



Grau d'Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2022-2023

LA IMAGEN-MONSTRUO:

Una mirada de lo monstruoso como signo cinematográfico

Aitor Lakhwani Sánchez

Tutora: Annalisa Mirizio

Barcelona, de 5 septiembre de 2023





Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 5 de setembre de 2023

Signatura:

Resumen:

Este trabajo presenta la idea de un nuevo signo cinematográfico incluido dentro de la representación que se establece de lo monstruoso (la “imagen-monstruo”), siguiendo, para ello, tanto las propuestas que Gilles Deleuze desarrolla en *La imagen-movimiento y la imagen-tiempo*, al igual que la obra *Francis Bacon: lógica de las sensaciones*. Para poder presentar este nuevo signo, el trabajo se desarrolla a través de dos puntos: primero, un planteamiento teórico de lo monstruoso y lo que Deleuze establece como “imagen del pensamiento”; segundo, un análisis de dos estilos cinematográficos, siendo estos una imagen-monstruo centrada en lo corporal (teniendo en principal consideración las obras de John Carpenter y David Cronenberg) y una imagen-monstruo establecida dentro del cine moderno (siendo aquí analizadas las obras de Michael Haneke y Ulrich Seidl).

Palabras clave: Deleuze, imagen-pensamiento, cuerpo, sentido/sin sentido, monstruo.

Abstract:

This work presents the idea of a new cinematographic sign included within the representation that is established of the monstrous (the “monster-image”), following, to do this, the proposals that Gilles Deleuze develops in *Cinema 1: The Movement Image*, *Cinema 2: The Time Image* and, at the same time, his work *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. In order to present this new sign, the work is developed through two items: first, a theoretical approach to the monstrous and what Deleuze established as the “image of thought”; second, an analysis of two cinematographic styles, being these an image-monster focused on the corporal (taking into consideration the cinematographic works of John Carpenter and David Cronenberg) and an image-monster established within modern cinema (being analysed here the works of Michael Haneke and Ulrich Seidl).

Keywords: Deleuze, image-thought, body, sense/nonsense, monster.

Índice

1. Introducción	5
2. Planteamientos previos a la imagen monstruo: Deleuze, Bergson y el cine como imagen del pensamiento.	6
2.1. ¿Qué es lo monstruoso? El arte como expresión intensiva del cuerpo.....	13
3. ¿Cómo se establece la imagen-monstruo? Dos casos de estudio.....	17
3.1. David Cronenberg y John Carpenter: la espectacularidad cinematográfica y la jaula de carne.	18
3.2. Ulrich Seidl y Michael Haneke: la monstruosidad como retorno de la totalidad	27
4. Conclusiones	38
5. Bibliografía esencial	39
5.1. Filmografía	39
6. Anexos	42

1. Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo señalar la presencia de un nuevo signo cinematográfico, oculto dentro de las diferentes representaciones que se establecen de lo monstruoso, siguiendo, para ello, tanto el estudio sobre el lenguaje cinematográfico que desarrolla Gilles Deleuze (*La imagen-movimiento y la imagen-tiempo*) como su obra *Francis Bacon: lógica de las sensaciones*, en la que trabaja alrededor del arte figurativo. Para poder mostrar la presencia de este signo (apodado, siguiendo la clasificación que establece Deleuze, Imagen-monstruo y el cual se encuentra presente no solamente en el cine de terror), se buscarán unificar tres elementos: la concepción que artística y socialmente se le da al monstruo, pasando de la noción aristotélica de lo monstruoso a la resignificación que se le da al monstruo, tanto en el caso de Foucault y Preciado como en la literatura del siglo XVIII en adelante; el pensamiento sobre el arte y el lenguaje planteado por Gilles Deleuze, incluyendo, para ello, sus planteamientos éticos alrededor de Spinoza, el materialismo que hereda de Bergson y el pensamiento intensivo que establece a través de Artaud; y la relación entre el “yo” y el “otro” que, tanto en el psicoanálisis (Jung/Freud) como en el entramado artístico, se establece en torno a lo monstruoso.

Todos estos elementos, a su vez, serán analizados a través de lo que podemos señalar como subgrupos representativos: por un lado, una imagen-monstruo presente desde una visión corporal, teniendo presente para ello las obras de Cronenberg y Carpenter, además de otros referentes cercanos a estilo de realización; por otro lado, una imagen-monstruo establecida dentro de un cine tildado como contemplativo, haciendo uso de las propuestas de Deleuze en cuanto al cine moderno (*imagen-tiempo*), teniendo como referentes principales de este a Ulrich Seidl y Michael Haneke. Todo esto, permitirá dar un valor formal a aquello que designamos como la imagen-monstruo.

De este modo, el trabajo tendrá como planteamiento un primer punto centrado en las cuestiones teóricas que envuelven, de un grado u otro la concepción que se le da a lo monstruoso; y, en segundo lugar, una puesta en práctica de las cuestiones planteadas a través de diversas obras con tal de fundamentar las ideas señaladas. Es importante señalar, no obstante, que las obras e imágenes aquí estudiadas no designan la totalidad de una imagen-monstruo, ya que esta, al igual que pueda ocurrir con otros signos deleuzianos, depende de las características móviles del espacio cinematográfico; es por ello por lo que,

más que remarcar la totalidad de un signo, este trabajo pretende establecer la existencia de este.

2. Planteamientos previos a la imagen monstruo: Deleuze, Bergson y el cine como imagen del pensamiento.

Leer a Deleuze es un trabajo complejo, incluso teniendo en cuenta que sus obras, pese a centrarse en un gran componente educativo, quedan adscritas a la corriente posestructuralista al subsumir lo Real y lo Imaginario (a lo que aquí podríamos vincular como un saber común y un pensar en potencia) a un tercer elemento: lo Simbólico (las relaciones que establecen lo posible para lo Real y lo Imaginario, es decir, el lenguaje o medio que condiciona su sentido). No nos hace falta pensar en esta dificultad a través de sus obras más importantes (*Anti-Edipo*, *Mil mesetas*, *Lógica del sentido*, *diferencia y repetición...*), ya que también podemos encontrarnos con este problema desde su etapa como historiador de la filosofía (pongamos como ejemplo de ello a *Spinoza: una filosofía práctica* o *el Bergsonismo*) o en su introducción a la cuestión artística (*Francis Bacon: lógica de la sensación* o *Estudio sobre cine I y II*).

A lo largo de su trayectoria, tanto como filósofo como teórico, Deleuze establece la idea de un retorno a los cimientos del sentido, es decir, propone una vuelta a la cuestión de nuestro pensamiento y lo separa de un pensar ya preexistente. Obras como el propio *Anti-Edipo* o *Lógica del sentido* ya posicionan nuestra mirada hacia un posible establecimiento de la conciencia a través del devenir, una afirmación de la diferencia en la que nos introducimos como materia pensante. Esta materia, al igual que comprende la noción de cuerpo (la potencia de los elementos más allá de las estructuras preexistentes¹), compone la constatación de un sentido en constante transformación que proyecta nuestra idea de conocimiento:

Ocurre que la conciencia es naturalmente el lugar de una ilusión. Su naturaleza es tal que recoge los efectos pero ignora las causas. El orden de las causas se define por lo siguiente: cada cuerpo en su extensión, cada idea o cada espíritu en el pensamiento están constituidos por relaciones características que subsumen las partes de este cuerpo, las partes de esta idea. Cuando un cuerpo <<se encuentra con>> otro cuerpo distinto, o una idea con otra idea distinta, sucede o

¹ Desvalorización de la conciencia (en beneficio del pensamiento). Dentro de Deleuze, G. (2001) *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets editores.

bien que las dos relaciones se componen formando un todo más poderoso, o bien que una de ellas descompone la otra y destruye la cohesión entre sus partes. (...) El orden de las causas es así un orden de composición y descomposición de relaciones que afecta sin límite a la naturaleza entera. Pero nosotros, en cuanto seres conscientes, nunca recogemos sino los efectos de estas composiciones y descomposiciones.²

Podemos decir que la escritura de Deleuze, más que centrarse en el establecimiento de un sentido definido para las cuestiones que presenta (el problema psicoanalítico, la identidad, la expresión...), torsiona el propio sentido para devenir hacia un retorno posible de la creación del pensamiento, evitando, con ello, situar una centralidad en el propio saber. Dicho de otro modo, el valor de la obra de Deleuze no nace del estudio de los conceptos, sino del preguntarnos qué es un concepto y cómo este se vincula a la posición que establezco como un “cuerpo vivo” entre muchos, siempre en movimiento desde que formamos parte de la variable lógica del sentido que genera la propia existencia. De esta manera, la obra de Deleuze no instaaura un pensamiento como tal, sino que se instaaura “en” el pensamiento, en una multiplicidad que aleja toda centralidad de un saber enraizado para establecer un saber no jerárquico sino rizomático³, proponiendo así un pensar más cercano al del mapa cognitivo que al esquema o el dibujo mental.

Este pensar rizomático, en sí, no establece una transformación de nuestra visión para la tradición, ya que su fuerza recae en una organización del saber. Nociones como puedan ser el *devenir* o el *cuerpo sin órganos* son clave para el pensamiento que Gilles Deleuze construye, puesto que sus formulaciones, siempre tan confusas como simples a nuestra manera de sentir⁴, establecen el retorno a la herencia que configura nuestro pensamiento, cuestionando su poder en cuanto a una verdad ya establecida y permitiéndonos un habla siempre múltiple (entre el sentido ya establecido y nuestra propia posición como sujetos sintientes):

² Deleuze, G. (2001) *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets editores. Pp. 29.

³ Deleuze G y Guattari, F. (2015) *Rizoma*. Valencia: Pre-Textos.

⁴ Aquí se hace un uso doble del acto de sentir: por un lado, sentir deviene un acto del sentido (un valor empírico), siendo así un ejercicio de lógica temporal; por otro lado, sentir como valor sensorial (el acto de sentir como elemento vinculado a las sensaciones), siendo no simplemente un trabajo espacial sino también de intensidad (valor poético). De este modo, *sentir* se vuelve, al mismo tiempo, un acto de producción de los sentidos y una representación de las estructuras que conforman nuestra manera de sentir [siguiendo para ello el planteamiento esquizoanalítico que Deleuze y Guattari conforman en su *Anti-Edipo*]

El sentido es neutro, pero nunca es el doble de las proposiciones que lo expresan, ni de los estados de cosas a los que les sucede y que son designados por las proposiciones. Por ello, en tanto que permanecemos en el circuito de la proposición, no podemos sino inferir indirectamente lo que es el sentido; pero, lo que es directamente, hemos visto que no podía saberse sino rompiendo el círculo, en una operación análoga a la que corta y despliega el anillo de Moebius. No se puede concebir la condición a imagen de lo condicionado; purgar el campo trascendental de toda semejanza sigue siendo la tarea de una filosofía que no quiera caer en las trampas de la conciencia o el cógito.⁵

Sentir, elemento ligado a la relación que establecemos con el otro para construir un “yo” propio⁶, se vuelve así una constante que queda oculta por la trampa de la conciencia, la cual afirma una dualidad entre el sentido y el sinsentido. Deleuze reafirma, de este modo, un pensamiento a través de la multiplicidad que conlleva el Todo, del mismo modo que ocurre con la noción de Dios para Spinoza: el Todo “en sí”, eterno e infinito, que se expresa a través de la multiplicidad, siempre diferenciada y en constante creación, que genera la propia existencia humana⁷.

No es raro así leer, por parte de investigadores (e incluso a manos del propio Deleuze), cómo autores como Bergson, Nietzsche y Spinoza, principalmente, han afectado al sentido que él concibe a lo largo de sus libros. Cuestiones como la dialéctica hegeliana o la mera arbitrariedad aquí no tienen cabida, puesto que su pensamiento deviene la fuerza de la negación de un progreso centrado en la cuestión humana, negando así la norma de un centro u origen de nuestra existencia para instaurar un pensamiento que construye entre el yo y su afuera, al igual que Bergson, consciente de que hay no menos, sino más en la idea de no-ser que en la de ser⁸.

