

Universidad Católica de Salta
Facultad de Artes y Ciencias
Licenciatura en Comunicaciones Sociales

Tesis de Grado.

El cine Grotesco.

Alumna: Emilse Salcedo
Director: Lic. Javier Tolaba
Año: 2016

Universidad Católica de Salta

Autoridades

Gran Canciller

S.E.R. Mons. Mario Antonio Cargnello. Arzobispo de Salta

Rector

Ing. Rodolfo Gallo Cornejo

Vicerrectora Académica

Mg. Constanza Diedrich

Decano de la Facultad de Artes y Ciencias

Lic. Susana del Carmen Arzelán Allué

Secretaria Académica

Dra. Adriana Iburguren

Jefe del Departamento de Comunicaciones Sociales

Lic. Álvaro Pino Coviello

Resumen

La presente investigación aborda el cuerpo humano y los patrones que el arte elabora para distinguir los cuerpos bellos de los cuerpos ominosos. Bajo este paradigma emerge la figura del cuerpo grotesco, que es aquel que está fuera de la norma. Se comienza definiendo lo grotesco desde su etimología, para luego, atravesando las teorías de grandes estudiosos en la temática, realizar un viraje hacia el cine y sus géneros, en el que se mostrará que el cuerpo grotesco especifica un género cinematográfico, poco o nada estudiado hasta la fecha. A partir de allí se propone una clasificación de cuerpos grotescos ejemplificando la tipología con películas.

PALABRAS CLAVE: Cine – Cuerpo – Grotesco – Género

Abstract

This research deals with the human body and standards that art makes to distinguish the beautiful bodies from the ominous bodies. Under this paradigm the figure of the grotesque body emerges, which is one that is out of the norm. It begins by defining the grotesque from its etymology. Then it continues by going through the theories of great scholars in the field, to make a turn to the cinema and its genres, which will show that the grotesque body specifies a film genre, little or not studied up to now. From there a classification of grotesque bodies is proposed, exemplifying the typologies with movies.

KEY WORDS: Cinema – Body – Grotesque – Genre

A mi madre y mi hermano, sin quienes nada sería.

A mi director de tesis que me ayudó a avanzar en ambas carreras, Comunicaciones Sociales y, Producción y Dirección de Radio y Tv.

ÍNDICE

<u>Diseño de la Investigación</u>	
Introducción	09
Tema	11
Pregunta de Investigación	12
Objetivos	13
Alcances y Limitaciones	14
Hipótesis o Supuestos de Investigación	16
Marco Metodológico	17
Paradigma	17
Tipo de Estudio	17
Metodología	17
Método	18
Técnica de Recolección de Datos	18
Referente Empírico	19
Estado del Arte	20
<u>Marco Teórico</u>	
<i>Estética</i>	
De la Belleza y los cuerpos bellos	27
Venus	28
Adonis	31
Proporciones	32
La belleza en el cine	35
De la Fealdad y los cuerpos feos	39
De lo Grotesco y los cuerpos grotescos	43
Pensar lo grotesco	45
<i>Del Género</i>	
El Género Cinematográfico	50
Género Binario	51
Género y Categorías Temáticas	52
<u>Trabajo de Campo</u>	
Lo grotesco en el arte	55
Lo grotesco en el cine	58
Cuerpos Naturales	59
Cuerpos Deformes	66
Cuerpos sin vida	69
Cuerpos Torturados	72
Problemática del Género	76
<u>Resultados</u>	78
<u>Discusión</u>	81
<u>Conclusión y Propuesta</u>	84
<u>Bibliografía</u>	87

<u>Figuras</u>	90
<u>Filmografía</u>	94
<u>Evaluación</u>	96

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

Toda esfera artística produce, de manera correlativa a su historia y a su individual proceso de autonomización, un conjunto de esquemas y procedimientos que se consideran canónicos y paradigmáticos. Desde que los hermanos Auguste y Louis Lumière crearon el cinematógrafo, “Ese aparato inventado que permite recoger, en series de pruebas instantáneas, todos los movimientos que durante cierto tiempo se suceden ante el objetivo, y que reproduce a continuación estos movimientos proyectando, a tamaño natural, sus imágenes sobre una pantalla y ante una sala entera” (Gubern, 1995), el mundo, y las representaciones que nos hacemos sobre él, cambiaron para siempre. Desde entonces, son innumerables las cantidades de avances que se sucedieron en esta esfera. Las mejoras en el área visual, perceptiva, sonora, los formatos de filmación y grabación, las formas de exhibición, el uso de la tecnología analógica y digital, las formas narratológicas, las posibilidades de montaje, el uso del color, y se puede seguir contando. Estos experimentos trajeron aparejados una gran variedad de historias por contar y, con ellas, diferentes formas para hacerlo. El inesperado nacimiento de películas y films de diversa índole fue fabricando el esquema de géneros, a veces determinado por necesidades de mercado, como el cine de las grandes productoras, pero otras veces de manera silenciosa y subrepticia, casi sin darse cuenta de ello. En la historia y el presente de estos itinerarios silenciosos, plagados de misterio y de energía creadora, es que nos proponemos indagar.

Se habló de géneros, concepto tan importante que merece cierta consideración previa.

Género no es una palabra que aparezca en cualquier conversación -o en cualquier reseña- sobre cine, pero el concepto se encuentra detrás de toda película y detrás de cualquier percepción que podamos tener de ella. Las películas forman parte de un género igual que las personas pertenecen a una familia o grupo social. Basta con nombrar alguno de los géneros clásicos -el western, la comedia, el musical, el género bélico, las películas de *gangsters*, la ciencia-ficción, el terror- y hasta el espectador más ocasional demostrará tener de éste una imagen entre visual y conceptual, lo que demuestra la presencia insoslayable del mundo de las películas en nuestra vida. Rick Altman (2000) citando a Richard Jameson (1994).

Sin embargo las distinciones de género que realizan los diferentes autores varían, y con la aparición de nuevas “tipologías” las teorías anteriores se quedan cortas, a mitad de camino entre la comprensión y la enunciación.

Pintura, poesía, música, etc., son formas artísticas que buscan traducir la verdad por intermedio de la belleza que es su reino [...]. El cine, por el contrario utiliza técnicas que son instrumentos de producción o, si se quiere, de conocimiento. De alguna manera, posee la verdad de entrada, y se propone la belleza como fin supremo. Una belleza, pues, [...] que no es suya sino de la naturaleza. Una belleza que él tiene la misión, no de inventar, sino de descubrir. Para él la dificultad no es forjar un mundo propio con esos meros espejos que son las herramientas de que dispone, sino poder copiar lisa y llanamente esa belleza natural. Dominique Chateau (2010) citando a Éric Rohmer (1961).

En esta vertiente creadora, de búsqueda e indagación de nuevas formas de relación entre el cine, la verdad y la belleza, tienen lugar las nuevas corrientes estéticas del cine. Nuevas tipologías que van más allá de la comedia, el terror, el western, o las clásicas películas románticas, sino que construyen situaciones que no toda la audiencia disfruta ni logra comprender. Esto se debe a que estas extrañas o diferentes formas de contar historias audiovisuales no buscan ese “fin supremo de la belleza” en palabras de Rohmer, sino que tienen otro tipo de finalidad. Dentro de este “nuevo cine”, que en realidad no es nuevo si lo ubicamos cronológicamente, sino “diferente” por no haber sido considerado parte de las clásicas teorías de géneros cinematográficos; encontramos, por ejemplo, el cine de autor, *gore*, *snuff*, de *zombies*, y hasta el subgénero “cine clase Z”. Éste es un modo de hacer cine que escapa al canon de la tradición consagrada, es decir que no responde a patrones comerciales mayoritarios, y que tiene como impronta o rasgo esencial el tratar de quebrar las barreras de las inhibiciones y las posibilidades artísticas. Es esta nueva forma o modo de hacer cine que ha recurrido, no exclusivamente pero sí con gran preferencia, al estilo grotesco.

Pero, ¿qué es lo grotesco? Según las dos primeras acepciones de la Real Academia Española (2014), lo grotesco es: “1. adj. Ridículo y extravagante. 2. adj. Irregular, grosero y de mal gusto.” Pero, más allá de los formalismos, cada espectador sabe interiormente lo que es “grotesco”. Lo sabe porque puede sentirlo visceralmente al presenciar una escena que le produce un efecto general y progresivo que alcanza zonas incómodas y desagradables con las que habitualmente no está en contacto. Lo grotesco, los cuerpos grotescos, ponen al espectador entonces ante desafíos que nunca se habían planteado, o quizás, ante realidades que nunca antes habían querido ver.

En el intento de comprensión de lo grotesco, sus cuerpos, y su figura cuasi “dadaísta” -si es que desde una posición clásica se puede llamar anti-arte a lo feo, extraño, o distinto- es que esta tesis busca su razón de ser. Pretende poder salvar algunas dudas y contestar preguntas sobre cuestiones que no se pueden solventar con simples definiciones de diccionarios, como así también analizar esta forma de comunicar que tienen los directores grotescos, y la particular forma que tienen de quebrar los espacios familiares que rigen la vida, y con ella, los códigos del lenguaje.

Tema

La definición del cine grotesco como un género cinematográfico.

Pregunta de Investigación

¿De qué manera se puede integrar el cine grotesco a la teoría de géneros cinematográficos?

Objetivos

- Abordar el cuerpo desde la estética en el arte.
- Precisar y definir lo grotesco.
- Extractar el cine de ficción y el cine documental.
- Construir un objeto teórico que permita el abordaje empírico.
- Proponer un nuevo género.

Alcances y Limitaciones

La investigación teórica no es solamente posible, sino necesaria. No se trata de recomponer el extremo de la especulación vacía o de reimplantar la discusión teórica interminable sino de cultivar la formación de marcos de referencia creativos y el espíritu crítico. La falta de esto constituye el rasgo típico de la mediocridad científica, que no posee material de discusión, ya sea tomado de otros autores o producido originalmente. Se describe, se repite, se acumula, pero no se explica [...] “Sin teoría, somos solamente crédulos.” Pedro Demo (1975).

La trascendencia de esta investigación reside en la importancia de la exploración de nuevas temáticas que aporten al conocimiento actual y sirva de motivación y sustento a los futuros investigadores interesados en la materia, tanto quienes quieran continuar una investigación teórica como para quienes deseen llevarlo al campo empírico.

La reflexión teórica permite conocer la literatura circundante, debatir propuestas divergentes y adoptar una posición propia, ergo la proposición de lo grotesco como género cinematográfico podrá utilizarse para interpretar o pensar la existencia de una tipología que antes no se tenía en cuenta pero que estaba presente, diseminada en otras clasificaciones.

Como todo trabajo de investigación, éste también tiene sus limitaciones.

Claudio Huck (2009) introduce el tema de los Símbolos Cinematográficos, citando a Jean Mitry (1978) como marco teórico para lograr una definición:

Los símbolos cinematográficos no son símbolos convencionales, para cuya comprensión sea necesario un desciframiento particular. En tal caso, o son malos o son falsos. Deben ser contingentes, es decir, exigidos por un momento de la narración, fuera de la cual, carecen de sentido. La puesta en escena de símbolos prefabricados o con una significación diferente del contexto visual es anticinematográfica porque no está en función del lenguaje cinematográfico.

Tomando este concepto, en el presente trabajo de investigación, las películas y diferentes obras artísticas que se citarán, se presentarán sólo en calidad de ejemplos, y estarán expuestas en situaciones pertinentes a la temática tratada. Se aclara también, que no se pretende realizar un análisis semiótico ni discursivo de las mismas, ya que se considera que los signos o símbolos extraídos de la película o de las obras en sí, aunque se pretenda mantenerlos en su propio contexto, solo deben ser comprendidos por el espectador durante su exposición, y no forzados fuera de ella. Ya que cuando esto ocurre, las conclusiones que derivan son puramente tentativas; muy probablemente se encuentren dentro de la mente y del bagaje cultural del intérprete pero no así del autor/director de la obra.

Así también, las películas u obras artísticas a tomar, serán utilizadas en sí mismas y no en carácter de análisis de su autor, o de obras similares, salvo que así se detallan dentro de la investigación.

La definición y delimitación de “lo grotesco” y de la estética general estará referido exclusivamente al cuerpo grotesco, a la estética de los cuerpos y al uso de los mismos en obras cinematográficas, no así de lo que concierne a la estética cinematográfica.

Así también cabe aclarar que la delimitación de los documentos, de las películas expuestas y de las conclusiones que se abordarán, estarán centradas en la cultura “occidental” ya que es la cultura en la que estamos inmersos y porque es difícil poder establecer con claridad hasta qué punto ciertos conceptos pueden asimilarse a los nuestros, aunque sean traducidos de la misma manera.

Por último, se delimita la cuestión bibliográfica a todas las fuentes disponibles para la tesista, es decir aquellas que se detallan y detallarán en la sección bibliográfica y filmográfica, ya que al trabajar con un universo tan amplio, es imposible tener acceso y recopilar tan basta cantidad de archivos. Así también, se debe comprender, que muchos de los autores a tomarse no presentan bibliografía específica sobre géneros cinematográficos, estética, etc., sino que delimitan solo unos capítulos o quizás algunas líneas a la temática. Esto debe ser tenido en cuenta al momento de observar algunos ítems del marco teórico relativamente poco extensos.

Hipótesis o Supuestos de Investigación

“El trabajo cualitativo es inductivo más que deductivo, no comienza con una hipótesis sino que genera hipótesis a partir de los datos.” Vasilachis (1992).

Al tratarse de una tesis teórica el uso de una hipótesis o un supuesto, acotaría las posibilidades provocando un estrechamiento de la investigación.

Paradigma: Interpretativo.

Según Vasilachis (1992), el paradigma interpretativo se nutre de los criterios que se presentan en la investigación etnográfica, cuyo núcleo central es “la preocupación por captar el significado de las acciones y de los sucesos para los actores” citando a Spradley (1979). Manifiesta también que “el postulado del paradigma interpretativo [...] supone el paso de la observación a la comprensión”.

Según Cecilia González de Cruz (2003)

Esta perspectiva pretende sustituir las nociones científicas de explicación, predicción y control del paradigma positivista por las nociones de comprensión, significado y acción. La perspectiva interpretativa penetra en el mundo personal de los sujetos (cómo interpretan las situaciones, qué significan para ellos, qué intenciones tienen). Busca la objetividad en el ámbito de los significados utilizando como criterio de evidencia al acuerdo intersubjetivo en el contexto social.

Sabiendo que un paradigma es “un conjunto de creencias y actitudes, como una visión del mundo “compartida” por un grupo de científicos que implica, específicamente, una metodología determinada” (González de Cruz, 2003), podemos decir que la investigación se apoyará en el paradigma interpretativo y que será su base, orientando la búsqueda de material teórico que concluirá en una síntesis superadora, determinando conceptos generales y aplicables a una multiplicidad de casos empíricos.

Tipo de estudio: El tipo de estudio está determinado según las concepciones teóricas de Hernández Sampieri (1998) donde se señala que:

- Es un estudio **exploratorio** ya que el objetivo es examinar un problema de investigación poco estudiado, con antecedentes de investigación de temáticas similares pero con otro tipo de profundidad y otro tipo de objetivos. Se abordará la cuestión del cine grotesco desde una perspectiva teórica no analizada previamente, la del cuerpo grotesco en los géneros cinematográficos.
- Es una investigación **descriptiva** porque busca especificar, y definir las características, propiedades y diferentes perfiles del cine grotesco, como así también cómo la percepción de los receptores transforma el género del film en donde los cuerpos grotescos están presentes.
- Es un trabajo **explicativo** porque pretende explicar la razón de qué una película pueda ser concebida en un género o en otro, y justificar la creación de un nuevo concepto de tipología cinematográfica.

Metodología: Cualitativa.

Esta investigación no constará de ningún tipo de análisis estadístico sino que buscará fundamentos teóricos que permitan desarrollar en profundidad la temática planteada para así obtener conclusiones generales acerca de los géneros del cine.

Método: Análisis documental.

“La investigación social basada en documentos se dedica a reunir, seleccionar y analizar datos que están en forma de “documentos” producidos por la sociedad para estudiar un fenómeno determinado. También se conoce como investigación basada en fuentes secundarias.”(Gómez, Grau, Ingellis y Jabbaz, s.f.) El formato de fuentes a utilizar será escrito, visual y audiovisual, ya que se pretende recopilar bibliografía fuente para el análisis teórico de los mismos, así como material visual y audiovisual para la ejemplificación.

Técnicas de recolección de datos: Exploración bibliográfica, análisis documental.

Vasilachis (1992) citando a Kirk (1986) postula que el proceso científico de la investigación cualitativa consta de cuatro fases:

- A_ Invención –diseño de investigación-,
- B_ Descubrimiento –recolección de datos-,
- C_ Interpretación – análisis- y
- D_ Explicación –documentación-.

Entonces podemos decir que la composición de la investigación estará presentada como un marco teórico y éste representará las últimas tres fases de la investigación. El contenido será organizado de la siguiente manera:

Primero se realizará la recolección de datos donde se explicarán y citarán a los autores que trabajaron sobre las diferentes temáticas oportunamente. Luego se realizará un primer análisis sobre cada variable estudiada, conceptualizando y definiendo teorías, tendiendo a lograr una síntesis superadora sobre cada una. Por último se realizará una conclusión general identificando denominadores comunes, y proponiendo un nuevo género cinematográfico.

