

Pamela Soledad Jiménez Draguicevic  
Alonso Hernández Prado  
Pablo Alejandro Cabral  
José Antonio Tostado Reyes

(Coordinadores)



*Propuestas artísticas*  
en la sociedad actual



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE QUERÉTARO

## **Propuestas artísticas en la sociedad actual**

Pamela Soledad Jiménez Draguicevic

Alonso Hernández Prado

Pablo Alejandro Cabral

José Antonio Tostado Reyes

Primera edición: julio 2022

D.R. © 2022 De los autores

D.R. © 2022 Universidad Autónoma de Querétaro

Cerro de las Campanas s/n

Centro Universitario, 76010

Santiago de Querétaro, México.

[www.uaq.mx](http://www.uaq.mx)

ISBN: 978-607-513-623-3

Este libro fue dictaminado favorablemente conforme a los  
lineamientos editoriales del Comité Editorial de la Facultad de Bellas Artes

Diagramación y diseño de portada:

Cinthya Ibarra

Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons

Atribución 2.5 México (CC BY 2.5).

La presente obra puede ser utilizada con fines educativos,  
informativos y culturales siempre que se cite la fuente.

Editado en Querétaro, México

# *Propuestas artísticas en la sociedad actual*

Pamela Soledad Jiménez Draguicevic

Alonso Hernández Prado

Pablo Alejandro Cabral

José Antonio Tostado Reyes

(Coordinadores)



Coordinación de  
Artes Ediciones  
FACULTAD DE BELLAS ARTES



Imagen/Producción  
Editorial  
FACULTAD DE BELLAS ARTES





COMITÉ EDITORIAL

Dr. Eduardo Núñez Rojas

Dra. Cristina Medellín Gómez

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic

Dr. Fabián Giménez Gatto

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Dr. Juan Granados Valdéz

M. en C. Silvia Pantoja Ruiz

Dr. Sergio Rivera Guerrero

Dr. León Felipe Barrón Rosas



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE QUERÉTARO  
FACULTAD DE BELLAS ARTES

## DIRECTORIO

Dra. Margarita Teresa de Jesús García Gasca  
Rectora

Dr. Sergio Rivera Guerrero  
Director de la Facultad de Bellas Artes

Mtro. José Olvera Trejo  
Secretario Académico de la Facultad de Bellas Artes

M. en A. Salvador Guzmán Molina  
Secretario Administrativo de la Facultad de Bellas Artes

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic  
Jefa de Investigación y Posgrado de la FBA

Dr. León Felipe Barrón Rosas  
Coordinador de Artes Ediciones

## ÍNDICE

### **Prólogo**

Alonso Hernández Prado..... 8

### **Los recursos digitales en la divulgación de la investigación y la docencia del cuerpo académico de artes escénicas**

Claudia Fragoso Susunaga y Adriana Elena Rovira Vázquez ..... 13

### **¿Pueden las máquinas ser creativas? Los retos del arte del siglo XXI**

Yazmín Elena Hernández Tisnado..... 28

### **Eutonía y Escena: la fluctuación del tono en la caracterización escénica**

Pablo Cabral..... 40

### **Espiritualidad y ritualismo del quehacer escénico: reflexiones sobre el arte balinés**

Jocelyn Nayeli Porras Ávila ..... 52

### **El teatro como elemento posibilitante de espacios de resistencia en torno a la masculinidad hegemónica.**

#### **Propuesta de intervención con adolescentes**

Erick Fabián Verdín Tello y María Elena Meza de Luna..... 66

### **Visibilización, representación y estetización de la violencia social en el cine mexicano contemporáneo en *Las elegidas* y *Vuelven***

Ilse Mayté Murillo Tenorio ..... 78

<b>El cine de terror y la teoría freak. Una revisión actualizada del siglo XXI</b>	
Laila Erendira Ortiz Cora .....	96
<b>Rescate histórico de la obra del compositor Bonifacio Rojas Ramírez</b>	
Alonso Hernández Prado y Luis Alberto Pérez Díaz .....	117
<b>El Bambuco colombiano y el Huapango huasteco mexicano.</b>	
<b>Dispositivos didácticos para fortalecer la convivencia armónica y la identidad</b>	
María Josefina Juana Arellano Chávez, Ma. de los Ángeles Aguilar San Román, Carla Patricia Quintanar Ballesteros y Alejandra Martínez Fernández.....	130
<b>Los símbolos ocultistas, alquímicos y religiosos en el arte de Mark Ryden</b>	
Karlo Gutiérrez Terán .....	143
<b>Visibilizar el acoso sexual callejero, un ejercicio desde el arte urbano y el graffiti hecho por mujeres</b>	
Estrella de los Ángeles Ramírez Morales y María Elena Meza de Luna .....	154

## Prólogo

¿Qué tienen en común las nuevas tecnologías, la *Eutonía*, la danza balinesa, la masculinidad hegemónica, la violencia social, la teoría *Freak*, Bonifacio Rojas, el bambuco colombiano, el huapango huasteco y el *pop* surrealista? *A priori* no se percibe un punto de convergencia entre estos temas, sin embargo, quien tenga la oportunidad de leer el presente libro, podrá detectar que cada uno de nosotros, los autores, nos vinculamos en su contenido, gracias a nuestra *expertis*, para llevarlos a ustedes lectores a lo que todos llamamos arte y cultura, convirtiendo a esta publicación más que en un compendio de ensayos, en una panorámica que nos permite acercarnos a la riqueza y variedad del pensamiento humano.

Las y los autores que aquí nos damos cita tenemos en común “la academia”, con nuestro correspondiente gusto por la investigación y la transmisión de conocimientos. A partir de nuestras diferentes trincheras universitarias, alumnas, alumnos, profesoras y profesores, con facilidad en el manejo de la pluma, o más bien del teclado, buscamos adentrarnos en los gustos y preferencias de ustedes y así compartirles los temas que estudiamos y nos apasionan. El prólogo contiene, más que la reseña, una “probadita” de cada capítulo, con el objetivo de contar con una panorámica general del libro y provocar en ustedes, lectores, el interés por leer nuestros textos.

Claudia Fragoso y Adriana Elena Rovira nos presentan alternativas con recursos digitales para la divulgación de la investigación y la docencia, a partir de los retos que la actual pandemia del Covid-19 representa, para dar continuidad a las actividades artísticas, académicas y de indagación. Con base en la reflexión detonada por sus experiencias en la implementación de los recursos digitales, las autoras, apoyadas en las tecnologías de la información y la comunicación, proponen que los docentes establezcan y desarrollen estrategias y seleccionen materiales auditivos y visuales, entre otros, para convertirse en orientadores y mediadores del proceso creativo. También proponen que las y los alumnos desarrollen otras destrezas cognitivas, todo esto con el objetivo de mantener el entusiasmo y superar la momentánea imposibilidad de encontrarnos “frente a frente”.



Por su parte Yazmín Tisnado identifica uno de los tantos retos del arte en el siglo XXI, en relación con las máquinas y su capacidad para ser creativas. La autora propone que los humanos estamos siendo desplazados por la tecnología y las máquinas, en muchas actividades cotidianas y que probablemente el arte puede ser un “último refugio”, sin embargo, el auge tecnológico también ha dado origen al arte digital y a nuevos perfiles profesionales, como es el caso del “curador digital”. Yazmín reflexiona en torno al arte, como la “última frontera en los procesos de automatización en la vida contemporánea” y nos pregunta si las máquinas también pueden ser creativas y si las Inteligencias Artificiales, a partir de lógicas algorítmicas, también pueden realizar arte y “procesos creativos”.

