



## Cuerpos magmáticos y pasiones fílmicas

# Lo visible y lo legible en el cine de terror

CARLOS FERNANDO ALVARADO DUQUE<sup>1</sup>

Gran parte del trabajo arqueológico de Michel Foucault teje una fina relación de intercambios entre lo visible y lo enunciable. Si bien la tentación de su obra es suscribir todo lo visible al campo de la legibilidad, esto es, a suponer que lo que se puede ver hace parte del conjunto de una escritura, no deja de ser provocativo que sugiera que todo tipo de realidad aparece en medio de la guerra de estos dos registros. Ello cobra un interés aún más especial si se tiene en cuenta que esta relación aparece por primera vez

en su libro: *El nacimiento de la clínica*. En principio, este texto llevaba por subtítulo: *Una arqueología de la mirada médica*, pero Foucault decide suprimir dicho enunciado de la obra definitiva. Sus razones suponen que un privilegio de lo visible (asociado por ejemplo a la mirada que recorre un cuerpo enfermo o a mecanismos de auscultación por medio del tacto) siempre responden a un sistema de enunciación propio de un saber ya configurado históricamente.

Ambas categorías, podría decirse, han revelado que el esfuerzo arqueológico no descubre otra cosa que los modos de ver y registrar de comunidades organizadas en diferentes épocas. Para una posible arqueología del cine, que solo queremos mencionar como evocación, valdría la pena señalar que no se trata

<sup>1</sup> Comunicador Social y Periodista. Profesor del Área de Formación Básica y Disciplinar del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. cfalvarado@umanizales.edu.co

simplemente de afrontar un registro visible (propio de la imagen en movimiento), sino de reconocer que toda imagen puesta en el marco temporal de una proyección es producto de un modo de escritura. Sin embargo, quisiéramos dejar la puerta abierta a cualquier intento de subordinación. Hay una lucha de fuerzas, por lo que respecta, al menos al séptimo arte, entre la visibilidad y la legibilidad. Y en medio de este combate lo que se hace visible-legible son cuerpos sin naturaleza propia, sin metafísica a cuestas. No hay un cuerpo natural que el cine revele, a pesar de la ilusión de la capacidad natural de este medio para revelar la realidad. En otra ruta, la imagen en movimiento permite que los cuerpos puedan expandir sus propias potencias. Por ello quisiéramos seguir estos cuerpos mutables y mutantes al interior de uno de los géneros que, sin duda alguna, se ha interesado con compromiso genuino por la escritura corporal: el cine de terror.

## Escrituras imaginarias, cuerpos disgregados

Edgar Morin, en un bello trabajo titulado: **El espíritu del tiempo: ensayo sobre la cultura de masas**, realiza un análisis de la industria cultural sin dejarse atrapar por las fuerzas pesimistas que caracterizan las lecturas realizadas por la Escuela de Frankfurt. No olvida que la dimensión maquínica que da cuerpo a este tipo de nuevo sistema de organización de la cultura tiene efectos alienantes, sin embargo pondera positivamente (en lo que ya anticipa su estilo complejo) los efectos imaginarios de estas experiencias masivas que le deparan un lugar central al cine. Dicho de otro modo, Morin trata

de mostrar que la tecnificación de la cultura (que en principio pareciera desmontar la potencia estética del arte), tiene como corolario la aparición de nuevas formas imaginarias que no solo permiten experiencias colectivas, sino que tiene un valor terapéutico que desafía la idea de una realidad dada. No es extraño que Morin realice su análisis del cine sobre tres ejes: la figura del héroe que tiene como función ser objeto de la mirada del público, el peso del realismo pero siempre al servicio del universo imaginario del relato, y el final feliz (*happy end*) que desafía el modelo de la tragedia clásica.