Referente Empírico

En esta tesis teórica, el universo y la muestra a considerar estarán formados por toda la información disponible, de fuentes cercanas y accesibles, que traten sobre las teorías de géneros cinematográficos como así también de aquellas que hagan referencia a la estética del séptimo arte y las aproximaciones a lo grotesco en general.

Las unidades de observación con las que se trabajará irán definiéndose a medida que avance la investigación. En una primera aproximación estarían conformadas por:

- La concepción de belleza;
- La concepción de fealdad;
- Lo grotesco en el arte. Delimitación en el cine;
- Pensar lo Grotesco a través de la Trilogía Lacaniana.
- Géneros cinematográficos.

Tesis de grado

Autor: Celestino Castillo, Claudia Teresa (2012). *La estética del cine gore del siglo XXI: cambios y continuidades con relación a su apogeo en el siglo XX: el caso de El amanecer de los muertos*. Tesis de grado para Licenciatura en Comunicación Audiovisual, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.

Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/1514> Revisado 08/10/2013

Tema: Cine de terror siglo XX y XXI

Breve descripción:

Esta investigación se ha formulado para analizar los cambios y continuidades del gore en éste siglo en comparación con el gore del siglo XX desde la perspectiva estética, es decir desde la dirección de arte con el apoyo de la dirección de fotografía. Se plantea como objetivo general el analizar comparativamente la estética de la película *Zombi* de George Romero (1978) con su remake, *El amanecer de los muertos* de Zack Snyder (2004), para identificar los cambios y continuidades en términos de transgresión o exacerbación de los sentidos y verificar si el remake mantiene la propuesta inicial del autor o se ha reorientado para hacerlo comercial. Se parte de la hipótesis de que el cine gore del siglo XXI ha cambiado sus características estéticas para hacerlo más atractivo a la audiencia y por ende más comercial, a diferencia del cine de explotación que solía ser. Se realizó una investigación cualitativa, con una metodología basada en el diseño descriptivo, no experimental. Se utilizaron como herramientas de medición guías de observación que incluyeron variables seleccionadas como necesarias para analizar la estética de las películas seleccionadas. Se analizaron diversas películas gore pertenecientes al siglo XX y de la primera década del presente siglo con la finalidad de definir las características del gore auténtico y el gore de la actualidad tanto comercial como independiente y así contar con criterios objetivos para comparar estas características con las de las unidades de observación propuestas. Los resultados demuestran que los elementos gore auténticos como la violencia, la abundancia de sangre, las mutilaciones grotescas mostradas en detalle con movimientos de cámara lentos y en primer plano se observan claramente en la película *Zombi* de Romero, mientras que los mismos elementos no parecen ser primordiales en *El amanecer de los muertos*, y lo que se destaca más es la acción, los movimientos de cámara rápidos, no se detiene en los detalles y se priorizan la actuación de los actores; utilizan mejor tecnología pero no se muestra la crudeza, ni lo grotesco del gore clásico, por lo que se concluye que, en este caso, los elementos gore en la actualidad se han reorientado para mostrarlos menos grotescos como suelen mostrarse en las películas comerciales. (Celestino Castillo, 2012)

Es interesante el nivel de análisis ya que parte de una premisa en la que dicta que el género gore dejó de ser meramente cine de culto para transformarse en un cine de taquilla, puramente comercial. Presenta también una descripción de cómo la estética en una película se define por la dirección de arte y la dirección fotográfica. Este punto será destacado en la presente tesis, sin

embargo se abordarán cuestiones teóricas de la estética y la belleza, no solo las cuestiones técnicas. También servirá al momento de re catalogar los géneros cinematográficos ya que aborda de manera exhaustiva las características del gore, los zombies y el terror en general.

Artículo en Revista de divulgación científica

Autor: Pugini Reta, Emilia (2012) *La figura del enano, lo feo y lo grotesco en dos exponentes del cine nacional*. Revista Lindes, Estudios Sociales del Arte y la Cultura, 4. Buenos Aires, Argentina.

Recuperado de
http://www.revistalindes.org.ar/numeros_antteriores/numero_4/articulos/emilia%20pungi%20reta.pdf
Revisado 08/10/2013

Tema: El enanismo en el audiovisual argentino.

Breve descripción: Este artículo condensa teorías de las figuras estéticas de lo feo y lo grotesco y las extrapola a dos películas argentinas: “El mano santa está cargado” (1987) de Hugo Sofovich, y “De eso no se habla” (1993) de María Luisa Bemberg. Este escrito permite observar cómo desde las teorías estéticas se puede comprender un análisis de un film sin remitir a la técnica, ni a la actuación, ni a la dirección, ni a los elementos característicos de este arte, ni a las decisiones de fotografía, música y arte.

Tesis de grado

Autor: Torres Negri, Mariano (2007) *Lo absurdo, lo violento y lo grotesco en el cine contemporáneo*. Tesis de grado para Licenciatura en Comunicación Audiovisual. Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina.

Recuperado de
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=74&id_articulo=2315
Revisado 08/10/2013

Tema: Lo grotesco en el cine contemporáneo.

Breve descripción:

No se puede definir el absurdo. Y aún si se pudiese, no sería conveniente hacerlo: ¿acaso no perdería así todo el encanto? Cabe entonces preguntarse si el objetivo de esta investigación no resulta tan incoherente como el analizado género en sí mismo, si la premisa del sin-sentido no terminará acaso regodeándose en su propia irrealidad. Afortunadamente, la respuesta es no. Si bien es cierto que en lo que se refiere a este género o subgénero (ya se profundizará en estas categorizaciones posteriormente) no hay encasillamiento que valga, sí hay, en cambio, un contexto histórico, una explicación racional al por qué de tanta

irracionalidad, una posible descripción detallada de lo que a menudo se denomina “indescriptible”. Porque así de absurdo es el absurdo, así de paradójico es este tema, que expone abiertamente sus delirios, pero jamás revela sus secretos. Se hablará entonces aquí no de una vertiente del arte, sino de varias, porque quedarse con el concepto de absurdo como una representación única en su inverosimilitud sería un craso error: existen dentro del mismo variantes subalternas, subgéneros y desprendimientos que, periódicamente, inclusive llegan a chocarse con mundos aparentemente tan lejanos como el del drama o, más precisamente, la tragedia. Y de allí que podrán leerse en estas páginas términos como “grotesco”, “surrealista”, “dadaísta”, “farsesco”, “ridículo”, y, la que más interesará en esta investigación, la violencia en toda su expresión (cruda, cómica, irreal y realista). Estilos, marcas de autor, críticas, y ensayos artísticos, ramificaciones y corrientes distintas todas pero, sin embargo, pertenecientes a una misma familia. Del análisis aristotélico de este fenómeno a la obra de Ionesco y Becket, de los films de los hermanos Marx a los delirios de los Monty Python, mucho se ha escrito, dibujado y filmado acerca y desde el absurdo. Tanto, de hecho, que analizar este género o temática abarcando todas las áreas del arte en las cuales el mismo ha incursionado, sería prácticamente imposible. Por esa misma razón, la propuesta es concentrarse principalmente en una, la séptima, la que le corresponde al cine. Una de las más significativas, más amplias y complejas porque, de un modo u otro, abarca a todas las otras. Este trabajo pretende tocar todos estos temas, concentrándose en los siguientes interrogantes: ¿qué papel juega la violencia absurda o grotesca en el cine contemporáneo? ¿Qué la diferencia de lo meramente explícito y gratuito, y por qué? ¿Qué quiere decirnos y qué esconde? ¿Cuál es el sentido del sin sentido? Y, lo que es más importante, eje de este ensayo: ¿hay vida después del absurdo? (Torres Negri, 2007)

Esta tesis de grado permite ver desde otra perspectiva el análisis de lo grotesco, lo aberrante, la violencia y lo absurdo. Hace hincapié en el séptimo arte tomándolo como la conjunción de las artes primarias, y demuestra cómo los géneros en sí mismos no son más que eso, una descripción teórica de todo lo pragmático del mundo audiovisual.

Artículo en Revista Universitaria de divulgación científica

Autor: Millán Barroso, Pedro Javier (2008) *Género Literario y Género Audiovisual, una Propuesta para el Relato Cinematográfico*. Cauce. Universidad de Sevilla. Sevilla, España.

Recuperado de http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce30/cauce30_13.pdf Revisado 08/10/2013

Tema: Géneros literarios y audiovisuales.

Breve descripción:

Partiendo de la propuesta de clasificación genérica formulada por Kurt Spang (1996) para la literatura, este artículo reflexiona sobre las carencias derivadas de extrapolar a los géneros cinematográficos cualquier modelo o criterio literario sin antes someterlo a un

imprescindible filtro que tenga en cuenta variables específicas del relato audiovisual. Desde tal consideración formula una propuesta alternativa. (Millán Barroso, 2008)

Es importante tener presente este artículo a la hora de realizar un análisis, aunque sea descriptivo, de los géneros cinematográficos ya que se suele caer en lugares comunes donde se concibe a la clasificación genérica del cine como literaria, siendo que se trata de dos lenguajes diferentes con códigos semánticos distintos.

Artículo en Revista Universitaria de divulgación científica

Autor: Pineda Amo, Cristian (2007): *El documental como estética*. Cauce. Universidad de Sevilla. Sevilla, España.

Recuperado de <http://fama2.us.es/fco/frame/frame1/estudios/1.15.pdf> Revisado 08/10/2013

Tema: El género documental.

Breve descripción:

¿Cuál es el futuro del género Documental? ¿Qué queda de su noción clásica? ¿Es la Estética su mejor legado al cine actual? En una actualidad cinematográfica en la que los géneros se nutren unos de otros, en que las fronteras se difuminan, cabe reflexionar sobre la herencia del original concepto de Documental. Una inocente búsqueda de filmar la 'realidad', cuya aspiración de la objetividad no tiene cabida en la contemporaneidad. Tal herencia, según trataremos de estudiar en este ensayo, se basaría en el mero dispositivo Estético del documental como la más importante o influyente aportación al cine actual, tomando como ejemplos más sólidos obras de 'No-Ficción' tales como documentales, cine-ensayo o los llamados falsos documentales desarrollados en las últimas décadas; así como nombres del 'cine de ficción' (Loach, Winterbottom...) directamente implicados en esta tesis.

(Pineda Amo, 2007)

El autor describe los nuevos estilos que se utilizan para documentar historias audiovisualmente. Presenta la muerte del documental clásico y la aparición de los híbridos entre documentales y ficciones, pero remarcando que el único legado que queda de aquella vieja escuela, es la estética.

Artículo en Revista Universitaria de divulgación científica

Autor: Cuéllar Barona, Margarita Leonor (2008). *La figura del monstruo en el cine de horror*. Revista SC en Ciencias Sociales. Universidad ICESI. Cali, Colombia.

Recuperado de http://www.icesi.edu.co/revista_cs/images/stories/revistaCS2/articulos/10-margarita.pdf Revisado 08/10/2013

Tema: La figura del monstruo (lo grotesco) en el cine de horror.

Breve descripción:

Por sus efectos, el cine de horror ha apelado a la idea del "otro" por medio de la figura del monstruo, algo o alguien que originalmente proviene de terrenos desconocidos para hacer realidad los temores y ansiedades que la "otredad", de antemano, genera en el orden establecido. En este artículo, la autora explora los cambios que esta recreación cinematográfica de la "otredad" ha asumido con el paso del tiempo y muestra cómo ha pasado de la dimensión de lo extraño a recrear nuestra cotidianidad. (Cuéllar Barona, 2008).

El artículo comienza con la conceptualización de palabras claves dentro del género del terror, diferenciándolo del horror, continuando con la descripción de la manera en que los monstruos son utilizados como signos representantes del "otro", de la sociedad que no vemos, de lo "diferente". Presenta una posición analítica de la sociedad y las formas de concebir a los distintos, que nos servirá para realizar una descripción más profunda del género grotesco.

MARCO TEÓRICO

Estética

“Lo bello consiste en la debida proporción, porque los sentidos se deleitan con las cosas bien proporcionadas” Tomás de Aquino (siglo XIII).

De la belleza y los cuerpos bellos

La Real Academia Española (2014) define *belleza* como: “(De bello). 1. f. Propiedad de las cosas que hace amarlas, infundiendo en nosotros deleite espiritual. Esta propiedad existe en la naturaleza y en las obras literarias y artísticas.” Entonces *bello* es un adjetivo para calificar un objeto que gusta y, generalmente, se lo toma como equivalente de ser algo bueno. Sin embargo el concepto de belleza y de todo lo que resulte agradable a la vista, va a depender exclusivamente del contexto social en el que el espectador se encuentre, de su cultura, del momento histórico en el que viva, y de otros factores que interfieren al momento de determinar si algo gusta o no.

Eco (2013a) no parte de una idea preconcebida de la belleza sino que examina cómo los seres humanos a lo largo de la historia fueron variando el concepto, y cuáles fueron los diferentes parámetros que iban delimitando que una cosa fuera bella o no. En su libro ejemplifica la historia de la belleza con obras de arte, justificando que fueron los artistas, los poetas, y los novelistas, los que dejaron huellas a través de las cuales hoy se puede conocer qué era lo que ellos consideraban bello en sus culturas y sus tiempos; porque si bien otras esferas delimitaron la belleza en sus propios ámbitos, no dejaron restos tangibles que puedan servir como material concreto para hoy conocer sus cosmovisiones.

Como se dijo, existen muchos factores que intervienen al momento de determinar que un objeto/persona sea bello o no. Se trata, entonces, de una concepción relativista de la belleza y se encuentra principalmente demarcada por la época y la cultura en la que suceda esta referencia. “La belleza nunca ha sido algo absoluto e inmutable, sino que ha ido adoptando distintos rostros según la época histórica y el país” (Eco, 2013a). Sin embargo existen algunas reglas que son únicas y compartidas por todos los pueblos en todos los tiempos. También se debe tener presente que diferentes modelos de belleza pueden coexistir en un mismo lugar y en una misma época.

Los cuerpos bellos o los que son o fueron considerados bellos en diferentes puntos de la historia, tienen ciertas similitudes en cuanto a sus características. A continuación se presentarán algunos cuerpos que forman parte de la tabla comparativa utilizada por Eco (2013a) donde se ejemplifican las características compartidas a lo largo de la historia de la humanidad, y que fueron capturadas por alguna esfera artística.

Parámetros femeninos: VENUS

Umberto Eco (2013a) presenta una tabla comparativa para visualizar de qué modo las distintas ideas de belleza se desarrollan en la historia, mostrando un conjunto de constantes que se sostienen a lo largo del tiempo. Los parámetros que se repiten en las concepciones de belleza y tocan al cuerpo femenino son: la desnudez, la redondez de las caderas y los pechos, la suavidad y la delicadeza.



Fig.1
Anónimo
(Milenio XXX a.C.)
Venus de Willendorf.
[Escultura]



Fig.2
Anónimo
(Siglo II a.C.)
Venus de Milo.
[Escultura]



Fig.3
Botticelli, S.
(c. 1482)
Nacimiento de Venus.
[Pintura]



Fig. 4
Tiziano
(1538)
Venus de Urbino.
[Pintura]

Fig. 5
Velázquez, D.
(1650)
Venus del Espejo.
[Pintura]



Fig.6
Canova, A.
(c. 1804)
Paulina Borghese.
[Escultura]

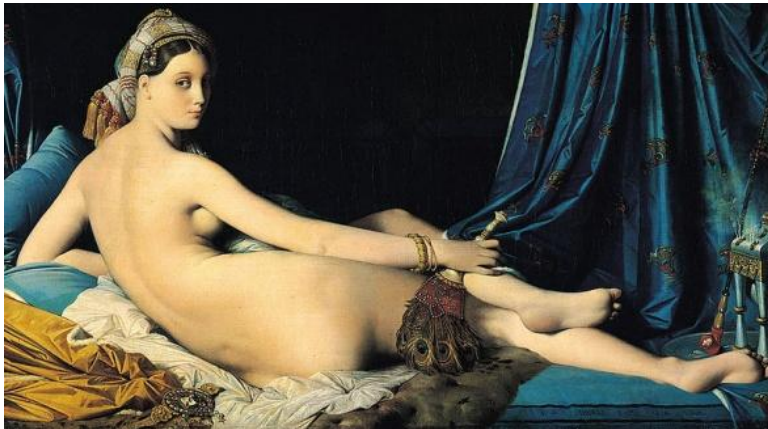


Fig.7
Ingres, J.A.D.
(1814)
La gran odalisca.
[Pintura]



Fig.8
Picasso, P.
(1908)
Gran Driada.
[Pintura]



Fig.9
Marilyn Monroe.
[Fotografía]

El arquetipo masculino: ADONIS DESNUDO

Dentro de la misma tabla ejemplificadora de Eco (2013a) se muestran las características sobresalientes del cuerpo masculino asociados a la belleza, que son su desnudez, mostrando la virilidad mezclada con la fuerza y la musculatura.