El maquillaje, el vestuario, la voz y la corporalidad son los elementos visibles en la caracterización de un artista escénico, pero hay otros elementos que no lo son a simple vista, como la flexibilidad corporal, vocal y emocional, que implican en el actor o bailarín un trabajo hacia lo sensorial, la percepción y la sensibilidad. Pablo Cabral sostiene que la fluctuación del tono neuromuscular, conocida como *Eutonía*, permite lograr esta flexibilidad, a partir del estado de la conciencia que agudiza los sentidos, a partir de cuatro regentes activos: atención, observación, precisión e intención.

A partir de la investigación del Mexicano Miguel Covarrubias, Jocelyn Nayeli Pórras nos invita al universo del *Tari*, con base en su maravillosa experiencia aprendiendo cada uno de los pormenores de esta danza ancestral en la mismísima isla de Bali, Indonesia. Con esta danza, inspirada por la naturaleza y de la que Eugenio Barba generó conceptos como el *training* para sus “estudios escénicos”, la autora nos permite experimentar y entender la conexión con el universo que tienen desde niños los habitantes de este paradisíaco lugar, conectados con Dios, desde la percepción hinduista, para finalmente Jocelyn relacionarla con el arte del *performance*.

Erick Fabián Verdín y María Elena Meza piensan que el teatro es una vía para cuestionar los modelos de género presentes en nuestra sociedad que se construyen desde una perspectiva binaria y dicotómica del mismo, entendiendo que dicho paradigma suele estar fincado en representaciones e interpretaciones provenientes de mitologías grecolatinas que se alimentan del modelo de la masculinidad hegemónica. Fabián y María Elena proponen una intervención teatral “con base en técnicas ar-

tísticas, como una alternativa que posibilite el cuestionamiento y la deconstrucción de mandatos masculinos hegemónicos encarnados que tanta desigualdad sostienen en el cotidiano”. Los autores sostienen que el arte, en parte ha contribuido al sometimiento de lo femenino a lo masculino, abonando culturalmente a perpetuar conceptos como el honor, la caballerosidad, la virtud y la virginidad; sin embargo, piensan que es posible desmontar estos modelos hegemónicos, con la ayuda de un aparato crítico, como su propuesta de intervención teatral con adolescentes.

Ilse Mayté Murillo reflexiona en torno a los usos de la violencia y sus formas de representación en el cine mexicano, ella sostiene que las representaciones de la violencia en la pantalla fílmica han funcionado como un dispositivo para visibilizar fenómenos sociales y culturales a modo de denuncia, pero han provocado escozor entre los públicos, al caer en un abuso de la misma para causar morbo, lo que deriva en mayor rentabilidad y consumo de las producciones fílmicas por parte de los espectadores. La autora en su ensayo titulado “visibilización, representación y estetización de la violencia social en el cine mexicano contemporáneo” hace una revisión de los filmes *Las elegidas*, de David Pablos y *Vuelven*, de Issa López, para adentrarnos a su reflexión y conclusiones.

¿De qué manera el cine de terror actualiza nuestra mirada hacia el siglo XXI? Laila Eréndira Ortiz revisa diferentes perspectivas, a partir de la teoría *freak* y propone al cine de terror como el arte mediante el cual, se hace constancia no sólo de los insistentes “desórdenes graves de toda proporción” (monstruosidades) en lo humano ante su interacción mundana, sino de la creación de inéditas imágenes que posteriormente se objetualizan mediante la cultura, comprobando así el principal papel de la psique: la generación de lo posible ante el sin sentido de lo real por medio de lo virtual. Laila se refiere a *freak* como las características que nos hacen percibir que una persona, es única (una sola y diferente a las demás) y a características que poseen las personas que nos hacen percibir que son lo mismo (sin diferencia) que otras personas y sostiene que el cine de terror tiene la “voluntad de provocar en el espectador sensaciones de pavor, terror, miedo, disgusto, repugnancia, horror, incomodidad o preocupación”, pero *degustar* de este género nos permite descubrir autores cuya finalidad rebasa con mucho esas fútiles intenciones.

Bonifacio Rojas Ramírez (1921-1997) fue un músico michoacano, compositor, autor de varios métodos de teoría musical, fundador y director de coros y orquestas, y profesor de armonía y composición en algunas de las más importantes instituciones de enseñanza musical de nuestro país. Quien suscribe y Luis Alberto Pérez, en su momento alumno de la Universidad Autónoma de Querétaro, ahondamos en los aspectos anteriormente mencionados y en la identidad de las composiciones del maestro, con el afán de difundir a la persona y obra de quién por su calidad y cantidad de producción artística y cultural, debería ser tomado más en cuenta.

¿Para qué les sirve a las personas bailar, cantar o interactuar con imágenes o con la literatura más allá del entretenimiento y el gozo? Josefina Arellano, Ma. de los Ángeles Aguilar, Carla Quintanar y Alejandra Martínez se dan cita en torno al baile “bambuco colombiano” y el “huapango huasteco” y los proponen como dispositivos didácticos para fortalecer la convivencia armónica y la identidad, partiendo de la educación con base en la convivencia y la educación emocional, para generar un entorno seguro donde se promueva el trabajo colaborativo, el respeto por los derechos del otro y de uno(a) mismo(a), se fomente la equidad, la empatía y la escucha activa para la resolución de conflictos, entre otras habilidades.

Karlo Gutiérrez nos presenta a Mark Ryden, el padrino del *pop* surrealista, a partir de su producción, sus estudios académicos y la corriente artística en que se desarrolló. Karlo describe como por medio de la tecnología se han roto las fronteras de la época en que Ryden realizó sus creaciones y como gracias al ocultismo y a la globalización podemos tener acceso a los símbolos a los que el artista recurre en su obra.

Estrella de los Ángeles Ramírez y Elena Meza invitan a reconocer y denunciar el acoso sexual callejero (ASC) como una problemática que afecta a todas las mujeres y que ha caído en una injusta invisibilidad. En su texto, apoyadas de estadísticas, movimientos y teorías, exponen la continuación de una lucha arraigada con el paso del tiempo y cuyo objetivo es exigir que el acoso en espacios públicos no las prive de su libertad. De esa forma, rescatan el arte urbano y el graffitti hecho por mujeres como medio para reclamar su derecho a la vida pública.

Me permito señalar que este libro contiene doce buenas razones para leerlo y que la variedad de los temas que aquí se presentan convergen en el interés que nosotros

los autores mostramos por el saber y nuestro afán por compartirles estos temas que tanto nos apasionan. Invito a las y los lectores para adentrarse en esta publicación, con la misma pasión con que cada uno de nosotros escribimos sus capítulos.

*Alonso Hernández Prado*

Primavera de 2022

## El cine de terror y la teoría freak. Una revisión actualizada del siglo XXI

Laila Erendira Ortiz Cora

### Introducción

Entre los *babyboomers* y los *centennials* la visualidad en juego es extraña, no es posible elegir puntos de vista radicales sino *gustos* que hasta ahora se han designado despectivamente como *posmodernos*. Para profundizar en las circunstancias de un miembro de la *Generación X*, propongo reflexiones a partir del *cine de terror*.

En otras ocasiones he intentado llamar la atención sobre el papel destacado que este tipo de materiales artísticos significan para la cultura actual. No porque el cine de terror necesite quien lo legitime, ni que el interés de sus realizadores sea convencer a nadie de su importancia o trascendencia, mucho menos que su tratamiento académico sea el principal objetivo de su creación. Más bien es que estudiarlo, permite un panorama distinto de las temáticas que nos aproximan al misterio de lo post humano y, por supuesto, su derivado conocimiento. Un campo fértil para los investigadores de las humanidades *actuales* y la comprensión de su papel en el arte, así como la inauguración de la *Teoría freak* en la sociedad del siglo XXI.

Por *freak* me sigo refiriendo a aquellas subjetividades que, más que centrarse en la búsqueda de una personalidad nos plantean con su existir los accidentes de desborde que se dan en la construcción imaginaria de lo que conocemos por *identidad*. Sabemos que tal término tiene una ambivalencia nata:

Por una parte, se refiere a características que nos hacen percibir que una persona, es única (una sola y diferente a las demás). Por otro lado, se refiere a características que poseen las personas que nos hacen percibir que son lo mismo (sin diferencia) que otras personas. (Anders, 2020).