Deleuze construye su pensamiento, irónicamente, alrededor del propio ejercicio de pensar la totalidad de lo Real, siendo consciente de que para poder abarcar esta totalidad es indispensable establecer una mirada hacia el movimiento que designa lo parcial (la potencia creadora del sujeto). Su propia inmersión en la conciencia responde, del mismo modo que ya promovía Barthes a través del *placer del texto*, a una defensa de la posición

⁵ Deleuze, G., (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós ibérica. Pp. 136-137

⁶ Lacan, J. (1998). El Estadio del espejo como formador de la función del yo (je)(1949). *Escritos I, Siglo XXI Editores*.

⁷ A través de Clase I. Dios y la filosofía. Causalidad inmanente y plano fijo. Dentro de Deleuze G., (2011) *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: editorial cactus.

⁸ Deleuze G. (2017) *El bergsonismo*. Buenos Aires: Cactus. pp. 13.

del sujeto pensante ante la neutralidad del sentido, capaz de ser desplazado de su condición singular para devenir hacia nuevos modelos de sentido a través del medio que el texto ya establece a través de su forma:

Mi placer puede tomar muy bien la forma de una deriva. La deriva adviene cada vez que no respeto el todo, y que a fuerza de parecer arrastrado aquí y allá al capricho de las ilusiones, seducciones e intimidaciones de lenguaje como corcho sobre una ola, permanezco inmóvil haciendo eje sobre el goce intratable que me liga al texto (al mundo).⁹

Del mismo modo que ocurre con el placer distante de la abstracción para Barthes, el pensamiento se construye como la propia capacidad para poder pensar nuestra condición como sujetos pensantes a través del medio artístico. No obstante, existe en este un limitante que establece el valor de nuestro sentido: la imagen del pensamiento.

Siguiendo el recorrido que, a lo largo de los años ochenta, establece en cuanto al sentido y la potencia del arte (es decir, el conjunto de obras escritas por el propio Deleuze centradas en la cuestión del cuerpo dentro de la problemática de lo artístico y el pensamiento que establece, siendo algunas de estas las ya mencionadas *Francis Bacon: Lógica de la sensación* y *La imagen-movimiento*), podemos señalar que es, en esta etapa, que el filósofo desarrolla un pensar vinculado a la constante antagonía de la objetividad (el medio que nos permite plasmar un sentido) y la subjetividad (un cuerpo biológico que desarrolla su propio pensamiento a través de lo ya preexistente, el cual constantemente queda redefinido por el medio que plasma un sentido).

Recogiendo una de las ideas que Deleuze encuentra en Spinoza, el cuerpo supera el conocimiento que de él se tiene, y que el pensamiento supera en la misma medida la conciencia que se tiene de él¹⁰. Lo objetivo y lo subjetivo -más que designar categorías plenamente reconocibles- conforman espacios discursivos en los que constituir nuestra propia voz. El constante pensar constructivista que aquí se ve en Deleuze, heredado indirectamente de Spinoza y Bergson, constituye la propia formación de un pensar alejado de la conciencia, constituyéndola, así, como una mera conceptualización inseparable de la triple ilusión que la constituye: ilusión de finalidad, ilusión de la libertad, ilusión teológica. La conciencia es sólo un soñar despierto¹¹.

⁹ Barthes, R. (2007). *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI. pp.32

¹⁰ Deleuze, G. (2001) *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets editores. Pp. 28

¹¹ Ibid. Pp.31.

El pensamiento, al igual que hace el lenguaje o el arte, en sí, se encuentra en una constante transformación del sentido a merced de quienes lo reproducen. Limitar su carácter mutante a una plena totalización del sentido establece la propia crisis del flujo vital en el que se proyecta el devenir otro, puesto que es a partir de su estaticidad que el “orden de composición y descomposición” de lo natural queda limitado a la propia clasificación del conocimiento. Limitar el sentido y las sensaciones de un medio creador de pensamiento, como lo es el cine, al flujo comprensivo en el que ya se encuentra lo posible impide establecer una diferenciación entre el discurso dado por el medio artístico y la posibilidad diferenciadora que habilita un Todo creador (dicho de otro modo, el sentido racional enfrentado al sinsentido poético del medio artístico).

¿Qué es lo que nos puede interesar dentro de esta forma de pensar tan alejada de una centralidad, la cual designa la historia del saber como una porción de una naturaleza infinita e irreductible a los conceptos establecidos por el saber? Desde la posición que aquí establecemos, la cuestión del arte (más concretamente el séptimo arte), este se configura como la propia imagen del pensamiento. Del mismo modo, es el propio Deleuze quien ya suscribe que el propio pensamiento no piensa por sí mismo, sino que, al igual que la noción de episteme para Foucault¹², necesita ser pensado para poder articularse como pensamiento. De esta manera nos introducimos en la problemática la cual hemos ido rodeando durante estas líneas: ¿el arte expresa nuestra forma de pensar o forma parte directa, como estructura cultural, de nuestra capacidad para poder ejercer un pensamiento ya dado?

Para poder pensar necesitamos partir, inevitablemente, de un otro que despliegue las herramientas que nos determine como un “yo pensante” (un yo no consciente meramente de lo externo, sino también capaz de ser autopercebido). No obstante, es bajo estas figuras (arte, educación, historia...) que reafirmamos nuestra capacidad para pensar, encontrándonos con el propio límite del pensamiento: los enunciados establecidos que conforman el pensar ocultan su carácter orientativo para ser resignificados como verdades demostrables (respuestas). Pensar, siguiendo la idea que Zourabichvili establece en el primer capítulo de *Deleuze, una filosofía del acontecimiento*¹³, se convierte en un modelo ya preexistente, estableciendo así un límite a través de los propios códigos

¹² Foucault, M. (1982). Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas. México: Siglo XXI.

¹³ Zourabichvili, F. (2004). Deleuze: una filosofía del acontecimiento. Buenos Aires: Amorrotu.

representativos. Es así como la imagen del pensamiento, del mismo modo que establece nuestra capacidad para pensar, oculta su carácter dogmático bajo el velo de una “verdad empírica”.

Cuando pensamos en una historia del cine no solo debemos pensar en una historia de las imágenes a través de su mecanicidad (evolución técnica), sino también en la constante transformación signica que establecen las propias imágenes, ya que son estas las que establecen un sentido a los elementos que determinan nuestra forma de comprender qué es lo cinematográfico. La claridad técnica que despliega el medio audiovisual, estableciéndose en este la propia ilusión del movimiento vital, opaca el efecto del mensaje a través de su propia realidad afectiva. Ejemplos de esta realidad afectiva ya los podemos encontrar en un modo de representación más espectacular (siguiendo la noción de espectáculo que desarrolla Guy Debord: el movimiento autónomo de lo no-viviente¹⁴), ya bien introducido dentro del modelo representativo estadounidense (el blockbuster hollywoodiense) y reproducido por otros países como lo puedan ser Uganda (Wakaliwood), India (Bollywood y Kollywood) o España (Amiguetes Entertainment, Mediaset...).

Asimismo, vemos a través de esta característica que Deleuze establece para el cine (el cine como imagen del pensamiento) como su función pasa a designar, más que una potencia artística en sí, el motor de nuestra experiencia. Las imágenes que se establecen en el espacio cinematográfico devienen el entramado signico que establece un sentir moderno. Podemos ejemplificar este hecho a través de la obra *Canino (Kynodontas*; 2009), del director griego Yorgos Lanthimos, ya que, siguiendo las ideas que Marta García Sahagún establece¹⁵, podemos ver en ella los efectos de una violencia simbólica (a través del sentido dado por el lenguaje) que desencadena en una violencia mayor: el alejamiento del sentido, tanto subjetivo como objetivo, como método de control (el teléfono pasa a llamarse sal, el enjuague bucal se establece como un castigo, el gato pasa a representar un depredador, etc.).

Fuera de lo que podamos pensar, el cine no simplemente construye una nueva perspectiva por la cual introducir nuestra mirada al mundo (observar no simplemente el espacio de maneras diferentes, sino también los cuerpos), sino que condiciona nuestra

¹⁴ Debord, G. (2003). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

¹⁵ Sahagún, M.G. (2018). La imagen violenta. Fotografía perversa y violencia objetiva en “Canino” (“Kynodontas”, Yorgos Lanthimos, 2009). *Escritura e imagen*, 14, 65.

mirada hacia la propia visión que establece la cámara cinematográfica (el ojo que despliega los signos, más allá del montaje); llegando, así, a una aceptación de la violencia establecida en lo actual a través de la educación que lo virtual ejerce en el espacio filmico (imagen-cristal¹⁶). No es así raro ver cómo, tras la adecuación establecida al medio cinematográfico, cada vez aparecen más obras centradas en un posicionamiento moral de esta imagen-signo: *Tesis*, de Amenábar; *Funny Games*, de Michael Haneke; o la corriente del Nuevo extremismo francés, espacio en el que encontramos algunas de las obras de directores como Gaspar Noé (*Seul contre tous*; 1998) o Leos Carax (*Pola X*; 1999). El medio cinematográfico se muestra así como un espacio en constante tensión entre dos elementos: el sentido, la potencia signica dada como lo posible (lo actual); y lo virtual, espacio potencial que constituye un plano de inmanencia, siendo así aquello que reafirma lo actual para ser actualizado¹⁷.

Este constante pensar lo cinematográfico, a través de la tensión que establecen sus imágenes, constituye, desde el modo de entender el cine que aquí profesamos, el surgimiento de nuevos modos de comprenderlo. Es así como podemos establecer, a partir de aquí, el desarrollo de una vía que contempla lo proyectado por el cinematógrafo como un retorno crítico al pensamiento, el mostrar el séptimo arte como una tensión constante entre el medio y la reproducción establecida por sus intermediarios, tal y como ya podemos ver en la constante mirada hacia el espectador en *Funny Games* o en la falsedad narrativa de Lola Salvador en *La niebla en las palmeras*¹⁸ (2006).

De este modo, a través de la violencia intensiva de tales imágenes, nos encontramos con un nuevo modo de profesar el pensamiento que establece en nosotros el cine: el cine como el alejamiento de nuestra identidad, siendo la puerta de entrada a la condición humana que procesa el sentido. Tal y como señalaba Goya en uno de sus grabados (*Capricho 43*; 1797-1799), el sueño de la razón produce monstruo, siendo así esta nueva forma de entender el cine el acceso a una imagen-monstruo.

A través de la violencia que desprende la potencia de un sentido preexistente y del cine como motor del pensamiento, son originados nuevos modos de ver que se alejan de la norma inscrita por la razón. Entendemos así el origen de una nueva forma de

¹⁶ Los cristales del tiempo. Dentro de Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

¹⁷ Actual y virtual. Dentro de Deleuze, G. y Parnet, C. (2008) *Dialogues*. Francia: Flammarion.

¹⁸ Esta obra, más que presentarnos una tensión de la materia filmica, presenta un problema ya presente en el cine moderno: la reproducción filmica como materia inverosímil, siguiendo la estela que Chris Marker y Jean-Luc Godard establecieron para el cine ensayo.

comprender estas imágenes, una que centra su propia construcción en la crisis de un sentido que se encuentra inmóvil y que solo puede ser reactivado a través del propio sinsentido ya oculto en el entramado artístico y/o en nuestra propia conciencia colectiva.

Es por este motivo que, pese a que lo que principalmente nos importa en este trabajo es preguntarnos qué es la imagen-monstruo y qué situación establece en cuanto al hacer cinematográfico, el propio sentido que Deleuze establece para el séptimo arte y la imagen se vuelve un elemento central para poder comprender el valor de aquello que revela lo monstruoso.