Fig.10
Mirón
(470 -440 a.C.)
Discóbolo.
[Escultura]



Fig. 11
Reni, G.
(1615 – 1630)
Hipómene y Atlanta.
[Pintura]

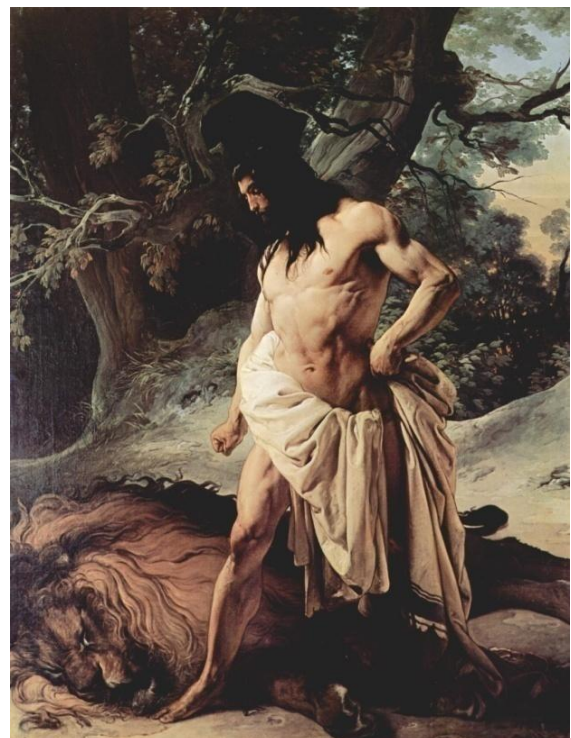


Fig.12
Hayez, F.
(1842)
Sansón.
[Pintura]

Proporciones para ambos cuerpos

La relación entre las partes, los tamaños, las formas, los colores y la simetría. El orden matemático de lo estético y el equilibrio, son otras de las características que atañen a los cuerpos tanto masculinos como femeninos, según la tabla presentada por Eco (2013a).

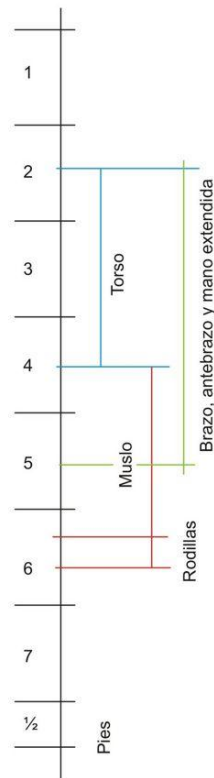
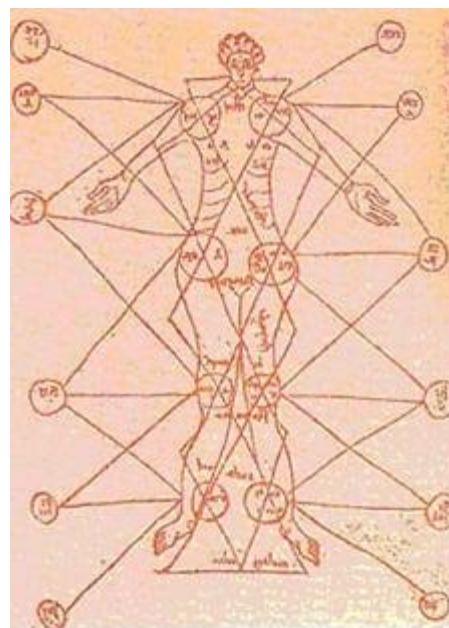


Fig.13
Copia romana de Policleto.
(440 a.C.)
Doriforo.
[Escultura]

Fig.14
Anónimo.
(Siglo XI)
Humores corporales y cualidades elementales del hombre en relación con el zodiaco.
[Dibujo]



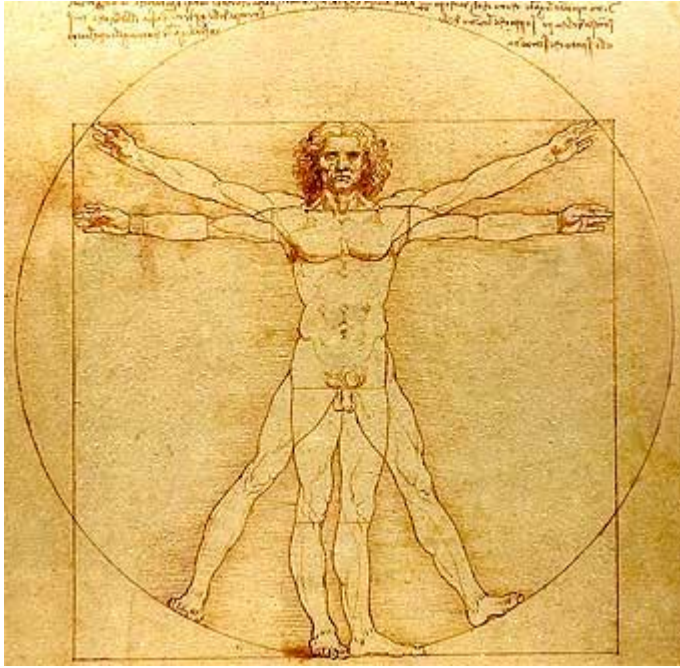


Fig.15
 Da Vinci, L.
 (c. 1490)
Esquema de las proporciones del cuerpo humano.
 [Dibujo]

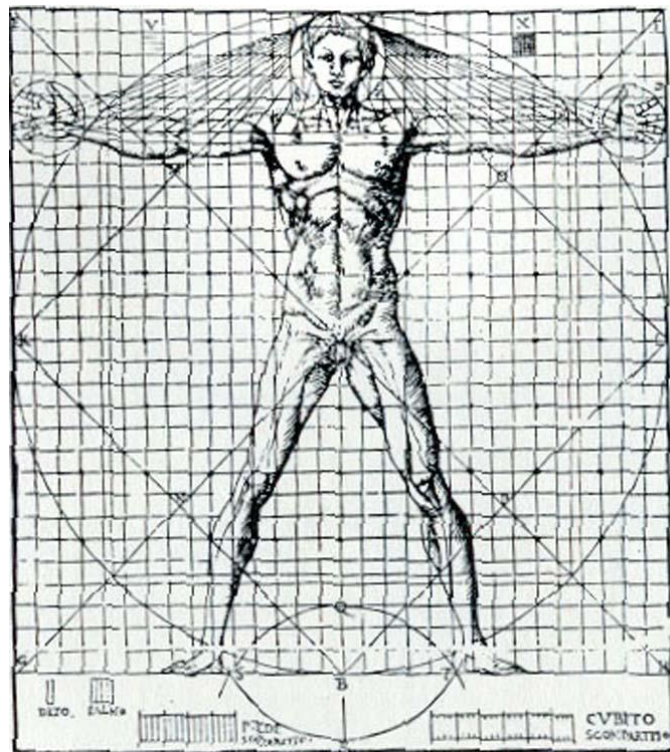


Fig.16
 Cesariano, C.
 (1521)
Di Lucio Vitruvio Pollione: de architectura.
 [Dibujo]

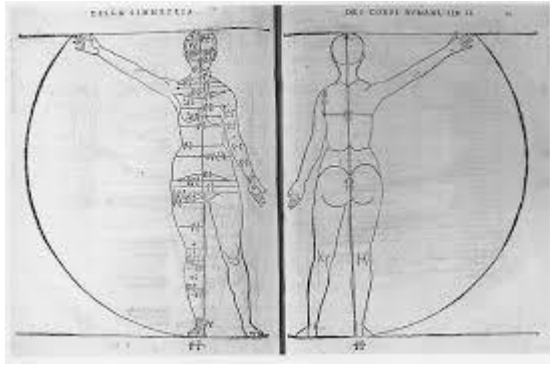


Fig.17
 Durero, A.
 (1528)
Tabla antropométrica de: De la simetría de los cuerpos humanos.
 [Dibujo]

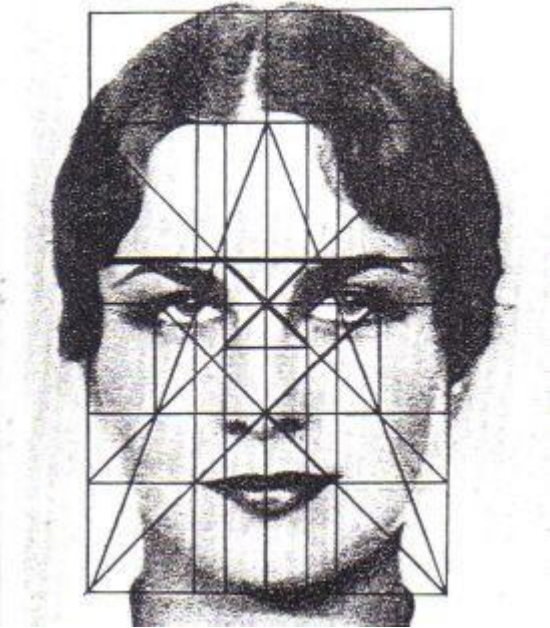


Fig.18
 Ghyka, M.
 (1931)
Análisis armónico de un rostro de El número de oro.
 [Imagen]

La belleza en el cine

Hay un aspecto muy interesante de la Belleza que conviene dejar subrayado. La Belleza es una intimidad. El hombre descubre siempre en sí mismo posibilidades inagotables de goce estético; tiene sus facultades interiores preparadas para este goce. Y su recepción es siempre personal, individual, íntima. La posibilidad de relación social es limitada. Y por ello, no puede transmitir a las demás toda su percepción estética. Siempre le quedará en su espíritu una buena parte de emoción intransmisible. Pues ningún otro medio expresivo más directo, más íntimo, más dirigido a llamar en la sensibilidad individual que el Cine. Pérez Lozano (1959)



Fig.19
Theda Bara en Cleopatra
(1917)
[Fotografía]



Fig.20
Clara Bow en Ello.
(1927)
[Fotografía]



Fig.21
Katharine Hepburn en
The Philadelphia Story
(1940)
[Fotografía]

Fig.22
Rita Hayworth en Gilda.
(1946)
[Fotografía]

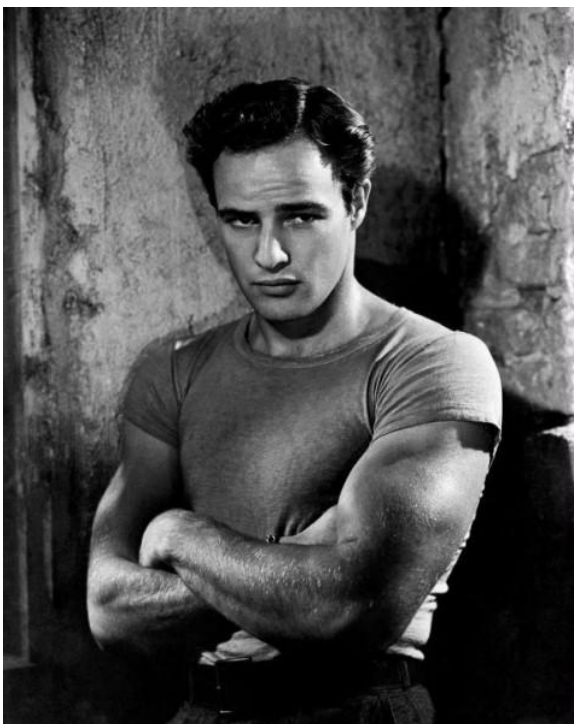


Fig.23
Marlon Brando en On the Waterfront.
(1954)
[Fotografía]



Fig.24
Elizabeth Taylor en Who's afraid of Virginia Woolf?
(1966)
[Fotografía]



Fig.25
Robert Redford
(s.f.)
[Fotografía]



Fig.27
Brigitte Bardot.
(1970)
[Fotografía]



Fig.26
John Travolta en Grease.
(1978)
[Fotograma]

Fig.28
Sharon Stone en Instinto Básico.
(1992)
[Fotograma]





Fig.29
Jhonny Depp
(s.f.)
[Fotografia]

Fig.30
Angelina Jolie.
(s.f.)
[Fotografia]



De la Fealdad y los cuerpos feos

Según distintas teorías estéticas, desde la Antigüedad hasta la Edad Media, lo *feo* es una antítesis de lo bello, una carencia de armonía que viola las reglas de la proporción en las que se basa la belleza, tanto física como moral, o una carencia que sustrae al ser lo que por naturaleza debería tener. [...] Existe lo feo que nos repugna en la naturaleza, pero que se torna aceptable y hasta agradable en el arte que expresa y denuncia “bellamente” la fealdad de lo feo, tanto en sentido físico como moral. Eco (2013b).

Al igual que con la belleza, la fealdad en la historia se puede estudiar a través de las obras de arte que sobrevivieron al paso del tiempo y que dan forma a elementos constitutivos de la cosmovisión del mundo en su época. Sin embargo, muchas de estas obras no están acompañadas de material escrito que confirme si eran tomadas como valores artísticos, místicos, etc. ni tampoco corroborar si eran consideradas bellas o no, o cómo eran percibidas por sus contemporáneos.

La percepción que lleva a cabo el espectador para distinguir lo bello de lo feo, se presenta, única y exclusivamente, atravesado por su filtro cultural. Por eso, si a una persona de occidente se le muestra una máscara tribal de algún pueblo africano, quizás pueda parecerle frívolo y horrendo. Lo mismo sucedería si una persona de un pueblo africano observa una escultura de Cristo crucificado con las heridas expuestas y cubierto de sangre, seguramente pueda también parecerle frívolo y horrendo, mientras que a un cristiano lo llenaría de emoción y gratitud. También en lo que atañe a la fealdad nos movemos en un ámbito de relatividades.

Eco (2013b) citando a Voltaire (1764):

Preguntad a un sapo qué es la belleza, el ideal de lo bello, lo to kalón. Os responderá que la belleza la encarna la hembra de su especie, con sus hermosos ojos redondos que resaltan de su pequeña cabeza, boca ancha y aplastada, vientre amarillo y dorso oscuro. Preguntad a un negro de Guinea: para él la belleza consiste en la piel negra y aceitosa, los ojos hundidos, la nariz chata. Preguntádselo al diablo: os dirá que la belleza consiste en un par de cuernos, cuatro garras, y una cola.

Nietzsche (1973) define la fealdad en la medida en que se compare con uno, con el hombre bello que funciona como estereotipo de determinación entre la belleza y la fealdad.

Todo lo que se distinga de este estereotipo bello, será feo. Todo a lo que le falte o le sobre alguna parte, algún miembro, alguna característica, será feo. En lo bello, el hombre se toma a sí mismo como medida de perfección; y en determinados casos selectos se adora al admirar lo bello. [...] Se concibe lo feo con un indicio y un síntoma de degeneración; lo que recuerda la degeneración, aunque sea en un grado mínimo, nos induce a que lo juzguemos «feo». Todo signo de agotamiento de pesadez, de vejez, de cansancio, toda clase de falta de libertad, bajo la forma de convulsión, parálisis, y, sobre todo, el color, el olor, y la forma de la descomposición y de la putrefacción, aunque se encuentre tan atenuado que sólo sea un símbolo, provoca idéntica reacción: la valoración de «feo». Aquí aparece un odio: ¿a quién odia el hombre en este caso? No hay duda: a la decadencia de su tipo. Y odia partiendo del

instinto más arraigado de la especie; en ese odio hay estremecimiento, previsión, profundidad, mirada a lo lejos; no hay un odio más profundo que éste.

Al igual que con la Belleza, se presentarán como ejemplos algunas de las obras artísticas presentadas por Eco(2013b), donde fueron representados los cuerpos feos en diferentes etapas históricas.



Fig. 31
Anónimo
(1490)
Retrato de Esopo.
[Grabado]

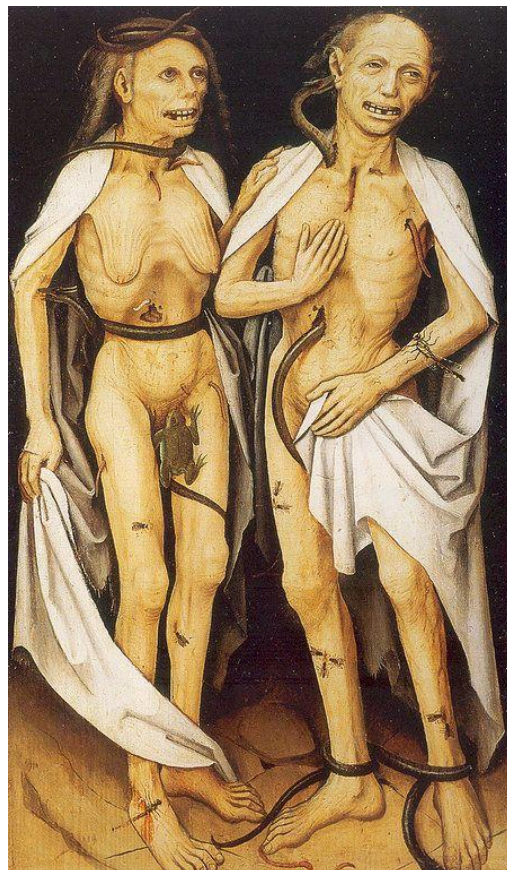


Fig.32
Maestro del Alto Rin.
(Siglo XVI)
Los amantes muertos, la Muerte y la Lujuria.
[Pintura]



Fig.33
Quentin Metsys (atri.)
(1525-1530)
Mujer grotesca.
[Pintura]

Fig.34
David Hand - Walt Disney.
(1937)
*Blancanieves y los siete
enanitos.*
[Fotograma]



Fig.35
*Lon Chaney en El fantasma de la
Ópera.*
(1925)
[Fotograma]

Fig.36
Charles Laughton en
Quasimodo.
(1939)
[Fotograma]



Fig.37
Boris Karloff en Frankenstein.
(1931)
[Fotograma]

De lo Grotesco y los cuerpos grotescos

Según Fernández Ruiz (2004) la historia de la palabra “grotesco” inicia en 1480 con el descubrimiento de un conjunto de pinturas antiguas, en las ruinas subterráneas *Domus Aurea* pertenecientes a Nerón, en Roma. A estas pinturas las llamaron *grottesco*, intentando evocar al mundo subterráneo recién descubierto. El término, al igual que el tipo de decoración, tuvo éxito y se difundió rápidamente.