Es así como lo identitario, refiere a paradojas donde las lógicas conductuales o visuales que representen a un individuo son el inicio de su conformación caótica. El *cine de terror* es una *teoría freak* al ser el arte mediante el cual se hace constancia de las insistentes monstruosidades o “desórdenes graves de toda proporción” en lo humano ante su interacción mundana y, de la creación de inéditas imágenes que posteriormente se conceptualizan mediante la cultura. Comprueba de esta manera, uno de los principales papeles de la psique artística: la generación de lo posible ante el sin sentido de lo real con ayuda de lo virtual. Un conocimiento distinto de la lógica regular. Por tanto, si nos vemos forzados a actualizar el término de *identidad* tenemos que referirnos además de su significado ontológico, personal, estable o ideológico, a su tendencia creativo-imaginaria y por tanto, *aestétika* (sensorial). Lo que Jacques Rancière identifica como un *modo de la experiencia* (2014, p. 10), en otras palabras, su sesgo epistemológico.

En *Los estudios sobre cine en Latinoamérica 2000-2017*, Lauro Zavala es enfático en la falta de “análisis del lenguaje cinematográfico”, aludiendo a que en gran parte el “estudio del cine” es considerado en todas las instituciones como una enseñanza de los oficios “[...] que se aprenden exclusivamente con la práctica” (2020, p. 276).

Si aún hoy existe el problemático prejuicio acerca de los oficios o las actividades de ocio y divertimento, sin advertir todo lo que implican en el desarrollo del inteligencia humana y, además, la peyorativa consideración de “trabajos meramente manuales” a todos los tipos de arte, en el *cine de terror* agregamos las cuestiones de la ficción, término que a pesar de la complejidad alcanzada en la reflexión de lo virtual seguimos considerando fuera de toda seriedad, rigurosidad y, sobre todo, trascendencia académica real y no solo oportunistamente inclusiva.

## **I. Las historias, escrituras**

Convencionalmente, encontramos en la internet referencias al *cine de terror* tales como la de tener: “voluntad de provocar en el espectador sensaciones de pavor, terror, miedo, disgusto, repugnancia, horror, incomodidad o preocupación”. Pero *degustar* de este género nos descubre autores cuya finalidad rebasa con mucho esas fútiles intenciones. En este momento, existen largometrajes o personajes que permiten el encuentro con algo

mucho más trascendente que una simple hora y media de diversión, delicioso sufrimiento o goce estético. Plantean ideas distintas de lo que hasta hoy consideramos *conocimiento* a través de otros tipos de escritura mediante variadas tecnologías. Tal vez el plus de ser un cinéfilo del terror consista en encontrar en sus imágenes, guiones e historias, detalles que trascienden los saberes legitimados para detectar otras epistemes. En este sentido, Gilbert Simondon nos habla de la complejidad que existe en la conformación de la imagen terrible y su relación con un acto de pensamiento más que un simple hecho mecanicista:

Como la percepción solo es dada al final de la actividad, en el momento de la consumación, cada etapa que precede se funda sobre un esbozo de percepción que es precisamente la imagen; la imagen es la anticipación del objeto a través de los caracteres potenciales más ricos que la captación del objeto identificado...En el caso del hombre, es posible dar ejemplos de estas imágenes que suponen una vasta composibilidad y conduce a una actitud definida; algo terrible, o amenazante, antes de que se haya visto lo que es, conlleva una vasta composibilidad e induce una actitud, sea de huida, sea de defensa, sea de adquisición de información prudente e indirecta. La impresión de que pasa algo, de que un acontecimiento importante acaba de suceder es la más rica de todas, aunque no comporte ninguna precisión informacional (2013, p. 76).

Asimismo, Juan Villoro advierte de las peculiaridades de la escritura. Enfáticamente del *cuento* que se debate en sus orígenes ficcionales desde el establecimiento de la diferencia entre lo verificable y lo inverificable, no así entre verdad y mentira. Permittiéndonos distinguir cómo es que mediante la ineludible cualidad *a posteriori* de la razón, lo imaginario surge cual justificación de lo emocional. Es decir que la imagen tiene primordialmente un sentido organizativo –que no explicativo– y tal disposición narrativa, metafórica o metonímica, es material de la obra de arte y del pensamiento artístico: “a través de los relatos, los cuentos nos permiten ver la realidad como cuento,

estructurarla, organizarla no solo para apreciar las obras de arte sino también para ver el mundo como una posibilidad de obra de arte” (Villoro, 2021). En esta cita, veo dibujado el papel del terror por lo menos en el cine, ya que son creaciones que se hallan incluso más allá de la tensión que genera el arte como transmisor de posibilidades. Más que nada, respecto al encuentro con el caos del sin sentido y la paradójica circunstancia que guarda el conocimiento visual a diferencia del literario, respecto de *lo real*.

Sería incomprensible que un arte así eluda el ámbito “metafísico” o “paranormal”, términos polémicos con los que hasta ahora hemos logrado pensar y hablar de todo aquello que se encuentra en una parte distinta a la razón lógica y comunicación. La imagen ominosa plantea significantes que utilizan al lenguaje mediante la sugerencia y tal vez después, la creación de otras realidades, mismas que nunca estaremos seguros si no son más que descubrimientos.

Las imágenes aparecen así, bajo forma de anticipaciones perceptivas de potencialidades, como más generales que los objetos individuales. ¿Hace falta considerarlas como análogas a los conceptos, y como base de los conceptos? Ellas son diferentes de los conceptos por el hecho de que son *a priori*, que permiten la inserción del ser viviente en su medio, no los resultados de una experiencia inductiva, por tanto, construcciones *a posteriori* que resumen la experiencia. Pero se las puede considerar como la base de ciertos conceptos que son hechos imágenes enriquecidas y precisadas por la experiencia, a veces de una sola vez (*Prägung*) (Simondon, 2013, p. 77).

Con lo anterior, Simondon nos sugiere lo que podría sustentar la dificultad para definir el tipo de conocimiento que implica a las artes que, a diferencia de la ciencia, no presumen la comprobación (*con-firmus*). Las artes no buscan la veracidad del objeto (estar parado-junto), ni la estabilidad del acto de ver. Muestran el carácter móvil-significante del pensamiento, la condición abstracta del objeto desde su plasticidad formal y la inestabilidad subjetiva que acontece en la visualidad. Con esto notamos su



relación con la ciencia a nivel constitutivo y no dependiente ni antagónico. Lejos de reafirmar la pugna entre ciencia y arte, el conocimiento nos provoca a identificar de qué modos se relacionan. El papel trascendente de la actitud artística para la inercia científica. Lo anterior queda mejor dibujado en las descripciones que David Lynch hace de su proceso creativo:

Todo, cualquier cosa, surge del nivel más profundo. La física moderna denomina a ese nivel campo unificado. Cuando más se expande la conciencia, más se profundiza hacia dicha fuente y mayor es el pez que puede rescatarse [...] La idea tiene que bastar para ponerte en marcha porque, para mí, le sigue un proceso de acción y reacción. Es siempre un proceso de construcción y destrucción. Y luego, de esa destrucción se descubre algo sobre lo que se construye. La naturaleza juega un papel determinante en ello. Juntar materiales difíciles –como cocer algo al sol o emplear un material que se opone a otro– provoca una reacción orgánica. A continuación, es cuestión de sentarse a estudiarla, estudiarla y volver a estudiarla hasta que, de repente, te descubres saltando de la silla para pasar a la siguiente cosa. Eso es acción y reacción (2014, pp. 5-9).