“La cultura de masas, a través del *happy end*, ofrece una nueva forma estético-realista que sustituye la solución religiosa, en la cual el hombre realizaba por poderes sus aspiraciones de eternidad” (Morin, 1966, p. 115). Lo interesante es que, sin desconocer el andamiaje que hay en cualquier relato industrial, las fórmulas narrativas potencian el trabajo estético del cine (producto de una técnica, y de la creación colectiva) más allá del mito del autor, lo que propicia la reconexión del espectador con un registro imaginario mayor (que ofrece un tipo de espacio mítico-mágico). Tanto el final feliz, como la figura del héroe, suponen un grado de enunciación y de visibilidad. Este cierre (*happy end*) que promete compensación es marca de una escritura histórica que condiciona la experiencia del público. Y la presencia del héroe, cuya visibilidad es de carácter meteorológico (es decir como un objeto propio de los cielos, como ente lejos del suelo) revela un cuerpo como posibilidad. “Conjugando así la vida cotidiana y la olímpica, las estrellas se convierten en modelos de cultura en el sentido etnográfico de la palabra, es decir en modelos de vida.

Son héroes modelo. Encarnan los mitos de auto-realización de la vida privada” (Morin, 1966, p. 133).

Pensar el cine en esta tensión no solo permite desafiar cualquier idea de que la representación puesta en la gran pantalla es el doble del mundo social, sino que gracias a la técnica cinematográfica (que tiene tras de sí una herencia estética: teatro, pintura, fotografía), los cuerpos aparecen en calidad de superficies visibles y legibles: “La cultura de masas es el producto de las técnicas modernas; aporta su parte de abstracción substituyendo los cuerpos por imágenes, pero al mismo tiempo, constituye una reacción contra el universo de relaciones abstractas. Humaniza mediante la técnica, contra la técnica, poblando al mundo técnico de pasión: voces, músicas, imágenes” (Morin, 1966, p. 210). Morin no solo reconoce el peso de la técnica (que diríamos da forma a nuevas inscripciones), sino a que hace visible los cuerpos, literalmente los

hace devenir visuales. El espectador no está simplemente de cara a un producto alienante, sino a una imagen capaz de desafiar (incluso en las más genéricas películas) la idea de que existe una naturaleza primera para lo corporal.

Pensar los cuerpos cinematográficos en calidad de superficies de inscripción no solo implica pensar el registro de la visibilidad, sino re-conocer, como intentamos sugerir con la idea de lo imaginario en Morin, que son más un efecto de la mirada que sobre ellos se imprime, que una condición dada que debe ser descifrada. Por ello, quizás pueda sernos de utilidad la idea de magma presente en el pensamiento de Cornelius Castoriadis para pensar lo corpóreo. Cuando Castoriadis sugiere la idea de una ‘imaginación radical’ que oficia como potencia para dar forma históricamente a cualquier experiencia, queda vedada cualquier defensa de la existencia de un cuerpo metafísico, un cuerpo con una naturaleza



independiente del acto poiesico que lo con-figura en una clave ontológica. Un magma, que tiene una raíz vulcanológica, supone la cohesión de múltiples materias cuya forma ha sido alterada por presiones externas (fuego, agua, tierra, aire). Dichas formas magmáticas no pueden ser clasificadas bajo ninguna taxonomía, son el efecto de diversos sistemas imaginarios, solo rastreables históricamente, tal vez por un afán arqueológico.

Con esto podemos sugerir, con facilidad, que los cuerpos magmáticos son formas propias que la vida, en su despliegue, posibilita. Y por ello no podría sugerirse que el cuerpo es una condición a priori que determina el curso de la vida. El cine, para nuestros efectos, opera como ‘imaginario instituyente’ en una época de naturaleza técnico-industrial. Sin dejar de ser el eco de un modelo de producción en serie, tiene la capacidad poética de producir nuevos cuerpos magmáticos. No es extraño que Castoriadis nos recuerde que a toda gramática propia de la industria, le subyace, en germen, el trabajo de creación: “El aspecto código del lenguaje se opone a, pero también está inextricablemente reunido con, su aspecto poiesico portador de las significaciones imaginarias propiamente dichas” (1997, p. 194). Nunca estamos frente a un mismo cuerpo en el cine. Y podríamos decir que la legibilidad de esos cuerpos depende en gran parte de que su visibilidad es de naturaleza estético-creativa. Es decir, los cuerpos cinematográficos son accesibles porque son imágenes, y son legibles porque su naturaleza magmática es fruto de un trabajo poiesico. Por ello, el caso del cine de terror deberá ofrecernos un interesante lugar para pensar el cuerpo magmático en la medida en que se torna monstruoso (en indoeuropeo, *monstruo* se deriva de *mon-eyo*, que significa

‘hacer pensar’). Su visibilidad es la de la des-figuración, es la de hacer legible (pensable) su ruptura respecto a un patrón social, el ponderar que el magma, inclasificable, opera de un modo terrorífico al poner en pantalla corporalidades, en apariencia, im-posibles.