2.1. ¿Qué es lo monstruoso? El arte como expresión intensiva del cuerpo

Antes de preguntarnos qué es lo monstruoso de la modernidad, y, con ello, qué es el monstruo moderno, es necesario establecer un retorno a su definición originaria. Desde la representación clásica que se le da al monstruo, establecida por Aristóteles en el libro IV de la *Reproducción de los animales*, entendemos al monstruo como un exceso o carencia de la naturaleza no dominada, la cual queda establecida, esta naturaleza, como la centralidad de una potencia armónica entre las especies:

Cuando los movimientos se relajan y la materia no es dominada queda lo más general, o sea, el animal. Entonces dicen que el ser que se forma tiene cabeza de carnero o de buey; y lo mismo en los demás animales, uno con la cabeza de otro, por ejemplo un ternero con cabeza de niño o una oveja con cabeza de buey. Todo esto ocurre por las causas anteriormente citadas, pero estos seres no son nada de lo que se dice que son, sino sólo algo parecido, lo que sucede incluso no dándose ninguna deformación [...] Pues bien, se dice que así es un tipo de monstruos; otros lo son por tener su cuerpo con demasiados miembros, naciendo con muchos pies o muchas cabezas.¹⁹

Pese a que rechazamos el valor que en esta obra se le da al monstruo, ya que introduce en esta categoría a la figura femenina como desviación de la naturaleza humana (lo antinatural, comprendiéndose, así, como el desorden de la naturaleza humana, siendo su modelo predefinido lo patriarcal), desde este momento ya podemos ver que el monstruo constituye una figura definida: aquello que se escapa de las leyes naturales identificadas por el sentido. Aristóteles, en sí, no establece una valoración como tal del monstruo, más bien posiciona su mirada en la comprensión de la monstruosidad como un accidente de su naturaleza natural (pollos con cuatro alas, serpientes de dos cabezas, niños malformados...) que establece una reducción de su potencia natural: pues también la

¹⁹ Aristóteles. (1994). *Reproducción de los animales*. PP. 256. Editorial Gredos

monstruosidad es una especie de mutilación²⁰. Es así como, para observar a lo monstruoso, hay que pensar qué es la norma natural.

Lo monstruoso queda relegado a una negación de la potencia humana, a una segunda categoría que presenta su condición como el alejamiento del principio fundamental de su materia mutilada. No obstante, esta exposición oculta el gran problema que condiciona la mirada hacia el monstruo de la modernidad: la ley como condición para pensar la naturaleza.

Pensar en la ley natural como la propia naturaleza en sí, dominada por el sentido, establece el olvido de una corporalidad en constante expansión y reconstrucción. Michel Foucault ya hace referencia a este problema en *Los anormales*, curso impartido por él mismo en el *Collège de France* (1974-75), donde indaga acerca de la cuestión del monstruo, señalando, así, que este queda designado como un reflejo de las leyes estructurales en las que se consolidan los cuerpos institucionalizados y se rechazan aquellos designados como otredad, quedando de esta manera como objetos no identificados dentro del filtro de lo social.

Pese a que mantengamos el significado aristotélico del monstruo, hoy en día su función pasa a designar un más allá de la condición natural. Esta recae así en la tensión que establece lo estructural ante su presencia, como bien remarca Foucault, más que en un fallo en la forma que consolida su materia-esencia. Podemos ver como gracias a la revolución científica establecida a lo largo del XIX (Darwin, Freud, Mendeleiev, Pasteur...) la condición natural preexistente entra en cuestión, viéndose, desde el reflejo que lo artístico establece en lo social, cómo el monstruo pasa a consolidar aquello que tensiona nuestra representación de la realidad preexistente, generando nuevas formas de materializar aquello que es liberado de un cuerpo concebido como norma.

Vemos así una transformación gradual del sentido que se le da a este término, significando indirectamente el propio desconocimiento que se oculta tras la razón. Tal vez, la forma más simple para representar el monstruo moderno que aquí señalamos sea la que establece Paul B. Preciado en su discurso en las jornadas de *l'École de la Cause freudienne* en París:

Yo soy el monstruo que os habla. El monstruo que vosotros mismos habéis construido con vuestros discursos y vuestras prácticas clínicas. Yo soy el

²⁰ Ibid. 256,

monstruo que se levanta del diván y toma la palabra, no como paciente, sino como ciudadano y como vuestro semejante monstruoso.²¹

El monstruo, como elemento para pensar nuestra naturaleza, deja de designar una negación de la potencia humana (una monstruosidad como negación del sentido) para representar la multiplicidad que establece la potencia natural, aquella que queda negada por lo naturalizado a través de categorías exactas que definen una experiencia vital (lo Bello y lo Feo, el sentido y el sinsentido... como ocurre en el caso del organismo para el cuerpo sin órganos²²). Del mismo modo, convertirse en monstruo no muestra una negación de la potencia humana, sino que designa una traslación del sentido que se le da a lo humano, permitiéndonos el poder adentrarnos, nuevamente, hacia una de las preguntas fundamentales de nuestra existencia: ¿Qué es ser humano?

A través de esta cuestión que establece el monstruo moderno podemos ver como la propia naturaleza queda separada de la causa humana, siendo la monstruosidad un producto de las leyes que mantienen un sentido inmóvil a lo designado como natural, negando con ello la potencia del sinsentido que establece el Todo.

Podemos observar cómo, a lo largo de la literatura gótica del siglo XIX, se comienza a instaurar esta nueva mirada de lo monstruoso, viendo en este una nueva posición para reflexionar acerca de nuestro presente y nuestra moral como seres racionales: el monstruo como la naturaleza dominada en *Frankenstein*, el conflicto entre una naturaleza salvaje y la vida moderna en el *Doctor Jekyll y el señor Hyde*, el monstruo como la moral de una modernidad capitalista en *Fausto* o *El retrato de Dorian Gray*... Sin embargo, su posición reflexiva queda supeditada a la mera reivindicación del monstruo como elemento que nos permite reflexionar acerca de nuestra moral racional (tengamos presente para ello la deformación de Gwynplaine²³), alejándose de la tensión que el monstruo también establece para el medio artístico: lo figurativo enfrentado a lo puramente figural²⁴.

¿A qué nos referimos cuando pensamos en la tensión entre lo figurativo y figural? Dicho brevemente, es la oposición que Deleuze, inspirado por la noción de “figura” que establece Lyotard en *Discurso, figura*, establece entre las estructuras que consolidan un

²¹ Preciado, P. B. (2020). Yo soy el monstruo que os habla: Informe para una academia de psicoanalistas. Barcelona: Anagrama. pp. 18-19.

²²La histeria. Dentro de Deleuze, G. (2005). Francis Bacon. Lógica de la sensación, Madrid: Arena Libros.

²³ Hugo, V. (2016). *El hombre que ríe*. Valencia: Pre-Textos.

²⁴ Deleuze, G. (2005) *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libro. pp.13-18

modo de crear (en este caso la forma figurativa) y la potencia de lo plástico (la figura como la infinidad de posibilidades que establece el medio). Podemos encontrar semejanzas, así, con la noción del cuerpo sin órganos, la cual Deleuze, a partir de las ideas que establece Artaud, designa como un cuerpo que se desprende de la organización que establece su propia singularidad (experiencia, sensación, percepción...) para reafirmar su propia intensidad como ser amorfo:

El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo intenso, intensivo [...] de esta manera que la sensación no es cualitativa ni está cualificada, no tiene más que una realidad intensiva que ya no determina en ella datos representativos, sino variaciones alotrópicas. La sensación es vibración.²⁵

Podemos ver así al monstruo como la tensión entre lo figural y lo figurativo, siendo una potencia en constante movimiento que fractura la percepción preexistente de las formas para retornarlas hacia una instancia intensiva, una reconstrucción de nuestra perspectiva.

A través del desarrollo de las vanguardias, esta tensión que establece lo monstruoso dentro del medio artístico recobra su mirada hacia la forma, viendo en ello una posición que interpela no solo al sujeto político, sino también al cuerpo reproducido por lo artístico. Dentro del ámbito pictórico, principalmente, podemos encontrar esta crisis todavía más latente: la monstruosidad carnavalesca de los cuerpos en James Ensor [**Anexo 1**]), el cuerpo intensivo de Francis Bacon y Hans Bellmer [**Anexo 2**], el monstruo de la historia de Paul Klee [**Anexo 3**] o incluso, dentro de un terreno posterior a la etapa vanguardista, la monstruosidad poshumana de H.R. Giger.

La opresión que genera observar tales obras nos devuelve hacia una experiencia negada por el sentido, siendo este el motor que fractura una nitidez interpretativa, parafraseando así la frase inicial de *Alice (Neco Z Alenky; 1988)* de Jan Svankmajer: no olvidéis que debéis cerrar los ojos, porque de otra manera no veréis nada.

Lo monstruoso moderno pasa así a designar, más que un peligro hacia el *statu quo* de lo formal (como bien pueda señalar la visión aristotélica), el trauma que se establece en la potencia artística y, por ende, en lo social. Lo monstruoso se encarga de mostrarnos que somos mortales (*memento mori*), mientras que sus monstruos revelan las múltiples

²⁵ Ibid. Pp. 51-52.

heridas que nos configuran como seres anclados a la razón. Siguiendo, de este modo, las palabras dichas por Ismael Martínez Biurrun y Carlos Pitillas Salvá: no estamos preparados para contemplar, de forma continuada, los ángulos menos civilizados, más primarios de nuestra psique²⁶, relegando a los monstruos, así, al sótano de nuestra mente.

3. ¿Cómo se establece la imagen-monstruo? Dos casos de estudio.

Una vez hemos podido establecer, brevemente, el gran entramado teórico que Gilles Deleuze establece para poder trabajar la potencia que conlleva el cine (la imagen del pensamiento en la actualidad), este punto se centrará en el análisis de la noción de lo monstruoso a través de dos casos de estudio que presentan miradas alejadas de aquello a lo que podemos llamar “lo monstruoso”: la representación espectacular del modo de reproducción estadounidense, centrándose, para ello, en el movimiento que desarrollan tanto John Carpenter como David Cronenberg, ambas figuras claves del llamado *Body Horror* (subgénero del cine de terror que deforma la noción del cuerpo a través de lo grotesco) en oposición al estilo representativo que establece el cine espectacular de Hollywood; y, en segundo lugar, un cine contemplativo llevado de la mano, principalmente, por Michael Haneke y Ulrich Seidl, los cuales establecen la posición del monstruo desde la cuestión del llamado *Unheimlich* freudiano (o lo siniestro), una exposición de las sombras ocultas bajo el rostro de lo familiar²⁷.

Es importante señalar, previamente al análisis de tales formas expresivas, que lo monstruoso no consiste en el mero choque con el vacío de lo desconocido, simbología ya constante dentro de la cartografía clásica [anexo 4], sino en la exposición de aquello que queda oculto por el sentido: aquello que, pese a formar parte de nuestra potencia, se introduce como una otredad ajena a lo que, en apariencia, nos representa. Lo monstruoso, al igual que ocurre con la noción del sentido para Deleuze, centra su efecto en el choque entre la organización de una normatividad espaciotemporal del cuerpo (cuerpo relegado a una norma trascendente) y el cuerpo como medio de expresión singular (el cuerpo como norma, siendo puesta en el espacio cinematográfico como medio predispuesto al artificio). Es por ello por lo que, a diferencia de un saber en sí, lo monstruoso no conforma

²⁶ Pitilla, C. y Marínez Biurrun, I. (2021). *Soy lo que me persigue: El terror como ficción del trauma*. Alicante: Dilatando mentes. Pp.30

²⁷ Freud, S. (1992). Lo ominoso (1919). Dentro de *Obras completas, 17, 1917-19*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

una posición como tal sino que deviene una fórmula abierta para poder pensarnos, siendo este el propio retrato que, como ya bien señala *El retrato de Dorian Gray* (Wilde; 1890), confirma un yo que se consume entre la temporalidad y la pluralidad mientras creemos mantener una apariencia siempre inmortalizada de las cosas.

3.1. David Cronenberg y John Carpenter: la espectacularidad cinematográfica y la jaula de carne.

Desde el sentido que en este trabajo hemos ido profesando, el monstruo queda centrado como un problema entre la forma y la potencia asignada de los elementos naturalizados. Lo amorfo de su presencia se vincula hacia un problema entre el modelo presentado (el sujeto/animal), el cual queda establecido como elemento inverosímil, y el actor, quien se vincula al rol desempeñado por el medio artístico, siendo así su corporalidad aquello que nos genera una reacción constante. Es, dicho de otro modo, una imagen que se desdobra entre la condición del sujeto autónomo y el pensamiento del medio: no hay sujeto que actúe sin otro que lo mire actuar, y que lo capte como actuado²⁸, siendo su propia condición una desposesión de cualquier organización formal.

