

EL CUERPO COMO MORADA DEL MONSTRUO EN EL CINE DE TERROR CONTEMPORÁNEO

CARLOS SALAS GONZÁLEZ

Fundación Cajamurcia

Resumen: El cine de terror alumbrado en los últimos cuarenta años es una pieza más de esa compleja y difusa maquinaria que es el arte contemporáneo y, más concretamente, el postmoderno. La especial relevancia que lo corporal ha adquirido en este género durante dicho período constituye el principal punto de conexión entre éste y su contexto artístico. Ilustrar dicha vinculación a partir de un fenómeno temático e iconográfico concreto, el del cuerpo entendido como habitáculo del monstruo, es el propósito de este trabajo.

Palabras clave: cine, terror, cuerpo, monstruo, contemporáneo, postmoderno

Abstract: The horror cinema created in the last forty years is one more piece of this complex and diffuse machinery that is the contemporary art, and more concretely the postmodern one. The special relevance that the body thing has acquired in this kind during the above mentioned period constitutes the principal point of connection between this one and its artistic context. To illustrate the previously mentioned link from a thematic and iconographic

concrete phenomenon, that of the body understood as cockpit of the monster, it is the intention of this work.

Keywords: cinema, horror, body, monster, contemporary, postmodern

Résumé: Les films d'horreur éclairés dans les quarante dernières années est une pièce de plus de cet appareil complexe et diffus qu'est l'art contemporain et, plus spécifiquement, le postmoderne. L'importance particulière que le corps ha acquis dans ce genre au cours de cette période est le principal point de liaison entre celui-ci et son contexte artistique. Illustrer cette relation à partir d'un phénomène thématique et iconographique précis, celui du corps entendu comme demeure du monstre, est le but de ce travail.

Mots-clés: cinéma, horreur, corps, monstre, contemporain, postmoderne

The body like a mansion of the monster in the contemporary horror cinema

Le corps comme maison du monstre dans le cinéma d'horreur contemporaine

BIBLID {(2012), 2; 48-61}

Recep.: 11/05/2011

Accept.: 19/10/2011

1. Introducción

El cine de terror realizado en las últimas décadas ha sido tratado en muchas ocasiones como un género menor por buena parte de la crítica y la historiografía. Se ha visto en él un cine para adolescentes adocenados o perturbados irreversibles en búsqueda de sangre y vísceras, sin caer en la cuenta de que, en realidad, existen un buen número de películas que justifican sobradamente una aproximación respetuosa al cine de terror llevado a cabo durante estos años. No obstante, algunos estudiosos e investigadores se han ido percatando de ello, de ahí que en las últimas décadas se hayan realizado notables estudios acerca de este género en el mencionado período histórico. En cualquier caso, todavía es necesario que entre todos se llegue a configurar una mirada más amplia y desprejuiciada sobre dicho asunto.

Si existe un aspecto que sirve de común denominador a la inmensa mayoría de películas contemporáneas de terror, ése es el del protagonismo que en ellas adquiere el cuerpo humano. Efectivamente, el cine de terror experimenta un notable cambio, en lo referente a este asunto de lo corporal, que se inicia a finales de los años sesenta para terminar de desarrollarse en la década de los ochenta. Se trata de mostrar lo que antes no se mostraba. En este sentido, la relación con el cine pornográfico resulta estrechísima¹.

La noche de los muertos vivientes (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968) puede entenderse como el film que inaugura esta nueva tendencia impúdica en la que el espectador-*voyeur* sacia su pulsión escópica, a partir de la cual el cuerpo adquirirá un papel indiscutiblemente protagonista. Dicha tendencia irá desarrollándose a lo largo de los años setenta, llegando

a su plenitud en los ochenta y abarcando un espectro tan amplio como el que va desde los más ínfimos subproductos *gore* de serie Z hasta las memorables películas de David Cronenberg.

Claro está que existieron precedentes a esta explosión de lo corporal en el período clásico del género, así como, y muy especialmente, en el terror manierista alumbrado en las décadas de los cincuenta y sesenta. De hecho, entre la extensa producción de cine de terror que llevó a cabo la productora británica Hammer, con el director Terence Fisher a la cabeza, aparecen ya varias puertas abiertas hacia esa mencionada explicitud, a lo que hay que añadir la radical propuesta de las primeras experiencias del subgénero *gore*, tendencia en la que destacó Herschell Gordon Lewis a comienzos de los años sesenta².

Sin lugar a dudas, esta circunstancia del protagonismo feroz y explícito que empieza a experimentar el cuerpo en el cine de terror ha de entenderse como parte de un fenómeno mucho más amplio. Hablamos del nuevo papel que irá adquiriendo el cuerpo en el arte contemporáneo. En efecto, el cuerpo se erige en el indiscutible protagonista de buena parte de las nuevas tendencias artísticas que se desarrollan en la segunda mitad del siglo XX. Así, desde las variadas y primigenias manifestaciones del arte de acción, allá por finales de los cincuenta, hasta las más rabiosas y paródicas propuestas postmodernas, el cuerpo ha ido ejerciendo ese protagonismo en los más diversos ámbitos del universo artístico. Cómo no, el cine, la disciplina artística por excelencia del pasado siglo, también ha reflejado esta corriente. En este sentido, el cine fantástico, y muy especialmente el de terror, se ha revelado como el terreno más idóneo para que el cuerpo exhiba esas nuevas funciones y características que le ha conferido el arte contemporáneo.