En esta misma línea, la obra de Michel de Certeau nos permite pensar el cuerpo al interior de un registro de lenguaje. Si como sugería Foucault la visibilidad depende de una inscripción, podríamos decir con de Certeau que la corporalidad solo emerge producto de un lenguaje social. De allí que insista en que los discursos socio-políticos, históricamente, han creado gramáticas para controlar la movilidad corporal: “No hay derecho que no es escriba sobre los cuerpos. Tiene una gran ascendencia sobre el cuerpo. La idea misma de individuo aislable del grupo se ha instaurado con la necesidad de cuerpos sobre los cuales infringir un castigo, de cuerpos sobre los cuales marcar un precio en las transacciones entre colectividades” (De Certeau, 1996, p. 152). Los cuerpos, a escala temporal, han estado atrapados en una lucha que, por una parte, reclama marcas, inscripciones sobre la piel, pero, por otro, desprecia la inmovilidad, la fijación de cualquier escritura. “Esta lucha nocturna de una sociedad con su cuerpo está hecha de amor y de odio: de amor para ese otro que la sustenta, y de odio represivo para imponer el orden de una identidad” (Vigarello, 2006, p. 15). Y quisiéramos pensar que el rechazo a una identidad cristalizada emerge, precisamente, en el imaginario instituyente del cine que nos pone ante cuerpos en condiciones límites. Ya sea porque un cuerpo visible, re-conocible en un marco cultural, en el cine de terror, se convierte en objeto de fuerzas que lo des-figuran (lo hacen devenir magma) o porque en principio

son cuerpos que son solo explicables a partir de un registro imaginario-poiésico (historias fantásticas-mágicas).

## Semiótica del terror, signos pasionales

El cine de terror nos permite pensar estos cuerpos magmáticos porque pone en escena héroes prototípicos acechados por fuerzas monstruosas, o porque hace visibles cuerpos im-posibles en un registro cultural tecno-científico, monstruos per se, cuya visibilidad permite re-conocer todo lo que un cuerpo puede. Paolo Fabbri nos ofrece una interesante clave para pensar los cuerpos magmáticos que aparecen en el cine de terror. Su obra bien puede definirse como una semiótica de las pasiones. Rompiendo con el cerco referencial de la semiótica tradicional, se interesa por una lectura del sistema de signos que hace visible-legible un universo que rompe con cualquier referencialidad objetiva, y penetra en los modos de afección de los cuerpos: “Es preocupación incesante del arte registrar las pasiones (movimientos del ánimo, sentimientos, emociones) codificadas en sistemas de signos, poner en escena el lugar (¿indecible? ¿irrepresentable?) donde sensaciones y percepciones se transforman en sentido y afecto para orientarnos hacia la acción y la comprensión” (Fabbri, 2001, p. 144).

No es gratuito que Fabbri nos sugiera que una semiótica de las pasiones utilice como espacio natural el territorio estético. En gran parte, la imposibilidad de atrapar en una obra de arte cualquier suerte de gesto como una representación de un estado objetivo, impulsa a pensar cómo los signos, que dan forma a cualquier corporeidad, deben ser comprendidos en clave magmática (no hay signos