Tal ambivalencia es uno de los sellos establecidos por Tod Browning en su *Parada de los monstruos* (*Freaks: 1932*), obra clave para la perspectiva que se le da a lo monstruoso desde la misma construcción signífica de lo cinematográfico, la cual centra su imagen en la contraposición latente entre la potencia humana, la forma de sus figuras (sujetos siameses, microcefálicos, enanos...) y el rol impuesto por la condición social de sus modelos, siendo este rol aquello que une su forma física (su figura) a la estructura que lo organiza (los ya populares circos de “fenómenos” del siglo XIX y principios del XX). El *Freak* aquí queda relegado a una segundidad, a la muestra de un Todo que nos permite ver una multiplicidad latente entre los cuerpos representados, siendo así su figura la propia negación de una condición única en la que nos designamos como sujetos.

No obstante, el cine de Browning nos señala un problema aún mayor que habita dentro de la significación establecida para el monstruo y lo humano dentro del arte: la potencia humana, una vez queda representada por el arte, no queda atribuida a las formas que observamos en la naturaleza, sino que se establece a través de una constante dualidad entre el sujeto y el otro (lo que sentimos y lo que el medio nos hace sentir). Sus fenómenos

²⁸ Deleuze, G. (2020). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós. Pp.112

no se confirman como monstruos por el sentido que se les da desde un afuera de su comunidad, como sí puede verse a través de obras como *Frankenstein* (Whales; 1931) o *Nosferatu* (Murnau; 1922), invirtiendo así la idea de que la humanidad conforma una potencia preasignada para pasar a formar parte de una categoría, tanto social como estética. Ejemplo de ello ya lo podemos encontrar en el rito de aceptación que se le hace a Cleopatra, posteriormente a su boda con Hans: *Gooble gobble, we accept he, we accept her, one of us, one of us!*.

Debemos tener en cuenta, sin embargo, que la tensión que establece Browning para su obra (un conflicto entre la forma del *freak* y la idea que se establece de él), cumple una crítica del rol social que establece lo monstruoso, acercando nuestra mirada hacia un conflicto entre dos elementos que no consiguen unificarse. Las imágenes que nos presenta de lo monstruoso no conllevan más que una reflexión acerca de su espectacularidad, manteniendo, así, una división entre dos cuerpos: el cuerpo normativo, aquel que se adecua a las bases de un cuerpo humano; y el cuerpo del monstruo, aquello que presenta la otra cara de la realidad humana. Lo monstruoso queda establecido, aquí, como un problema en la perspectiva.

La cosa y la percepción de la cosa son una sola y misma cosa, una sola y misma imagen, pero referida a uno o al otro de los dos sistemas de referencia. La cosa es la imagen tal como es en sí, tal como se relaciona con todas las otras imágenes cuya acción ella padece integralmente y sobre las cuales ella reacciona inmediatamente. Pero la percepción de la cosa es la misma imagen referida a otra imagen especial que la encuadra, y que sólo retiene de ella una acción parcial y sólo reacciona a ella de una manera mediata. En la percepción así definida, nunca hay otro o más que en la cosa: por el contrario hay <<menos>>. Nosotros percibimos la cosa, menos lo que no nos interesa en función de nuestras necesidades.²⁹

Podemos observar en Browning un antecedente del monstruo moderno, ya que contrapone la potencia humana al rol de su condición social, pero esta queda en una mera dualidad entre lo que se es y lo que se espera. La perspectiva que establece queda diseccionada por la mirada que, como sujetos inscritos en un valor modal, ya establecemos para el mundo. Podemos introducirnos desde estas imágenes en un afuera, pero este quedará limitado entre aquello que nos pertenece (el sentido proporcionado por

²⁹ Ibid. pp.96-97.

nuestro discurso) y aquello que creemos no ser (lo animal, lo extranjero, lo no orgánico, etc.). Pese a que podamos encontrar en su obra un seguido de imágenes de lo monstruoso, estas se mantienen sobre la base de una organización figurativa que mantiene sus cuerpos a una condición lógica de lo que designa un modelo humano (rostro, articulaciones, huesos, etc.), impidiendo, así, una realización de la imagen-monstruo.

Bajo la imagen-monstruo, toda totalidad queda diseccionada por el sentido que profesamos en ella, generando, a través de esta, una valoración no categórica de los elementos que circulan bajo las estructuras: lo Bueno y lo Malo, como categorías morales; lo Bello y lo Feo, como categorías estéticas; el cuerpo y la mente, como categorías autoperceptivas... Todas estas categorías ya no establecen un valor identificativo, al contrario, proponen nuevos modos de identificar aquello que somos y no somos, pudiendo, así, desarrollar nuevas miradas de lo real desde el propio medio artístico que define y representa nuestra manera de sentir.

Ser monstruo, aquí, deja de representar una mera forma de concebir la imagen como elemento narrativo, para poder percibir las desde nuestra condición como espectadores. Es así como la tensión entre nuestra autopercepción y la percepción desarrollada por el medio artístico introduce al cuerpo no a una pura dualidad entre las imágenes, sino hacia una nueva forma de concebir las imágenes y de poder percibir las desde nuestra consciencia: el cuerpo como carne que constantemente pretende escaparse de la jaula en la que se encuentra cautiva (su organización, su estructura, su esqueleto...). Esta forma de pensar nuevos modos de representación, ya vista en las obras del pintor Francis Bacon, la podemos ver latente dentro de un cine que tensiona nuestra percepción para invocar el peligro de lo amorfo: el *Body horror*, subgénero cada vez más popular dentro del llamado horror moderno.

El *body horror*, término aparecido por primera vez en la revista australiana *Art & Text*³⁰, contempla una nueva forma de exposición de lo monstruoso: ya no nos encontramos con un otro que destruye nuestra propia concepción del mundo y su sentido, ahora somos nosotros, el ser humano, quienes se contemplan como un monstruo y destruyen la percepción dada de aquello considerado como propio (lo humano). Pese al gran desgaste que, desde los años 80 hasta la actualidad, ha conllevado este subgénero, vinculando sus monstruosidades a un modelo de entretenimiento más que a un espacio

³⁰ Brophy, P. (1983). Horrality- The Textuality of the Contemporary Horror Film. *Art & Text, Melbourne, 1983* 3

reflexivo (tengamos presentes aquí el desarrollo que, durante años, ha tenido la productora estadounidense Troma, siendo su mayor referente la obra de Lloyd Kaufman *The Toxic Avenger* al reinterpretar, bajo la comicidad y los cómics de superheroes, el arquetipo del sujeto deforme), el *Body horror* pone en tensión la propia naturaleza de los modelos presentados por la cámara para devenir en nuevas corporalidades, fruto de la propia potencia visual del nuevo orden interpretativo que establece el séptimo arte.

Somos un espacio de indeterminación constante que se resignifica a través de las imágenes que desprenden un sentido, La potencia humana, a través de esta imposición de una otredad desde nuestra propia identidad, queda en tensión para revelar un lugar indeterminado para el propio cuerpo, no viendo así los límites tan definidos entre lo humano, lo animal o lo monstruoso. Los límites que aparecen entre el ser y el “no ser” se pierden al mostrarse como dos caras de una misma moneda, o, mejor dicho como una cinta de Moebius: aquello identificable se pierde en un vacío significativo, no pudiendo ver aquello que nos separa entre el yo y el otro.

El orden cinematográfico con el que nos enfrentamos aquí ya no contempla lo figurativo como el modelo definido de sus imágenes, puesto que lo captado por la cámara se vuelve materia plástica. Vemos así, de un modo semejante a lo que Deleuze establece a través de las pinturas de Bacon, un alejamiento de las estructuras predefinidas para establecer a las figuras dentro de su propio espacio de creación:

[La pintura] no tiene un modelo que representar, ni historia que contar. A partir de ahí ella tiene dos vías posibles para escapar de lo figurativo: hacia la forma pura, por abstracción; o bien hacia lo puramente figural, por extracción o aislamiento. Si el pintor tiende a la figura, si toma la segunda vía, será, pues, para oponer lo <<figural>> a lo figurativo.³¹

Ejemplo de esta potencialidad de la materia la podemos encontrar en los cortometrajes de Jan Svankmajer, siendo *Food (Jidlo; 1992)* y *Flora (1989)* las obras más representativas para este estilo, ya que, por un lado, contraponen la rigidez de las formas orgánicas a una comicidad plástica más cercana al cine de animación que a la figuración del cuerpo; y, por el otro, establecen una revivificación del cuerpo a través de otras formas orgánicas no vinculadas a lo humano (el mundo vegetal en consonancia con el mundo animal). No obstante, es a través de las obras de John Carpenter y David Cronenberg que

³¹ Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libro Pp.14

podemos ver, desde el terreno sígnico que establece el cine narrativo, como las propias figuras quedan aisladas de sus modelos para convertirse en cuerpos indeterminados, en monstruos humanos.

Pese que ambos directores presenten un gran seguido de diferencias a la hora de filmar, siendo Carpenter una figura más anclada al modo de reproducción estadounidense que el propio Cronenberg, sus obras centran su mirada en un problema en cuanto al sujeto: la imposibilidad de clasificar el cuerpo humano como un elemento inmóvil, tanto por su fisionomía cambiante como por nuestra capacidad para sentir al otro.

Recogiendo algunos antecedentes literarios, podemos comprender en la obra de Carpenter un acercamiento a la concepción lovecraftiana de lo monstruoso, ya que, al igual que ocurre con el escritor de Providence, centra su mirada en mostrarnos al ser humano como un elemento insignificante dentro de la totalidad del cosmos. Sus alusiones no son casualidad dentro del cine de Carpenter, ya que es a través de su *trilogía del apocalipsis* (*The Thing*, *Prince of Darkness* e *In the Mouth of Madness*) que vemos como su forma de representar el terror nace del mismo ejercicio artístico que, anteriormente se establecería con obras tales como *Nyarlahotep* (1920) o *La llamada de Cthulhu* (1926): una derrota total de aquellas leyes, comprendidas como fijas, de la naturaleza, teniendo como única opción posible el acercamiento al caos y al sinsentido que rodea el cosmos.³²

Esta muestra de la insignificancia humana en pro de lo monstruoso, por mucho que ya pueda verse a lo largo de toda su primera etapa como cineasta, es a través de dos de sus obras más populares que podemos comprender la formación de una imagen-monstruo: *Halloween* (1978), estableciendo a través de la figura de Michael Myers una muestra de la maldad humana y la inseguridad que establecemos para con otros sujetos; y *The thing* (1982), ejerciendo un terror a través de un organismo multiforme, el cual puede absorber todo lo que, aparentemente, designa una identidad para el ser humano (el cuerpo y su pensamiento, en su gran mayoría).

En la obra de *Halloween* podemos observar, más allá del nacimiento de un nuevo subgénero del terror (el *Slasher*, subgénero de terror nacido dentro del cine de explotación, cuyo mayor reclamo es la espectacularidad que se le da a la violencia, de lo cual ya hablaremos a través de Haneke), una contraparte hacia el modelo del asesino establecido en el cine *giallo*: mientras que en el modelo del cine *giallo* los poderes, casi

³² Del terror considerado como una de las bellas artes (A propósito de H.P. Lovecraft sentado a la derecha del padre, Faulkner). Dentro de Lovecraft, H.P. (2017). *El terror en la literatura*. Barcelona: Austral.

fantásticos, del asesino se vinculaban a una especie de realismo (*4 mosche di velluto grigio*, *Suspiria*, *L'occhio nel labirinto...*), siendo así una propia figura humana que reencarna el mal, en *Halloween* encontramos al propio mal reencarnado en la figura de un asesino. Más allá del propio acercamiento que se pretende establecer de la figura de Michael Myers, presentándonos su primera escena a través de los propios ojos del asesino, la obra centra en presentártelo como un ser alejado de la humanidad; pese a conservar una forma cercana a lo humano, sus movimientos y rostro quedan alterados por una pura extrañeza de los sentidos: pese a que Michael Myers sea presentado como humano, su conducta está alejada de toda humanidad.

El asesino se convierte, a través de la mirada que establece la cámara para él, en un títere movido por el mal, alguien que solo existe para destruir, del mismo modo que ocurre con la figura clásica del autómatas dentro del cine de terror, siendo *Der Golem* (Boese y Wegener; 1920) o el propio subgénero zombi ejemplos de ello. No accedemos a una intencionalidad, a unos motivos que plenamente existan dentro de la obra, solo es posible aceptar el caos de la imagen. No obstante, la cámara siempre se mantiene cerca de aquello que lo arrastra: caos, sinsentido y sangre; nos acercamos, así, a la introducción de una imagen fantástica que une el género de terror con la sombra de lo real (el ego expuesto a su sombra³³).