El desconocimiento de estas relaciones puede heredarse a la *teoría freak* tachándola tempranamente de ser una pseudociencia más, aunque afortunadamente, en tanto deconstrucción en ciernes, todavía no es popular ni se utiliza por el capitalismo rapaz que toda “novedad” académica la convierte en negocio o pseudociencia. Porque tanto las teorías que analizan lo virtual y demás temáticas de lo “fantástico” y “lo extraño”, como el cine de terror, en su repetición desconsiderada, prejuiciada, desaforada e irreflexiva, se vuelven “fenómenos”, ideas o imágenes “anormales”. La maquinaria monetaria encubre el análisis de sus lenguajes bajo tres metros de trabajo técnico folclórico, algunas veces exhaustivo pero completamente insulso y aburrido, como sucede en casos tales como *Slenderman* (2009) de Sylvain White. Una *parodia sarcástica* en la que cae cierta cinematografía debido a sus “clichés megalomaniacos” mismos que apuntaba Jean Baudrillard (2012, p. 13).

La mayoría de las lecturas del cine en general y del “género” de terror en particular, han provenido de estudios que apelan a saberes o críticas cuya búsqueda se encuentra todavía en la formalidad de los datos duros inscritos en lógicas capitalistas o del *mainstream* imperante o, las academias de la verdad, peor aún de epistemologías repletas de fundamentos pretenciosos, clasistas u ornamentales. Sin embargo, estas producciones apelan a la singularidad, la extrañeza y al pragmatismo. Lauro Zavala observó de modo general esta situación, aclarando que: “la investigación universitaria sobre el cine en México se inició durante las últimas cuatro décadas del siglo XX, y se caracterizó por su naturaleza sociológica e historiográfica” (2020, p. 274). Esta cuestión afecta a los materiales con temáticas “oscuras” que resultan problemáticos al exceder lo ordinario y verosímil. Aluden a la reacción más que a la percepción. Sensaciones siniestras provocadas por la inquietante conformación de una presunta identidad, planteando un contrasentido imaginario a la tradición o el sentido común. Además, se suele ignorar casi por completo que en estas creaciones, tanto sus autores como espectadores más constantes, realizan obsesivas investigaciones que en estos momentos deben analizarse como una academia de otro tipo.

En “La imagen grito. Estudios sobre cine de terror” (2018), tales detalles son relevantes. Antonio Castilla nos permite, a través de la recuperación de la analogía Deleuziana del deseo de Francis Bacon por pintar no el horror sino *el grito*, notar especificidades entre el *cine de terror* clásico y el moderno. Allí la presupuesta intención banal e iletrada de la imagen siniestra queda en tela de juicio si examinamos con detenimiento el papel de *las escrituras* subyacentes en correlación a *las imágenes*, surgiendo la pregunta: ¿en qué consiste el *cine de terror*? Más aún en la posmodernidad.

Para plantear con la *teoría freak* observaciones respectivas a algunos de los innumerables estilos del *cine de terror*, hablaré de *el cuerpo raro*. Primero mediante lo que he denominado *manifestaciones estéricas* (estética-histeria), remitiéndome al análisis de Mark Fisher de *lo interior* y *lo exterior* por considerar que ambos conceptos se crean en esa cuestión autorreferencial corporal, empleando imágenes de los conceptos más clásicos: lo súper natural y lo obsceno- escatológico. Luego, apelaré a *lo extrínseco* de las escenas o *atmósferas estéricas* (estética-tétrico) para casos con características no

corporales, ya que aún cuando los efectos de la realidad y lo que denominamos *mundo*, terminan de alguna manera en la conformación psíquica, estos presentan mayor evidencia de *otras* cualidades para el conocimiento de lo real.

## II. El cuerpo: *lo exterior –súper natural–* y *lo interior –obsceno–*

¿Qué es un fantasma?

Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez,  
un instante de dolor quizá, algo muerto que parece por momentos  
vivo aún, un sentimiento suspendido en el tiempo, como una  
fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar,  
un fantasma, eso soy yo.

Guillermo Del Toro

Imposible no recuperar esta frase del filme *El espinazo del diablo* (2001) para conversar de piezas relativas al *horror paranormal* que dirigen su historia o escritura hacia la existencia tácita de fantasmas y/o demonios. En estas películas, la reacción del cuerpo al enfrentar lo desconocido es incontrolable y protagónico, usualmente un conflicto serio de orden *supernatural*. Su tratamiento *sobre* la realidad cuestiona lo mundano pero incluyendo elementos religiosos, espacios embrujados y vida después de la muerte, por lo que podríamos considerar de carácter antropológico a sus representaciones. En esos lugares no se permite que *Lo otro* escape de lo humano. Tal vez por esto es el estilo más incoherente, ficticio pero curiosamente el más clásico ya que denota la interesante peculiaridad con que estamos en mayor contacto: *lo raro* de lo cotidiano. Aquello inesperado y fuera de lugar *en* los cuerpos y la psique descontrolada, están más que presentes de modo hiperrealista.

Resulta familiar cuando reparamos en las diversas maneras en que lo corporal se relaciona con las cosas in-visibles: los efectos del frío, del calor, de la falta de oxígeno, la enfermedad. Física y química donde apreciamos escenas del cuerpo “poseído”, formas que anuncian la presencia de lo inexplicable. Georges Didi-Huberman, mediante la bella observación de *el polvo*, hace una conveniente analogía para identificar cómo podríamos comprender lo sutil de este acontecimiento corporal en esas cintas. Trascendiendo la idea de que los fenómenos imposibles son imperceptibles ya que conllevan presencias

que tan solo requieren de una mirada detenida y “macromática”<sup>1</sup> *hacia lo exterior* para su visualización, todo en un mismo espacio:

El polvo nos muestra que la luz existe. En el rayo que cae al suelo, desde lo alto de un óculo, el polvo parece mostrarnos la existencia ideal de una luz que estuviera depurada de los objetos a los que hace visibles: entre un viento de éter y la fluidez sin finalidad de partículas ínfimas. Naturalmente, solo se trata de una ficción, pues lejos de estar depurado, el objeto está ahí, y es el propio polvo. Pero se trata de una ficción tangible, o casi, precisamente inasible, aunque táctil.

El polvo nos muestra sobre todo que existe un vínculo profundo de la luz con la suspensión, con lo que está suspendido. Lo que está suspendido sería como la sustancia misma de esa luz. Suspensión y suspenso, palabras muy cercanas, que nos llevan a una tercera en este orden de ideas de un algo suspendido en el aire, sutil, sin asiento, por encima o alrededor nuestro: es la palabra “superstición”, que significa en principio el hecho de mantenerse por encima, el hecho de dominar desde arriba (2015, pp. 59-60).

Las artes en sus metodologías, plantean palabras que nos observan “desde arriba” y se reincorporan mediante la investigación al cuerpo, algo exterior que refiere a las cualidades colaterales del pensamiento. En este caso, las creencias adquieren una connotación fuera de “falsedad” porque su fundamento aparente irracional está cercano a la magia o lo metafísico solo como exceso de “experiencia sensible” y anulación de los límites de la mirada común. Proveen un llamado a lo complejo de lo disparatado y no una simple relación con lo ignorante y analfabeta. Esto lo podemos comprender con la definición de Clement Rosset del *ilusionismo filosófico*:

[...] consiste en anunciar el sentido sin mostrarlo, de la misma manera que un ilusionista hace que sus espectadores vean un objeto ausente por simple

---

<sup>1</sup> Referencia al funcionamiento de un objetivo macro utilizado en fotografía cuya óptica es diseñada especialmente para disponer de una distancia mínima de enfoque y poder hacer fotografías desde muy cerca. Aunque la verdadera meta de los objetivos macro suele ser la reproducción a tamaño natural (o incluso más cerca), del sujeto u objeto fotografiado. <https://www.dzoom.org.es/objetivos-macro/>

fuerza de sugestión. En el origen de este ilusionismo del sentido puede invocarse a Hegel: el filósofo que descubre en cada cosa la manifestación de la Razón, de la Idea, del Espíritu, pero que siempre omite precisar la naturaleza de esa Idea, de ese Espíritu, de esa Razón. Sin duda Hegel desarrolla, con una extraordinaria fuerza especulativa, donde resplandece a cada página el genio filosófico, las circunstancias, los momentos, las mediaciones, las astucias, las falsas apariencias, las perspectivas engañosas en tanto que parciales, a través de las cuales finalmente se realiza el sentido a medida que el devenir va tomando consistencia. Por esto no nos enseña nada referido a la naturaleza del sentido mismo, salvo que se admita, con Hegel, que Idea, Razón y Espíritu son nociones lo bastante claras como para prescindir de toda definición o comentario: quizás el privilegio del "Saber Absoluto" resida en dispersar de todo saber la naturaleza de lo que se sabe (2004, pp. 75-76).