El grotesco o sea “grotesco” y los vocablos correspondientes en los otros idiomas son voces extrañas tomadas del italiano. Las palabras *la grottesca* y *grottesco*, que son derivaciones de *grotta*, (gruta), fueron acuñadas para designar una determinada clase de ornamentos que en las postrimerías del siglo XV se hallaron en ocasión de unas excavaciones hechas primero en Roma y luego en otros lugares de Italia. Lo que se descubrió fue una especie, hasta el momento desconocida, de pintura ornamental antigua.

Ya en el siglo XVI, los otros países aceptan junto con el nuevo arte ornamental el término correspondiente: el grotesco. En esta forma pues, como sustantivo, es decir, como término fijo para una cosa concreta, va entrando por doquier y sigue teniendo vida propia. Conjuntamente, asoma también el adjetivo: [...] lo monstruoso que ha surgido justamente de la confusión de los dominios, y junto con ello lo desordenado y lo desproporcionado aparecen como características de lo grotesco en un documento temprano en lengua francesa. Kayser (1964).

Así también Kayser cita el diccionario de la Academia (1694) donde se encuentra la siguiente entrada: “*Il signifie fig. Ridicule, bizarre, extravagant. Un habit grotesque, ce discours es bien grotesque, mine grotesque.-Grotesquement, adv. D’une manière ridicule et extravagante. Vestu grotesquement, danser grotesquement- Bizarre, fantasque, extravagant, capricieux*”.

Entonces, el término grotesco va ganando en polisemia, ya no sólo es un tecnicismo del arte ornamental sino que también es un adjetivo. Kayser cita a Wieland que define:

El grotesco es “sobrenatural” y “absurdo”, quiere decir que en él se destruyen las ordenaciones dominadoras de nuestro mundo. Sobre él se despiertan varias sensaciones, evidentemente contradictorias: la sonrisa sobre las deformaciones y la repugnancia ante lo siniestro, lo monstruoso en sí. Se hacen notar la sorpresa, el estremecimiento y una congoja perpleja ante un mundo que se está desquiciando mientras ya no encontramos apoyo alguno. Lo grotesco adquiere una relación oculta con nuestra realidad y un fondo de “verdad”.

Fernández Ruiz (2004) continúa con la descripción de este nuevo adjetivo donde evoca más que nada a lo visceral, a lo prohibido de su significado:

Junto a la risa, lo grotesco descubre y reivindica el cuerpo, dándole unas dimensiones ajenas a las que tenía el cuerpo clásico. Aquí opera otra vez el mecanismo de inversión carnavalesca, el mundo al revés y es el lado animal del hombre el que se libera gozosamente: el sexo, el vientre, el ano. Olvidan temporalmente cualquier restricción o tabú procedente de

cualquier forma de autoridad, ya sea de la Iglesia, del Estado o de la tradición. [Citando a Bajtin] El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. [...] No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente. Lo “inferior” para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo. [...] Son imágenes que se oponen a las clásicas del cuerpo humano perfecto y en plena madurez, depurado de las escorias del nacimiento y el desarrollo.

Kayser concluye su explicación resaltando a lo grotesco como lo diferente, lo otro, lo que es distinto a uno, lo que no gusta, lo que no se quiere, lo que no se acepta, lo que está lejos del común denominador.

Lo grotesco es una estructura. Podríamos designar su índole con un giro que se nos ha insinuado con harta frecuencia: lo grotesco es el mundo distanciado. [...] La brusquedad y la sorpresa son partes esenciales de lo grotesco. [...] El estremecimiento se apodera de nosotros con tanta fuerza porque es nuestro mundo cuya seguridad prueba ser nada más que apariencia. Sentimos además que no nos sería posible vivir en este mundo transformado. En el caso de lo grotesco no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida. Corresponde a la estructura de lo grotesco el que no nos fallen las categorías de nuestra orientación en el mundo. [...] Aquello que irrumpe sigue siendo inaprehensible, inexplicable e impersonal. Kayser (1964).

Los objetos que nos rodean y la comunicación visual son decisivos porque dominan nuestra cultura. El hombre racional contemporáneo es un hombre visual y la sociedad en que vive es la sociedad de la imagen. Marshall Mc. Luhan

Para fundamentar el proceso psicológico que desencadena lo grotesco, es momento de introducir la tríada de Jacques Lacan, a saber, lo real, lo simbólico y lo imaginario. Para ello, no se entrará de lleno a los escritos de Lacan, lo cual pondría a la investigación en el terreno del psicoanálisis, sino que se abordará la teoría a través de las explicaciones de Slavoj Žižek (2004), por realizar este autor un cruce permanente entre la teoría lacaniana y el cine.

Esta tríada tiene la finalidad de mostrar que la vida humana está compuesta, y determinada, por tres dimensiones fundamentales: lo real que está conformado por el cuerpo biológico, lo simbólico que sirve para comunicarnos, y lo imaginario formado por las imágenes que percibimos. Son tres conceptos que conforman una unidad: la persona. El primer concepto que desarrolla, y el que más interesa a los propósitos de la presente investigación, es lo imaginario y la función que la imagen tiene en la subjetividad. Lo imaginario despliega la relación del cuerpo y la imagen del cuerpo, y explica cómo esa imagen no es automática ni instintiva naturalmente, sino que es el resultado de un proceso psíquico complejo.

Slavoj Žižek, quien, siguiendo su particular estilo de ejemplificar las líneas teóricas con situaciones de la vida diaria, presenta en *The virtual of reality* (2004) la unión de lo “virtual” con lo “imaginario” ejemplarizándolo con el proceder de las personas en su entorno cotidiano. Explica cómo y por qué las personas tienden a relegar lo diferente, lo grotesco, como un proceso psicológico natural. Lo que motiva el proceder teórico de levantar velos y máscaras que permitan la emergencia de estas esferas ocultas o reprimidas.

Lo virtual imaginario, ¿esto qué significa? Esto es mucho más claro, si miramos nuestra habitual experiencia cotidiana, tanto en relación con nosotros mismos, como en la relación con los demás; del cómo nos las arreglamos con la otra persona. Fenomenológicamente en el sentido en que estamos experimentando directamente: nosotros borramos, abstraemos de la imagen de otra persona o pareja ciertos indicios de que hay algo simplemente demasiado vergonzoso, como para mantenerlo en la mente todo el tiempo. Por ejemplo, estoy hablando con usted; por supuesto, de manera racional yo sé que usted defeca, que usted suda, por no mencionar todo lo demás pero, literalmente cuando interactúo con usted eso no hace parte de la imagen que yo tengo de usted. Cuando hablo con usted, básicamente no tengo que hacer frente a lo que usted es realmente, trato con una imagen virtual suya. Y esta imagen es una realidad en el sentido de que, no obstante, es mi manera de estructurar nuestro encuentro. Una vez más, esta idealización es crucial. [...] Eso sería el primer nivel elemental: virtualidad imaginaria, en el sentido de una imagen virtual que determina la forma en que interactuamos con otras personas. Imagen virtual en el sentido de que, si bien estamos interactuando con gente real, nosotros borramos... nos comportamos como si toda esa extracción de las personas no estuviera ahí. (Žižek, 2004)

Esta concepción teórica puede ser generalizada y llevada hacia el punto en que explique por que las películas que muestran lo “real” de las situaciones cotidianas, lo grotesco, lo detestable, lo escatológico, lo deforme, lo feo, son generalmente relegadas a un segundo plano en las clasificaciones cinematográficas, tanto en cuanto a la venta como a las proyecciones, y si se quiere, a los intereses o gustos de las grandes audiencias. Así también puede explicar la forma en la que las personas tanto individual como colectivamente crean un imaginario virtual que recubre y oculta todo aquello que es considerado antiestético, desagradable, deforme y hasta inmoral.

El imaginario virtual forma parte de uno de los filtros que deben atravesarse al momento de producirse la comunicación. Entonces, cuando una persona se expone ante un film grotesco, este filtro produce la negación de lo que ve, y el receptor no termina de comprender que lo que se representa en la película es real (que aunque sea ficción, es una representación de la realidad); esto ocurre siempre y cuando el espectador acepte la confrontación con una obra grotesca, ya que lo que sucede, generalmente, es una sensación visceral que impide que el público observe este tipo de imágenes.

Desde la conformación de la sociedad moderna siempre ha existido la tendencia de excluir lo diferente. De separar lo “malo” de lo “bueno”, buscando justificaciones muchas veces absurdas para fundamentar semejante proceder. Graciela de los Reyes en el libro de Oliveras (2013) cita a Georges Bataille que define la abyección en términos de exclusión y dice:

Bataille asume que para que un grupo humano pueda constituirse como una sociedad organizada debe eliminar o expulsar de su núcleo todo aquello que pueda ser considerado abyecto o indigno de pertenecer a su conjunto. Esto da lugar, consiguientemente, a la aparición de personajes y situaciones que son excluidos de ese grupo social y así devienen en seres o actos despreciables. Lo abyecto produce aversión y repugnancia y como tal debe ser negado, rechazado y excluido.

Se conformó, así, un precepto a seguir, un nuevo canon para las sociedades que delimita lo que está bien y lo que está mal, como también quienes están bien y quienes están mal. Bajtin (1988) habla sobre cómo este nuevo canon impuesto toma a lo grotesco del cuerpo como abyección, considerando que es una extrañeza, una cuestión asquerosa que debe eliminarse, ocultarse y dejar de pronunciarse.

El rasgo característico del nuevo canon –teniendo en cuenta todas sus importantes variaciones históricas y de género- es un cuerpo perfectamente acabado, rigurosamente delimitado, cerrado, visto del exterior, sin mezcla, individual y expresivo. Todo lo que emerge y sale del cuerpo, es decir todos los lados donde el cuerpo franquea sus límites y suscita otro cuerpo, se separa, se elimina, se cierra, se debilita. Asimismo, se cierran todos los orificios que dan acceso al fondo del cuerpo. Vemos que el soporte de la imagen es la materia del cuerpo individual y rigurosamente delimitado, su fachada masiva y sin falla. Esta superficie cerrada y unida del cuerpo adquiere una importancia primordial en la medida en que constituye la frontera de un cuerpo individual cerrado, que no se funde con los otros. Todos los signos que denotan el inacabamiento, o la inadecuación de este cuerpo son rigurosamente eliminados, así como todas las manifestaciones aparentes de su vida íntima. Las reglas del lenguaje oficial y literario originadas por este canon, impiden mencionar todo lo que concierne a la fecundación, el embarazo, el alumbramiento, etc., es decir, todo lo que

trata del inacabamiento y la inadecuación del cuerpo y de su vida propiamente íntima. Una frontera rigurosa es trazada entonces entre el lenguaje familiar y el lenguaje oficial “de buen tono”. [...]

En el nuevo canon, algunas partes del cuerpo: órganos genitales, trasero, vientre, nariz y boca, cesan de desempeñar el papel principal. Una significación de carácter exclusivamente expresivo viene a sustituir su sentido primitivo; es decir que en adelante, sólo traducirán la vida individual de un cuerpo dado, único y aislado. El vientre, la boca y la nariz subsisten sin duda en la imagen del cuerpo, ya no se trata de disimularlos, pero en el cuerpo individual asumen o bien una función expresiva, como acabamos de decir (de hecho, esto no es válido sino para la boca), o bien una función caracteriológica e individualizadora. Estos órganos no tienen en absoluto una significación simbólica más amplia. Si no se les da ningún valor caracteriológico o expresivo, no son mencionados sino en el nivel práctico y estrecho, es decir, cuando surgen observaciones explicativas.

Este canon impuesto por la sociedad forma todos aquellos conocimientos que se incorporan en una persona a través de la cultura. Y todos estos conocimientos, estos prejuicios formados por el contexto en el que las personas se educan, funcionan como parte de los filtros, y especialmente del imaginario virtual, que intervienen en el momento de la comunicación, ya sea para hablar con otra persona o para observar una película. La psiquis elimina todo aquello que no se quiere ver, que no se quiere percibir, todo lo abyecto, lo diferente, lo grotesco del otro.

Sin embargo, el cine así como otras artes, usaron el cuerpo grotesco y lo grotesco del cuerpo como una forma controversial de mostrar la realidad, a veces por simple morbo, y a veces por intereses sociales más profundos. Muestran esta parte de la realidad que se quiere ocultar, no solamente mediante censuras, sino que los espectadores, inconscientemente también ocultan sin darse cuenta. Y aunque los directores tengan intenciones de mostrar situaciones, a veces desopilantes, con los cuerpos naturales, los cuerpos deformes, los cuerpos no vivos o los cuerpos torturados, los espectadores no siempre van a ser conscientes de que lo que están viendo (por más de estar expresado en una pieza ficcional), es parte de la realidad, de lo que sucede todos los días y no siempre son testigos.

Lo grotesco, experimentado bajo el filtro de lo virtual-imaginario, no es más que una muestra ficcional de algo que existe, pero que incomoda. En el mundo abunda todo lo que se vio en las definiciones del término, basta con mirar el noticiero y descubrir que un padre violó reiteradas veces a su hija haciéndola parir en un sótano, o encontrarse con la noticia de un hombre que citaba mujeres a través de las redes sociales para luego descuartizarlas y comérselas. Sin dudas, esta cruda realidad, y aún cabe imaginar hechos aberrantes que ni siquiera se presentan en los medios, es más densa y compleja que lo que se ve en una película. La ficción ha perdido la batalla frente a la realidad. La mente humana, sádica y cruel, traspasa los límites de lo que se ve en pantalla. Según Umberto Eco (2013):

¿Y si cyborg, splatter y muertos vivientes fueran simples manifestaciones superficiales, enfatizadas por los medios de comunicación, mediante las que exorcizamos una fealdad mucho más profunda que nos asedia, nos aterroriza y quisiéramos ignorar? En la vida diaria estamos rodeados por espectáculos horribles. Vemos imágenes de poblaciones donde los niños mueren de hambre reducidos a esqueletos con la barriga hinchada, de países donde las

mujeres son violadas por invasores, de otros donde se tortura a los seres humanos, y vuelven continuamente a la memoria las imágenes no muy remotas de otros esqueletos vivos entrando a una cámara de gas. Vemos miembros destrozados por la explosión de un rascacielos o de un avión en vuelo, y vivimos con el terror de que pueda ocurrirnos lo mismo a nosotros. Todo el mundo sabe que estas cosas son feas, no solo en sentido moral sino también en sentido físico, y lo sabe porque le provocan desagrado, miedo, repulsa, independientemente de que puedan inspirar piedad, desprecio, instinto de rebelión, solidaridad, incluso si se aceptan con el fatalismo de quien cree que la vida no es más que el relato de un idiota, lleno de gritos y furor.

Del Género

El Género Cinematográfico

El cine nos empuja, sin mediar intención, a una actividad de registro y ordenamiento de datos que organiza el extenso campo de la producción fílmica. El espectador medianamente aculturado conserva en su stock mental una suerte de tarjetas perforadas que ordena desde Chaplin hasta Fassbinder (los límites son variables); ligados, cada uno de sus productos, con la trama de sensaciones experimentadas en ese “allá lejos”, siempre dispuesto a actualizarse, de la experiencia cinematográfica. (Traversa, 1984)

En otro lugar de su libro “Cine: el significante negado”, Traversa añade:

[...]la de género es una noción ambigua, que utilizada en discursos diferentes permite establecer distinciones entre productos culturales diversos. Y que, simultáneamente, se instala en el discurso erudito o teórico que se ha generado en torno de esos mismos productos. [...] Señalamos su existencia en los medios: el género vive en los discursos; podríamos decir que nos acompaña desde siempre. Quién no recuerda esas clasificaciones casi ágrafas, zonales, que construíamos de niños: “películas de amor”, “películas de espada”, “pistoleros”, para nada mejores que las de Diomedes, Agel o Vallet.

El autor afirma que “el conocimiento sistemático del universo del cine se sitúa algunos escalones por debajo del de la literatura. Esta inferioridad tiene relación con su corta existencia y con el vínculo que lo liga al universo de la diversión popular y de los negocios y lo coloca, por lo general, al margen del honor de las academias y del rigor del pensamiento reflexivo.” Es ahí donde menciona a Agel que alude a la cuestión de géneros, diciendo que el género sería una suerte de corteza que recubre un núcleo que opera como receptáculo de las diferencias constitutivas de un filme dado.

Traversa, al intentar definir el género, lo aproxima a una analogía con las ciencias naturales donde, por ejemplo, menciona que la descripción de un insecto se realiza a partir de un tipo que es conservado en un museo y sirve de referencia a la descripción formulada. Es decir que para clasificar las películas e insertarlas en un género específico, hay que extraer sus cuestiones claves (argumentos, estética, etc.) para luego compararlas con películas tipo de un género X, pudiendo así definir a las nuevas.