Este tipo de terror, más psicológico que corporal, queda transformado pocos años después con *The thing*, la primera obra de la ya citada trilogía del Apocalipsis. A diferencia de lo ya visto con Michael Myers, un asesino relegado a la condición de monstruo (o demonio) por su imposible afectividad, aquí nos encontramos con un ser que establece su carácter monstruoso por su puro alejamiento de las leyes naturales que, como humanos, concebimos. Mientras que el asesino, aquí, representa una fuerza destructora de la moral humana, la criatura extraterrestre que acecha a los personajes de *The thing* comprende un temor mayor: la destrucción de la comprensión humana a causa de las fuerzas naturales del cosmos.

Pese a que este monstruo repita patrones ya vistos en *Halloween* (no afectividad, alejamiento de humanidad, crímenes aislados...), la intencionalidad que este establece se diferencia de lo ya visto en un típico cine de terror: a diferencia de mostrar una intencionalidad asesina para con los personajes protagonistas, la cosa se establece como

³³ Jung, C. G. (2009). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós Ibérica.

una masa amorfa que se alimenta por puro instinto primario y que se encuentra alejada de toda diferenciación entre lo humano o lo animal [anexo 5]. No vemos un ser monstruoso que destruye al resto por placer, vemos a una masa que se alimenta de las presas más cercanas, acercándose más al caos sin forma de *The blob* (Yeaworth;1958) o al animalismo monstruoso de *Alien* (Scott; 1979).

Del mismo modo que ya ocurría con las obras de Lovecraft, en esta obra de Carpenter nos encontramos con una fractura de nuestra cordura, impidiendo establecer un acercamiento hacia aquello que nos representa desde elementos como el parentesco o el reconocimiento de lo familiar. En otras palabras, del mismo modo que ocurre con la cordura lovecraftiana, el monstruo transhumano de Carpenter pone en tensión nuestro parecido para con las otras figuras que conforman nuestro espacio de reconocimiento. La humanidad queda introducida a la fórmula de lo inquietante, siguiendo así las ideas de Jensch:

Uno de los artificios más infalibles para producir efectos ominosos en el cuento literario consiste en dejar al lector en la incertidumbre sobre si una figura determinada que tiene ante sí es una persona o un autómatas, y de tal suerte, además, que esa incertidumbre no ocupe el centro de su atención, pues de lo contrario se vería llevado a indagar y aclarar al instante el problema, y, como hemos dicho, si tal hiciera desaparecería fácilmente ese particular efecto sobre el sentimiento.³⁴

Aunque toda la obra se centre en el enfrentamiento entre lo humano y el monstruo, la posición que establece la figura multiforme sirve como una ruptura de la propia percepción que establecemos para nosotros mismos, viendo esta tensión todavía más intensificada a lo largo de la escena de la prueba de sangre que deben realizar para saber quiénes siguen siendo humanos y quiénes son una imitación. “La cosa” se presenta como un ser que solo puede ser destruido si observamos más allá de los elementos que producen un sentido como tal, ya que es a través del principio de universalización de la forma y la materia (Aristóteles) que ubicamos a los monstruos que rodean nuestro espacio vital como nuestros semejantes humanos (premisa que reutilizaría en su popular *They live*, de 1988, donde los monstruos modernos conforman nuestro mercado actual y los medios de comunicación).

³⁴ Freud, S. (1992). Lo ominoso (1919). Dentro de *Obras completas, 17, 1917-19*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Yéndonos hacia un terreno diferente, pero lleno de semejanzas, podemos ver en Cronenberg una respuesta más crítica a la imagen que se le da al monstruo cinematográfico. Alejándonos de un monstruo anclado en el cine de terror, sus obras responden a una comprensión de la imagen-monstruo más allá de la destrucción de los elementos con los que interactúa: los personajes, el cuerpo, los rostros... Su mirada ejerce un punto de inflexión para nuestra forma de mirar lo grotesco: acerca sus imágenes a una recomposición de la toda mirada figurativa, proyectando las sensaciones del sujeto a través de la pura extracción de su estructura (como pueda ya verse en *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* de Bacon [anexo 6]), siendo su cuerpo una sustancia en constante consonancia con el otro (otros sujetos, otras materias, otra percepción, etc.).

Un ejemplo de ello lo podemos ver en su adaptación de la inclasificable *Naked Lunch* (1991), del escritor William Burroughs, donde la propia adicción a las drogas del protagonista y la represión de su homosexualidad se vuelven elementos integrados a la perspectiva que se establece del espacio: lo que observa Bill y, a su vez, lo que observamos como espectadores, no es más que el reflejo manifiesto de una represión tan oscura como tentadora para él.

La imagen se nutre del caos representativo de sus figuras, luchando entre lo orgánico y lo inorgánico, como pueda verse en el caso de la máquina de escribir convertida en escarabajo, o entre la estructura humana y lo animal en el caso de la tortura realizada a Kiki o el mismo personaje de Mugwump. Todos sus elementos se comprenden como un otro perceptivo, al igual que ocurre con nuestro propio cuerpo. Todo lo que observamos se proyecta como un objeto a descubrir y reinterpretar, centrándose la imagen en revelar nuevas formas de mirar lo cotidiano.

En el caso de otras obras, como pueda ser la reconocida *Crash* (1996) o la extraña *Cosmopolis* (2012), pese a que el cuerpo se defina como un elemento predefinido (más figurativo que plástico, como sí pueda observarse en *Naked Lunch*), la extracción del cuerpo de su estructura se vuelve una constante. Sus personajes, estáticos, contemplan la evasión hacia la carne como una lucha frente a las estructuras que establecen un modo de sentir: la muerte del deseo, establecida por la organización capitalizada del sentido, queda atravesada por el dominio de las pulsiones interiores, estableciéndonos, así, como máquinas deseantes.

En el cuerpo humano ocurre lo mismo que en la sociedad: hay un intento de organizarse, porque sólo a través de la organización puede darse esa complejidad y esa fuerza, pero también hay una lucha por el dominio incluso en el interior de un solo órgano de nuestro cuerpo.³⁵

Desde una cierta distancia, podemos ver una semejanza ante la idea de cuerpo entre el cine de Cronenberg y las obras literarias de Clive Barker, puesto que ambas establecen al cuerpo como un elemento con deseo propio que van más allá de nuestra propia forma de sentir el mundo (siendo, claramente, el ejemplo más cercano de cine corporal el clásico de terror, tanto literario como cinematográfico, *Hellraiser*, de 1987). El cuerpo que ambos autores desarrollan va más allá del dolor y el placer, combinando las sensaciones hacia un grado extremo de ellas, obligándonos a ir hacia un nuevo estadio de experimentación, tanto corporal como perceptivo. No obstante, podemos ver a través de Cronenberg un estadio superior a la propia experiencia, una evolución orgánica que no llega a sucumbir a las propias sensaciones experimentadas.

La experiencia visual que establece Cronenberg, pese a su gran carga narrativa, nos obliga a observar al cuerpo como una materia en constante movimiento y con conciencia, rompiendo así el esquema de una unidad ya organizada. El cuerpo, pese a ser parte integral de nuestra identidad (e identificación para el otro), aquí se vuelve un elemento con identidad propia, el cual consigue su propia independencia a causa de su olvido como experiencia integrante del ser. El cuerpo se vuelve una conciencia múltiple, con un pensamiento propio que va más allá de los códigos establecidos de autopercepción (de organización). Tal vez la película que mejor exponga tal problemática, siendo, a su vez, una de las primeras obras categorizadas como horror biológico, sea *Cromosoma 3 (The Brood; 1979)*, la cual centra su problemática a través de un olvido del cuerpo a costa de nuestra conciencia.

Cromosoma 3, inconscientemente, se vuelve una de las obras más representativas para esta oposición entre el sentido y el sinsentido que se desarrolla a través de la imagen-monstruo, ya que pone en juego la dependencia realizada, desde los estudios clínicos, a la mente y el olvido que establecemos para nuestro cuerpo. Un ejemplo claro de esta contradicción puede observarse a través de la nueva doctrina pseudocientífica que rodea la obra: la psicoplastia, una sátira de otras corrientes terapéuticas que posicionan a la

³⁵ Cronenberg, D. Redes N° 259 Entrevista de Punset a David Cronenberg. P. Eduardo, Entrevistador.

mente como el motor del mismo cuerpo, como ya pueda verse en el mismo psicoanálisis y la unión entre el inconsciente y la somatización³⁶.

Cronenberg acerca nuestra mirada para observar al cuerpo como un elemento con conciencia propia, el cual queda relegado a una condición inconsciente, a un olvido de su misma condición móvil. Al igual que ocurre con nuestra experiencia consciente, e incluso en el caso del mismo espacio cinematográfico, existe un movimiento constante de la experiencia, el cual relegamos a espacios ocultos o visibles a causa de la percepción que establecemos para su totalidad. El cuerpo, al igual que ocurre con la mente, se revela como un espacio con conciencia propia, siendo el olvido de su condición aquello que deja aflorar sus anomalías, como bien ya señalan las múltiples marcas que rodean el cuerpo del primer paciente del doctor Hal, fruto de un estrés generalizado por su represión [anexo 7].

Todas las deformaciones que ocurren en la obra de Cronenberg son fruto de una experiencia a causa del olvido de nuestra condición como cuerpos, siendo la evasión a lo monstruoso un elemento de trascendencia, un devenir-animal³⁷. Siguiendo, como bien señala Deleuze, hacia la condición de un cuerpo sin órganos. Del mismo modo, en Carpenter vemos una respuesta de lo monstruoso a través de una pérdida de las estructuras que organizan la condición humana a causa de las fuerzas del caos. Ambos directores, desde una mirada similar de la imagen-monstruo, establecen una visión de lo humano como objeto limitante, siendo la introducción de lo monstruoso aquello que muestra al sujeto (humano) como una especie de mutilación.

3.2. Ulrich Seidl y Michael Haneke: la monstruosidad como retorno de la totalidad.

Más allá de lo establecido dentro de un cine considerado espectacular, como ya pueda verse a través de los autores mencionados anteriormente, podemos encontrar otras resignificaciones dentro de la imagen-monstruo que se alejen de la función de lo monstruoso como alteridad. Pese a que la noción de monstruo sea introducida en el medio cinematográfico, en su gran mayoría, a través de un espacio de segundidad (como ya hemos señalado a través de la película *Freaks*), siendo una contraposición entre la potencia de lo humano y la posibilidad de un monstruoso, existen otros modelos que reinstauran la problemática de lo monstruoso como un problema de identificación.

³⁶ Freud, S., & Breuer, J. (2023). *Estudios sobre la histeria*. Siglo XXI Editores México.

³⁷ Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libro Pp.14.

Cuestiones como la raza, el medio y el momento, planteadas por Hypolite Taine en *De la inteligencia* (1870), constituyen un nuevo rastro de lo monstruoso: mientras que el “yo” se establece como norma general para el mundo, el otro se introduce como un sujeto invasor, un ente destructor de los valores universalizados por una comunidad. Lo monstruoso ya no conforma un elemento totalizante de seguridad, sino que se establece como un espacio de determinación que constituye la normalidad como un espacio a habitar, quedando lo anormal anclado a lo extraño, a lo no pensado o a lo oculto.

Dentro de esta condición, podemos encontrar antecedentes a esta imagen del monstruo a través de conceptos como pueda ser el *doppelganger*, elemento clásico del folklore alemán que centra su carácter monstruoso en la aparición de un otro idéntico a nosotros, siendo este, en su mayoría, el mismo reflejo manifestado de todo aquello que ocultamos. Es a través de la evolución de esta figura dentro de la literatura, como pueda ser el caso de *el doble*, de Dostoievski (1849), *Black Paradox* de Junji Ito (2009) o las readaptaciones de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (p.e. *Edge of sanity*, de Gérard Kikoïne; 1989), que ya podemos ver al *doppelganger* como un desdoblamiento de nuestra propia identidad, y no solo como una simple maldad manifestada de aquello que somos. El *doppelganger* queda inmerso a una escisión entre lo individual y lo colectivo. Del mismo modo, podríamos señalar al mismo terror antropológico (*Wicker Man*, *Midsommar*, *Holocausto Cannibal*, etc.) como una extensión de esta indeterminación en la que se instaaura el ser humano, el cual no puede proyectarse con un otro “geográfico” a causa de elementos como la moral, la religión o la propia memoria histórica.