1. Múltiples puntos de conexión entre el cine de terror y el pornográfico son profusamente expuestos en GUBERN, R.: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid, Akal, 1989.

2. Una aproximación a los orígenes del *gore* se lleva a cabo en VALENCIA, M. y Eduardo GUILLOT, E.: *Sangre sudor y vísceras. Historia del cine gore*. Valencia, La Máscara 1996, pp. 21-31.

Este cuerpo que propugna el nuevo arte no es un cuerpo proporcionado, unido, bello e ideal. Se trata, por el contrario, de un cuerpo que sufre la deformación, el derrumbamiento, la fragmentación y el castigo. En infinitas ocasiones se entiende como el objeto de las más brutales atrocidades, así como de espectaculares mutaciones e hibridaciones. A veces, ese mismo cuerpo es presentado como surtidor de repulsivos fluidos, pero también de otros seres, sobre todo en el cine de terror, llegando a convertirse en el sufrido contenedor de un contenido monstruoso. Es éste el asunto sobre el que disertaremos en las próximas páginas, teniendo en cuenta que son muchas las películas del período en las que este fenómeno tiene lugar, por lo que aquí sólo analizaremos aquellas en las que dicha circunstancia temática y simbólica haya sido explorada de una manera más brillante y reveladora³.

2. *La semilla del diablo*

No cabe duda de que *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968) es una película en la que el cuerpo, en cuanto a representaciones llamativas, no desempeña un papel especialmente jugoso. Se puede decir que este film se entiende más en la línea del llamado terror psicológico que en la de un terror principalmente visual, caracterizado éste por un mayor protagonismo de lo corporal, siendo esta segunda línea en la que habría que incluir buena parte de los títulos fundamentales del cine de terror contemporáneo. De hecho, el rol que adquiere el cuerpo en esta película será desarrollado y radicalizado, en lo que a su representación formal se refiere,

en otro título señero del terror moderno: *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973). En efecto, la famosa película de Friedkin, realizada cinco años después que la de Polanski, radicaliza y hace explícito todo aquello que en su antecesora se quedó en mero apunte o sugerencia. Así, se pasa de la paulatina y sutil degradación corporal de la mujer protagonista de *La semilla del diablo* a la radical y repugnante mutación de la niña de *El exorcista*⁴.

Dirijamos ya nuestra mirada hacia ese desmoronamiento físico que experimenta Rosemary, la protagonista del film de Polanski interpretada por Mia Farrow. Dicho personaje luce un rostro delicado y bello, casi adolescente, durante la primera parte del metraje. Será después de haber sido violada mientras dormía cuando comience su degradación corporal. La mencionada violación es representada a través de un inquietante sueño de la propia Rosemary, en el que, por cierto, no queda claro si la posesión carnal ha sido llevada a cabo por su esposo o por un ser sobrenatural. De hecho, esta ambigüedad planea sobre la historia en todo momento, llevando al espectador a dudar entre la posibilidad de encontrarse ante una neurosis paranoica o ante una posesión demoníaca. En cualquier caso, en la última escena parece confirmarse la segunda hipótesis. Muchas han sido las películas posteriores que han abundado en este tema de la maternidad maligna, pero la de Polanski fue la pionera y la más destacada de todas ellas⁵.

3. Distintos enfoques, dentro de la historiografía española, acerca de ese nuevo papel desarrollado por el cuerpo en el arte contemporáneo se dan en: CRUZ SÁCHEZ, P. A.: *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Murcia, Tabularium, 2004; RAMÍREZ, J. A.: *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid, Siruela, 2003; y SALABERT, P.: *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona, Laertes, 2003.

4. A esta cuestión se le otorga capital importancia en GUBERN, R.: Ob. Cit., p. 124.

5. Un muy interesante acercamiento a esta cuestión, así como una certera alusión a cierta escena de *La brujería a través de los tiempos* (*Häxan*, Benjamin Christensen, 1922) como precursora de esta temática, se da en HORMIGÓS VAQUERO, M.: "Las hijas fílmicas de Lilith: paridoras de engendros diabólicos y la Madre Caníbal", NAVARRO, A. J. (ed.): *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo*. Madrid, Valdemar, 2007, pp. 615-648.



Fig. 1) *La semilla del diablo* (Roman Polanski, 1968)

Como ya se ha dicho, es a partir de ese episodio de la violación cuando se inicia la progresiva transformación del cuerpo de la protagonista (Fig.1). Comencemos por destacar la excesiva delgadez que empieza a exhibir Rosemary, al contrario de lo que le ocurre a cualquier embarazada, así como la alarmante palidez de su rostro y las presencia de unas evidentes ojeras. Todo ello termina por configurar una imagen notablemente demacrada de la joven. Por supuesto, todo parece indicar que el cuerpo se ha convertido en el mejor reflejo de lo que está ocurriendo en su interior. Y es que en el vientre de Rosemary se está gestando una monstruosidad, la cual se exterioriza, aunque sea de forma naturalista y no radicalizada, a través de un cuerpo cada vez más castigado.

Por otro lado, una variación más que experimenta su cuerpo, aunque ésta responda al comportamiento interno del mismo, es la que tiene que ver con la ingesta de alimentos crudos. Resulta llamativa la escena en la que

Rosemary degusta un filete de carne que apenas ha pasado por la sartén. Del mismo modo, y como progresión de ese instinto animal, incluso se come las vísceras de un pollo, lo que demuestra que el cuerpo responde a sus propias necesidades con independencia de lo que dicte la mente. De hecho, Rosemary siente repulsión hacia sí misma al sorprenderse en tal situación, cuando en realidad lo que está haciendo es dar respuesta a sus instintos más básicos, en definitiva, lo que le pide el cuerpo. Y es que en ese cuerpo anida algo monstruoso, un ser bestial y primitivo que demanda carne cruda mientras deteriora su morada.

