. Lo repulsivo tiene como función primaria confrontarnos con nuestra propia fragilidad, necesidad sensible que podemos encontrar en cualquier tipo de texto y no sólo en aquellos que son relegados al grupo de lo terrorífico.

La aparición de la Poética del Horror sólo puede ser viable si el texto en cuestión se vale de su temperamento transgresor para llevar al receptor hacia nuevos y elevados niveles de conciencia estética; situación que emparenta a este estilo con distintos géneros de la tradición literaria que encuentran su principal fuerza emotiva en la exposición de situaciones que, a pesar de su naturaleza única, esconden un ánimo universal de sufrimiento con el que el espectador puede sentirse plenamente identificado a nivel emocional, sin que las particularidades exteriores de este suceso supongan un distanciamiento.

El compendio de rasgos estilísticos que hemos procurado recolectar para esta investigación se vuelve una muestra plausible de la capacidad del horror para infundir una serie de sentimientos avasalladores que, evocados de forma correcta a través de ciertos mecanismos estéticos, lo vuelven una corriente estilística ideal para la exposición de ciertas inquietudes sensibles.

Fuentes

Bibliográficas:

-Addison, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator* ed. De Tania Raquejo. Madrid, Visor, 1991.

-Archundia, Luis E. *El universo orgánico de David Cronenberg*. México, Embajada de Canadá, 2003.

- Aullón de Haro, Pedro. *La sublimidad y lo sublime*. Madrid, Verbum, 2006.

- Barcellona, Pietro. *Postmodernidad y comunidad*. Madrid, Trotta, 1999.

-Barrios, José Luis. *El cuerpo disuelto: lo colosal y lo monstruoso*. México, Universidad Iberoamericana, 2010.

-Bassa, Joan y Ramón Freixas. *El cine de ciencia ficción, una aproximación*. México D.F., Paidos, 1993.

-Betancur Garces, Angela. *Aproximación semiótica a la narrativa*, Medellín, Universidad de Antioquía, 2005.

-Beuchot, Mauricio. *La semiótica: teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2004.

-Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello.* Madrid, Tecnos, 1987.

-Clarens, Carlos. *An illustratated history of the horror films*. Nueva York, G.P. Putnam's Song, 1967.

-Duvignaud, Francoise. *El cuerpo del horror*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

-Gifford, Denis. *A pictoral history of horror movies*. Londres, Hamlyn, 1994.

-Gorostiza, José y Ana Pérez. *David Cronenberg*. Madrid, Catedra, 2003.

-González Fierro, Santos. *David Cronenberg*: *la estética de la carne*. Indiana, Nuer Ediciones, 1999.

- González Moreno, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Castilla, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

-Guiraud, Pierre. *La semántica*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1976.

-Frank, Alan G. *The movie treasury horror movies*. Londres, Octopus Books, 1974.

-Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. D.F., Letra cierta, 1978.

- Harvey, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid, Akal, 2007.

-Hutchinson, Tom. *Horror: a history of horror movies*. Londres, Optimun Books, 1983.

-Kayser, Wolfgang Johannes. *Lo grotesco: su realización en pintura y literatura.* Madrid, Macado libros, 2010.

-Leech, Geoffrey. *Semántica.* Madrid, Alianza, 1977.

- Losilla, Carlos. *El cine de terror*. España, Barcelona. 1993. Paidós.

-Lyons, John. *Semántica lingüística: una introducción*. Barcelona, Paidos, 1997.

- Molinuevo, José Luis. *La experiencia estética moderna*. Madrid, Síntesis, 1998.

-Ocampo Ponce, Manuel. *Comunicación, semiótica y estética*: *desde una perspectiva realista*. México, D.F., Trillas, 2009.

-Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México D.F., Siglo XXI, 2001.

-Racionero, Alexis. *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona, UOC, 2008.

-Ruiz Jiménez, Antonio Gabriel. *El cine: ¿muerte o transfiguración?*. Sevilla, Comunicación Social, 2005.

-Schaff, Adam. *Introducción a la semántica.* México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1966.

-Sinyard, Neil. *Classic movies*. London, Hamlyn Publishing, 1985.

-Telotte, J.P. *El cine de ciencia ficción*. Madrid, Cambridge University Press, 2002.

-Tirard, Laurent. *Lecciones de cine: clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*. Barcelona, Paidós, 2003.

-Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica.* México D.F., Premia, 1981.

-Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Ariel, 1988.

-Ullmann, Stephen. *Semántica: Introducción a la ciencia del significado.* Madrid, Taurus, 1991.

-Wasserman, Raquel. *El lenguaje cinematográfico: un idioma*. Buenos Aires, Corregidora.

Hemerográficas:

-Rangel, Sonia. "*Una inmersión en el cine de David Cronenberg"*. *Icónica*, 2014, número 8, P. 8-11.

-Schwarzböck, Silvia. "*Exhibición de atrocidades". El amante de cine*, 1996, número 57,

Cinematográficas:

-*La Mosca de la Cabeza Blanca*. Dir: Kurt Neumann. Prod: Kurt Neumann. Guionista: George Langelaan y James Clavel. Actores: David Hedison, Patricia Owens, Vincent Price y Herbert Marshall. MGM, 1958. 94 mins.

-*La Mosca*. Dir: David Cronenberg. Prod: Stuart Cornfield. Guionista: Charles Edward Pogue. Actores: Jeff Goldblum, Geena Davis yJohn Getz. 20th Century Fox, 1986. 95 mins.