Es a través de estos monstruos que pueden comprenderse a los sujetos como una multiplicidad de elementos, alejándose de suposiciones tales como una naturaleza humana o unos valores universales. Un ejemplo de esta forma la podemos encontrar en obras como *Persona* (1966), de Bergman, donde la propia convergencia entre los rostros establece una afectividad imposible, siendo dos partes de una misma identidad que se autodestruyen por sus mismas similitudes y deseos puestos para el otro (una imagen-afección que absorbe a dos seres, y los absorbe en el vacío³⁸).

No obstante, en el espacio por el cual se introduce esta forma de imagen-monstruo, pese a que se juegue con la idea del doble y la rostridad de Bergman, siendo características necesarias para este modo representativo, toda afectividad queda descentralizada para

³⁸ Deleuze, G. (2020). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós. Pp.147-148.

imponer una mirada objetiva de las imágenes. Vemos, así, una necesidad de alejar toda identificación que establezcamos con sus modelos para presentarnos, simplemente, un momento.

Toda contraposición entre lo monstruoso y lo humano ya no cobra sentido como tal, ya que lo humano se construye a través de la separación con un otro monstruoso y viceversa. La imagen se convierte en un elemento para revivificar la totalidad de un flujo vital, siendo su alejamiento hacia una condición de relato aquello que permite ascender nuestra mirada hacia un plano de inmanencia: concebir el cuerpo como imagen y, por lo tanto, un conjunto de acciones y reacciones³⁹

El cine no se confunde con otras artes, que apuntan más bien a un irreal a través del mundo, sino que hace del mundo un irreal o un relato: con el cine, el mundo pasa a ser su propia imagen, no es que una imagen se convierta en mundo⁴⁰

Es a través de este irreal que apunta hacia lo real, un carácter central en la misma estética moderna, como ya bien señala Deleuze en *La imagen-tiempo*, que podemos observar una imagen que atenta hacia nuestra propia representación como arquetipos o sujetos inmóviles, ya definidos. De tal modo, nos encontramos con un cine que busca captar la totalidad de un momento a través de la distanciamiento afectiva de los cuerpos, los cuales se comprenden como modelos ausentes, y el acercamiento de los signos que despliega la imagen moderna (los signos sonoros y ópticos, o sonsignos y opsignos), los cuales se constituyen aquí como un espacio “legible” que constituye el film.

Podemos ubicar como uno de los precedentes de esta imagen-monstruo a la propia estética cinematográfica que crea el neorrealismo italiano, ya que es a través de este “plus de realidad” representativo que podemos apuntar hacia una distancia de lo natural que proyecta nuestra realidad y la transforma en imagen⁴¹. Las imágenes nos hacen testigos directos del referente al cual apuntan (el horror de la guerra, la crueldad de la cotidianidad, el paso inexorable del tiempo...), haciéndonos partícipes de su mensaje a la vez que nos presenta como meros espectadores. Es a través de esta realidad distante, expuesta por una cámara no centrada en los modelos, que podemos observar el mundo como un espacio no

³⁹ Ibid. pp.90

⁴⁰ Ibid. pp. 88

⁴¹ El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación. Dentro de Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp. Pp. 296-300.

determinado, dispuesto a ser redescubierto por la mirada del espectador. No obstante, más allá del ya citado Bergman y la estética neorrealista (la “imagen-hecho”), podemos encontrar en las figuras de cineastas, como puedan ser, Agnès Vardá, Sergei Loznitsa y el mismo Pasolini un reflejo de la irrealidad fílmica que atraviesa el entramado vital por el que se introduce esta imagen.

Sirviendo como ejemplo los autores mencionados, podemos observar en la obra de Vardá, *Daguerreotypes* (1975), una muestra de cómo la irrealidad que establece el séptimo arte sirve como motor para acercarnos a un real. Pese a que la obra se centre, primeramente, en plasmar la cotidianidad de una calle, en este caso la calle donde vivía la autora, es a través de las preguntas realizadas a los diversos comerciantes y su expresividad manifestada que llegamos a su propia intencionalidad: mostrarnos la diferencia, tanto física como mental, que establece cada sujeto captado por la cámara. No es casualidad que el nombre de la película sea un juego de palabras (*dagguereotypes* como alusión a la calle donde ocurre la acción, la calle Daguerre, y al primer procedimiento fotográfico, el daguerrotipo), ya que su objetivo central está en capturar la vida desde la ilusión vital que establece la cámara, estableciendo, así, una heterogeneidad para aquellos rostros que quedan automatizados a lo largo de nuestro día a día.

Otro ejemplo de esta forma, más centrada en la plasmación de una imagen alejada de nuestra afectividad o que nos distancie de lo afectivo para poder redescubrirlo, la podemos encontrar en la obra de Pasolini *Teorema* (1968). En ella, más que encontrarnos con una pura identificación con la familia protagonista, nos encontramos con la reconstrucción del arquetipo familiar de la burguesía italiana de mediados del siglo XX, vacía por una cotidianidad llena de lujos y su indiferencia en cuanto a otros modos de vida. Pese a que todos los miembros de la familia, incluyendo a las sirvientas de la casa, tengan nombres propios por los cuales diferenciarlos, estos no representan más que un deseo de individuación, de querer ser autónomos pese a que su plena existencia no sea más que una repetición de los arquetipos ya vistos dentro de la estructura familiar establecida por el drama burgués. Todo cambia con la introducción de un nuevo miembro: un visitante sin nombre, tan extraño como cercano para la familia, como bien señala Odetta, la hija menor, en los primeros minutos de la obra (*¿quién es ese chico? Un chico*), el cual sirve como elemento desautomatizante que les revela una identidad fuera de los roles que interpretan a causa de su posición social.

Mientras que cada figura se deja llevar por el papel que le corresponde desde antes de su propia existencia, el visitante se vuelve una alegoría del fruto prohibido, aquella que aporta un conocimiento sobre su propia condición existencial, manifestada, más allá de con su mera presencia, a través del arte (ejemplo de ello se puede observar con la influencia de Francis Bacon en las pinturas de Pietro, el hijo mayor, y el libro de Rimbaud que constantemente lee el visitante). A su vez, es su partida aquello que les deja relucir el vacío en el cual viven, siendo este el motor que les obliga a romper con las estructuras que les anclan a su propia existencia.

Es a través de este revisionismo de nuestra identidad y de las estructuras que nos consolidan a una posición social ya formada que este cine ejerce el reflejo de una nueva imagen-monstruo: el monstruo como la tensión que existe entre el sujeto, el cual no reconoce su existencia como algo propio sino como la resolución de sus afecciones; el deseo, elemento inconsciente que determina nuestra propia individuación; y el tiempo, el cual acerca la materia fílmica y su afectividad a la conciencia desafectiva de lo real (la muestra de una banalidad en la que nos introducimos como seres vivos).

Un término ordinario sale de su secuencia, surge en medio de otra secuencia de cosas ordinarias con respecto a las cuales adopta la apariencia de un momento fuerte, de un punto notable o complejo. Son los hombres quienes trastornan la regularidad de las series, la continuidad corriente del universo. Hay un tiempo para la vida, un tiempo para la muerte, un tiempo para la madre, un tiempo para la hija, pero los hombres los mezclan los hacen surgir en desorden los edifican en conflictos [...] La vida cotidiana solo deja subsistir nexos sensoriomotores débiles, y reemplaza la imagen-acción por imágenes ópticas y sonoras puras, opsignos y sonsignos.⁴²

Es la muestra de lo ordinario, del flujo vital por el cual nos introducimos como sujetos dentro de un Todo, aquello que nos permite romper con la cadena significativa por la cual nos introducimos. Las imágenes puras y los sonidos puros, opsignos y sonsignos, alejados de la afectividad subjetiva de la imagen-acción, construyen nuestra mirada hacia un movimiento banal (el constante movimiento del tiempo), permitiéndonos, así, establecer una distinción de la función humana desde un espacio no antropocéntrico, relegado a una continuidad imposible de dominar.

⁴² Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós. Pp. 29-30.

Esta imagen-monstruo “ordinaria” la podemos encontrar como una constante en las obras de dos directores contemporáneos: Ulrich Seidl y Michael Haneke. Tal vez no sea una casualidad que, en estos años, las obras de ambos directores hayan sido constantemente comparadas a causa de su contenido perturbador, su estética (la cual podemos clasificar como aséptica) y el uso de una violencia no tan espectacular como contemplativa; ambos autores centran su cine en mostrarnos los lados menos visibles e incómodos de la normalidad, estableciendo, con ello, una imagen que apunta hacia nuestra comprensión del mundo (lo público) y de nosotros mismos (lo privado)⁴³. No obstante, pese a que sus modos de creación puedan asemejarse en su gran mayoría, dando, en múltiples ocasiones, un mismo resultado, es a través de su perspectiva en cuanto al medio cinematográfico que podemos observar un efecto opuesto en sus imágenes.

En el caso de Ulrich Seidl, a diferencia de lo ya visto con las obras mencionadas, su cine centra su potencia en una incomodidad latente, originada a causa de la tensión que hay entre la realidad de sus situaciones y personajes, las intimidades plasmadas, ajenas a una afección para el propio espectador, y la libertad interpretativa de las imágenes, observando la obra desde un plano puramente contemplativo y no tanto narrativo. Pese a que su estética, plagada de simbolismos, defina sus películas como un producto ficticio elaborado por la intencionalidad del director (pongamos como ejemplo de ello los planos, alejados de una narración central, de *Im Keller*; 2014 [anexo 8]), la cámara se establece casi como un *voyeur* que contempla tanto la cotidianidad como las intimidades de sus personajes. De este modo, vemos un conflicto entre la realidad de las imágenes, la cual se presenta de una manera banal a nuestros ojos, y la irrealidad instaurada en el hecho cinematográfico, la cual inserta la imagen en el terreno de lo incómodo o el *shock* visual.

Sus obras se encuentran en el límite de lo que podemos clasificar como cine documental, ya que centran su importancia en la propia vida de los sujetos retratados, como ya se establece con *dagguereotypes*; no obstante, es el silencio que desprenden las imágenes en oposición al retrato que creamos de nosotros mismos aquello que nos enfrenta a nuestra contraparte monstruosa: nuestra soledad, nuestros fetiches, nuestras ideologías...nuestra propia subjetividad, la cual, vista desde una tercera persona, no genera más que una extrañeza.

⁴³ Hernando, A. (19 de octubre de 2018). *Al otro lado del espejo: los retratos de Ulrich Seidl*. Acuartaparedede. <http://www.acuartaparedede.com/es/curtocircuito-2018-alen-do-espello-os-retratos-de-ulrich-seidl/>

Una muestra de ello la podemos ver en la primera obra de su trilogía del paraíso, *Paraíso: Amor* (2012), más concretamente, en la fiesta sorpresa que las demás turistas le hacen a Teresa. Pese a que todas observen la situación, en apariencia, como un hecho “natural” dentro del espacio en el que se introducen (el turismo sexual que se realiza en países subdesarrollados como, en este caso, Kenia), es a través del distanciamiento afectivo de todos los sujetos que participan en este juego, buscando captar la banalidad del momento, que podemos encontrarnos con la verdadera monstruosidad que pretende plasmar el director: la realización de estos actos inmorales como causa de una falta (una falta de amor o, directamente, una soledad latente por parte de las mujeres que realizan esta clase de viajes sexuales; una falta de recursos por parte del joven, el cual queda mostrado como un mero objeto de consumo por parte de ellas). Todos entran en el horrible juego de este intercambio, no obstante, es a través del desapego hacia el otro que se instauran los monstruos del paraíso: el amor reducido a capital personal.