de lo pasional, asegura nuestro pensador, solo expresiones semi-simbólicas). Los signos de pasiones no son reflejos de un referente previo, sino expresiones poéticas que operan al hacer que los cuerpos, en calidad de superficies, se transformen, sean afectados. De allí que pensar en pasiones, para Fabbri, sea entrar en el mundo de la afectación de un sujeto. Para nuestro caso, pensar cómo ciertas fuerzas dan forma a cuerpos mutantes, a monstruos estéticos en el cine de terror que solo podemos comprender en el marco de un relato. Y tendríamos que sugerir que aquí se convoca al espectador. Si bien lo decíamos ya con Morin, el cine (exponente de la cultura de masas) organiza su propia configuración de cara a un tipo de lector, es decir buscando que la visibilidad-legibilidad conduzca a una interpretación del cuerpo, ahora debemos decir, parafraseando a Fabbri, que toda signo pasional (todo cuerpo magmático), a partir de la narratividad que lo condiciona, busca una singular pasión en el público: “La narratividad tiene una función configurante, con respecto a un determinado relato, remitiendo inmediatamente a cierto significado” (1999, p. 48). Es decir, en Fabbri, esta categoría implica reconocer que un cuerpo depende de un relato, que solo puede generar una pasión gracias al lugar en que es dispuesto discursivamente. Para pensar dicha dinámica en el cine de terror tendríamos que decir que un cuerpo mutilado, un cuerpo sin vida, un cuerpo fantasmal (si se nos acepta esta figura in-corporal), no pueden reducirse a la pura visibilidad, y reclama ser convertido también en enunciación en un marco narrativo (no es extraño que los cuerpos monstruosos que acechan al héroe no sean directamente visibles, y operen a través de otros registros, de la legibilidad de signos que indican su presencia).

Fabbri asegura que las pasiones pueden leerse en diferentes niveles (modal, aspectual, temporal y estésico). Nos interesa el nivel estésico en tanto, como asegura nuestro autor, no hay pasión sin cuerpo. Y ello bien puede leerse en la respuesta pasional de los espectadores frente a los cuerpos magmáticos del cine de terror (miedo, horror). El público experimenta una pérdida de seguridad, el confort cultural de la sala es roto: "...de alguna forma la transformación pasional siempre implica una transformación de la estesia, es decir, de la percepción de la experiencia corporal" (Fabbri, 1999, p. 67). Y lo más inquietante es que estos cuerpos nos impiden sentirnos completamente a gusto con nuestras propias corporeidades. El extraño placer que podemos experimentar con el terror filmico nos conduce a una expurgación estésica en términos de Fabbri. Y tiene lugar precisamente porque las pasiones se imprimen sobre nuestros cuerpos (un cuerpo magmático -puesto en pantalla- que afecta un cuerpo escondido en las sombras -falsamente protegido en medio

del patio de butacas-), para expurgarlos, para arrancarlos de la oscuridad que es paralizante y hacerlos vibrar en una clave exo-endodérmica (el terror violenta la superficie de la piel hasta afectar las propias vísceras).

## Cuerpos incorporales, pantallas inseguras

Nuestra pequeña apología al cine de terror persigue, por una parte, el reconocimiento de las potencias estético-poiéticas del cine, precisamente por su pertenencia a la cultura de masas, gracias a que, de un modo u otro, busca dar cuerpo a una semiótica de las pasiones. Por otra parte, nos interesan los cuerpos magmáticos de este género, no porque en otros géneros los cuerpos no tengan protagonismo, sino porque en este marco narrativo la corporeidad tiende a la monstruosidad o, en otras palabras, desafía los cuerpos configurados dentro de un marco cultural. ¿Cómo pensar estos



cuerpos? Son magmáticos, lo hemos sugerido, por lo cual no pueden ser objeto de taxonomías. Gozan del mismo nivel ontológico que cualquier otro cuerpo porque son producto de una imaginación radical (existen, persisten en nuestro mundo). Re-conocer su efectividad implica dar cuenta de su capacidad de ser superficies que se afectan por una narratividad (el lenguaje se incorpora en ellos). Nuestro único modo de hacer una arqueología de los cuerpos monstruosos del cine de terror es siguiendo su dialéctica visible-legible. Y basta decir que ni el más siniestro relato puede lograr pasiones sin la imagen de unos cuerpos en los márgenes de la cultural, ni que una imagen del más infausto cuerpo puede afectar sin el marco de legibilidad del relato en que se inscribe.

Una de las películas que nos permiten pensar la potencia de los cuerpos magmáticos en el cine de terror es **Ringu** (1998) del director nipón, Hideo Nakata. El relato está signado por extraños sucesos acaecidos en una pequeña isla japonesa. Como si fuese una maldición, una cinta de video circula de mano en mano llevando consigo muerte. Quien ose ver las imágenes de este videocasete recibirá, acto seguido, una llamada telefónica, y ocho días después morirá. Es interesante cómo los héroes del relato condicionan el destino de sus cuerpos al ser afectados por un cuerpo fantasmal que se contacta con ellos a través de medios de comunicación. Tanto la imagen televisiva como el sistema telefónico ofician como lenguajes que determinan la corporeidad.