El exorcismo es una práctica real que más allá de su comprobado papel como instrumento contemporáneo de manipulación o incorporación religiosa, sigue vigente gracias a las limitaciones de la ciencia y la filosofía por aclarar o definir, y con ello curar (cometido de la mayoría de los conocimientos existentes) a la psique y los cuerpos de las *manifestaciones estéricas* de la locura, la posesión y la correlativa muerte. El método científico ha preferido dejar estos "fenómenos" o "padecimientos" a la -ignorante-religión, el manicomio, la farmacodependencia o la fotografía médica. Tildándolos de traumas, actos teatralizados o escenificaciones incluso irrisorias, antes que aceptar públicamente que lo súper natural del cuerpo está muy por encima del lenguaje teórico-conceptual o remedial. Mientras tanto, el mundo de la imagen a través del arte del *cine de terror* no ha eludido el reto de por lo menos, pensarlo concienzudamente.

Ante las raras posturas *estéricas* del cuerpo, estas investigaciones de lo ominoso, han abandonado por completo su papel inofensivo y políticamente correcto, para arriesgarse a plantear probabilidades cognitivas desde acontecimientos que rayan en el extraño contorsionismo y obscenidades biológicas. Atienden a los llamados de *Lalengua*,

concepto psicoanalítico aplicable a esas formas *originales* de lenguaje manifiestos en dichos usos hiperrealistas del cuerpo, cuando la investigación común tiende a caer en lecturas medievales que restan al enfoque diverso de su estudio.

Ahí donde el lingüista cede, donde el diccionario ya no presta sentidos termina la lengua y empieza *Lalengua* [...] es esa habla individual y personal que construye el mundo para cada sujeto. Es el terreno donde la ley lingüística se agota, donde los significados flotan y se pierden, es fundamentalmente la dimensión significante. *Lalengua* aparece así en la parálisis histérica que habla, en el lapsus que hace aparecer la angustia ante la muerte, en esas palabras aparentemente sin sentido del psicótico (Escobar, 2021, pp. 112-113).

Thomas Csordas (2019) nos dice que lo interesante de los sucesos de posesión, es encontrarnos ante la oportunidad de estudiar a profundidad lo que implica el término de “experiencia humana”, donde los temas de “mediatez” aprovechados por la cultura para dar explicación, son solo una arista. Lo inmediato o *actual*, por otro lado, se nos ofrece al descubrimiento académico.

- Entonces, ¿cuál es el propósito de la posesión? -preguntó Karras con el ceño fruncido- ¿Qué sentido tiene?
- ¿Quién lo sabe? -respondió Merrin-. ¿Quién puede tener la esperanza de saber? (Blatty, 1971, p. 215).

Así es como vemos que *lo exterior* y *lo interior* se funden *en* el cuerpo, pero aún es posible distinguirlos detenidamente para saber más de ello. La *estérica* hacia *el exterior* es la energía mediante la cual, el cuerpo muestra el macrocosmos súper natural en el que se *desenvuelve* dancísticamente de una manera “rara” en contacto con *lo real*, polvo molecular que permite observar la flexibilidad (y no el “contenido”) de la psique en su extensión perpetua.

Centrándonos *hacia el interior*, ubicamos estáticas sintomáticas provocadas por el miedo, des-gracia o efecto mental-emocional derivado de *lo otro*, exponiendo

vulnerabilidades o fobias psicósomáticas universales que revelan, paradójicamente, las partes oscuras o inestables de la sexualidad humana. Resultado, entre otras vicisitudes, de la represión, la negación y la repetición. El cuerpo encarna y define *su interior* filtrando *lo extraño*, generando espaciales sensaciones “introspectivas” distintas de lo genital. En la *estérica interior*, el cuerpo crea y soporta la idea de un doble, signo enemigo pero también forma de goce. No es la primera vez que se sugiere la relación entre el conocimiento y lo maligno, el cuerpo expone la psique a la otredad y se vuelca sobre sí mismo, un desconcierto manifiesto de la sexualidad.

En el *cine de terror* este trayecto se concreta en la insistencia –o necesidad– del *ojo* por la imagen escatológica o sadomasoquista, gozando de ser tanto extensión de un sujeto como objeto o sensación inexplicable. De ahí lo rentable del morbo que coloca claras gráficas al alza en su consumo por la desconcertante relación que se tienen con la imagen “indecente” que, así sabemos, no es un mero placer. Con la demostración *estérica hacia el interior*, el gusto evade lo ornamental y “presentable”, concentrándose mejor en el deleite, secreto y clandestino, cuya realidad mundana microcosmos se hace interna a fuerza de suponer la presencia ineludible de un doble “extraño”, poeta no dirigido hacia el paisaje sino a su rapto. *Horrores psicológicos* de gran variedad:

–pensó un momento. Después continuó sondeando–: Pero yo creo que el objetivo del demonio no es el poseso, sino nosotros... los observadores... cada persona de esta casa. Y creo... creo que lo que quiere es que nos despertemos, que rechacemos nuestra propia humanidad, Damien, que nos veamos, a la larga, como bestias, como esencialmente viles e inmundos, sin nobleza, horribles, indignos. Y tal vez ahí esté el centro de todo: en la indignidad (Blatty, 1971, p. 215).

El *Body horror* muestra deliberadamente abusos corporales gráficos y psicológicos. Ocurren durante sesiones de sexo violento, mutaciones, mutilaciones, zombificación, muertes o movimientos corporales anómalos. Todas estas escenas antes pensadas irreales o ficticias, están presentes en este siglo, cada vez más en lo público y viral. Basta

ver la infinidad de registros de los desenfrenos del cuerpo, tanto en el ámbito criminal como en las parafilias que ahora están por iniciar su propia y tal vez peligrosa –pero no por ello menos lógica– lucha por la legitimación.

El *Horror Slasher*, relación desenfadada con la imagen violenta que involucra crímenes en serie, usualmente con herramientas mecánicas. Incitando al miedo o petrificación mediante historias de asesinos. Ojos agresivos y armas icónicas. Meticulosos en su observación, estos artistas utilizan dispositivos digitales tales como el *zoom* para realizar disecciones extremadamente invasivas. Provocan ver todo el esplendor escatológico. Con este estilo confirmamos que la búsqueda en toda imagen cinematográfica, lejos del decoro, es el “corte”. Acuchillar y guillotinar al objeto hasta que deje ver su textura más real.

El *Horror gore*, es el que mejor alude al cuerpo convertido en extraño. Para rodearlo hay que pasar por sus filos y vaciamientos. Es fácil reconocer estos filmes porque utilizan imágenes sangrientas, viscoso referente, importante para dar cuenta de la gravedad del cuerpo. Los miembros y vísceras amputadas o rasgadas, al sangrar, invocan al terror del peligro de muerte, o tal vez solo a lo horrendo de nuestro interior y su apetitosa espectacularidad. En lo muerto al mismo tiempo se encuentra algo vivo y asqueroso, la dupla. El conocimiento del ser (que no de lo humano), está cercano al desmembramiento y no a la impoluta completud.