Volviendo al ejemplo de *En el sótano* (*Im Keller*), podemos ver una oposición al problema del deseo desarrollado a lo largo de *Paraíso: amor*: mientras que la monstruosidad humana impulsada por una falta, en *paraíso*, es realizada como un hecho social o un mercado fruto de un turismo sexual establecido en países fuera de occidente [anexo 9] (convirtiendo el viaje no en una exploración de lo desconocido, sino en su propia conquista), la monstruosidad de *Im keller* queda oculta dentro de nuestros espacios más privados una vez que somos en casa. Los sótanos quedan plasmados como el espacio donde poder aflorar nuestros deseos sin el temor de ser reducidos a puros monstruos sociales, donde las normas de convivencia con nuestros vecinos o la propia moral que establecemos en nuestro día a día pueden ser desprendidas para poder ser nosotros mismos desde nuestros claroscuros, tanto desde una visión más expresiva (el sadomasoquismo, la música u otras expresiones) como de soledad (la nostalgia fascista, los bebés de plástico, entre otros) [anexo 10]. No es extraño, una vez visto esto, que la primera persona mencionada en los créditos de esta película sea Fritz Lang, autor, entre otras obras como lo son *Metrópolis* (1927) y *Los Nibelungos* (1924), de una de las primeras cintas en observar al monstruo moderno y el terror social que conlleva su aparición: *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931).

Sus personajes, más allá de ser o no reales, conforman una metáfora de nuestra sociedad moderna: el ser humano como jano bifronte de la contemporaneidad. Nosotros, como sujetos inscritos tanto a la globalización como a la temporalidad moderna (fruto, a

su vez, del acelerado capitalismo en el que nos insertamos), escondemos nuestra identidad a través de presencias o arquetipos ya establecidos por lo concebido como normalidad, mostrando solo nuestras sombras una vez que no sentimos el juicio del otro. La exposición de estos personajes, tan inmorales como humanos, nos permite observar a los monstruos modernos como meros sujetos que deambulan por nuestra normalidad, como pueda ser el caso del ya famoso Josef Fritzl (el llamado “Monstruo de Amstetten”), conllevando, con ello, a una disolución de toda extrañeza con tal de aflorar un pensamiento a través de la imagen⁴⁴.

Más que establecer imágenes incómodas o grotescas que devuelvan una conciencia al espectador, como pueda ser el caso de Haneke, el cine de Seidl parece tener como finalidad el construir un retrato de todo aquello que nos conforma como sujetos modernos. Su reflejo desafectivo de la sociedad, más concretamente de la sociedad europea, nos permite alejarnos de una moralidad limitante para imponer un retorno de los monstruos que consolidan nuestra totalidad como seres sociales: la crueldad humana enfrentada a lo animal en *Safari* (2016), la cultura actual del cuerpo y los trastornos que conlleva en *Models* (1999), el afecto deshumanizado en *Paraíso: Amor*, entre otras. Su cine incita a que miremos directamente hacia una realidad incómoda, a observar aquello que hemos ocultado bajo el velo del “capitalismo de ficción”, fuera del espacio aislado en el que se establece, en su gran mayoría, el arte contemporáneo:

Del verdadero artista se espera hoy que sea un animador del mundo y no un endiosado ni un tarambana. Se espera que posea imaginación sin necesidad de llamarla inspiración y basta con que nos estimule sin voluntad de redimirnos. Por su parte, el artista se conforma con que se le ocurra algo para lograr no una obra maestra sino producir noticia, y su papel en este mundo se alinea al lado de otros especialistas en la industria de la distracción. [...] En general, lo raro sólo vale a condición de convertirse en noticia o, lo que es lo mismo, en volverse objeto comercial de la industria de la formación.⁴⁵

De un modo diferente, pero no por ello alejado, el cine de Haneke centra su potencia en la exposición de una violencia real fuera de toda racionalidad, alejada de los elementos

⁴⁴ Costa, J. (15 de enero de 2016). *El inconsciente bajo el parquet*. El País. https://elpais.com/cultura/2016/01/14/actualidad/1452784598_472649.html

⁴⁵ Verdú, V. (2006). *El estilo del mundo: la vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Anagrama. Pp.140-142

espectaculares que justifican las imágenes que se plasman. Esta, más que establecerse meramente como un hecho aislado dentro de la materialidad fílmica (pongamos como ejemplo visual de ello la obra *Straw Dogs*, de Sam Peckinpah (1971), donde su planteamiento social de la violencia y de la expresión bíblica del “chivo expiatorio” quedan reducidas, irónicamente, a una violencia tan gratuita como justificada), se presenta como una muestra de aquello que no queremos ver fuera del entramado artístico, haciéndonos conscientes, así, de la crueldad y los tabúes latentes en el mundo: el miedo a la muerte en *Liebe* (2012), la máscara social y la crueldad de lo virtual en *Happy End* (2017), la represión sexual y el desconocimiento de nuestros deseos en *La pianista* (2001), etc.

Como espectadores, nos hemos acostumbrado a una justificación de la violencia mediada por lo cinematográfico, encontrando en elementos como puedan ser la división entre géneros (cine de acción, terror, comedia, bélico...) la excusa de lo violento como un mero juego, simulación o performance. Es por ello que ya, desde el cine de los años ochenta hasta nuestra actualidad, hemos podido observar el surgimiento de nuevos géneros o subgéneros cinematográficos que sitúan la violencia como su punto central, sea como ejercicio espectacular (el llamado *Torture porn*, cine gore o *splatter*, *splatstick*) o como elemento crítico (siendo los autores del nuevo extremismo francés o el cine del polémico Harmony Korine un ejemplo de ello). Tanto los monstruos como los asesinos se vuelven un intermediario para un fin: la crueldad relegada a un placer casi pornográfico, a un juego que deja atrás todas las afecciones posibles que podamos establecer con las imágenes para enmarcarlas al propio acto automático del espectáculo. Del mismo modo, vemos como esta violencia recae en su justificación desde la propia repetición de sus códigos, convirtiendo a la violencia en un propio producto de nuestra cotidianidad, tal y como ya puede verse desde la idea de una banalidad del mal: la locura es una forma de permanecer en el mundo⁴⁶. Es por este motivo que la noción de “juego” es de gran relevancia para comprender la violenta monstruosidad que establece el cine Michael Haneke, ya que tanto la violencia como la banalidad conforman un rol a interpretar.

Un gran ejemplo que contrapone esta violencia gratuita es la obra *Funny Games* (1997), donde toda la violencia, ya naturalizada dentro del medio cinematográfico, queda

⁴⁶ Company, J. M. y Marzal, J.J. (1999). *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia, Generalitat Valenciana. PP. 119

mostrada desde la más pura desafección dramática. Más allá de plasmar la violencia insertada como un “juego” dentro del medio cinematográfico, la obra plantea un doble uso de esta noción⁴⁷: primeramente, desde un terreno más interno observamos el juego en el que los personajes se insertan (por un lado, las víctimas, interpretando el rol de una familia promedio o, dicho de otro modo, el orden familiar; por otro lado, los invasores, representando el cliché del monstruo); segundo, la obra nos muestra una relación directa entre el film y el espectador, siendo el contexto que establece su lenguaje aquello que nos hace o no partícipes de las imágenes que aparecen, tal y como Paul señala a través de sus rupturas con la cuarta pared [**Anexo 11**]. Pese a que no podamos introducirnos dentro del juego que establecen los personajes, nosotros, como espectadores, nos volvemos parte directa del cruel juego que el film nos presenta, siendo elementos distanciados que solo observan la violencia relegada a puro entretenimiento; quedan, así, dos opciones: continuar o dejar de ver más de sus imágenes, tal y como hace Anna apagando la televisión después de que todo, aparentemente, ha acabado [**anexo 12**].

Alejándose de toda justificación de la violencia generada dentro del medio cinematográfico, el cine de Haneke presenta la crueldad de sus imágenes desde el desafecto más puro de sus modelos, ya que es a través de la “no identificación” que podemos establecer una conciencia sobre lo que vemos. Podemos señalar que, cercano a Brecht, sus obras nos distancian tanto de un sentido puro a la hora de identificar a los personajes (podemos verlo con los nombres que constantemente utiliza Haneke para sus personajes centrales: Anne, George, Eva...siendo más arquetipos que personajes verosímiles), como de las escenas que se nos plantean, mostrándonos lo que ocurre desde el más puro desafecto, siendo ejemplo de ello el suicidio de Majid en *Caché* (2005), la “violación” de Erika en *La pianista* o los videos que realiza Eve en *Happy End*.

Podemos ver, de este modo, como el cine de Haneke establece a la monstruosidad no como un elemento propio, sino como un atributo compartido dentro de las múltiples características que establece el sujeto moderno, producto, a su vez, de una falta latente en la autorrealización del yo, como bien pueda señalar el psicólogo social Kenneth J. Gergen. Sus personajes, fruto de un vacío interno o, directamente, por un yo sobresaturado, quedan anclados a un rol, el cual deben interpretar hasta que quedan escindidos a causa del otro:

⁴⁷ Gómez Tarín, F. J. (2002). Representación de la violencia. *La madriguera*, (52), 92-95.

[No obstante,] a medida que el modernismo fue recobrando primacía, se extirpó el lenguaje del “deber”. El modernista se fundaba en la razón y la observación; los valores y sentimientos morales carecían de justificación racional alguna, eran emociones relativistas y “poco razonables”. La creencia en la razón y la observación confería honor y credibilidad al lenguaje, no del “debe ser”, sino del “es”; todo lo relativo al “deber” carecía de respuesta, y por ende no interesaba. [...] para el modernista, las palabras que no aluden a elementos observables del mundo real son entorpecedoras. Si se da rinda suelta a los sentimientos o a los valores, obstaculizarán el proceso de la razón y la observación. Las emociones liberadas son enemigas de la supervivencia de la especie.⁴⁸

Lo monstruoso dentro del cine de Haneke se presenta, así, como la represión de la vida moderna, motor de nuestra neurosis como individuos. Esta neurosis, siguiendo las palabras de Haneke, está conectada con una falta de amor, diluyendo, así, la unión que tenemos con el otro para establecer meramente una conexión con nuestro ego⁴⁹. Podemos ver, de este modo, como la imagen-monstruo de Haneke tiene como objetivo exponer nuestra propia individualidad desde la más pura desafección, ya que así, a través de mostrarnos como elementos externos (como “otro”), podemos romper con la visión que establecemos de nosotros y generar un pensamiento propio a través de sus imágenes.

Es así como encontramos, a través de la desafección que desprenden las obras de estos directores, la aparición de una imagen-monstruo que deja atrás lo corporal (propio del planteamiento figural que se le da a lo monstruoso) para centrarse en un afuera de nuestros sentidos: el monstruo como el desplazamiento de los afectos que ejerce el tiempo, al igual que ocurre con la naturaleza muerta, siendo la imagen que establece un correlato entre el vacío y su propio continente⁵⁰; es así que, elementos como el Bien, el Mal, la crueldad o el vacío desprenden su más pura banalidad a causa de la totalidad de un tiempo ajeno a los personajes. Una vez que nos alejamos de los modelos podemos observar a lo monstruoso no como contraparte de lo humano, sino como la sombra que le une a un real.

⁴⁸ Gergen, K. F. (2006). *El yo saturado*. Barcelona: Paidós pp. 285.

⁴⁹ Martínez, L. (17 de julio de 2018). *Michael Haneke: “Nos hemos convertido en consumidores ciegos de placer”*. El mundo. <https://www.elmundo.es/cultura/cine/2018/07/17/5b4d9cfbe2704e47848b4648.html>

⁵⁰ Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós. Pp. 31.

4. Conclusiones

Una vez que hemos puesto en práctica este nuevo signo cinematográfico, podemos señalar que, fuera de ser solamente una unidad signica, la imagen-monstruo se establece tanto como una multiplicidad de elementos introducidos dentro de la imagen (opsignos, sonsignos, imagen-tiempo, imagen-movimiento...) como la tensión que la imagen establece entre los objetos y su representación (el cuerpo sin órganos, sentido/sinsentido, la mutilación aristotélica, el devenir, la saturación del yo...). Su función, más allá de mostrarnos frente a una otredad (enfrentarnos al monstruo, es decir, a una otro “no identificable”), recae en mostrarnos dentro de una misma imagen a aquello no identificado con aquello concebido como propio, tal y como pueda verse dentro de las diversas representaciones que se le da a lo monstruoso (sea en el arte o dentro de las estructuras que consolidan nuestro día a día, como pueda ser el caso de Preciado); la imagen-monstruo queda expuesta como las emociones liberadas de la imagen enfrentadas con aquello que “debe-ser” o, simplemente, aquello que “es”: lo mutilado enfrentado a la normalidad, el caos enfrentado al orden, el sujeto enfrentado al cosmos, el ego enfrentado a su sombra, etc.