3. *El exorcista*

Como ya se ha dicho con anterioridad, *El exorcista* supone una evidente radicalización, en lo que a la degradación corporal se refiere, respecto a *La semilla del diablo*. Además de esto, en el film de Polanski la protagonista es una joven fecundada por el Maligno, mientras que en *El exorcista* lo que acontece es la posesión demoníaca de una niña. Sin duda, esta premisa argumental, presente ya en la novela homónima de William P. Blatty, es explotada a la perfección por Friedkin, el cual consigue llevar a cabo un film en el que el horror visual generado por el cuerpo de la niña se entiende como una constante, haciendo de dicho personaje un auténtico icono del cine de terror contemporáneo.

Puesto que el argumento de la película es de sobra conocido, pasaremos de inmediato al análisis de los diferentes planos y escenas en que el cuerpo de Regan, la niña poseída, ejerce como principal protagonista. Todo comienza de una manera sutil, con algunos síntomas que empiezan a alarmar a la madre de la niña. Es en este sentido en el que hay que entender la presencia del primero de los fluidos corporales que hace aparición en el film. Hablamos de la escena en la que Regan orina en el suelo del salón ante la mirada

atónita de los amigos de su madre. Por supuesto, en ese momento la chica ya mostraba ciertos síntomas de aturdimiento, al tiempo que empezaba a pronunciar frases amenazantes y blasfemas. Efectivamente, la niña de *El exorcista* no sólo sufre una espectacular transformación corporal, sino que también experimenta un alarmante cambio de personalidad, pero ésta es una cuestión que no corresponde a nuestro inmediato objeto de estudio.

Poco después de este episodio de la orina llega el momento en el que las manifestaciones corporales de la posesión comienzan a radicalizarse. Nos encontramos con fuertes espasmos y contorsiones exageradas de la niña sobre la cama, con unos terribles ojos en blanco y un cuello monstruosamente abultado. Desde luego, estamos ante los síntomas físicos provocados por una fuerza sobrenatural.

Otro paso más en la radicalización se da en la escena en la que la niña baja las escaleras de su casa en una postura imposible. La torsión del cuerpo, completamente arqueado hacia atrás, y la velocidad con que desciende las escaleras son antinaturales. A ello hay que sumar la expulsión de sangre por la boca. En esta ocasión, como antes había ocurrido con la orina, vemos cómo la sangre desempeña ese papel de fluido expulsado por el monstruo en su eterno afán de provocación. Recordemos al respecto que estos planos de la escalera a los que acabamos de aludir fueron incluidos en el nuevo montaje que el director realizó casi treinta años después del rodaje de la película, por lo que no estaban presentes en la versión original que se estrenó en 1973⁶.

La siguiente escena a analizar pasa por ser una de las más duras del film. En ella, la madre de Regan sorprende a su hija masturbándose lesivamente

con un crucifijo. La imagen resulta especialmente transgresora y da lugar a una nueva aparición de la sangre. Estamos, por tanto, ante otra provocación del ser demoníaco, siendo ésta mucho más extrema que las que habíamos presenciado hasta el momento. En cualquier caso, la mencionada escena del crucifijo incorpora otra anomalía corporal notablemente llamativa. En efecto, después de los espasmos de la cama y del descenso acrobático de las escaleras, Regan realiza un movimiento del todo imposible. Nos referimos al momento en el que la niña gira el cuello hasta dar por completo la vuelta a su cabeza.

La próxima secuencia en despertar nuestro interés corresponde a la primera visita que el sacerdote encargado de llevar a cabo el exorcismo, el padre Karras, realiza al dormitorio de Regan. La niña ya muestra un aspecto verdaderamente monstruoso (Fig. 2). Es entonces cuando hace su aparición el tercer fluido en discordia. Al aproximarse Karras a Regan, quien se mantiene atada de pies y manos a la cama, ésta le responde vomitándole en la cara un extraño líquido verde. Claro está que nos encontramos ante otro fenómeno antinatural que ha de sumarse a los gestos y movimientos antes comentados. Además, este fluido verde, especialmente viscoso y desagradable, hace que la película alcance aquí sus más altas cotas de repulsión *gore*.

Parece que el cuerpo de la niña ya no puede ofrecer más anomalías, pero Friedkin todavía nos guarda una sorpresa con el cuerpo de Regan como protagonista. En un momento dado los familiares de la pequeña descubren unas llamativas cicatrices en su torso. Pero lo curioso de estas nuevas marcas es que, en esta ocasión, no responden a la brutal degradación que está sufriendo su cuerpo. La clave está en que esas escarificaciones tienen

6. Resulta interesante observar las coincidencias de esta imagen con ciertos *collages* surrealistas, y de éstos, a su vez, con el tema de los ataques histéricos y las posesiones demoníacas. Véase SALAS GONZÁLEZ, C.: *Del cine a las artes plásticas. Relaciones e influencias en las vanguardias históricas*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2010.