Curiosamente estos menospreciados “subgéneros” son conocidos por retomar seriamente tabús sexuales o el canibalismo, usando (sin renegar) a las *manifestaciones estéticas* como elemento de shock, indagación y arte. Como en nuestros días, cuando la relación actual con el cuerpo y “su cuidado” ha intercambiado la cuestión de salubridad y sobrevivencia, por la ominosa estética de las cirugías y la HD. Cuero y psique se han separado, y su extrañeza es absolutamente gore.

La idea de que los cabellos y las uñas detentan fuerza vital, aun separados del cuerpo, es casi comparable a la creencia según la cuál la cuerda del colgado trae felicidad; los cabellos y las uñas poseen la virtud de las extremidades; expresan la inserción del cuerpo en el mundo exterior , materializan y expresan sus límites, sus fronteras activas; todo lo que es



móvil, visible, es ya virtualmente separable del individuo como para continuar expresando su fuerza, sus posibilidades de acción; aquello que, en el cuerpo, es bastante flexible y móvil para servir a la expresión, como los cabellos y la extremidad de los miembros, tiende a ser escogido como objeto intermediario que conserva propiedades absolutas; la función simbólica está en continuidad con la de las faneras en las diferentes especies, pues las faneras manifiestan una capacidad relacional del organismo, y existen para el exterior y hacia el exterior, como órganos de manifestación (Simondon, 2013, p. 151).

Tanto en *lo exterior* corporal, como en *lo interior* de la sexualidad, hay un desborde de sentido que ni la filosofía o ciencia biológica más avanzada puede estabilizar. Por lo que mediante el arte, es común encontrar filmes donde se estudia tanto “lo supernatural” como “lo mental” en su indiscernibilidad. Más que fenómenos ficticios son ámbitos de lo real del cuerpo o la *condición* humana que todavía siguen sin explicación. Aspectos que el *cine de terror* sigue enunciando y manipulando hasta lo imposible.

Como si fuera poco, además del cuerpo, lo que denominamos mundo o realidad también es protagónico.

### **III. El mundo, lo extrínseco**

La conspiración crece porque la gente  
está hambrienta de lo sobrenatural y lo inefable,  
para un acceso chamánico a otros mundos.

*Barbara Hand*

Existen otros ejemplos que nos colocan fuera del terror pero nos abren la puerta a lo terrible para observar la amplitud de sus alcances. Regularmente son estilos a los que el *cine de terror* les debe su mala fama como género fantasioso, fuera del circuito intelectual del cine.

A diferencia de las *manifestaciones estéticas* que representarían lo proveniente del cuerpo del apartado anterior, en este punto requerimos pensar en las *escenas estéticas*. Atmósferas extrínsecas al sujeto que lo envuelven en acontecimientos y espacios donde el terror se enriquece –o empobrece– con sensaciones contingentes derivadas de la inteligencia artificial, lo extraterrestre o los fenómenos apocalípticos. Gracias a ello, distinguimos entre lo propio –el cuerpo– y lo impropio –el mundo–, en el mismo sentido en que Mark Fisher estudia a lo raro y lo espeluznante. Como pudo notarse, la diferencia con el autor radicó en dedicar el apartado anterior a *lo raro* (interior-exterior) con respecto al cuerpo, y en este preferir a lo extrínseco (a diferencia de *lo exterior*) para plantear lo que él denominó como: “aquello que está más allá de la percepción, la cognición y la experiencia corrientes”. Y es que lo exterior, en su dicotomía lingüística con lo interior, hablará irremediabilmente de los menesteres de un cuerpo mientras que, *lo extrínseco*, separa mejor esa *presencia* y *ausencia* espeluznante del sujeto para dar mayor claridad en el análisis de aspectos que lo exceden, mejor aún, cuando el mismo autor intuye que “no todo lo que hay en el exterior es terrorífico” (2012, p. 10).

La *estética* parece ser el aspecto con más adeptos del *cine de terror*, que fue intercambiado popularmente al término de *horror* por la sentimental referencia a las “películas de miedo”. Y es que la imagen comúnmente es abordaba desde su oclocentrismo y el cuerpo difícilmente libera a la imagen. Sin embargo, y para nuestra fortuna, en el *cine de terror* todo se aprovecha. A partir de estas creaciones se resaltan elementos de suma importancia y con los cuales este cine llegó a la academia: el sonido, el silencio o, mejor dicho, el tiempo. Eso a lo que Gilles Deleuze, Antonio Castilla o, John Cage en el ámbito musical, le dedicaron mucha atención. Formulaciones atmosféricas que refieren a lo que está *fuera*. Espacio que sobreexpone al cuerpo, el lugar espeluznante donde *lo extraño* se estructura:

Cada vez que hay, como en las obras en que usted piensa, una *estructuración del tiempo*, es posible *dividir* ese tiempo e introducir en él, a título material, silencio. He procurado, hacer como Satie o como Webern: *aclarar la estructura*, fuese con sonidos o con silencios (Cage, 2007, p. 36).

Precisamente con Cage, notamos los enlaces complejos que planteó la teoría temporal de la visualidad para el disfrute multifactorial de la música. La imagen terror en el cine guarda así una estrecha relación con lo no visto, con lo percibido solo gracias a la electrónica, lo psicofónico: parapsicológico antecesor de nuestro exacerbado vínculo visual con la tecnología e incómoda situación para la acústica que sin embargo ha permitido su sorprendente desarrollo. Y es que, a pesar de que lo tétrico es un término desestimado, con filmes ominosos basados más en atmósferas y no solo en presencias terroríficas *estéticas*, notamos que el silencio y lo acústico son el random que podría representar a lo espeluznante. Sobreviene claramente en la *visualidad* que el cine genera entre el sujeto, la tecnología y lo ausente. Presencias *otras* gracias a las cuales reencontramos desde múltiples aristas a lo que denominamos inofensivamente como “natural”. Silencios repletos de ruido.

Sigamos intentando que el cuerpo no sea el centro de atención. En estas piezas lo más importante es la misteriosa procedencia de sensaciones imposibles de humanizar. Ni siquiera por la demonología (ya que como vimos todavía guarda un referente antropológico aunque sea por vía de lo animal). Este cine nos provee el pavoroso encuentro con lo realmente ajeno y tal vez sea el mejor camino hacia el estudio de lo terrible. Agrega además, la amenaza de los objetos videográficos incontrolables haciéndonos pasar de “tan solo estar viendo una película” a sentirnos controlados o condenados a través de las cámaras. El video real realizado por “no sé qué”, enriquece la confusión que genera escenas espeluznantes correspondientes a lo que inquieta sin mostrarse. Es importante resaltar que son las perversas manipulaciones políticas y culturales mediáticas las que han abusado de esta cualidad, y hoy se vuelcan curiosamente contra el *cine de terror* tachándolo de apólogo de la violencia.