Sin profundizar en dicha alegoría, se encuentra un puente entre lo corpóreo y lo incorpóreo; la tele-distancia (tele-visión, tele-fonía) determina el cuerpo presente. El extraño impulso metafísico que supone soñar con otro mundo encuentra

en la técnica un recurso de comunión. Y sin duda se cierne sobre lo más cercano (el mundo tecnificado) una simbología del mal. Lo terrorífico proviene precisamente del hecho de que las técnicas de comunicación habitan nuestros espacios cotidianos. De un modo u otro, hemos abierto la puerta hacia un afuera indeterminado. Lo más interesante, en esta clave, tiene lugar al final del relato cuando uno de los personajes heroicos cree sortear la maldición. Aparentemente, libre del destino, descubre cómo las imágenes aparecen, por arte de magia, en la pantalla de su televisor. Y una joven (cuyo cuerpo yace desarticulado por haber sido arrojada a un pozo) se dirige a la pantalla y la atraviesa hasta, lentamente, invadir el espacio íntimo del héroe. Su pelo cubre su rostro. Es un cuerpo enmascarado. Y solo, en un singular plano, vemos un ojo casi desorbitado. El héroe es objeto de una mirada perversa y por ende destruido. Sin duda la semiótica del terror radica en que se metaforiza (al pasar el límite de la pantalla) la falsa seguridad que poseemos escondidos en la sala oscura. De algún modo tiene lugar un perverso deseo que posee todo espectador: esa membrana que nos protege puede ser rota. Nuestros cuerpos deben ser presa del miedo porque un incorpóreo se incorpora en nuestra carne.

Algo similar ocurre en la película **Scream** (1996) de Wes Craven. La primera escena de este filme es quizá la de mayor potencia terrorífica. Una joven universitaria se encuentra sola en casa. Recibe una llamada, aparentemente, equivocada. Se instaura una conversación en la cual quien llama quiere establecer un vínculo social. La joven juega con una voz (opera con un signo únicamente legible, con un cuerpo que solo es lenguaje) y hablan sobre cine de terror. El cuerpo foráneo, el extraño que irrumpe la intimidad del

hogar, pregunta el nombre de su anfitriona en la tele-distancia. Tras saber que quien la llama sabe su identidad se le revela que está siendo observada. En este momento vemos la alteración de su cuerpo (el miedo de ser puesta en escena, de ser objeto de una mirada sin cuerpo). Su casa, que debe ser espacio de resguardo, se vuelve espacio de peligro. Y sin saber quién o qué la mira el cuerpo se vuelve frágil. Luego de varias llamadas es amenazada de muerte.

Lo singular es que nuevamente los medios operan como conducto para afectar los cuerpos. La casa oficia de pequeña sala de cine penetrada por un cuerpo con un rostro fantasmal. La icónica máscara del filme tiene un singular protagonismo. Cuando la vemos en escena, la voz se silencia. Quienes portan la máscara esconden cualquier marca vocal. Y no podemos dejar de mencionar la intratextualidad que oficia para afectar el cuerpo magmático. Nuestra heroína dice ser amante del cine, y antes de su muerte se dispone a ver una película de terror. Extraño augurio para todo cuerpo que se siente seguro escondido en la oscuridad. La afectación viene de nuevo de la ruptura de la membrana. Pero más allá de eso, la potencia de esta escena radica en su legibilidad. Adquiere un nivel semi-simbólico porque hace una referencia a su propio género. Durante el resto de la historia de asesinatos, aparentemente fortuitos, (que dan pie a una saga con tres entregas más a la fecha) se violentan los códigos del terror, lo cual permite amplificar la visibilidad de los asesinatos con la gramática distorsionada del género.