Fig. 2) *El exorcista* (William Friedkin, 1973)

forma de letras, por lo que en el cuerpo de la niña se puede leer la siguiente frase: *help me* (ayúdame). Es decir, Regan pide auxilio de la única manera que puede hacerlo una vez que el monstruo le ha arrebatado su capacidad de expresión oral. En esta ocasión, como no había ocurrido antes en toda la película, el cuerpo adquiere un papel positivo como canal del mensaje de auxilio que pretende dar la niña. Por cierto, yendo más allá del film y del ámbito estrictamente cinematográfico, las mencionadas cicatrices nos hacen recordar algunas de las obras más llamativas del arte contemporáneo. Richard Avelon y Daniele Buetti son dos de los artistas que han empleado en algún momento las escarificaciones corporales como parte fundamental de su propuesta artística⁷.

Dejando a un lado ese detalle positivo del cuerpo de Regan solicitando auxilio a través de las comentadas cicatrices, la película de Friedkin queda confirmada como la radicalización formal de lo esbozado en *La semilla*

del diablo. De hecho, la espectacular transformación que sufre el cuerpo de la niña a causa de esa monstruosidad interna se convierte, sin lugar a dudas, en el aspecto más destacado y significativo de la primera película capaz de incorporar decisivos caracteres del *gore* a una gran producción hollywoodiense.

4. *Alien*

A nadie sorprende que *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979) sea considerada una de las cumbres del cine contemporáneo de ciencia-ficción. Y es que, mayoritariamente, esta película ha sido encuadrada dentro de tal género, por lo que quedaría fuera de nuestro inmediato ámbito de estudio. En este sentido, autores como Carlos Losilla defienden con fuerza tal catalogación. No obstante, también son varios los estudiosos y críticos que ven más afortunada su adscripción al género de terror⁸.

Como acabamos de afirmar, Losilla defiende la idea de que *Alien* es más una película de ciencia-ficción que de terror. Para llegar a esta conclusión parte de una clara diferenciación entre sus elementos arquetípicos, indiscutiblemente pertenecientes a la ciencia-ficción, y su puesta en escena, propia de un film de terror. Partiendo de esto, el autor dice que en *Alien* esos elementos arquetípicos tienen más peso en el conjunto de la película que la puesta en escena terrorífica, motivo por el cual dicho título debería ser adscrito al género de ciencia-ficción⁹.

Sin embargo, y aún coincidiendo con Losilla en esa previa diferenciación entre puesta en escena y elementos arquetípicos, aquí se pretende defender

7. Véase RAMÍREZ, J. A.: Ob. Cit., pp. 105-109.

8. A modo de ejemplo, véase GUBERN, R.: Ob.Cit., p. 122.

9. Véase LOSILLA, C.: *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 1993, pp. 47-49.

la tesis de que la primera es lo suficientemente poderosa para que la película en cuestión se adscriba sin ambages al género de terror. Así, aparte del importante peso que tienen en el film tanto el protagonismo de un monstruo asesino en serie como el hecho de que la acción se desarrolle en una tétrica nave espacial que más parece una mansión encantada, *Alien* incorpora otro elemento decisivo a la hora de ser clasificada como una película de terror. Dicho elemento tiene que ver con lo corporal, y más específicamente, con nuestro objeto de estudio, de ahí que pasemos de inmediato a su análisis.

Recordemos que la trama se inicia cuando uno de los tripulantes de la nave espacial baja a la superficie de un desconocido planeta. En aquel inhóspito lugar es atacado por un ser extraño que acaba de salir de una especie de gran huevo viscoso. Una vez en la nave, y con ese ser alienígena adherido al rostro, es examinado por sus compañeros. A pesar de las continuas exploraciones a las que es sometido el cuerpo del agredido, nadie llega a sospechar lo que realmente está ocurriendo. Y es que, como veremos a continuación, ese extraño ser no sólo está suministrando oxígeno a su víctima a través del orificio que ha abierto en su cuello, como creen sus compañeros, sino que también está dejando su particular semilla en el interior de su cuerpo. De hecho, cuando los demás tripulantes vuelven a ver al afectado, descubren con estupor que el parásito alienígena ha desaparecido. Al instante lo hallan muerto, de ahí que piensen que el peligro que pudiera suponer ese inquietante ser se ha desvanecido.

Llegamos al momento que aquí nos interesa. El tripulante que había sufrido la adhesión extraterrestre despierta de su letargo. Inmediatamente después, el joven expresa su voluntad de comer algo. Ya en el comedor, ante la complicidad y los mimos de quienes le acompañan, insiste en afirmar que tiene el estómago vacío y que piensa comer hasta que reviente –terrible literalidad la de estas palabras-. De repente, una vez que ya había

comenzado a comer, empieza a mostrar síntomas de asfixia, al tiempo que sufre algo parecido a un ataque epiléptico. Sus compañeros se alarman e intentan socorrerle. Mientras tanto, algo parece irrumpir violentamente de su torso, provocando una enérgica expulsión de sangre. De pronto, ante el asombro de los allí presentes, un ser monstruoso emerge desde el interior de su cuerpo. La imagen resulta espeluznante: un pequeño monstruo de rostro amenazador se yergue, entre sangre y vísceras, tras surgir de las mismísimas entrañas de aquel hombre. Después de mirar a su alrededor, abandona rápidamente el cuerpo agonizante de su víctima matriz. Fin de la escena (Fig. 3).