Y es que la amplitud de la escena o atmósfera *estétrica* abarca cintas de archivos “descubiertos”, filmados o fonograbados de otras formas de vida, amenazantes costumbres o advertencias de ignotos fenómenos “sacados a la luz”. Situaciones ocultistas y también oscurantistas que la literatura ha sugerido y la *imagen tiempo* ha develado arrancándolas de la lejanía de la lectura. El cosmos, los ritos paganos, extraterrestres de mutismo catastrófico puestos al alcance de las masas. *Horror folk*,

*Monster horror, gótico, apocalíptico, Sci-Fi*, donde se juega con la incoherencia de relacionar lo no visible con lo extremadamente cercano. Las historias provienen ante todo de la cámara que coloca al espectador como testigo de conspiraciones, invasiones alienígenas, experimentos científicos enloquecidos que resultan mal, costumbres aberrantes, amenazas interestelares, cintas malditas. “Avances” tecnológicos e ideológicos que implican consternaciones en la raza humana normal. Es interesante cómo estos filmes se han convertido asimismo en un pretexto para el acercamiento artístico a las preguntas científicas y viceversa. Estados actuales de convivencia con *lo extrínseco* que también hay que aclarar, han quedado muchas veces como meros ejemplos “efectistas” desaprovechando su potencial epistemológico que ha sido alabado moderadamente en casos muy específicos y parciales como *2001: A Space Odyssey* de Stanley Kubrick (1968), un problema que Donald Kuspit advierte así:

Si queremos emprender seriamente una investigación acerca del valor del arte digital, debemos tener en cuenta el modo en que ilumina los contornos emergentes de esa textura social. Esto significa que cualquier análisis del arte digital desde el punto de vista de la especificidad de los medios que emplea o de la historia del desarrollo técnico, no sólo resultará erróneo, sino que las tesis en defensa de su relevancia cultural dependerán de las innovaciones técnicas más trascendentales de la historia tecnológica y financiera de la revolución informática (Van Proyen *en* Kuspit, 2006, pp. 55-56).

En los filmes de la *estétrica*, lo real es esa “iglesia de satán” aludida por Lars Von Trier, en *Antichrist* (2009). Por más que se hayan realizado justificaciones científicas descalificando todo tipo de predicción, a través de estas imágenes espeluznantes damos variabilidad a la muerte y el mundo, aplicable a lo cotidiano más que a lo fantasioso. Centrados en sucesos de años pretéritos o futuristas se generan sujetos reales deambulando en el ambiente del año 2022. No es el sujeto el que hace al mundo sino lo espeluznante lo que descubre sujetos. Y en este punto cabe hacer hincapié en las experiencias instantáneas resultantes de esa experiencia infame, la comicidad o el

amor, puntos de interés efímeros o coloquiales que se identifican poco en el *cine de terror*, pero no por ello intrascendentes para esta *estétrica*.

El *comic horror*, que casi siempre cruza con el género del humorismo negro, ha sido tomado por la audiencia como la última solución lógico afectiva a los problemas de lo súper natural. El cine comercial prefiere aprovechar, lo más pronto posible, el hecho de que las temáticas del terror han terminado en películas insulsas y ridículas tal vez para hacerlas más soportables o como otra forma de negarnos el conocimiento. A pesar de que lo cómico tiene por plus “algo de estético, pues aparece en el preciso instante en que la sociedad y la persona, libres ya del cuidado de su conservación, empiezan a tratarse a sí mismas como obras de arte” (Bergson, 2009, p. 23), el lugar de los *sustos* es un elástico gesto social que ofrece la experiencia de una forma particular de *risa* a través del miedo, que contrasta con el uso de la mayoría de los autores de este subgénero que ven al *cine de terror* como pasatiempo barato.

Los avances tecnológicos en materia de animación y efectos especiales o las historias increíbles, son utilizados para crear al final de todo, experimentos aburridos e insoportables que si acaso sirven a los que buscan en el *cine de terror* el 3x1 (oscuridad, voyeurismo y ruido) de la masturbación adolescente. Siendo así como los análisis de este lenguaje cinematográfico se han visto enmohecidos por las enajenaciones técnicas que, debido a los bajos presupuestos con las que la gran mayoría de estas producciones cuentan –y también porque ni esos mismos autores se lo toman suficientemente en serio–, terminan en pobres y chistosos ejercicios digitales. Donde la potencia epistemológica de lo supernatural perteneciente a materias *estéricas* o energías *estétricas* queda sepultada bajo miles de capas de ridícula animación o experimentación audiovisual en un intento oportunista de imitación que genera productos de mero talento forzado.

El *Horror romance* donde la cuestión terrible pudiera parecer absolutamente ausente, presenta primero escenas inocuas e irracionales, pero deriva en actos donde se trastoca toda lógica. Permitiéndonos vivir la vida de una manera inocente y al mismo tiempo repulsiva. El amor, como menciona Lars Von Trier de un modo tan tierno como temerario, implica encontrarte en esas “situaciones que te aterran y entonces aprendes

que el miedo no es peligroso” (2009). Lo terrible aparece en el romance insertando a los sujetos en escenas de complicaciones locuaces que culminan en “finales felices” bañados de padecimientos que rayan en lo patético. “El amor pasa de estar en el bando de lo aparentemente (muy) conocido a estar en el bando de lo desconocido” (Fisher, 2018, pág. 149), acto que no tiene ningún sentido, pero no puede dejar de desearse debido a la atmósfera pavorosa y adictiva en que se genera.

## Conclusiones

Por supuesto que apenas se ha tocado el ámbito ético del cine en cuanto a “industria cultural” debido a que no se pretende la desaparición o satanización del cine comercial 3x1 y su “industria del entretenimiento” porque estos mismo materiales, que por momentos he denominado despectivamente, finalmente han mantenido vivo al género. Estudiar hoy al *cine de terror* desde una perspectiva amplia es una mejor oportunidad de distinguir las cualidades de sus creadores más comprometidos y las posibilidades de conocimiento que han generado. Esas que han sido desaprovechadas cuando lo cultural pierde toda connotación inteligible y se dirige únicamente hacia lo intelectual o popular, socio-histórico.

¿De qué manera el *cine de terror* actualiza nuestra mirada del siglo XXI? Seguir bajo una mirada moderna, donde el conocimiento esté atrapado en el “cine de autor”, los artículos académicos o en “los libros” y demás artilugios cultos, puede hacernos considerar excedido –o hasta cursi–, el proponer a este “género” como una de las formas más claras y profundas de comprender la sociedad en general, el mundo de hoy y la férrea disputa epistemológica entre arte y ciencia para intentar una filosofía. Como mencioné, este texto propone encontrar a la imagen más en el espacio de la reacción que en la percepción, permitiendo su *deconstrucción* y con ello, estar tal vez más cerca de lo que implica el arte como reencuentro con lo sublime al modo de Didi-Huberman:

Tal vez habría que volver a examinar algún día la sublimación freudiana a la luz de la centralidad de lo “sublime” dentro de una larga tradición filosófica, psicológica, estética e, incluso, política. Tal vez habría que seguir el hilo de pensamiento que se remonta desde *El Malestar en la cultura* hasta

el primer párrafo de *Humano, demasiado humano*, en el que Nietzsche recurre a la palabra *Sublimación* –en el sentido químico del término– para recordarnos que, en el terreno de la cultura y de la moral, “los magníficos colores se obtienen a partir de materias viles, e incluso despreciables”: lo que es una forma de significar el *material pulsional* en el que se arraiga la vida del espíritu, aunque sólo sea para negarlo (2012, p. 78).

Analizar cómo es que el *cine de terror* ha pensado desde hace mucho la cotidianidad extraña consolidada en este siglo, refiere a su carácter distinto y raro. Representaciones que si bien oscilan entre la locura o la estupidez son conceptos que hasta la propia teoría contemporánea ha sacado de su levedad. Mirar detenidamente y sin prisas a los géneros de terror y horror, nos prepara de otra manera y sin censura para el mundo, porque no atienden solo a cuestiones de mercado ni utilitarismo, modesta forma de arte desinteresado. Héctor Escobar reflexiona que no habrá que ceder “al psicologismo de la buena fe, o a la terapéutica del bien decir; [...] a la utopía antropológica/humanista [...] sino por el contrario acercarse a aquello que las palabras no pueden nombrar, a aquello que se lee como en un palimpsesto; de abrir la mirada horrorizada al terreno de lo terrorífico y lo ominoso, a ese aspecto siniestro y desconocido y que nos aterroriza por ser, también, lo más familiar y cercano a nuestro ser [...] el espacio, enmudecido y acallado, en que la razón y la conciencia se desvanecen” (Escobar, 2021, p. 119).