Películas como **El proyecto de la Bruja de Blair** (1999) de Daniel Myrick y Eduardo Sánchez o **Actividad Paranormal** (2007) de Oren Peli, permiten reconocer cómo los cuerpos han devenido imágenes

(como bien lo sugiere Morin). Durante ambos relatos presenciamos el periplo de los personajes mediante cámaras de cine, video, webcams. En ambos casos los personajes graban sus propios acontecimientos. En el primer filme en un bosque donde un trío de jóvenes hace un documental sobre brujería, en el segundo con cámaras web puestas en el hogar de una pareja que desea saber qué extraños sucesos ocurren mientras duermen. En este caso los cuerpos magmáticos son imágenes de imágenes. Y los dispositivos offician como expresión del lenguaje que genera inscripciones sobre sus superficies. La escena final del **Proyecto de la Bruja de Blair** ocurre con dos de los personajes recorriendo una casa abandonada. Ambos, aparentemente, mueren. Y, a pesar del registro visual, no tenemos claridad de qué ocurre con ellos. Los cuerpos desaparecen víctimas de algo, por lo menos para nosotros como espectadores, in-corporal. Y el terror que experimentan los personajes y que tiene eco en el miedo de los espectadores, es producto precisamente del dispositivo de grabación que sugiere que presenciamos una historia real (el formato que emula la realidad afecta al público usando la semiótica -escritura-documental). En **Actividad Paranormal** ocurre algo similar. Los personajes (y los espectadores) pueden ver cómo algo in-corporal afecta sus cuerpos. Por ejemplo con las huellas -sin cuerpo- que aparecen el suelo de la habitación (gracias a talco para pies) hasta el acto de arrastrar por el piso a uno de los personajes sin que las cámaras revelen ninguna otra corporeidad en cuadro. De algún modo en ambas historias los cuerpos que aterrorizan lo hacen porque no son visibles. Es su legibilidad puesta en otros cuerpos la que activa la pasión del público.

Sin dudas, no solo el cine de terror nos permite pensar los cuerpos magmáticos.

Pero, como hemos sugerido, en este género el trabajo sobre la corporeidad es fundamental. La perturbación del cuerpo, sea a través de asesinatos, torturas, afectación psicológica, actividad paranormal, o cualquiera de las múltiples claves genéricas, nos permite reconocer que el séptimo arte ha contribuido (en una clave propia de la industria cultural) a no reducir el cuerpo a un discurso jurídico, o, en una clave irónica, a la destrucción corporal como

que arrastran su propio peso como una carga. Por el contrario estos monstruos tienen una plenitud que desafía cualquier cuerpo atlético. Lo cual, como es de esperar, pone en aprietos a los sobrevivientes que se esconden en un centro comercial (y no deja de ser relevante que se encierran en el espacio en que hoy día operan las salas de cine). No podemos dejar de ver en estos cuerpos casi ideales, casi deseables, una diatriba contra el cuerpo normalizado de los



válvula de escape a la domesticación de ciertas formas de enunciación propias de una época obsesionada con el control bio-político. Quisiéramos finalizar haciendo alusión a un singular filme del director Zack Snyder titulado: **El amanecer de los muertos vivientes** (2004). Sin duda un excelente trabajo inscrito en el sub-género de zombis. Más allá de sus múltiples valores, es de importancia destacar que en este filme los zombis no son representados como cuerpos lentos,

no infectados. Presenciamos el avance (terrorífico) de otros cuerpos que casi pueden reemplazarnos. No queda sino pensar qué tan resistentes pueden ser nuestros cuerpos heroicos (que sueñan con los cielos) en un mundo cada vez más sitiado por las transformaciones (¿monstruosas?) de la técnica. ¿Se traiciona el *happy end*? Diríamos que, de un modo perverso, está presente porque el héroe (quizá el espectador) es feliz cuando su cuerpo es violentado.

## Bibliografía

- Castoriadis, C. (1997). *Ontología de la creación*. Bogotá, Colombia: Ensayo Error.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. Artes del hacer 1*. Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.
- Fabbri, P. (1999). *El giro semiótico*. Barcelona, España: Gedisa.
- Fabbri, P. (2001). *Táctica de los signos. Ensayos de semiótica*. Barcelona, España: Gedisa.
- Foucault, M. (1966). *El nacimiento de la clínica*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Morin, E. (1966). *El espíritu del tiempo: ensayo sobre la cultura de masas*. Madrid, España: Taurus.
- Vigarello, G. (2006). Historias de cuerpos. Entrevista con Michel de Certeau. *La Ortiga. Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento* (núm. 68-70), 13-21.