ICONOS

Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura

Abiecta Natura

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN Y LENGUAJES VISUALES

P R E S E N T A

Iliana Salomé Torres Hernández

Asesor: Dr. José Rafael Mauleón Rodríguez

Ciudad de México | Noviembre 2016

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL DE ESTUDIOS DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA SEGÚN ACUERDO NO. 2005626 DE FECHA 22 DE SEPTIEMBRE DE 2005. Clave 2012

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 4

CAPÍTULO 1: TEORÍA CONTEMPORÁNEA DE LA METÁFORA 11

1.1 Panorama de las teorías de la metáfora 12

1.2 Teoría conceptual de la metáfora 14

1.2.1 *Embodiment*: corporeización 15

1.2.2 Dominio origen y dominio destino 18

1.2.3 Metáfora conceptual 19

1.2.4 Clasificación de las metáforas según su tipología 20
1.2.4.1 Clasificación de Lakoff y Johnson, 1980 y Lakoff y Turner, 1989 21
1.2.4.2 Aportación de Grady, 1997 25
1.2.4.3 Nueva aportación de Lakoff y Johnson, 1999 26
1.2.4.4 Clasificación de Grady, 1999 27

1.3 Metáfora visual 29

1.4 Categorías para el análisis de un *corpus* visual 31

1.5 Preliminares 34

CAPÍTULO 2: LA ABYECCIÓN Y EL ARTE ABYECTO 36

2.1 La noción psicoanalítica de la abyección, según Julia Kristeva 37

2.2 La corporalidad 41

2.2.1 El cuerpo sin límites 43

2.2.2 El cuerpo dionisiaco 47
2.2.2.1 Fluidos dionisiacos 55
2.2.2.2 Las mujeres y Dionisio 57
2.2.2.3 Dionisio y Nietzsche 60

2.2.3 El cuerpo sin órganos 61

2.2.4 El cuerpo es un recipiente 66

2.3 Lo abyecto como categoría estética..... 68

2.3.1 Panorama del arte abyecto.....70

2.3.2 Características del arte abyecto.....84

2.4 Preliminares..... 86

CAPÍTULO 3: EL CUERPO ABYECTO Y LAS METÁFORAS CONCEPTUALES EN LA IMAGEN EN MOVIMIENTO..... 89

3.1 Abyección y metáfora visual..... 90

3.2 Categorías de análisis 93

3.3 Aplicación de las categorías al análisis de algunas metáforas visuales de la película *Anticristo* de Lars von Trier..... 95

3.3.1 *Anticristo*: Estructura y condiciones de producción 97

3.3.2 *Memento mori*, montaje abyecto..... 99

3.3.3 El cuerpo sin límites no es abyecto.....101

3.3.4 El cuerpo es un recipiente 108
3.3.4.1 Recipiente y fluidos.....109
3.3.4.2 CsO y violencia.....113

3.3.5 Naturaleza dionisíaca: la potencia "demoniaca" de lo femenino.....118

3.3.6 Sinestesia: un efecto bipolar 126

3.3.7 Efectos abyectos.....128

3.4 Preliminares.....130

CONCLUSIONES 134

FUENTES DE CONSULTA 144

INTRODUCCIÓN

Lars von Trier (Dinamarca, 1956) es un director cuya propuesta cinematográfica causa controversia y rechazo, por un lado, y por otro, una innegable fascinación. Fue miembro fundador del movimiento *Dogme 95* (1995-2005) caracterizado por reglas que buscaban dar énfasis a la historia y la actuación, en vez de apoyarse en la tecnología, los efectos especiales o la post-producción[1], con el fin de "purificar" el cine y restituir a los creadores su importancia.