Las funciones del género son definidas por Altman (2000) como:

- El género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
- El género como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- El género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
- El género como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público.

Género Binario

Existe una primera clasificación que engloba el mundo audiovisual y divide su naturaleza de manera binaria: el cine documental y el cine de ficción.

El cine documental, según Rabiger (2005), es cualquier película que no sea ficción. El documental se encarga de narrar dimensiones que impliquen el modo en el que funciona el mundo, y muchas veces acuden a la crítica social. Y como dice Barroso (2002), tienen la voluntad de dar a conocer ideas y conocimientos especializados con lenguaje accesible, siempre buscando la mayor aproximación posible, es decir, tendiendo a la objetividad.

El documental es la no ficción, pero ¿qué es la ficción? Según Barroso (2002) la ficción es el género estrella, en donde intervienen actores que representan una situación determinada. Disponen de un guión detallado que prevé qué, dónde y cómo se registrarán las diferentes escenas, y necesitan la intervención de un equipo de producción, actores, ensayos, grabaciones en estudio y en exteriores, para finalizar con la edición de imagen y sonido.

Géneros y categorías temáticas

Tanto del cine documental como del cine de ficción, se desprenden otros géneros, otras categorías temáticas conocidas por los espectadores y compartidas por los realizadores de films, que básicamente le sirven para poder clasificar y vender sus productos. Esta forma tipificada de narrar hereda muchas de esas categorías de la literatura, y muy singularmente de la narrativa popular, que reitera ciertos elementos para simplificar la comprensión del relato.

Los géneros cinematográficos pueden ser reconocidos por el espectador por diferentes evidencias como los tipos de personajes que aparezcan, los escenarios, la iluminación el vestuario y los ambientes, como así también por el tratamiento de las acciones y situaciones. Así también, los grandes géneros tienen subgéneros que se desprenden de ellos y que tienen características aun más específicas y definidas que el género en sí mismo.

Se nombrarán a continuación algunos de los géneros más populares y conocidos sin definirlos ni especificarlos porque la gran mayoría son habitué en la mente de los espectadores.

Los géneros se pueden dividir según el estilo o tono del film en:

- Acción
- Aventura
- Biográfico
- Catástrofe
- Ciencia ficción
- Comedia
- Documental
- Drama
- Fantasía
- Musical
- Suspenso
- Terror
- Pornográfico
- Romántico

Según la audiencia en:

- Infantiles
- Juveniles
- Para adultos
- Familiares

Según el formato en:

- Animadas
- Mudas/Sonoras
- 2D/3D

Según la ambientación en:

- Bélicas
- De crimen
- Deportivas
- Gangsters (crimen organizado)
- Históricas
- Policiales
- Western (Viejo Oeste - Vaqueros)
- Religiosas
- Épicas
- Futuristas

Otras clasificaciones:

- Cine Arte
- Cine de Autor
- Cine Independiente
- Cine de culto
- Cine costumbrista
- Cine Experimental
- Anime
- Slasher (Asesinato de adolescentes por un psicópata)
- Surrealista
- Clase B
- Clase Z (subgénero de Clase B)
- Snuff (Grabaciones reales de asesinatos, violaciones, torturas, suicidios, necrofilia)
- Spoof (Parodia-sarcasmo)
- Parodias
- Giallo (Thriller y terror italiano)
- Cine Negro
- Gore (visceral y la violencia gráfica extrema)
- Porno Gestapo (Pornografía delimitada a la época Nazi)
- Cinema Mondo (Documentales sensacionalistas de situaciones violentas o conductas sexuales "inapropiadas")
- Torture Porn (Pornografía + tortura)
- Death Mondo (Documentales sensacionalistas donde aparecen muertes reales)
- BDSM (Sadomasoquismo)
- Road Movie

TRABAJO DE CAMPO

Cuerpos Grotescos en el Arte

En el arte en general existen muchas obras paradigmáticas en relación al cuerpo grotesco, obras que generan repulsión, desencanto y esa sensación visceral de que lo que se ve es ajeno al observador. Una pérdida de ubicación creyendo que lo que se observa está fuera del mundo de lo correcto, fuera de lo “normal”, fuera de lo que debería ser. Son obras extremas que presentan al cuerpo grotesco, o a lo grotesco del cuerpo, de manera explícita y sin censuras, jugando con el cuerpo y hasta con la vida misma.

Enio Iommi, escultor argentino, es uno de los artistas que juega con el cuerpo y que presentó una obra ominosa y vanguardista, entre otras, donde muestra la esencia de lo grotesco: Una pareja compartiendo un inodoro con heces a su alrededor.



Fig. 38
Iommi, Enio
(2012)
Los dos al mismo tiempo.
[Escultura]

Piero Manzoni es otro de los tantos artistas que dieron al mundo una obra grotesca y escatológica. Su obra más imponente basada en lo grotesco del cuerpo es *Merde d'Artiste* (1961), donde colocó sus heces en latas para la exhibición.



Fig. 39
Manzoni, Piero
(1961)
Merde d'Artiste.
[Escultura]

El límite de lo grotesco no existe, porque lo grotesco es lo que traspasó el límite, no solo en la representación o muestra de los cuerpos o de lo excreto por los cuerpos sino también en los cuerpos que ya no son. Otro ejemplo extremo es la última “obra” del artista argentino Alberto Greco: su suicidio. Antes de cumplir 35 años, Greco escribe en su mano izquierda la palabra “Fin” y en la pared del cuarto “Ésta es mi mejor obra”, después de haber ingerido una sobredosis de sedantes que luego lo llevarían a la muerte, dejando expuesto su cuerpo como su última “obra artística”.

También, como arte extremo con cuerpos grotescos, se puede nombrar la instalación realizada por Teresa Margolles en México, *Vaporización* (2001), donde en una sala vacía los asistentes experimentaban la presencia de vapor proveniente de agua de la morgue, que había sido utilizada para lavar cadáveres. Los cuerpos no vivos se hacían presentes en la sala vacía y “tocaban” el cuerpo de cada uno de los concurrentes. Una situación más ocurría: cada tanto en la instalación se hacía presente personal de limpieza que trapeaba el piso con barro y sangre de los difuntos.

El trabajo de Margolles es ilustrativo por la intención de la autora, que busca revivir los restos de aquellas víctimas violentas de México, y llevarlas a la conciencia de los receptores. Busca sensibilizar y concientizar sobre la situación en el país mediante recursos dramáticos provenientes de lo grotesco del cuerpo.

Estos ejemplos muestran que los cuerpos grotescos tienen distintos usos y facetas en el arte, sin reducirse a una inserción estereotipada o marcada por un canon previamente sancionado por la tradición. No obstante, se deja entrever que hay ciertas constantes en lo grotesco relativas a las

sensaciones viscerales de repulsión y asco que se despiertan en el espectador, sin importar el grado de extremidad de la obra en sí misma. Se trata de esculturas, cuadros, pero también de cuerpos vivos o cuerpos muertos, excrementos, olores, entre otros.

El cine también expone cuerpos grotescos como manifestaciones intensificadas de todo aquello que es diferente al cánón, lo que genera repulsión, asco y genera consciencia de esa otredad rechazada por el imaginario colectivo del cuerpo “sano y normal”. Son ejemplos superlativos que juegan con el límite de lo aceptable, poniendo en cuestión los límites de aceptabilidad del público, que son establecidos por cada espectador según haya sido impresionado física, moral o psicológicamente por algún film, y que, en la experiencia de lo grotesco, son redefinidos una y otra vez.

La historia del cine, desde su nacimiento hasta la actualidad, presenta una gran variedad de cambios en cuanto a la temática y a los modos de realización de las películas a partir de los avances tecnológicos, y por ser una industria que atravesó los grandes cambios históricos del mundo contemporáneo. La Primera Guerra Mundial que produjo el Expresionismo Alemán; la utilización del cine como propaganda política; la censura durante la Guerra Fría, y la censura durante las dictaduras militares en Argentina, por ejemplo. Todas estas formas de expresión, y la censura que a su vez generó una manera metafórica de expresar ideas, utilizaron cuerpos grotescos basándose en tabúes sociales, especialmente en temáticas sexuales, de violencia, y del aprisionamiento y tortura vividos bajo los regímenes dictatoriales de turno.

Los distintos usos, y los distintos tipos de cuerpos grotescos en el cine, sumado a la complejidad de los cambios del séptimo arte a través del tiempo, y la evolución del marco histórico en el que tuvieron lugar, obligan a que se distinga, desde esta investigación, a los diferentes cuerpos y se los divida en sub-categorías para desmenuzar y ejemplificar cada tipología de manera independiente: Cuerpos naturales – Cuerpos Deformes – Cuerpos sin vida – Cuerpos Torturados.

Cuerpos Naturales

Durante el apogeo de las artes clásicas, es decir, previo al nacimiento del cine, tuvieron lugar obras que no respondían al canon de la época. Uno de esos ejemplos transgresores fue, en el campo de la literatura, la serie de cinco novelas publicadas en el siglo XVI “Gargantúa y Pantagruel”, de François Rabelais, en donde aparecen historias narradas con un marcado estilo grotesco, y que, en la contemporaneidad fueron analizadas por el semiólogo ruso Mijail Bajtín en su libro “La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento”. Para Bajtín, el lenguaje de Gargantúa pone de relieve las características más importantes de la literatura grotesca relativas al cuerpo grotesco.

El comer y el beber son una de las manifestaciones más importantes de la vida del cuerpo grotesco. Los rasgos particulares de este cuerpo son: el ser abierto, estar inacabado y en interacción con el mundo. En *el comer* estas particularidades se manifiestan del modo más tangible y concreto: el cuerpo se evade de sus límites; traga, engulle, desgarrar el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas. El encuentro del hombre con el mundo que se opera en la boca abierta que tritura, desgarrar y masca es uno de los temas más antiguos y notables del pensamiento humano. El hombre degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, lo hace una parte de sí mismo.



Fig. 40
Gustave Doré
(1873)
Gargantúa y Pantagruel
[Ilustración]

Bajtín habla de “la exageración, el hiperbolismo, la profusión y el exceso como los signos característicos más marcados del estilo grotesco”, completando luego la conceptualización del cuerpo grotesco:

En la base de las imágenes grotescas encontramos una concepción particular del todo corporal y de sus límites. Las fronteras entre el cuerpo y el mundo, y entre los diferentes cuerpos, están trazadas de manera muy diferente a la de las imágenes clásicas y naturalistas.
[...]

Entre todos los rasgos del rostro humano, solamente la boca y la nariz (esta última como sustituto del falo) desempeñan un rol importante en la imagen grotesca del cuerpo. Las formas de la cabeza, las orejas, y también la nariz, no adquieren carácter grotesco sino cuando se transforman en formas de animales o de cosas. Los ojos no juegan ningún rol: expresan la vida puramente individual, y en algún modo interna, que tiene su existencia propia, la del nombre, que no cuenta mucho para lo grotesco. Solo cuentan los ojos desorbitados [...], pues lo grotesco se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él. Así es como las excrecencias y ramificaciones adquieren un valor particular; todo lo que, en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal. Además, los ojos desorbitados interesan a lo grotesco porque testimonian una tensión puramente corporal. Sin embargo, para lo grotesco, la boca es la parte más notable del rostro. La boca domina. El rostro grotesco supone de hecho una boca abierta, y todo lo demás no hace sino encuadrar esa boca, ese abismo corporal abierto y engullente. [...]

He aquí por qué el rol esencial es atribuido en el cuerpo grotesco a las partes y lados por donde él se desborda, rebasa sus propios límites, y activa la formación de otro (o segundo) cuerpo: el vientre y el falo; estas partes del cuerpo son objeto de la predilección de una exageración positiva, de una hiperbolización; estas partes pueden también separarse del cuerpo, tener una vida independiente, suplantando al resto del cuerpo relegado a un segundo plano. [...] Después del vientre y del miembro viril, es la boca la que desempeña el papel más importante del cuerpo grotesco, pues ella engulle al mundo; y, en seguida, el trasero. Todas estas excrecencias y orificios están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas. Esta es la razón por la cual los acontecimientos principales que afectan al cuerpo grotesco, los actos del drama corporal, el comer, el beber, las necesidades naturales (y otras excreciones: transpiración, humor nasal, etc.), el acoplamiento, el embarazo, el parto, el crecimiento, la vejez, las enfermedades, la muerte, el descuartizamiento, el despedazamiento, la absorción de un cuerpo por otro- se efectúan en los límites del cuerpo y del mundo, o en los del cuerpo antiguo y del nuevo; en todos estos acontecimientos del drama corporal, el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados.

Así la lógica artística de la imagen grotesca ignora la superficie del cuerpo y no se ocupa sino de las prominencias, excrecencias, bultos y orificios, es decir únicamente de lo que hace rebasar los límites del cuerpo e introduce al fondo de ese cuerpo, montañas y abismos, tal es el relieve del cuerpo grotesco o, para emplear el lenguaje arquitectónico, torres y subterráneos.

Evidentemente, los otros miembros, órganos y partes del cuerpo pueden figurar en la imagen grotesca (sobre todo en la del cuerpo despedazado), pero no juegan en ese caso sino el rol de figuras en el drama grotesco; el acento nunca está puesto en ellas (a menos que reemplacen algún otro órgano de primer plano). [...]

Ya hemos dicho, que lo grotesco ignora la superficie sin falla que cierra y delimita el cuerpo, haciéndolo un objeto aislado y acabado. Así la imagen grotesca muestra la fisonomía

no solamente externa, sino también interna del cuerpo: sangre, entrañas, corazón y otros órganos. A menudo, incluso las fisonomías internas y externas están fundidas en una sola imagen.

En la crítica de Bajtín se presentan copiosos ejemplos del libro “Gargantúa y Pantagruel”. Para clarificar su análisis es útil tener a la vista un pequeño fragmento de Rabelais, a modo de clarificación.

Mientras sostenían ellos estas triviales conversaciones de borracheras, Gargamella comenzó a sentir dolores en el bajo vientre; entonces Grandgousier se levantó de la yerba y acudió a socorrerla honestamente, temiendo que se tratara ya del parto, y diciéndola que se tumbase en la saucera, pues pronto iba a tener unos pies nuevos. [...] Poco tiempo después comenzó ella a suspirar, lamentar y gritar. De pronto empezaron a salir comadronas de todas partes, y tocándola en el bajo vientre encontraron algunos repugnantes rollos de piel y creyeron que fuera el niño; pero era el fundamento que se le escapaba por efecto de la distensión del intestino recto (al que vosotros llamáis la morcilla cular) a causa de haber comido callos con gran exceso, como ya hemos dicho anteriormente. Entonces una horrible vieja de la reunión, que tenía fama de gran médica y había llegado de Brisepaille, cerca de Saint Gernou, y había cumplido ya los sesenta años, le restregó con tal fuerza, que la hizo expulsar la mayor parte de aquellas pieles; después tiró con los dientes de las que asomaban, y de este horrible modo le desopiló los intestinos.

Por el mismo procedimiento relajó los cotiledones de la matriz y por ellos saltó el niño; pero no al exterior, sino que ascendió por la vena aorta, y perforando el diafragma, se encaminó por la izquierda y vino a salir por la oreja de este lado.

Los cuerpos naturales, aquellos que presentan todas las características completas de un cuerpo humano, es decir, todos aquellos que entran dentro de la “norma”, que tienen dos brazos, dos piernas, una cabeza y órganos sexuales completos, también presentan características grotescas. El engullir, el excretar, el copular, el parir, también forman parte de todos aquellos cuerpos bellos que fueron mencionados en un comienzo; sin embargo todos estos actos permanecen en la invisibilidad, son situaciones que se esconden para mantener el decoro de la “buena sociedad”, de lo que está bien visto.

Dentro de todos estos actos y formas desagradables de presentarse que tiene el cuerpo hay algunas que son utilizadas por la comedia, y que, si bien suponen una grosería, son tomadas dentro del límite de lo “aceptable”. Rosenkranz (1853) habla sobre una de estas excreciones aceptadas por la comicidad:

En todas circunstancias, las flatulencias son una cosa desagradable. Afirman contra la voluntad del hombre algo involuntario, a menudo lo sorprenden con su sobresalto en el lugar inapropiado, con un rápido movimiento se escapan inadvertidas, tienen la propiedad de un geniecillo que, sin aviso previo y *sans gêne*, pone en un compromiso. Por eso los cómicos las han utilizado siempre en lo grotesco y en lo burlesco, al menos para alusiones [...] Puesto que los hombres, sean cuales sean las condiciones de edad, de educación, de riqueza y de clase que nos distinguen, coincidimos todos en esta involuntaria bajeza de nuestra naturaleza, es raro que las alusiones a ese respecto no cumplan su objetivo de hacer reír al público: por

esto, la comicidad baja prefiere las groserías, las porquerías y necesidades que a ello hacen referencia.

Pero, los límites son efímeros: ¿quiénes deciden cuál es el límite entre lo aceptable y lo no aceptable? En el cine, al igual que en la vida misma, estos temas representan un tabú y no se muestran o, en el caso de mostrarse, se embellecen con otro tipo de características, por ejemplo en el caso del sexo, cuando aparece dentro de las películas que claramente están dentro de la “norma”; lo muestran romántico, suave, liso, bien formado. Ahora bien, existen películas donde todas estas características grotescas del cuerpo se muestran sin censura y sin medios tintes.