Fig. 3) *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979)

Debemos recordar que es éste, según la tesis aquí defendida, el elemento decisivo a la hora de catalogar esta película como de terror. El motivo es que el monstruo, preclara fuente del mal y la destrucción, nace del interior del cuerpo humano. Esto, desde luego, es algo propio del cine de terror contemporáneo, aspecto que ya hemos podido comprobar en películas

como *La semilla del diablo* o *El exorcista*, siendo la semejanza entre *Alien* y la primera de éstas especialmente significativa. De hecho, tanto el diablo, en el film de Polanski, como el ser alienígena, en el de Scott, dejan su semilla en el cuerpo de un ser humano, condenándolo a que un nuevo monstruo se forme en su interior. No obstante, mientras que en *La semilla del diablo* nunca se llega a mostrar directamente al monstruo, en *Alien*, como hemos podido comprobar, éste se exhibe en todo su terrible esplendor, reventando, literalmente, el cuerpo de su particular madre de alquiler¹⁰. De manera que, si seguimos atendiendo a esa línea iconográfica, respecto al Maligno y su llegada a nuestro mundo, que traza el cine de terror por aquellos años, en el caso de *Alien* podremos hablar, sin reparo alguno, de una suerte de anticristo intergaláctico dispuesto a sembrar el mal y desatar la destrucción. En este sentido, la relación entre *Alien* y las películas de Cronenberg que comentaremos a continuación es indiscutible, pues el papel que el cuerpo desempeña en ellas no es otro que el de continente para la gestación de un monstruo que terminará, de una manera u otra, irrumpiendo en el exterior con toda su violencia.

5. David Cronenberg

Nadie duda a la hora de calificar a David Cronenberg (Toronto, 1943) como uno de los realizadores más influyentes en el cine de terror y fantástico de la postmodernidad. En efecto, el canadiense ha demostrado ser un creador de universos terroríficos tremendamente particulares, donde una serie de obsesiones personales, siempre con el cuerpo humano como hilo conductor y eje de la problemática reflexiva, se suceden como incisivas constantes, otorgando una incuestionable coherencia a su extensa y atrevida obra.

Vinieron de dentro de... (*Shivers*, 1975) fue su primer éxito comercial en Canadá, pues sus primeros films deben ser entendidos como ejemplos de cine experimental sin grandes aspiraciones de aceptación popular. La película cuenta las peripecias de los habitantes de las Torres Starliner, una urbanización autosuficiente aislada del resto de la ciudad. Es allí donde se desatan el pánico y la lascivia por la presencia de un extraño parásito sexual y sanguinario. Un joven doctor, Roger St. Luc (Paul Hampton), será el encargado de investigar y poner fin a esa particular orgía desatada por el parásito. Al final, ni siquiera el voluntarioso doctor conseguirá escapar de la masa alienada que le ataca en el cénit de su enfermiza concupiscencia¹¹.

Comencemos por atender al primer momento en que se alerta sobre la presencia de un elemento extraño en un conjunto humano donde parecían reinar la paz y la tranquilidad. Se trata de la escena en la que un hombre maduro ataca a una joven en uno de los apartamentos Starliner. Una vez que la chica está inconsciente y semidesnuda, el hombre le abre el vientre para verter en su interior un líquido. Inmediatamente después aquel inquietante personaje se corta el cuello. Posteriormente, en una conversación que mantiene St. Luc con el doctor Linsky (Joe Silver), se nos desvela el porqué de tan misterioso suceso. En realidad, aquel hombre era Emil Hobbes (Fred Doederlein), un doctor que experimentaba con extraños parásitos, mientras que la chica portaba uno de ellos en el interior de su cuerpo. Lógicamente, lo que pretendía Hobbes era acabar con el parásito que él mismo había creado, pero sobre el cual había perdido el control. Del mismo modo, el hecho de que decida suicidarse tras acabar con la joven da a entender que él también había sido contagiado. Como se puede apreciar, el cuerpo ya anuncia su decisivo papel en esta historia, una vez más, el de habitáculo

10. Sobre el importante papel de lo femenino en *Alien*, véase DOHERTY, T.: "Genre, Gender, and the *Aliens* Trilogy", KEITH, B (ed.): *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Austin, University of Texas, 1996, pp. 181-218.

11. Véase GONZÁLEZ-FIERRO, J. M.: *D. Cronenberg. La estética de la carne*. Madrid, Nuer, 1999, pp. 36-46.

donde se ubica el monstruo. Eso sí, en esta ocasión el monstruo no tiene un carácter demoníaco como en *La semilla del diablo* o *El exorcista*, pero tampoco alienígena, como en *Alien*, sino que es el resultado fallido de un experimento científico¹².

En cualquier caso, será otro de los habitantes de las Torres Starliner, Nick Tudor (Allan Migicovsky), el que nos sirva de guía para ver las terribles consecuencias que el mencionado parásito provoca en el cuerpo donde habita, pues Cronenberg hace padecer a dicho personaje la sintomatología más extrema. Destaca la escena en que el joven aparece tumbado sobre su cama, con el torso descubierto, mientras observa cómo varios bultos se mueven en su vientre. Más adelante, tras presenciar diversos ataques entre los vecinos contagiados, volvemos a ver a Nick sobre su cama, esta vez sangrando por la boca mientras de ella surge uno de los parásitos (Fig. 4). En consecuencia, nos encontramos ante la expulsión del monstruo interno por el orificio bucal del cuerpo parasitado. Finalmente, Nick exhibe al menos tres parásitos en su vientre abierto y ensangrentado. De repente, los parásitos abandonan su cuerpo para atacar al doctor Linsky, quien había acudido en su ayuda. Inmediatamente después, una vez muerto el doctor, vemos cómo Nick camina con el vientre horadado y humeante.