El estilo de von Trier, más allá de los preceptos establecidos en el Manifiesto de *Dogme 95*, reúne imágenes contrastantes, belleza, pulcritud, elegancia, y en varias de sus películas, escenas de sexo explícito. Otro punto que ha levantado polémica es la preferencia del director por usar el método de actuación brechtiano (en alemán *Verfremdungseffekt*) que consigue que el espectador (lo real) se distancie de los personajes y de la historia (la ficción), y de esta manera pueda conservar una postura crítica ante el filme, en vez de engancharse a nivel emocional. Así, la película se convierte en una alegoría.[2] Ante este método, el público reacciona de manera virulenta, muchas veces abandona la sala de exhibición presa de enojo e incomprensión. Los actores, por su parte, sufren el exceso de presión que les provoca permanecer "en personaje" durante periodos excesivamente largos y desgastantes; así lo constatan las declaraciones hechas por Nicole Kidman (*Dogville*, 2003)[3] y los comentarios negativos de la cantante islandesa Björk (*Dancer in the Dark*, 2000) "[Trier] necesita a una mujer para que le infunda alma a su trabajo. Les tiene envidia y las

[1] Las reglas incluyen, entre otros puntos, el filmar sólo en locación, sin iluminación especial ni filtros y cámara en mano.
[2] Cfr. "Lars von Trier Nymphomaniac Analysis | Brechtian ..." 2014. <http://filmslie.com/lars-von-trier-nymphomaniac-analysis/> [2 enero 2015]
[3] Cfr. http://nicolekidmanofficial.com/featured-film/nicole-kidman-dogville-q-and-a/

odia por ello. Entonces tiene que destruirlas durante la filmación y esconder la evidencia." (Heath 8)[4]

Una muestra más de su reputación contradictoria es que entre muchos otros galardones, en 2000 recibió la Palma de Oro, el Gran Premio y el Premio del jurado en el Festival de Cannes por su película *Dancer in the Dark*. Pero, la mesa directiva de ese mismo festival lo nombró persona non-grata en mayo de 2011 por algunos comentarios pro-nazi (a mi entender malentendidos), que hizo durante la conferencia de prensa de su película *Melancolía*[5].

A principios de 2007 von Trier fue ingresado en el hospital. Según posteriores declaraciones, el motivo fue su ansiedad transformada en depresión. Sufrió tal condición durante medio año y en una entrevista publicada en un diario danés, manifestó que la resaca de la depresión lo había dejado como "… una hoja de papel en blanco…" (Burke 2) y que tal vez no podría volver a filmar, pues había perdido el enfoque y su trabajo no le daba alegría. Posteriormente declararía que usó su trabajo como guionista y director, lleno de horarios y rígida planeación, como una herramienta que le aportaría la estructura y el orden necesarios para tratar su depresión. *Anticristo* (2009) es la primera entrega de la llamada "Trilogía de la depresión", fruto de esta época, que sería seguida por *Melancolía* (2011) y *Ninfomanía, I y II*, (2013).

El objeto empírico elegido para el presente estudio es la película *Anticristo*, debido a que es la más poderosa de la trilogía, si bien no la mejor lograda,

---

[4] "*He needs a female to provide his work soul. And he envies them and hates them for it. So he has to destroy them during the filming. And hide the evidence*." Las traducciones en este trabajo son mías, el original en inglés aparecerá, como en este caso, al pie.

[5] Cfr. https://www.theguardian.com/film/2011/may/18/lars-von-trier-cannes-2011-nazi-comments

según la crítica. Este filme se inscribe en la línea de las películas grotescas y polémicas como: *The Night Porter* (1974) de Liliana Cavani, *Saló* (1976) de Pasolini, *Crash* (1996) de David Cronenberg y *Los idiotas* (1998) del propio von Trier, de su época de *Dogme 95*.

Según von Trier, la primera versión del guión fue escrita bajo el estado mental confuso y difícil de la post-depresión por la que atravesaba, y recibió ayuda de varios escritores para completarlo. Hemos de señalar también la transgresión de género que intencionalmente hace von Trier, pues *Anticristo* tiene aristas del cine de terror japonés, el *gore,* y el cine simbólico, como el de Tarkovsky, a quien está dedicada la película*.*

Ahora bien, las imágenes representadas en *Anticristo,* ominosas, bellísimas, o francamente aberrantes, violentan al espectador a nivel emocional e intelectual. Esta zozobra se manifiesta físicamente, a través de paradójicas reacciones corporales que van desde el acaloramiento del estupor y el escalofrío del horror, hasta las arcadas y la excitación; rechazo y fijación morbosa. Obsesión.