Un hombre jugando sexualmente con una vela encendida en un granero sucio, donde luego utiliza un hueco para masturbarse, es la primera escena de *Taxidermia* (2006), una película llena de cuerpos grotescos mostrando lo más repugnante de la carne mezclada con barro, animales, comida y sexo. Tres generaciones de húngaros que muestran la cruda historia de su país atravesando la II Guerra Mundial y la Guerra Fría, envueltos en escenas repugnantes como sexo sobre una bañera con un cerdo que luego se comerán; un hombre obeso que concursa torneos para comer rápido, vomitando luego de cada atracón; un hombre hiper-obeso que no puede caminar es asesinado por sus gatos, quienes comen sus vísceras hasta matarlo; un taxidermista que crea un mecanismo para autodisecarse.



Fig. 41
Pálfi, György
(2006)
Taxidermia.
[Fotograma]



Fig. 42
Pálfi, György
(2006)
Taxidermia.
[Fotograma]

Una casa de familias ensambladas, donde todos duermen en el mismo espacio, compartiendo la precariedad de sus vidas, la sexualidad perversa mezclada con violencia doméstica, los insultos, el barro, la basura acumulada, la pobreza, los cuerpos desnudos, el dinero y la necesidad, unidas en una sola película: *Feos, sucios y malos* (1976).



Fig. 43
Scola, Ettore
(1976)
Feos, Sucios y Malos.
[Fotograma]



Fig. 44
Scola, Ettore
(1976)
Feos, Sucios y Malos.
[Fotograma]

Otro largometraje que muestra lo repugnante del cuerpo natural, de su sexo y de sus secreciones es *Vase de Noces* (1974). Una película que fue censurada en muchas ocasiones, como muchas de este estilo, al tratarse de un granjero que vive en soledad, junta sus excrementos en frascos y mantiene una relación zoofílica con un cerdo, que después pare un híbrido cerdo-humano, que termina asesinando por celos.



Fig. 45
Zéno, Thierry
(1974)
Vase de Noces.
[Fotograma]



Fig. 46
Zéno, Thierry
(1974)
Vase de Noces.
[Fotograma]

Cuerpos deformes

Los feos “por naturaleza”, los que nacieron diferentes, amputados, rotos, torcidos, sin armonía, sin equilibrio, con el cuerpo deformado, con partes faltantes, son los que pertenecen a este tipo de cuerpos grotescos.

Vi antes de ayer a un niño al que llevaban dos hombres y una nodriza, que decían ser el padre, el tío y la tía, para sacar algunas monedas mostrándolo a causa de su rareza. Era por todo lo demás de forma normal, tenía en pie, andaba y chapurreaba más o menos como los otros de su edad; aún no había querido probar otro alimento que el pecho de su nodriza; y lo que intentaron meterle en la boca en mi presencia, mascábalo un poco, devolviéndolo sin tragar; sus gritos sí parecían ser algo particulares; tenía catorce meses justamente. Por debajo de las tetillas estaba unido y pegado a otro niño sin cabeza y que tenía la columna de la espalda abombada, el resto entero; pues si es verdad que tenía un brazo más corto, ello era porque se lo habían roto por accidente al nacer; estaban unidos de frente y como si un niño más pequeño quisiera abrazar a otro más grandecillo. La juntura y el espacio por el que estaban pegados solo era de cuatro dedos o así, de manera que si apartabais a este niño imperfecto no podía verse, más sí el resto del vientre. De esta forma, lo que no estaba unido, como brazos, nalgas, muslos, y piernas de este imperfecto, colgaba y se agitaba sobre el otro, llegándole hasta media pierna. La nodriza añadió que cada uno orinaba por sus partes; es decir, que los miembros de este otro estaban alimentados y vivos, y en el mismo punto que los suyos, salvo que eran más pequeños y menudos. (Montaigne, 1595)

Estos portentos son estudiados por la teratología, ciencia que estudia los sucesos patológicos y deformaciones congénitas de los hombres. Sin embargo, no solo las deformidades físicas, sino también los fenómenos psíquicos que no responden a un patrón estadístico, son considerados fuera de la “norma”. Una persona con esquizofrenia, síndrome de down, entre otros, es estigmatizada al igual que una persona bicéfala, con extremidades subdesarrolladas, o en silla de ruedas. Desde lo físico hacia lo psíquico, parecería que la cultura asimila ambos espectros bajo un denominador común.

En reacción a la situación descrita, en los últimos años se instauró el concepto de “inclusión”, que refiere al tratamiento igualitario que debe tener una persona con capacidades físicas o mentales diferentes; no obstante, persisten un conjunto de formas de discriminación e invisibilización de lo diferente, que no permiten el avance de la aceptación social. También es una temática que se relativiza con cuestiones temporales, por ejemplo, hasta las primeras décadas del siglo XX personas con características físicas, mentales y sexuales diferentes eran consideradas grotescas, pero hoy en día, al menos legalmente, es una situación cambiante. Existen diferentes leyes que avalan la igualdad, sin embargo, una ley no logra el cambio social instantáneo.

A pesar de todas las transformaciones sociales, estas personas con cuerpos deformes suelen ser tratadas, no solo en las películas sino también en la vida real, como monstruos. El ejemplo por antonomasia es el film *Freaks* (1931), donde en un circo se presentan personas con enanismo, siamesas, un hombre gusano sin extremidades que se arrastra por el suelo, una mujer barbuda, un hombre sin torso, entre otros. Esta película de culto al momento de su estreno fue

muy controversial y fue censurada en muchos países por considerarse grotesca. No se utilizaron efectos especiales para la realización sino que cada uno de los personajes tenía estas características físicas naturalmente y fue por ello mismo que el largometraje causó tanta sensación.



Fig. 47
Browning, Tod
(1931)
Freaks.
[Fotograma]



Fig. 48
Browning, Tod
(1931)
Freaks.
[Fotograma]

La película de David Lynch, *El hombre elefante* (1980), basada en una historia real, también muestra el cuerpo grotesco de un hombre que nació con Síndrome de Proteus, una enfermedad congénita que causa un crecimiento excesivo de piel y de huesos acompañado por tumores, provocando deformidad.



Fig. 49
Lynch, David
(1980)
El hombre elefante.
[Fotograma]



Fig. 50
Lynch, David
(1980)
El hombre elefante.
[Fotograma]

Cuerpos sin vida

Frente al cuerpo sin vida, ese algo que alguna vez fue alguien, no es extraño que se sienta una suerte de placer-dolor más cercano al espectáculo del horror, como si alguien expresara lo que no está permitido decir o mostrar [...] ante la presencia del cadáver se abre un abismo, pues nos enfrentamos a quien fue como uno y ahora se encuentra sin vida y, simultáneamente, al que nos conecta con nuestro proyecto más cierto que se instala en el por-venir de cada uno de nosotros. [...] Los cadáveres que el arte mortuario exhibe constituyen lo monstruoso ajeno a la racionalidad clásica, constituyen lo feo y lo malo encarnados en el cuerpo humano mismo. Se subraya el cuerpo y no la razón o la conciencia. Ya no se manifiesta el goce del cuerpo sino su absoluta monstruosidad. Incluso el estado de muerte en el que se encuentran los aleja de cualquier posibilidad de lectura vitalista y optimista. (Oliveras 2013)

Los cuerpos muertos, dependiendo la forma en que se los muestre, pueden generar angustia, dolor y tristeza. Sin embargo cuando se piensa en el cuerpo después de la muerte y no en la muerte en sí misma, es donde aparece lo desagradable y se convierte en un cuerpo grotesco. Se deja de pensar en el concepto del dejar de existir, y se toma consciencia de la putrefacción del mismo, de la desintegración de los órganos, de la frialdad de la piel, la firmeza de los músculos, y de los olores nauseabundos que aparecen aunque no se los perciba a través de la pantalla. Por ende, una de las condiciones para la emergencia del cuerpo grotesco en los cuerpos sin vida, radica en la neutralización de la representación de la muerte, y de todos los sentimentalismos aparejados. El cuerpo debe ser presentado en su carnalidad más pura.

Apenas este cuerpo, bien compuesto no obstante y bien organizado, sea encerrado en el sepulcro, cambia de color y se vuelve amarillo y pálido, pero de una palidez y de una lividez que produce náuseas e inspira miedo. Luego ennegrece por completo desde la cabeza hasta los pies, y una erupción sombría y negra, como de carbón, lo reviste y lo recubre. Después comienza a hincharse extrañamente por el rostro, por el pecho y por el vientre, sobre la hinchazón del estómago surge un moho fétido y graso, asqueroso indicio de la inminente corrupción. Al poco tiempo, el vientre así de amarillo e hinchado comienza a rasgarse, y se produce aquí un reventón y allá una rotura, por donde mana una lenta lava de podredumbre y porquería en la que flotan y nadan pedazos y fragmentos de aquella carne negra y purulenta. Aquí se ve flotar un medio ojo putrefacto, allá un trozo de labio podrido y corrupto, y más adelante un grupo de intestinos rasgados y lívidos. En este fango grasiento se genera además una gran cantidad de moscas menudas, de gusanos y de otros asquerosos animalitos que bullen y se aovillan en la sangre corrupta, y lanzándose sobre aquella carne marchita la comen y la devoran. Una parte de esos gusanos sale del pecho, otra parte fluye de la nariz junto con una sustancia sucia y mucosa; otros, enviscados en aquella putrefacción, entran y salen por la boca, y los más hartos van y vienen, gorgotean y regorgotean garganta abajo. (Sebastiano Pauli citado en el libro de Eco 2013)

El cuerpo inerte que condensa todas estas características en el cine es el de los zombies. Si bien forman parte de la ficción, ya que en el mundo real no existen como tales, siguen siendo cuerpos humanos andantes, muertos y putrefactos pero cuerpos humanos al fin.

Eco (2013) cita a George Romero, el gran director de las películas de zombies:

En mis películas de zombies, los muertos devueltos a la vida representan una especie de revolución, un giro radical en el mundo que muchos de mis personajes humanos no logran comprender, y prefieren considerar a los muertos vivientes como el enemigo cuando, en realidad, ellos son nosotros. Yo utilizo la sangre con toda su horrenda magnificencia para que el público entienda que mis películas son más una crónica sociopolítica de la época que estúpidas aventuras con salsa horror.

Los zombies son “una vitalidad orgánica exagerada y anormal que se dilata y se propaga más allá de cualquier límite y de cualquier forma” cita Oliveras (2013) a Mario Perinola (2002).

Las características de los zombies fueron cambiando con el tiempo, las tipologías, los orígenes y también su presentación. Es claro que la evolución tecnológica, los avances en maquillaje y efectos especiales también realizaron un gran aporte a la forma en la que se conoce a estos grotescos personajes. Y si bien cuando se dice la palabra “zombie”, el público imagina a un caminante lento con ropa andrajosa, con la mirada perdida, cubierto en sangre y quizás con alguna amputación, no siempre fueron así. El principal referente y director de películas de este tipo es George Romero, quien en 1968 estrenó *La noche de los muertos vivientes*, un film criticado en sus comienzos por su alto contenido de violencia gráfica para la época, pero luego expuesto como de culto. Los personajes en esta película tenían su caminar característico pero no estaban adornados con litros de sangre ni tampoco con ningún tipo de mutilación.



Fig. 51
Romero, George
(1968)
*La noche de los muertos
vivientes.*
[Fotograma]



Fig. 52
Romero, George
(1968)
*La noche de los muertos
vivientes.*
[Fotograma]

En los últimos años la horda de zombies que invadió la pantalla fue abrumadora, no sólo en el cine sino también en la televisión. Una de las películas más taquilleras del género es *Zombieland* (2009), donde podemos observar otro tipo de caracterización en estos personajes grotescos.



Fig. 53
Fleisher, Ruben
(2009)
Zombieland.
[Fotograma]



Fig. 54
Fleisher, Ruben
(2009)
Zombieland.
[Fotograma]

Cuerpos Torturados

Una de las constantes del cine insano son las películas donde los protagonistas sufren dolor y desasosiego o proporcionan el mayor de los castigos. En ocasiones con saña, deleite e incluso cercano al placer. La tortura es un instrumento utilizado desde el comienzo de los tiempos y que, según el sociólogo alemán Wolfgang Sofsky en su libro “Traktat über die Gewalt”: “La tortura cae sobre todas las categorías que no pertenecen al núcleo de la sociedad homogénea. La tortura es una técnica de lucha contra el otro, un instrumento de la separación social, de la exclusión. El tormento traza una línea de demarcación entre amigo, enemigo y extranjero, entre el ciudadano y el bárbaro, entre el civilizado y el salvaje, entre el creyente y el pagano. Y separa a los humanos de los no humanos”. (Carmona 2012)

Cuerpos que sufren porque son atacados por otros cuerpos, son violados, corrompidos, mutilados, cortados y lastimados. Son cuerpos que se transforman en grotescos al ser expuestos a situaciones aberrantes donde la mentalidad “enferma” de uno convierte al otro en un objeto con el que puede jugar sanguinariamente, experimentando de forma atroz contra su voluntad.

Una película que fue y es muy controversial es *Holocausto Canibal* (1980), donde unos reporteros desaparecen en la selva del Amazonas mientras buscan una tribu de caníbales; luego un grupo de antropólogos sale a buscarles y se suceden un conjunto de escenas que provocaron la censura en muchos países hasta el día de hoy. Violación a mujeres nativas, un despojamiento a una madre de su hijo, enterrándolo vivo y luego golpeándola hasta la muerte, y la escena clásica del film, el empalamiento. Finalmente aparece la venganza de los caníbales castrando y devorando a uno de los reporteros.

Fue tanta la violencia y el espectáculo grotesco de estos cuerpos humanos que la prensa dudó de su carácter ficcional, especialmente porque al iniciar la película aparece un anuncio que relata “para mayor autenticidad, algunas escenas han sido mantenidas en su integridad”. El director del film estuvo preso por el asesinato de varios animales durante el rodaje, e incluso por la presunta desaparición de una de las actrices que protagonizaba el film, que creyeron había muerto de verdad pero que después apareció con vida.



Fig. 55
Deodato, Ruggero
(1980)
Holocausto Canibal.
[Fotograma]



Fig. 56
Deodato, Ruggero
(1980)
Holocausto Canibal.
[Fotograma]

Un conjunto de largometrajes más actuales y más cruentos, por todos los juegos patrocinados por Jigsaw, es la saga Saw (2000-). Cada película de la saga contiene un juego diferente donde un hombre (Jigsaw) encierra a diferentes personas y les da una oportunidad de sobrevivir si llegan al final del juego redimiéndose por sus malas acciones en el pasado.

Es un conjunto de films lleno de sadismo e imágenes explícitas donde explotan cabezas, se automitilan extremidades, se queman con ácido y se despellejan vivos, entre muchas otras formas de tortura inimaginables, que son mostradas sin pudor haciendo revolver el estómago de los espectadores como mínima consecuencia.