A partir de las comentadas escenas protagonizadas por Nick hemos podido comprobar que el parásito abandona el cuerpo de sus víctimas tanto por la boca, en una suerte de vómito cárnico y vivo, como por el vientre, provocando él mismo los orificios precisos para su salida. Por el contrario, habrá otro momento en el que veamos cómo el parásito se introduce en un cuerpo. Dicha escena ya no está protagonizada por Nick sino por Betts (Barbara



Fig. 4) *Vinieron de dentro de...* (David Cronenberg, 1975)

Steele), una atractiva joven que también habita en el complejo Starliner. Todo transcurre mientras Betts se da un relajante baño. De repente, un plano nos ofrece la imagen de uno de los parásitos reptando por el suelo de la bañera, dirigiéndose hacia el pubis de la chica, quien todavía no lo ha visto. Es entonces cuando ella comienza a gritar y sangrar. Por supuesto, todo parece indicar que el monstruo se ha introducido en su vagina, por lo que la interpretación acerca de la existencia de una violación no puede ser más obvia, dado que, además, el parásito posee cierta forma fálica. De modo que, al igual que antes habíamos visto cómo este ser abandona el cuerpo por boca o estómago, ahora vemos cómo es capaz de introducirse en el cuerpo, en este caso femenino, por el orificio de la reproducción y el placer. Y es que la lascivia es el motor que mueve a los personajes de este film

12. Para constatar la importancia de esta primera escena en *Vinieron de dentro de...* véase HORMIGÓS VAQUERO, M.: "Nuevas especies para el panteón de lo grotesco femenino. David Cronenberg y La Nueva Carne" en NAVARRO, A. J. (ed.): *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid, Valdemar, 2002, pp. 139-141.

virulento. Una lascivia que se contagia violentamente, siempre a partir de ese repulsivo parásito, el cual no escatima en encontrar cavidades erógenas para propagar su mal¹³.

Cronenberg acude, pues, de forma precursora a un tema tan candente y polémico como el del desenfreno sexual y las enfermedades venéreas, lo que será toda una constante reflexiva en el arte de la postmodernidad. En cualquier caso, el realizador canadiense plantea el asunto, lo radicaliza y lo explicita, pero sin llevar a cabo juicio moral alguno, ejercitando, una vez más, su particular mirada de cineasta-doctor, siempre distante, aunque también obsesiva. Por otro lado, también resulta destacable la notable influencia que este film tuvo en otros posteriores, siendo un caso paradigmático el de *Slugs: muerte viscosa* (Juan Piquer Simón, 1988).

Cromosoma 3 (*The Brood*, 1979) es otra película fundamental a la hora de entender el significado del cuerpo como habitáculo del monstruo en el cine de Cronenberg. Este film cuenta la historia de Frank (Art Hingle), quien pretende proteger a su pequeña hija del ambiente enrarecido y violento que se vive en la clínica del doctor Raglan (Oliver Reed), lugar donde se encuentra en tratamiento psicológico Nola (Samantha Eggar), la esposa de Frank. El prestigioso Raglan ha ideado un sistema terapéutico llamado psicoplásmica a través del cual consigue que sus pacientes exterioricen de una forma literalmente carnal su odio. Una serie de ataques a cargo de personajes deformes, no del todo humanos, se desarrolla a lo largo del film, culminando en una explosión de violencia mortal dirigida por esos extraños seres, hijos del odio visceral de Nola, contra la hija de ésta, así como de Frank hacia su enloquecida esposa¹⁴.

Por supuesto, la clave de esta particular película es la corporeidad del odio, conseguida por Raglan a través de su controvertida técnica. Este fenómeno ya se manifiesta desde la primera escena para llegar a su punto álgido en la secuencia final. Ésta se inicia con la llegada de Frank a la clínica de Raglan en busca de su hija, la cual había sido secuestrada en el colegio por dos de los seres deformes. Allí, tras mantener una exaltada conversación con Raglan, pasa a ver a su esposa con la intención de engañarla diciéndole que todavía la quiere, lo que evitaría que su odio siguiese desatando la furia de los seres monstruosos. Pero Nola no cree en ningún momento que el amor que Frank asegura seguir sintiendo hacia ella sea sincero. De ahí que la joven decida exhibir ante él la monstruosidad de su cuerpo, sin lugar a dudas, la más extrema manifestación de la psicoplásmica. El cuerpo de Nola cuenta con multitud de tumores y bultos, entre los que destaca el feto externo que luce a la altura del vientre. Se trata de la terrible y repulsiva gestación de sus futuros hijos, por supuesto, también productos del odio, como los seres deformes ya existentes. De manera que Nola se ha erigido en la madre ideal para los hijos del odio, convirtiendo su cuerpo en un llamativo y repugnante santuario para la gestación de la monstruosidad interna, que terminará, como siempre, por desatar el caos y la muerte en el exterior¹⁵.

Otro título clave en la filmografía de Cronenberg es *La mosca* (*The Fly*, 1986), su décimo largometraje. Esta película supuso tanto la seria reivindicación profesional de su actor protagonista, Jeff Goldblum, como la definitiva consolidación en el panorama cinematográfico postmoderno de su director. Todo ello hace de *La mosca* una de las cumbres del fantástico contemporáneo, llegando a calar en el público de la década de los ochenta de manera más que notable.