La ciencia y la humanidad se preguntan por el objeto médico o ergonómico, depredador; el psicoanálisis por el sujeto y su papel interrelacional que, al final, vuelve al cuerpo. El arte se cuestiona, si acaso lo más razonable: los entes *en* el multiverso y sus posibilidades. No son casualidad los giros de emancipación que la teoría estética y artística han realizado actualmente para escapar de lo meramente sociológico, estableciendo otros modos de relaciones políticas. La mención *multi especie* planteada por Donna Haraway, que recupera en mucho el mundo del horror y “la fantasía”, es un ejemplo de ello y fue una inspiración experimentada en este texto mediante el desdibujo del concepto de La Estética: *estérica* y *estétrica* sus resultados. Danzar macabramente con Mark Fisher con la intención de ampliar los caminos hacia la muerte.

Las artes visuales, en particular, muestran la expresión de infinitas formas de pensar “las palabras” y “las cosas”. Su información no estructura el entendimiento, el significado y la inteligencia, los vuelve *graphías en* la investigación. Como menciona Didi-Huberman: “Habrá que entender entonces a la cultura como un conjunto de poderosas diversiones (*mächtige Ablenkungen*) destinadas a prevenir o a superar el sufrimiento” (2012, p. 77).

¿Qué es la posmodernidad? El que Jean-François Lyotard la considere una condición, permite pensar que es un asunto temporal, una circunstancia presentual, una “condición pragmática” (Lyotard, p. 35). *Lo actual* se distingue en el cine por los movimientos y transformaciones subjetivas que se dan en los 90 (o +) minutos de mirar activamente. Ese lapso que apela al saber en lo instantáneo y no en lo duradero. La condición posmoderna implicaría concebir el estar, no en una línea de sincronidad sino en una quebrada de efimeridad, constante e indeterminada y, sobre todo, misteriosa. Eso que ficticiamente comenzó a trabajar el *cine de terror* y, que ahora, se antoja pensar como una *abducción rara y espeluznante* que no había sido advertida. Pero hoy gracias a otro tipo de academia, la complejidad de lo extraño se nos muestra con una obscena obviedad, a pesar de que por costumbre discriminatoria, se nos ha enseñado a rechazar.

La crítica debe volver a incluir entre sus herramientas todos aquellos elementos que operan en lo imaginario, que son fundamentalmente tres: en primer lugar, una determinada concepción del tiempo; segundo, una reivindicación del espacio; tercero y último, una comprensión de lo fantástico como el *doble* de lo real (Castilla, 2010, p. 18-19).

#### **Referencias bibliográficas:**

Blatty, W. P. (1971). *El exorcista*. Nueva York: Harper & Row.

Bergson, H. (2009). *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Argentina: Losada.



- Baudrillard, J. (2012). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Argentina: Amorrortu.
- Cage, J. (2012) *Para los pájaros*. Venezuela: Monte Ávila Editores, C.A.
- Castilla Cerezo, A. (2010) *Michel Maffesoli: Por una sociología trágica de la vida*. Revista de Ciencias Sociales, Departamento de Historia de la Filosofía, Estética y Filosofía de la Cultura, Facultad de Filosofía, Universidad de Barcelona.
- Castilla Cerezo, A. (2018). *La imagen – grito. Estudios sobre cine de terror*. Granada: Editorial Comares, S.L.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Santander: Shangrila editores.
- Didi-Huberman, G. (2012). *La imagen arde*. México: Fundación Televisa.
- Escobar, S. H. (2021) *Sujeto y psicoanálisis. Hacia una arqueología de los discursos psicológicos*. Illinois.
- Fisher, M. (2012). *Lo raro y lo espeluznante*. España: Alpha Decay, S. A.
- Hand Clow, B. (2004). *Catastrofobia. La verdad de los cambios de la tierra en el arribo de la era de luz*. México: Grupo Editorial Zeury, S. A. De C. V.
- Lyotard, J-F. (1991) *La condición posmoderna*. España: Cátedra.
- Lynch, D. (2014). *Atrapa al pez dorado*. España: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Rancière, J. (2014). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Santander: Shangrila editores.
- Rosset, C. (2004). *Lo Real. Tratado de la idiotez*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Simondon, G. (2013). *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus.
- Kuspit, D. ed. (2006). *Arte digital y video arte. Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Ediciones Pensamiento.
- Zavala, L. (2020). *Los estudios sobre cine en México al inicio del nuevo siglo*. En L. Zavala Et. Al. (eds.). *Los estudios sobre cine en Latinoamérica (2000-2017)*. Bogotá: Editorial Uniagustiniana.

**Internet:**

- Anders, V. Et. Al. (2001-2020). *Etimologías de Chile*. Net. Recuperado de:

<http://etimologias.dechile.net/?identidad> (3 de enero 2021).

Csordas, T. (2019) Martilleando al diablo con oración: el resurgimiento contemporáneo del exorcismo en la iglesia católica. IX Congreso El Cuerpo Descifrado. México.

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=A-ujXdn5OyU>

Definiciona.com (2017) definición y etiología de monstruosidad. Bogotá: E-Cultura Group. Recuperado de <https://definiciona.com/monstruosidad/>

<http://www.cubasolar.cu/biblioteca/energia/Energia14/HTML/articulo07.htm>

Serrano, V. (2017). La filosofía, el terror y lo siniestro, Editorial Plaza y Valdes, Madrid: Instituto Cervantes de Tánger. Recuperado de:

<https://cultura.cervantes.es/tanger/es/ciclo-de-cine-de-terror/119461>

Villoro, J. (2021) *El cuento y su contribución en el fomento a la lectura*. Recuperado de:

<https://www.facebook.com/SCulturaUAEM/videos/300572451427463>

#### ***Filmografía:***

Del Toro, G. (2001) *El espinazo del diablo*. El Deseo S. A.

Kubrick, S. (1968). *2001: A Space Odyssey*. Metro-Goldwyn-Mayer

Von Trier, L. (2009) *Antichrist*. Zentropa.

White, S. (2018) *Slender Man*. Screem Gems.

La presente edición de  
*Propuestas artísticas en la sociedad actual*  
fue maquetada por Cinthya Ibarra,  
en la Coordinación de Artes Ediciones de la FBA  
de la Universidad Autónoma de Querétaro.  
El cuidado de la edición estuvo a cargo de León Felipe Barrón Rosas.  
Se publicó en julio de 2022, en Santiago de Querétaro, Qro., México.

# Propuestas artísticas en la sociedad actual

¿Qué tienen en común las nuevas tecnologías, la *Eutonía*, la danza balinesa, la masculinidad hegemónica, la violencia social, la teoría *Freak*, Bonifacio Rojas, el bambuco, el huapango huasteco y el *pop* surrealista? *A priori* no se percibe un punto de convergencia entre estos temas, sin embargo, quien tenga la oportunidad de leer el presente libro, podrá detectar que cada uno de nosotros, los autores, nos vinculamos en su contenido, gracias a nuestra *expertis*, para llevarlos a ustedes lectores a lo que todos llamamos arte y cultura, convirtiendo a esta publicación más que en un compendio de ensayos, en una panorámica que nos permite acercarnos a la riqueza y variedad del pensamiento humano.

Las y los autores que aquí nos damos cita tenemos en común “la academia”, con nuestro correspondiente gusto por la investigación y la transmisión de conocimientos. A partir de nuestras diferentes trincheras universitarias, alumnas, alumnos, profesoras y profesores, con facilidad en el manejo de la pluma, o más bien del teclado, buscamos adentrarnos en los gustos y preferencias de ustedes y así compartirles los temas que estudiamos y que nos apasionan.



Coordinación de  
Artes Ediciones  
FACULTAD DE BELLAS ARTES



Imagen/Producción  
Editorial  
FACULTAD DE BELLAS ARTES