En general, las imágenes que más llaman la atención y provocan los efectos señalados son las que se relacionan con el cuerpo humano y los elementos de la naturaleza. Actualmente, los estudios en torno al cuerpo y la corporalidad han cobrado otra dimensión. Más allá de la biología o la anatomía, ahora, el cuerpo es objeto del análisis de la filosofía, la sociología y los estudios culturales. Es pues simbólico: todo un conjunto de significados culturales se expresa *en* la corporeización.

En esta línea del cuerpo como símbolo se inserta la reflexión sobre el cuerpo posmoderno, su ambigüedad, la violencia que contra él se ejerce y

la abyección que en él se expresa. Aquí se incorporan los estudios del arte abyecto que proclaman "… que se abra el presunto cuerpo y exponga todas sus superficies." (Giménez 2)

Por otro lado, los estudios en torno a la metáfora datan desde la antigüedad clásica y, hasta recientemente, habían sido objeto de estudio casi exclusivo de la teoría literaria. El interés por la metáfora visual en el cine, se origina a principios del siglo XX "cine-metáfora" (Eikhenbaum, 1927), pero es hasta 1980 que la propuesta de los norteamericanos Lakoff y Johnson *Metáforas de la vida cotidiana* y *The Contemporary Theory of Metaphor,* marca un parteaguas al considerar la creación de las metáforas como un proceso mental. (Aguilar 43) La teoría contemporánea de la metáfora se cimienta también sobre la propuesta de Grady en *Foundations of meaning: Primary Metaphors and Primary Scenes*, de 1997. Recientemente, Oquitzin Aguilar Leyva en "Enfocando la metáfora visual: ópticas cognitivas I y II", de 2011 y 2012, respectivamente, identifica las maneras en que las metáforas cognitivas se manifiestan en lo audiovisual y la publicidad. Además, explora los postulados que la semántica cognitiva contemporánea propone en el marco del problema de la cognición y los procesos del pensamiento. Un estudio más reciente es el de María J. Ortiz. *Visual Manifestations of Primary Metaphors Through Mise-en-scène Techniques*, de 2014, que se enfoca en los elementos del montaje cinematográfico como constructores de metáforas visuales primarias.

Así pues, el objetivo general de este trabajo es explicar la metáfora corporeizada desde la estética de lo abyecto para analizar la película *Anticristo* de Lars von Trier. La pregunta general es: ¿qué representan las metáforas corporeizadas abyectas en *Anticristo*, de Lars von Trier?

La hipótesis general es que las metáforas corporeizadas abyectas son imágenes representadas aberrantes que expresan el miedo al caos. Para elaborar los temas, este trabajo se divide en tres capítulos donde primero se establecen las bases teóricas de la lingüística cognitiva y la abyección y a partir de ahí se definen las herramientas para emprender el análisis de algunas imágenes y secuencias aberrantes en la película. A continuación describo la estructura de cada capítulo.

El objetivo del primer capítulo es identificar las metáforas primarias que se generan por la corporeización del pensamiento, para explicar cómo funcionan. Se parte de la pregunta ¿cómo funcionan las metáforas conceptuales corporeizadas representadas en imágenes visuales? Para responderla se aborda la teoría contemporánea de la metáfora, se definen en primer lugar los conceptos de dominio origen y dominio destino haciendo énfasis en el cuerpo como punto de referencia en la construcción metafórica. Finalmente, se llega a la definición de metáfora corporeizada y a la clasificación de las metáforas primarias corporeizadas, de las que se seleccionan las categorías pertinentes para aplicar al estudio de las imágenes elegidas.

La hipótesis es que las metáforas primarias se crean a partir de la experiencia del propio cuerpo en el mundo y se pueden expresar visualmente. Dependiendo de las experiencias subjetivas es como se in-corpora o corporeiza el pensamiento.