13. Véase FREIXAS, R.: "David Cronenberg" en NAVARRO, A. J. (ed.): *La Nueva Carne*, pp. 299-303.

14. Véase GONZÁLEZ-FIERRO, J. M.: Ob. Cit., pp. 64-80.

15. Una muy interesante visión acerca del papel fundamental que desempeña la mujer en este film se ofrece en HORMIGÓS VAQUERO, M.: "Nuevas especies..." en NAVARRO, A. J. (ed.): *La Nueva Carne*, pp. 144-148.

Por otro lado, la película de Cronenberg tiene un destacado antecedente cinematográfico. Se trata de la adaptación que impulsó la Fox, a finales de los cincuenta, de la novela de idéntico título escrita George Langelaan. Dicho film fue realizado por el alemán Kart Neumann, especialista en el género de ciencia-ficción. Pero Cronenberg, claro está, no se iba a limitar a hacer un simple *remake* de la película de Neumann. Como no podía ser de otra forma, el director canadiense realiza una película completamente distinta a la de la Fox, haciendo hincapié en sus obsesiones de siempre y dotándola de una factura muy personal. De hecho, recrea su particular universo temático y visual, lugar en el que las preocupaciones acerca del cuerpo humano y su relación con lo tecnológico ocupan un lugar preeminente.

La historia que nos cuenta Cronenberg es la de un joven científico, Seth Brundle (Jeff Goldblum), que experimenta con una máquina de traslación de la materia, llegando a teletransportarse él mismo en un momento dado. Un elemento extraño, una insignificante mosca, se introduce casualmente en una de las cápsulas de teletransportación, de modo que se produce una hibridación entre el hombre y el insecto. A partir de ahí da comienzo la descripción de la repugnante metamorfosis que sufre aquel hombre hasta llegar a convertirse en una especie de mosca gigante¹⁶.

No cabe duda de que la gran propuesta visual del film es la monstruosa transformación que experimenta el cuerpo de su protagonista. No obstante, el interés que esta película suscita de cara a nuestro estudio reside de una manera aún más directa en un aspecto distinto. Dicha circunstancia se da en una breve y curiosa escena, la de la pesadilla que sufre Verónica (Geena Davis), la amante de Brundle, tras descubrir que está embarazada. En ese

sueño, la joven acude a un hospital para dar a luz. Una vez en el quirófano, el ginecólogo, interpretado por el mismísimo Cronenberg, extrae de su cuerpo una enorme larva en lugar de un niño. La sorpresa y el horror se apoderan de la aterrorizada madre, lo que provoca su violento despertar de tan brutal pesadilla. Se trata, sin duda, de una de las imágenes más impactantes y terribles de la película, en lo que supone una evidente insistencia en el tema del cuerpo como habitáculo del monstruo. De hecho, esta imagen remite directamente a títulos como *La semilla del diablo* o *Alien*, en los que, como ya hemos podido comprobar, el vientre humano se erige en el lugar ideal para que se desarrolle la monstruosidad interna que después irrumpirá en el mundo exterior. Eso sí, en este caso estamos ante el resultado monstruoso de un experimento científico fallido, como en las anteriores películas de Cronenberg, y no ante un ser de naturaleza demoníaca o alienígena como en los films mencionados.

6. Hombres lobo

Son numerosas las películas sobre hombres lobo que se han llevado a cabo a lo largo de la historia del cine. No obstante, la variedad de puntos de vista que sobre tan atractivo mito del terror propone el cine postmoderno resulta especialmente significativa. De hecho, en estos productos de la postmodernidad se explota la idea de que el cuerpo es el contenedor del germen de la bestia, de su particular maldición. Veamos dos buenos ejemplos de ese papel determinante que desempeña el cuerpo en el cine postmoderno de hombres lobo¹⁷.

16. Véase GONZÁLEZ-FIERRO, J. M.: Ob. Cit., pp. 129-147.

17. Una completa guía de películas sobre licántropos se ofrece en DÍAZ MAROTO, C.: *Los hombres lobo en el cine*. Madrid, Jaguar, 2004.

Un hombre lobo americano en Londres (*An American Werewolf in London*, John Landis, 1981) ha sido una de esas películas que jamás faltó en los video-clubs de medio mundo durante la década de los ochenta. Pese a ello, el film de Landis ha sido injustamente maltratado por la crítica. De acuerdo que no es una de las grandes joyas de la historia del género, pero sí que es una película arriesgada, fresca y divertida, llegando a mezclar terror y humor con notable solvencia, lo que no es tarea fácil.

Resumamos la historia. David (David Naughton) y Jack (Griffin Dunne), dos jóvenes americanos que viajan por Inglaterra, son atacados por una criatura salvaje. Jack muere al ser destrozado por la bestia, mientras que David queda herido e inconsciente. Éste despierta tres semanas después en un hospital londinense. El joven sostiene que fue un ser monstruoso el que les atacó, pero nadie le cree. Tras sufrir varias pesadillas, todas de carácter violento, recibe la visita de su amigo fallecido, quien le revela que se ha convertido en un hombre lobo. Una vez que la dan el alta en el hospital, el aturdido David se va a vivir con Alex (Jenny Agutter), la enfermera con la que había iniciado una relación sentimental. Una de las veces que el joven se queda solo en casa, coincidiendo con una noche de luna llena, sufre su primera y espectacular mutación. Ya transformado en bestia, se echa a la calle y causa varias muertes. Una vez acabada la noche y recuperada su humanidad, intenta ser detenido para no ser causa de más muertes, pero no lo consigue. Sufre su segunda transformación en un cine, provocando un enorme caos en el centro de la ciudad. Al final, acorralado en un callejón sin salida, es abatido por los disparos de la policía ante los ojos de su amada.