Fig. 57
Wan, James
(2000-)
El juego del miedo.
[Fotograma]



Fig. 58
Wan, James
(2000-)
El juego del miedo.
[Fotograma]

Los experimentos con humanos y lo que sucede con sus cuerpos también forman parte de las películas grotescas, un ejemplo es *The Human Centipede* (2009) que cuenta la historia de un doctor que experimenta con cuerpos. Al momento de presentarse ante una de sus víctimas le dice:

Soy el doctor Josef Heiter, un cirujano retirado pero aún así reconocido, experto en separar gemelos siameses. Hace seis meses diseñé una operación nunca vista, ya no para separar sino para crear. Transformé a mis tres perros Rottweiler en una hermosa criatura de tres perros. Buenas noticias ¡sus tejidos son compatibles! Así que explicaré por única vez esta operación espectacular. Comenzaré con un corte en los ligamentos rotulianos, los ligamentos de la rodilla, para que ya no sea posible extender la rodilla nunca más. Les quitaré a "B" y "C" los incisivos centrales, los incisivos laterales y los caninos de ambas mandíbulas. Cortaré en círculos los labios de "B" y "C" y el ano de "A" y "B" por el borde, entre la piel y las mucosas, la zona de mucosidad cutánea. Prepararé y elevaré dos injertos perpendiculares desde el tejido inferior y haré incisiones en forma de "V" debajo del mentón de "B" y "C" hasta las mejillas, conectando así las mucosas circulares y partes de piel del ano y la boca de "A" a "B"

y de "B" a "C". Al conectar los injertos a las incisiones mandibulares de "A" a "B" y de "B" a "C", crearé trillizos siameses conectados a través del sistema gástrico. La ingesta a través de "A" pasará a través de "B" al aparato excretor de "C"...un ciempiés humano, primera fase. (Dieter Laser en *The Human Centipede*, 2009)



Fig. 59
Six, Tom
(2009)
El ciempiés humano.
[Fotograma]

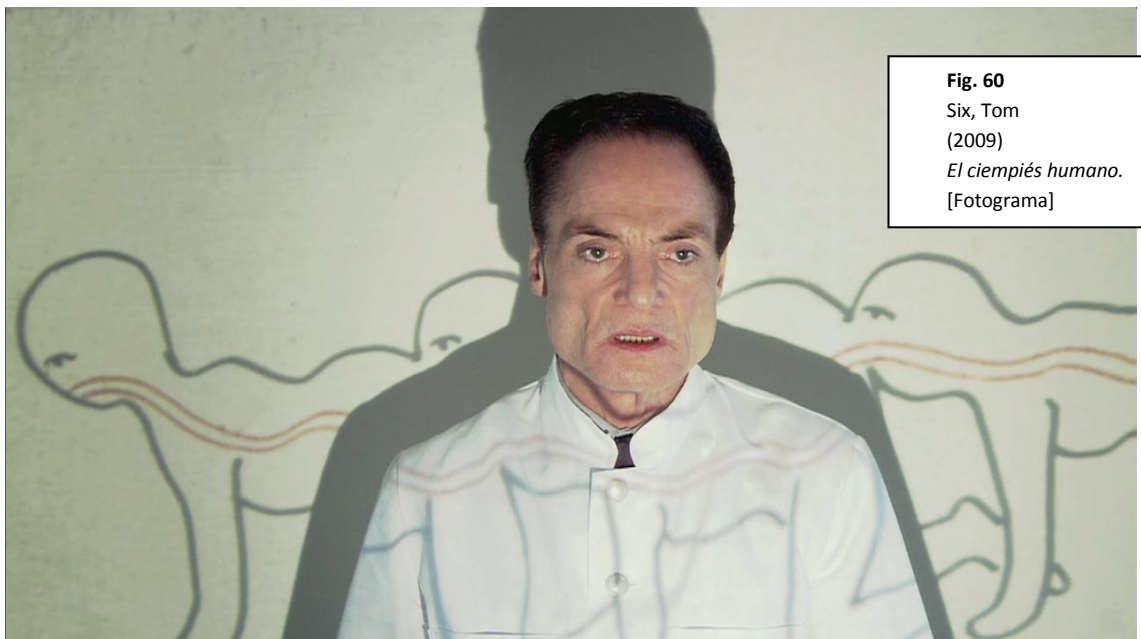


Fig. 60
Six, Tom
(2009)
El ciempiés humano.
[Fotograma]

Problemática del Género

En la actualidad no existe consenso en cuanto a géneros cinematográficos, no existe una única clasificación dogmática sino que con el crecimiento de las producciones, del mercado, y de las formas y temáticas, la vigencia de los géneros es efímera, entonces estos van mutando, van apareciendo nuevos o se van hibridando.

Existen diversos criterios y una gran cantidad de categorías para clasificar las películas dentro de uno o varios géneros, ya que los mismos no son exclusivos y por ende permiten que una película pueda clasificarse a partir de un conjunto diverso de criterios. Ya que la pureza del género no existe, el género está contaminado, se funden entre varios para formar nuevos subgéneros, nuevas combinaciones que son posibles ya que las fronteras entre un género y otro son difusas.

Cada uno de estos géneros da licencia para crear otra serie de clasificaciones, a las que comúnmente se llama subgéneros, y que permiten, por ejemplo dentro del género del cine terror, hacer distinciones tales como gore, slashers, cine de zombies, entre otras. Entonces, al momento de clasificar una película en un género específico, es compleja la definición y clasificación, dado que muchos pueden ser los criterios a los que se apela. Muchas veces cuando se busca la sinopsis de una película y se observa su clasificación genérica para decidir si se la verá o no, lo que sucede es que no hay una definición concreta ya que muchas películas tienen una amplia clasificación; no pertenecen solo al drama, sino que son drama romántico; no pertenecen solo al terror, sino también al gore y al Spoof, etc.

Existe también una contaminación de raíz entre estos géneros binarios que engloban al resto – ficción y documental- por ejemplo, los docufic/docufiction que intentan mostrar un tema con todas las características del documental, pero insertando piezas de ficción para ejemplificar. Los docudramas también son otra mezcla donde se intenta mostrar la realidad a través de una creación ficticia y dramatizada. Los falso documentales son piezas de ficción que se muestran con características de documental y que llevan muchas veces a la confusión del espectador.

Estas mezclas llevan a la investigación a otra situación compleja del documental, ya que también son un recorte de la realidad efectuado por un director/productor, y éste nunca va a ser objetivo en su totalidad, ya que quien realiza el recorte tiene un filtro que indefectiblemente atraviesa a la hora de llevar a cabo su producción audiovisual. Lo mismo sucede con las primeras capturas realizadas con el cinematógrafo que son consideradas como documental, cuando en verdad, las personas que se observan en las tomas realizan su vida con cotidianidad, lo cual da pie a pensar en una orden previa de actuar con naturalidad a aquellos que van a ser capturados por la cámara. ¿En qué sentido puede seguir siendo documental una producción semejante? Esto demuestra que los límites que existen entre documental y ficción, así como entre los géneros en sí mismos, son difusos, y que comparten entre ellos un conjunto de técnicas y procedimientos operativos.

Calvo (1975) tiene una visión ortodoxa de los géneros “clásicos” y está en desacuerdo con la aparición de los subgéneros en el cine.

El autor define al subgénero cinematográfico como la degradación del género. Utiliza el concepto de *kitsch* para explicar cómo este fruto descendiente se convierte en un envilecimiento, en una degeneración de lo clásico, de lo que “está bien hecho”. Ejemplifica su teoría analizando ejemplos del cine *western*.

Si el *kitsch* supone simplemente “mal gusto” no hay más que ir a ver los últimos *westerns* italianos y ver cómo “Trinidad” y compañía eructan a mansalva ante el entusiasmo del respetable. Si el *kitsch* se califica (se define) por la redundancia (según Walter Killy), acerquémonos a cualquiera de las “carnicerías” filmadas por Sergio Leone; contemplemos los rostros inexpresivos de sus jinetes (aquí la inexpresividad no es sinónimo de silencio, sino de simple estupidez); veamos sólo un “*western* italiano” y ya los habremos visto todos. Si Broch dice que el *kitsch* es una falsificación de la vida, nosotros podemos añadir que el “*western* italiano” (el subgénero) es la falsificación del “*western*” (la falsificación del género). La “vaciedad” del subgénero (su ausencia de significado) elimina todo proceso de lectura en el espectador. La lectura del film es siempre un proceso de evasión; la no-lectura (la imposible lectura) es un inevitable proceso de alienación. En el “subgénero” la lectura es imposible. [...]

El subgénero es *kitsch* porque nos ofrece el bastardo placer del conocimiento que no hemos adquirido. (El único conocimiento posible es aquel que se adquiere constantemente, que constantemente se descifra y se descubre.) El subgénero es la prueba palpable de la muerte del cine. El subgénero es posterior al código. El subgénero elimina toda labor (toda reflexión). El film-código reflexiona sobre el género (reflexiona sobre el cine). El subgénero no. Al igual que el *kitsch* hace con la vida, el subgénero reduce el género a mentira.

El subgénero marca el punto en el que el cine ya no es lenguaje. La cultura de la imagen es más amplia que el cine, pero el cine parecía acercarse a ese lenguaje que no se habla, pero que se escribe y se lee (esa pura escritura). Lo malo para el público, es que todas las aberraciones del subgénero se extienden a la mayor parte de la producción cinematográfica posterior a 1960. Es a partir de 1960 cuando el proceso de codificación cobra un ritmo acelerado. Luego, el vacío. O la disyuntiva.

El gran error de Calvo es suponer una suerte de género que sea un canon único e inmodificable, una entidad subsistente a lo largo del tiempo, y que cada mutación que se genere a partir de él es básicamente una degradación que no tiene derecho a la existencia. En suma, traduce una suerte de perspectiva moralizante y jerarquizadora a la hora de tratar la problemática del género. Se lo citó a fin de establecer la posición de la cual esta investigación se distancia y contra la cual se ejerce derecho a crítica, y que también ejemplifica la disparidad de posturas que existen entre los teóricos del género cinematográfico, y cómo todavía no existe una clasificación única.

Como conclusión se puede decir que el género cinematográfico es una entidad mestiza, siempre entrecruzada con otros géneros, próximos o contiguos, a veces lejanos y distantes, y que se encuentra sujeto a una constante re-elaboración y resignificación. Su problemática principal es el estar abierto, lo que implica una constante y creciente mezcla con otros, sumándole la creación de nuevos géneros. Y esto, acelerado por el desarrollo técnico y artístico, que determinan el crecimiento de las producciones cinematográficas.

RESULTADOS

Los resultados alcanzados, que se presentan a continuación, surgen analíticamente por contrastación entre diferentes textos de carácter teórico, ejemplificados a la luz de imágenes y películas, siguiendo un hilo conductor común: la emergencia del cuerpo grotesco en el arte en general, y en el cine en particular. Éstos responden a los objetivos de la tesis: abordar el cuerpo desde la estética en el arte, precisar y definir lo grotesco, extraer el cine de ficción y el cine documental, construir un objeto teórico que permita el abordaje empírico, hasta el objetivo final de la proposición de un nuevo género cinematográfico.

La primera tarea realizada consistió en la obtención y delimitación de la documentación y bibliografía crítica, en segundo lugar se procedió al análisis de la misma, es decir de la producción teórica de diferentes autores, y por último se llevó a cabo su contrastación con diferentes esferas del arte, ejemplificando con material empírico gestado a través de la historia del arte (pinturas, esculturas, películas, entre otros).

Los resultados obtenidos de dicho proceso son los siguientes:

- Desde la aparición del término grotesco en el siglo XV, pasando por su conversión en adjetivo, se pone en evidencia la abundante carga de caracterizaciones de la que es objeto el término: como fenómeno subterráneo, oscuro, ridículo, monstruoso, desordenado, desproporcionado, sobrenatural, absurdo, siniestro, repugnante, visceral, sorprendente, estremecedor, entre otros. Pero, toda esta variedad de caracterizaciones e intentos de aproximación hacia una definición, giran en torno a un núcleo común: la sensación de repulsión que se genera ante la presencia de lo grotesco.
- El cuerpo grotesco es aquel que reúne las características señaladas; su procedencia es lo feo, bajo, ruin y abyecto; es aquel que está fuera del canon, tanto estético como cultural. Este cuerpo atraviesa las diferentes esferas artísticas apoyándose y utilizando el lenguaje particular de cada una de ellas. Allí radica la transversalidad del cuerpo grotesco, que posibilita su abordaje temático en el cine, nutriéndose de teorizaciones que no tuvieron en cuenta, a grandes rasgos, esta forma artística.
- Del cuerpo grotesco se desprenden cuatro tipos de cuerpos: cuerpos naturales; cuerpos deformes; cuerpos sin vida; y cuerpos torturados.
- Cuerpos naturales: son aquellos que presentan todas las características completas de un cuerpo humano. Dos brazos, dos piernas, una cabeza y órganos sexuales completos. Sus características grotescas son: engullir, copular, excretar, parir, pero son escondidas para mantener el decoro social.
- Cuerpos deformes: son los amputados, rotos, torcidos, inarmónicos, externos a un parámetro de normalidad psicológica y/o física.
- Cuerpos sin vida: la putrefacción, la desintegración de los órganos, la firmeza de los músculos, y la presencia de olores nauseabundos, son sus características principales.
- Cuerpos torturados: son los atacados por otros cuerpos, violados, cortados, corrompidos, mutilados, y lastimados. Cuerpos convertidos en objeto de descarga de impulsos sádicos, donde se muestran los efectos de violencia sobre los mismos.
- A la hora de pensar lo grotesco existe un mecanismo psicológico involuntario que se pone en funcionamiento cada vez que una persona entra en contacto con estos tipos de cuerpos, ya sea personalmente o a través de un producto artístico. Dicho mecanismo actúa filtrando y

negando todas las características grotescas del cuerpo que se le presenta, de manera tal que el receptor se ve imposibilitado de comprender la realidad de lo que tiene frente a sí.

- El género cinematográfico es un marco que posibilita la delimitación de las características que poseen cierto grupo de películas, que es compartido por espectadores y realizadores.
- El género es híbrido: la dinámica intrínseca del género, sumada a la cantidad exponencial de nuevas producciones, y al desarrollo de nuevas técnicas, corroe la pureza cerrada del género, y lo pone en comunicación con géneros próximos o remotos.
- El género es abierto: la realidad y la problemática del género determinan su característica principal, el estar sujeto a una constante reelaboración y resignificación.
- Los géneros documental y ficcional dejaron de ser entidades cerradas. En su lugar, la relación entre ambos es de mutua contaminación.

Estos resultados dan cuenta de la complejidad que reviste el tópico de lo grotesco en su abordaje a partir de los géneros cinematográficos, pero, a la vez, muestran su realidad, y marcan la necesidad de un abordaje integral y comprensivo.

DISCUSIÓN

Teniendo en cuenta que la presente investigación no tiene antecedentes explícitamente demarcados en cuanto a la cuestión del cuerpo grotesco en el cine, sino que es un estudio exploratorio, y teniendo presente que los trabajos expuestos en el estado del arte tienen algunas variables similares con las utilizadas en la presente investigación, se constata que no tienen ni los mismos objetivos, ni consideran el aspecto transversal del grotesco, esencial para nuestro estudio.

En lo que toca a la relación del presente trabajo con respecto a las teorías recuperadas en el marco teórico, el mismo busca prolongar la investigación, llevándola desde las diferentes esferas artísticas como la literatura, la escultura, etc., hacia el séptimo arte. Habilita a ello el mencionado carácter transversal del cuerpo grotesco, que indica su despliegue a través de las diferentes formas artísticas.

Es por ello que, del diálogo con el estado de la ciencia, se puede observar que el grotesco muchas veces es confundido o subordinado a un aspecto que, en realidad, forma parte de su caracterización intrínseca, por ejemplo, Torres Negri (2007) parece identificar lo grotesco con lo absurdo, cuando en realidad se pudo comprobar que lo absurdo es una de las caracterizaciones que admite lo grotesco, como se vio en las propuestas teóricas de Fernández Ruiz, Kayser, entre otros. Semejante estado es indicativo de una de las advertencias que se plantearon en este trabajo, a saber, que el grotesco como tal es un fenómeno múltiple de difícil aprehensión.

También, como ha sido indicado en su momento, existen diferentes teóricos que, a la hora del abordaje de los géneros cinematográficos, tienen concepciones cerradas y ortodoxas en lo que atañe a la clasificación y ordenamiento de los mismos, obturando la generación de nuevas propuestas, la categorización de subgéneros, y el fenómeno de la hibridación entre distintos tipos de géneros, como por ejemplo Calvo (1975).

La definición y delimitación de lo grotesco no sólo está sujeta al abordaje teórico, sino que también está sujeta a las modificaciones en el contexto social en el que se encuentra desplegado. Esto quiere decir que la cuestión de lo grotesco toca a un plano cultural, ligado a dimensiones valorativas. El presente estudio no tematiza estas cuestiones, eligiendo un enfoque descriptivo para el abordaje del fenómeno en el campo cinematográfico.

La actualidad de lo grotesco bajo los parámetros culturales contemporáneos, basados en los cambios legales y en la sensibilidad social, han modificado el discernimiento de los límites de lo grotesco, tal cual lo refiere Fernández Ruiz (2004) citando a G.G Harphan (1982):

Lo grotesco se está volviendo cada vez menos posible a causa de la creciente tolerancia del desorden, del *genre mixte*. Cuando las tertulias televisivas presentan [...] entrevistas [...] con, por ejemplo, travestis y transexuales, ¿cómo podemos continuar llamando al hermafrodita grotesco? [...] En tiempo más inocentes era posible crear un grotesco mezclando humanos con elementos animales o mecánicos, pero a medida que aprendemos más sobre el lenguaje de los animales, y que enseñamos lenguajes más y más complejos a los ordenadores, las membranas que separaban estos reinos del de los hombres empiezan a disolverse, y con ellas se desvanece la posibilidad de muchas formas de grotesco. En resumen, lo grotesco [...] después de haber existido durante siglos en los desordenados márgenes de la cultura occidental y de las convenciones estéticas que constituyen esta cultura, se enfrenta ahora con una situación en la que el centro no puede, o no quiere

restringir, donde nada es incompatible con nada, y donde lo marginal no puede distinguirse de lo típico. Por lo tanto lo grotesco [...] está siempre y en todas partes en torno a nosotros – y cada vez es más invisible. Fernández Ruiz (2004) citando a G.G. Harpham (1982).

CONCLUSIÓN Y PROPUESTA

The grotesque is properly something more than the truth, something real in the extreme, not something arbitrary, false, absurd, and contrary to reality. Thomas Mann (1983).

La pregunta de investigación que motivó la realización de este trabajo es: ¿de qué manera se puede integrar el cine grotesco a la teoría de géneros cinematográficos? De acuerdo a los resultados obtenidos en la investigación la respuesta que se puede brindar a la pregunta inicial es: dada la característica central del género como una entidad abierta, sujeta a constante reelaboración y redefinición, y a la posibilidad de hibridación entre los géneros, se plantea la conformación del cine grotesco como un tipo de género híbrido cuya característica principal radica en cierta utilización del cuerpo que se aparta considerablemente de los géneros canónicos, y que tiende a mostrar de manera directa y visceral aquello que es negado y ocultado por el mecanismo inconsciente de lo imaginario virtual, que se despliega tanto en la cotidianeidad como así también ante la presencia de una obra de arte.