La imagen-monstruo, para establecerse como tal, depende de un referente el cual deformat, sea desde una deformación corporal, como ya pueda ser en el cine de Cronenberg, o de la misma concepción del individuo, como ya se ha visto en el caso de Seidl y Haneke. Es a través de este proceso de deformación, fruto, a su vez, del enfrentamiento entre figuras opuestas (aquello considerado como lo propio enfrentado a “lo otro”), que la imagen se establece como modelo intensivo, generando, asimismo, un retorno a la noción de sentido. Podemos ver, a su vez, como el signo dado a lo monstruoso no queda definido meramente por elementos formales, tal y como reafirmaba Aristóteles, sino que bebe del sentido en el que se nos hace partícipes (sea un sentido social o artístico), para deformat la concepción que se establece de todos sus elementos, al igual que ya lo define Preciado desde la crítica al psicoanálisis.

Del mismo modo que ya vemos a través de las diversas representaciones que se establecen, tanto a lo largo de los diversos países como desde la misma visión que establece el artista (Lovecraft, Goya, Bacon...), lo monstruoso no se establece como un elemento autónomo, sino que desarrolla sus características a través de una figura que le sirve como referente. Podemos, así, señalar que la imagen monstruo es, fuera de las características individuales que dentro de una obra la conforman, la propia relación de

elementos que vinculan y dividen a dos elementos: el yo (tanto el receptor como los modelos) y el otro (pueda ser el emisor, es decir, la obra en sí, o el monstruo, ajeno a todo el discurso).

La imagen-monstruo queda establecida, así, como un elemento anclado a la propia naturaleza de la imagen, tal y como ya ocurre en el caso de la imagen-cristal deleuziana: la imagen-monstruo, del mismo modo que es expresión, al igual que el cristal, deforma la noción de lo virtual y lo actual, a la vez que deforma también nuestra condición expresiva.

5. Bibliografía esencial

- Aristóteles (2016). *Reproducción de los animales*. RBA Libros.
- Brophy, P. (1983). *Horrority- The Textuality of the Contemporary Horror Film. Art & Text, Melbourne, 1983* 3. [texto disponible en <https://www.philipbrophy.com/projects/chapters/horrority/chapter.html>]
- Cronenberg, D. Redes N° 259 Entrevista de Punset a David Cronenberg. P. Eduardo, Entrevistador. [Entrevista disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=r9OVeJFWj9Y>]
- Deleuze, G. (2020). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Foucault, M. (2001). *Los anormales* (Vol. 217). Ediciones Akal.
- Freud, S. (1992). Lo ominoso (1919). *Obras completas, 17, 1917-19*.
- Gómez Tarín, F. J. (2002). Representación de la violencia. *La madriguera*, (52), 92-95.
- Preciado, P. B. (2020). *Yo soy el monstruo que os habla: Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona: Anagrama.

5.1. Filmografía

- Amenábar, A. (Director). (1996). Tesis [película]. Las producciones del Escorpión.
- Argento, D. (Director). (1971). *4 mosche di velluto grigio*. [película]. Marianne Productions.
- Argento, D. (Director). (1977). *Suspiria*. [película]. Seda Settacoli.
- Aster, A. (Director). (2019). *Midsommar*. [película]. A24
- Barker, C. (Director). (1987). *Hellraiser*. [película]. Cinemarque Entertainment.
- Bergman, I. (Director). (1966). *Persona*. [película]. AB Svensk Filmindustri.
- Boese, C. y Wegener, P. (Directores). (1920). *Der Golem*. [película]. Projektions-AG Union

- Browning, T. (Director). (1932). *Freaks*. [película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Caiano, M. (Director). (1972). *L'occhio nel labirinto*. [película]. Transeuro Film.
- *Carax, L.* (Director). (1999). *Pola x. ()*. [película]. Canal+
- Carpenter, J. (Director). *Prince of Darkness*. (1987). [película]. Universal Pictures
- Carpenter, J. (Director). *In the Mouth of Madness*. (1994). [película]. New Line Cinema.
- Carpenter, J. (Director). *Halloween*. (1978). [película]. Compass International Pictures.
- Carpenter, J. (Director). *The thing*. (1982). [película]. Universal Pictures.
- Carpenter, J. (Director). (1988). *They live*. [película]. Alive Films.
- Cronenberg, D. (Director). (1991). *Naked Lunch*. [película]. 20th Century Fox.
- Cronenberg, D. (Director). (1996). *Crash*. [película]. Alliance Communications.
- Cronenberg, D. (Director). (2012). *Cosmopolis* [película]. Prospero Pictures.
- Cronenberg, D. (Director) (1979). *The Brood*. [película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Deodato, R. (Director). (1980). *Holocausto Cannibal*. [película]. F.D. Cinematografica.
- Haneke, M. (Director). (1997). *Funny games* [película]. Wega-Film
- Haneke, M. (Director). (2012). *Amor*. [película]. Cameo Media.
- Haneke, M. (Director). (2017). *Happy end* [película]. Les Films du Losange
- Haneke, M. (Director) (2005). *Caché* [película]. Les Films du Losange
- Haneke, M. (Director). (2001). *La Pianiste* [película]. Wega-Film.
- Hardy, R. (Director). (1973). *Wicker Man*. [película]. British Lion Film Corporation
- Kaufman, L. y Herz, M. (Directores). *The Toxic Avenger*. (1984). [película]. Troma Films.
- Kikoïne, G. (Director). (1989). *Edge of sanity*. [película]. Allied Cine Group Pic II.
- Lang, F. (Director). (1927). *Metrópolis*. [película]. U.F.A.
- Lang, F. (Director). (1924). *Die Nibelungen: Kriemhilds Rache* [película]. U.F.A
- Lang, F. (Director). (1924). *Die Nibelungen: Sigfried* [película]. U.F.A.
- Lang, F. (Director). (1931). *M. Eine Stadt sucht einen Mörder*. [película]. Nero Film.
- Lanthimos, Y. (Director). (2009). *Doogthoot* [película]. Boo Productions.
- Murnay, F. W. (Director). (1922). *Nosferatu- Eine Symphonie des Grauens*. (1922). [película]. Prana-Film GmbH
- *Noe, G.* (Director) (1998). *Seul contre tous*. [película]. Les cinemas de la zone
- Pasolini, P. (Director). (1968). *Teorema*. [película]. Eurointer
- Peckinpah, S. (Director). (1971). *Straw Dogs* [película]. ABC Pictures.
- Salvador, L. y Molinero, C. (Directores). (2005) *La niebla en las palmeras*. [película]. BROTHERS & SISTERS, S.L.
- Scott, R. (Director).(1979). *Alien*. [película]. 20th Century Fox

- Seidl, U. (Director). (2014). *Im Keller*. [película]. Ulrich Seidl Film Produktion GmbH.
- Seidl, U. (Director). (2016). *Safari*. [película]. Ulrich Seidl Film Produktion GmbH.
- Seidl, U. (Director). (1999). *Models*. [película]. MR Filmproduktion.
- Seidl, U. (Director). (2012). *Paradies: Liebe*. [película] Ulrich Seidl Film Produktion GmbH.
- Svankmajer, J. (Director) .(1988). *Neco Z Alenky*. [película]. Condor Films
- Svankmajer, J. (Director). (1992). *Jidlo*[película].
- Svankmajer, J. (Director). (1989). *Flora* [película]. MTV
- Varda, A. (Directora) (1976). *Daguerréotypes*. [película]. Ciné Tamaris.
- Whales, J. (Director). *Frankenstein*. (1932). [película]. Universal Pictures
- Yeaworth, I. S. (Director). (1958). *The blob*. [película]. Paramount Pictures.

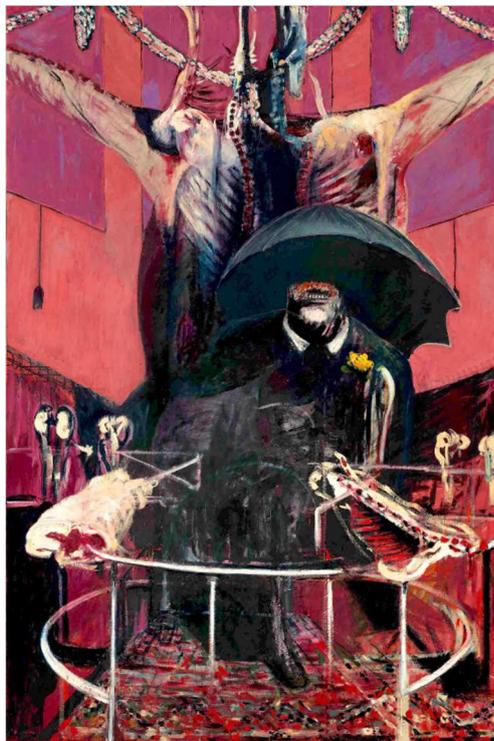
6. Anexos

Anexo 1



Ensor, J. (1891). Skeletons Fighting over a Hanged Man. Museo de Bellas Artes de Amberes.

Anexo 2

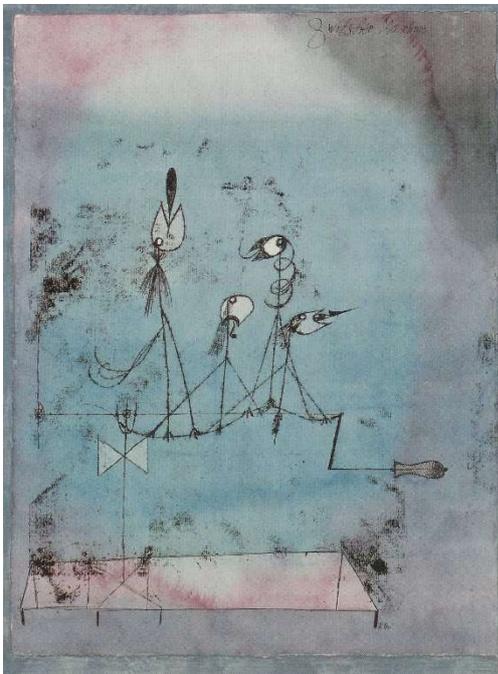


Bacon, F. (1946). *Painting 1946* MoMA



Bellmer, H. (1937). *La peonza*. Tate Modern, Londres

Anexo 3



Klee P. (1922). *Twittering Machine*. MoMA.



Klee, P. (1920). *Angelus Novus*.
Museo de Israel.

Anexo 4



Mapa de Islandia, creado por Abraham Ortelius en 1570. Dentro de Van Duzer, C. A. (2013). *Sea monsters on medieval and Renaissance maps* (pp. 106). Londres: British Library.

Anexo 5



“La cosa” como extensión del cuerpo. Dentro de Carpenter, J. (Director). (1982). *The thing*. [película]. Universal Pictures

Anexo 6



Kiki en la jaula de pájaros. Dentro de Cronenberg D. (Director). (1991). *Naked Lunch* [película]. 20th Century Fox



Bacon F. (1953). *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*. Des Moines Art Center

Anexo 7



Dentro de Cronenberg, D. (1979) *The Brood*. [película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Anexo 8



Dentro de Seidl U. (Director). (2014). *Im Keller* [película]. Ulrich Seidl Film Produktion GmbH.

Anexo 9



Dentro de Seidl, U. (Director). (2012). *Paradies: Liebe* [película]. Ulrich Seidl Film Produktion GmbH.

Anexo 9



Dentro y fuera del sótano. Dentro de Seidl U. (Director). (2014). *Im Keller* [película]. Ulrich Seidl Film Produktion GmbH.

Anexo 10



Paul dialogando directamente con el espectador. Dentro de Haneke, M. (Director). (1997). *Funny games* [película]. Wega-Film

Anexo 11



Anna apagando el televisor. Dentro de Haneke, M. (Director). (1997). Funny games [película]. Wega-Film