Si atendemos a lo corporal, debemos afirmar que lo realmente significativo que presenta este film es el proceso de mutación corporal que sufre su

protagonista al transformarse en lobo. Como ya se ha dicho con anterioridad, la mencionada metamorfosis tiene lugar en la casa de Alex. Cómo no, el fenómeno acontece durante una noche de luna llena. De repente, David empieza a sentir un sofocante calor interno, viéndose obligado a desnudarse con la mayor rapidez. En un plano-detalle se ve cómo una de sus manos crece monstruosamente. Igualmente, ante su asombro y desesperación, el pelo hace aparición tanto en la mano deformada como en el resto del cuerpo. Después se van sucediendo varios planos de diversas partes corporales en pleno proceso de metamorfosis: tronco, pies, boca, dientes, nariz, orejas, etc. Todo ello entre los gritos de dolor y el constante crujir de huesos¹⁸.

Queda claro que Landis, a la hora de concebir y filmar la comentada mutación, pretende poner énfasis en el tremendo dolor físico que debe sentir un hombre cuyo cuerpo se está transformando radicalmente en apenas unos segundos. Y es que estamos ante el desarrollo brutal y veloz de una monstruosidad interna que deforma el cuerpo donde habita. De hecho, ésta es la gran novedad visual de este film respecto a las anteriores películas sobre hombres lobo: la explicitud con que el director nos muestra la mutación física del protagonista y el escandaloso dolor que ésta conlleva. Sin ninguna duda, al mérito y la valentía demostrados por Landis en dicha escena hay que añadir el reconocimiento al estupendo trabajo desarrollado por Rick Baker, máximo responsable de los efectos especiales. De modo que, gracias a ambos, nos encontramos ante una de las más elocuentes muestras de la monstruosidad interna como transformadora del cuerpo donde habita, constatada en la mutación más espectacular, extrema y explícita que hasta entonces se había visto en el cine de hombres lobo.

18. Véase BERRUEZO, P.: *Cine de terror contemporáneo*. Madrid, La Factoría de Ideas, 2001, pp. 21-23.

Otro título indispensable en este apartado dedicado a la licantropía es *En compañía de lobos* (*The Company of Wolves*, Neil Jordan, 1984). Esta curiosa película narra las pesadillas que sufre Rosaleen (Sarah Patterson), una adolescente que acaba de experimentar su primera menstruación. Dichos sueños tienen como escenario un mundo de hadas y monstruos, siendo éstos unos terribles hombres lobo que desatan su salvajismo contra la inocencia y pureza de la joven.

Una vez más, el momento que aquí nos interesa es el de la transformación de uno de estos hombres en la bestia que anida en su interior. En este caso se ve mejor que en cualquier otro esa circunstancia del monstruo como ser agazapado en el cuerpo del hombre. Y es que la bestia rompe literalmente la carne del cuerpo donde habita para salir al exterior. De notable elocuencia resulta el plano en el que vemos surgir de la boca del hombre el hocico del lobo, de manera que el cuerpo acaba por funcionar como mera vestimenta del monstruo, un vestido carnal del que la fiera se deshace violentamente¹⁹ (Fig. 5).

Sin duda, esta idea del cuerpo entendido como incómoda vestidura ha sido poderosamente desarrollada por algunas de las tendencias más rompedoras del arte contemporáneo. De ahí que la espectacular emergencia de la monstruosidad interna que propone Jordan se entienda a la perfección en el contexto cultural y artístico de la postmodernidad.



Fig. 5) *En compañía de lobos* (Neil Jordan, 1984)

7. Conclusión

En definitiva, en el cine de terror contemporáneo el cuerpo humano es el lugar escogido por el monstruo, ya sea de origen demoníaco, alienígena, científico o licántropo, para engendrarse, desarrollarse y, por fin, echarse al mundo con la única intención de sembrar el mal. De manera que todo parece indicar que, en realidad, lo que se pretende con estos films es dar cuerpo –nunca mejor dicho– a la idea principal sobre la que gravita el género desde la modernidad hasta nuestros días, y que no es otra que la de entender el mal como algo consustancial al ser humano, un enemigo que no ha de buscarse ni en otros mundos ni en otros entes, pues habita en nosotros mismos. Y para ello, como acabamos de ver, no sólo se recurre a historias en las que los agentes del mal son personas de carne y hueso –*psico-killers* en la mayoría de los casos–, sino que también se explora el más puro fantástico con entusiasmo, cultivando la metáfora al buscar la eficaz aportación que supone para dicho discurso su enorme potencial simbólico.

19. Véase *Ibidem*, pp. 24 y 25.

No obstante, a modo de sugerencia final, también se podría contemplar otra variante con respecto al significado de esta extendida iconografía del monstruo dentro del cuerpo, no dejando de ser compatible con la tesis anterior. En este caso se pondría el acento no tanto en la maldad humana que en él anida como en la enfermedad generada por el propio cuerpo y que no se relaciona, por tanto, con aspectos o agentes externos –virus, intoxicaciones, etc.–, teniendo ésta su máxima expresión en el temido cáncer²⁰.

20. Esta interesante cuestión me fue sugerida por el profesor de la Universidad de Murcia Germán Ramallo Asensio.