Como principal fortaleza de esta investigación se señala el haber generado un acceso teórico a un tema poco tratado, haciendo posible que las futuras investigaciones a realizarse sobre la temática puedan continuar con el abordaje teórico o adentrarse en el campo empírico. Se recomienda que, en la continuación de la investigación se trabaje sobre una tipología corporal específica, para poder llegar a resultados y definiciones más concretos, que eviten las imperfecciones de un planteo general.

Su debilidad viene de la mano de su fortaleza, ya que, al ser un ámbito poco explorado, la ausencia de producción teórica sobre la temática hace que falte una base sólida sobre la cual apoyarse.

Los alcances y limitaciones que se presentaron en el diseño de tesis fueron sostenidos durante la investigación. Sin embargo se encontró una limitación más: al momento de ejemplificar las tipologías de cuerpos grotescos en el cine, se pudo advertir su amplia pluralidad, esto implicó que se debiera acotar el registro fílmico para constituir así una unidad teóricamente manejable.

Así, los objetivos planteados han sido cumplidos. El abordaje del cuerpo desde la estética mostró a la vez una pluralidad de tipologías de cuerpos en circulación por las distintas formas artísticas, como así también la transversalidad del cuerpo grotesco. Esto permitió el abordaje del objeto central de este estudio dentro del cine; permitió precisar y definir lo grotesco cuya nota esencial recae en la sensación visceral generada en sus receptores. La tematización de lo grotesco, de los cuerpos grotescos, como así también de la problemática de los géneros, llevó a producir una delimitación entre lo ficcional y lo documental, que se vieron desbordados por esta nueva categoría teórica llevándolos hacia la hibridación y la contaminación mutua. De manera tal que se impuso la construcción de un nuevo objeto teórico, a saber el género grotesco, que permitirá el abordaje empírico en futuras investigaciones, llenando así un vacío en el estado de la ciencia. De allí se deriva, como fin del recorrido investigativo, la propuesta de un nuevo género cinematográfico.

En base a los resultados obtenidos en la investigación, y haciendo frente al objetivo central del trabajo, se propone que el mentado género abarque todas aquellas películas que muestren estas imágenes cruentas y controversiales para el espectador, dando puntos de vista de conjunto y principios generales de interpretación y apreciación, que, utilizados con elasticidad y con matices, permitirán captar un hilo conductor central que atraviese las diferentes obras a clasificar dentro de este género, ya existente pero no caracterizado.

Entonces, el grotesco es, según se desprende de lo investigado, un género cinematográfico que se centra en el cuerpo humano, en cualquiera de las tipologías ya descritas. Muestra lo visceral del cuerpo, sus excreciones, sus deformidades, la descomposición post-mortem, y cualquier tipo de tortura que incluya amputaciones, conductas sexuales fuera de la norma o presentadas de manera explícita, incluyendo las secreciones normales como sangre, excrementos, pus, entre otros. En la mayoría de sus películas se muestra de manera ficcional incluyendo efectos especiales, aunque también las hay del género documental. Estas películas presentan situaciones reales que ocurren en el mundo aunque no necesariamente sean históricas, ni basadas en hechos reales.

Dado que mezcla la ficción con el documental, que muestra a través de un guión redactado cuidadosamente una realidad cruda que se esconde y que no se quiere ver, una realidad inquietante, corporal, e idealizada por la cultura, se trataría de un género que condense lo marginal, lo indeseado y lo inmoral. No funcionaría como un canon con reglas fijas a las cuales deben adecuarse las películas, sino que las hermanaría a partir de un tema fundamental: el cuerpo grotesco y sus modulaciones. Todas aquellas películas que hasta cierto punto parecían inclasificables, se muestran como pertenecientes a cierto ámbito, a cierto estilo, a cierto modo de ser, que es comprendido por este género, que hasta ahora había permanecido a la sombra de la crítica convencional.

Queda así formulada la propuesta, quedando abierta a nuevas posibilidades de análisis y profundización.

BIBLIOGRAFÍA

- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Buenos Aires: Paidós.
- Aquino, Santo Tomás (1989). *Suma Teológica V.1 De Dios uno*. Buenos Aires: Club de Lectores. (Obra original publicada en s.XIII)
- Bajtín, Mijail (1988). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial. Capítulo 4 y 5.
- Barroso García, Jaime (2002). *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Calvo, Eduardo (1975). *El cine*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Carmona, Luis Miguel (2012). *Cine Insano. Las películas más perturbadoras de la historia del cine*. Madrid: T&B Editores.
- Chateau, Dominique (2010). *Estética del cine*. – 1ª ed. – Buenos Aires, Argentina: Editorial la Marca Editora.
- Deleuze, Gilles (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. (Irene Agoff, trad.). Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.
- Deleuze, Gilles (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. (Irene Agoff, trad.). Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.
- Demo, Pedro (1975). *Investigación Participante. Mitos y realidad*. Buenos Aires: Editorial Kapeluz.
- Eco, Umberto (2004). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Eco, Umberto (2013a). *Historia de la Belleza* (María Pons Irazazábal, trad.). Barcelona: Editorial Debolsillo.
- Eco, Umberto (2013b). *Historia de la Fealdad* (María Pons Irazazábal, trad.) Barcelona: Editorial Debolsillo.
- Fernandez Ruíz, Beatriz (2004). *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. España: Universitat de Valencia.
- Gombrich, Ernst (2010). *La historia del arte* (Rafael Santos Torroella, trad.). Londres: Editorial Phaidon.
- Gómez Ferri, J., Grau Muñoz, A., Ingellis, A.J., Jabbaz, M. (s.f.). *Técnicas cualitativas de investigación social* [Diapositivas de Power Point]. Recuperado de http://ocw.uv.es/ciencias-sociales-y-juridicas/tecnicas-cualitativas-de-investigacion-social/tema_6_investigacion_documental.pdf
Revisado 24/10/2013
- González de Cruz, Cecilia (2003). *Curso de Metodología de la Investigación Científica en las Ciencias Sociales* – 1ª ed. – Salta: Virtudes Editorial Universitaria.
- Gubern, Roman (1995). *Historia del Cine*. Universidad de Michigan, Estados Unidos: Editorial Lumen.

Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio (1998). *Metodología de la Investigación*. Buenos Aires: Mc Graw Hill Editorial. Capítulo 4 (Tipos de Investigación).

Huck, Claudio (2009). *Arcadia Salteña. Estudios sobre cine*. Salta: Crear SRL.

Kayser, Wolfgang (1964). *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura* (Ilse M. de Brugger, trad.). Buenos Aires: Editorial Nova.

King Gary, Keohane Robert O., Verba Signey (2000). *El diseño de la investigación social. La inferencia científica en los estudios cualitativos*. Madrid: Alianza Editorial.

Mann, Thomas (1983). *Reflections of a nonpolitical man*. EEUU: Frederick Ungar Publishing Co.

Montaigne, Michel (1595). *Ensayos II*. Biblioteca Virtual Universal.

Nietzsche, Friedrich (1973). *El crepúsculo de los ídolos*. (Andrés Sanchez Pascual, trad.). Madrid: Alianza.

Oliveras, Elena (2013). *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Planeta – Emecé.

Pérez Lozano, José María (1959). *Formación cinematográfica*. Madrid: Juan Flors editor.

Rabelais (1990). *Gargantúa y Pantagruel* (Anatole France, trad.). México: Porrúa Editorial. (Obra original publicada en el s. XV)

Rabiger, Michael (2005). *Dirección de Documentales*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión. RTVE

Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/>

Rosenkranz, Karl (1992). *Estética de lo feo* (Miguel Salmerón, trad.). Julio Ollero Editor. (Obra original publicada en 1853)

Traversa, Oscar (1984). *Cine: el significante negado*. Buenos Aires: Editorial Hachette.

Vasilachis de Gialdino, I. (1992) *Métodos cualitativos I. Los problemas teórico-epistemológicos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Zizek, Slavoj (2013). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

FIGURAS

- Figura 1.** Anónimo (Milenio XXX a.C.) *Venus de Willendorf*. [Escultura]. Recuperado de Eco (2013a)
- Figura 2.** Anónimo (Siglo II a.C.) *Venus de Milo*. [Escultura]. Recuperado de Eco (2013a)
- Figura 3.** Botticelli, S. (c.1482) *Nacimiento de Venus*. [Pintura]. Recuperado de Eco (2013a)
- Figura 4.** Tiziano (1538) *Venus de Urbino*. [Pintura]. Recuperado de Eco (2013a)
- Figura 5.** Velázquez, D. (1650) *Venus del Espejo*. [Pintura]. Recuperado de Eco (2013a)
- Figura 6.** Canova, A. (c.1804) *Paulina Borghese*. [Escultura]. Recuperado de Eco (2013a)
- Figura 7.** Ingres, J.A.D. (1814) *La gran odalisca*. [Pintura]. Recuperado de Eco (2013a)
- Figura 8.** Picasso, P. (1908) *Gran Dríada*. [Pintura]. Recuperado de Eco (2013a)
- Figura 9.** *Marilyn Monroe*. [Fotografía]. Recuperado de Eco (2013a)
- Figura 10.** Mirón. (470-440 a.C.) *Discóbolo*. [Escultura]. Recuperado de Eco (2013a)
- Figura 11.** Reni, G. (1615-1630) *Hipómene y Atlanta*. [Pintura]. Recuperado de Eco (2013a)
- Figura 12.** Hayez, F. (1842) *Sansón*. [Pintura]. Recuperado de Eco (2013a)
- Figura 13.** Copia romana de Policleto. (440 a.C.) *Doríforo*. [Escultura]. Recuperado de Eco (2013a)
- Figura 14.** Anónimo. (Siglo XI) *Humores corporales y cualidades elementales del hombre en relación con el zodiaco*. [Dibujo]. Recuperado de Eco (2013a)
- Figura 15.** Da Vinci, L. (c.1490) *Esquema de las proporciones del cuerpo humano*. [Dibujo]. Recuperado de Eco (2013a)
- Figura 16.** Cesariano, C. (1521) *Di Lucio Vitruvio Pollione: de architectura*. [Dibujo]. Recuperado de Eco (2013a).
- Figura 17.** Durero, A. (1528) *Tabla antropométrica de: De la simetría de los cuerpos humanos*. [Dibujo]. Recuperado de Eco (2013a).
- Figura 18.** Ghyka, M. (1931) *Análisis armónico de un rostro de El número de oro*. [Imagen]. Recuperado de Eco (2013a).
- Figura 19.** *Theda Bara en Cleopatra* (1917) [Fotografía]
- Figura 20.** *Clara Bow en Ello* (1927) [Fotografía]
- Figura 21.** *Katherine Hepburn en The Philadelphia Story* (1940) [Fotografía]
- Figura 22.** *Rita Hayworth en Gilda* (1946) [Fotografía]
- Figura 23.** *Marlon Brando en On the Waterfront* (1945) [Fotografía]
- Figura 24.** *Elizabeth Taylor en Who's afraid of Virginia Woolf?* (1966) [Fotografía]

- Figura 25.** *Robert Redfort* (s.f.) [Fotografía]
- Figura 26.** *John Travolta* en *Grease*. (1978) [Fotograma]
- Figura 27.** *Brigitte Bardot* (1970) [Fotografía]
- Figura 28.** *Sharon Stone* en *Instinto Básico*. (1992) [Fotograma]
- Figura 29.** *Jhonny Depp* (s.f.) [Fotografía]
- Figura 30.** *Angelina Jolie* (s.f.) [Fotografía]
- Figura 31.** Anónimo (1490) *Retrato de Esopo*. [Grabado]. Recuperado de Eco (2013b)
- Figura 32.** Maestro del Alto Rin (Siglo XVI) *Los amantes muertos, la Muerte y la Lujuria*. [Pintura]. Recuperado de Eco (2013b)
- Figura 33.** Quentin Metsys (atri.) (1525-1530) *Mujer grotesca*. [Pintura]. Recuperado de Eco (2013b)
- Figura 34.** David Hand – Walt Disney (1937) *Blancanieves y los siete enanitos*. [Fotograma]. Recuperado de Eco (2013b)
- Figura 35.** *Lon Chaney* en *El fantasma de la Ópera* (1925) [Fotograma]. Recuperado de Eco (2013b)
- Figura 36.** *Charles Laughton* en *Quasimodo* (1939) [Fotograma]. Recuperado de Eco (2013b)
- Figura 37.** *Boris Karloff* en *Frankenstein* (1931) [Fotograma]. Recuperado de Eco (2013b)
- Figura 38.** Iommi, Enio (2012) *Los dos al mismo tiempo*. [Escultura]. Recuperado de Oliveras, Elena (2013).
- Figura 39.** Manzoni, Piero (1961) *Merde d'Artiste*. [Escultura]. Recuperado de Oliveras, Elena (2013).
- Figura 40.** Doré, Gustave (1873) *Gargantúa y Pantagruel* [Ilustración]. Recuperado de Eco (2013b)
- Figura 41.** Pálfi, György (Diretor)(2016a) *Taxidermia* [Fotograma]
- Figura 42.** Pálfi, György (2016b) *Taxidermia* [Fotograma]
- Figura 43.** Scola, Ettore (1976a) *Feos, sucios y malos*. [Fotograma]
- Figura 44.** Scola, Ettore (1976b) *Feos, sucios y malos*. [Fotograma]
- Figura 45.** Zéno, Thierry (1974a) *Vase de Nocés*. [Fotograma]
- Figura 46.** Zéno, Thierry (1974b) *Vase de Nocés*. [Fotograma]
- Figura 47.** Browning, Tod (1932a) *Freaks*. [Fotograma]
- Figura 48.** Browning, Tod (1932b) *Freaks*. [Fotograma]

Figura 49. Lynch, David (1980a) *El hombre elefante*. [Fotograma]

Figura 50. Lynch, David (1980b) *El hombre elefante*. [Fotograma]

Figura 51. Romero, George A. (1968a) *La noche de los muertos vivientes*. [Fotograma]

Figura 52. Romero, George A. (1968b) *La noche de los muertos vivientes*. [Fotograma]

Figura 53. Fleisher, Ruben (2009a) *Zombieland*. [Fotograma]

Figura 54. Fleisher, Ruben (2009b) *Zombieland*. [Fotograma]

Figura 55. Deodato, Ruggero (1980a) *Holocausto Caníbal* [Fotograma]

Figura 56. Deodato, Ruggero (1980b) *Holocausto Caníbal* [Fotograma]

Figura 57. Wan, James (Director) (2000-a) *El juego del miedo* [Fotograma]

Figura 58. Wan, James (Director) (2000-b) *El juego del miedo* [Fotograma]

Figura 59. Six, Tom (Productor y Director) (2009a). *The human centipede* [Fotograma]

Figura 60. Six, Tom (Productor y Director) (2009b). *The human centipede* [Fotograma]

FILMOGRAFÍA

Browning, Tod (Productor y Director). (1932). *Freaks*. [La parada de los monstruos] [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Di Nunzio, Franco; Palaggi, Franco (Productores). Deodato, Ruggero (Director). (1980). *Holocausto canibal* [Cinta cinematográfica]. Italia: F.D. Cinematográfica.

Hardman, Karl; Streiner, Russell (Productores). Romero, George A. (Director). (1968). *Night of the living dead*. [La noche de los muertos vivientes] [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos.

Koules, Oren; Burg, Mark; Hoffman, Gregg (Productores). Wan, James (Director). (2000-). *Saw* [El juego del miedo] [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Evolution Entertainment & Twisted Pictures.

Miskolczi, Péter & Váradi, Gábor (Productores). Pálfi, György (Director). (2006). *Taxidermia* [Cinta cinematográfica]. Hungría: Amour Fou Filmproduktion, Eurofilm Stúdió, Katapult Film, La Cinéfacture & Memento Films Production.

Polone, Gavin (Productor). Fleisher, Ruben (Director). (2009) *Zombieland* [Tierra de Zombies] [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

Ponti, Carlo (Productor). Scola, Ettore (Director). (1976). *Brutti, sporchi e cattivi* [Feos sucios y malos] [Cinta cinematográfica]. Italia.

Sanger, Jonathan; Cornfeld, Stuart; Brooks, Mel (Productores). Lynch, David (Director). (1980). *The elephant man* [El hombre elefante] [Cinta cinematográfica]. Reino Unido: Brookfilms.

Six, Tom (Productor y Director). (2009). *The human centipede* [Cinta cinematográfica]. Países Bajos: Six Entertainment.

Wright, Ben (Director). (2004) *Slavoj Žižek: The Reality of the Virtual* [Documental]. Reino Unido: Ben Wright Film Productions.

Zéno, Thierry (Productor y Director). (1974). *The pig fucking - Vase de Noces* [Cinta cinematográfica]. Bélgica.

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SALTA
FACULTAD ARTES Y CIENCIAS
LICENCIATURA EN COMUNICACIONES SOCIALES

“El cine grotesco.”

Alumna: Emilse Salcedo

Director: Lic. Javier Tolaba

EVALUACIÓN

Tribunal evaluador.

Jurado:

Jurado:

Jurado:

Observación:

Lugar y fecha: _____

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SALTA
FACULTAD ARTES Y CIENCIAS
LICENCIATURA EN COMUNICACIONES SOCIALES

“El cine grotesco.”

Alumna: Emilse Salcedo

Director: Lic. Javier Tolaba

EVALUACIÓN

Tribunal evaluador.

Jurado:

Jurado:

Jurado:

Observación:

Lugar y fecha: _____