El segundo capítulo aborda el tema de la corporeidad y el valor simbólico del cuerpo, así como la noción psicoanalítica de la abyección considerando su valor estético y expresivo. El objetivo es explorar la abyección como categoría estética para completar la explicación de las metáforas

conceptuales, en su corporeización. Se parte de la pregunta ¿cómo se relaciona la abyección con la creación de metáforas conceptuales? Y se hace notar que la propia experiencia del cuerpo en el mundo atraviesa por un proceso de abyección, a este proceso alude la creación de metáforas conceptuales que se expresan visualmente en imágenes abyectas. En primer lugar se revisan las reflexiones de Julia Kristeva, en *Poderes de la perversión,* sobre la abyección y lo abyecto, como una idea del psicoanálisis que explora el valor simbólico de los fluidos corporales: orina, sangre, esperma, excremento, entre otros puntos. Sobre esta base teórica, se dedica un apartado a la corporalidad; a saber, el "cuerpo sin límites" rabelesiano, el "cuerpo dionisíaco" y el "cuerpo sin órganos" de Gilles Deleuze, y se ponen en relación tanto con lo grotesco-carnavalesco como con lo abyecto representado por los fluidos corporales, los orificios del cuerpo y la vacilación de los límites entre el adentro y el afuera. De ahí, se establece la relación entre el cuerpo abyecto y las metáforas primarias. Finalmente, se define lo abyecto según su aplicación en la teoría y crítica del arte. Aquí se hace una clasificación entre diferentes manifestaciones artísticas llamadas "abyectas" según el enfoque que le otorgan a la corporalidad.

El tercer capítulo es la aplicación de las herramientas teóricas identificadas en los capítulos anteriores. Aquí, se analiza la metáfora visual corporeizada desde la categoría estética de la abyección en el estudio de imágenes aberrantes en la película *Anticristo*. Se presenta una selección de imágenes de la película *Anticristo*, y se trata de responder ¿con qué propósito se presentan metáforas visuales abyectas en *Anticristo* de Lars von Trier? La hipótesis es que en *Anticristo*, el director danés crea metáforas visuales abyectas, que funcionan por la corporeización, para expresar el miedo al caos.

El capítulo elabora los temas en el siguiente orden: en primer lugar, el lenguaje cinematográfico, los principales recursos con los que se crean las metáforas visuales, y su apariencia de realidad, condición que permite al espectador experimentar la película. Después, se revisan las herramientas para integrar la reflexión en torno al cuerpo abyecto y su incidencia en la creación de metáforas visuales abyectas. Por lo tanto, el análisis se divide en tres líneas, que corresponden a la manera de percibir el cuerpo: como ilimitado, como contenedor y como principio dionisíaco.

El estudio de la metáfora visual corporeizada en las imágenes construidas por Lars von Trier en *Anticristo,* se suma a los estudios de la estética de la abyección, y pretende arrojar luz sobre la importancia de la conciencia del cuerpo en la creación de metáforas visuales y las reacciones que provocan. Si bien la reflexión sobre el encuentro de la estética de lo abyecto con el cine no es nueva, considero que el relacionar la metáfora corporeizada con abyección abriría un campo fértil para el análisis del lenguaje óptico sonoro de este director danés.

CAPÍTULO 1: TEORÍA CONTEMPORÁNEA DE LA METÁFORA

El objetivo del primer capítulo es identificar las metáforas que se generan por la corporeización del pensamiento, para explicar cómo funcionan y elegir las categorías aplicables al análisis de un *corpus* visual. Así, se parte de la pregunta ¿cómo funcionan las metáforas conceptuales corporeizadas representadas en imágenes visuales? La hipótesis es que las metáforas primarias se crean a partir de la experiencia del propio cuerpo en el mundo y se pueden expresar visualmente.

En primer lugar, se describe de manera puntual la evolución de las teorías de la metáfora, desde la antigüedad clásica (Aristóteles), hasta la conformación de la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria (Lakoff y Johnson). Dentro de la perspectiva de la lingüística cognitiva, se examina la teoría conceptual de la metáfora, para comprender el concepto de corporeización, donde se pone énfasis en el cuerpo como punto de referencia en la construcción metafórica. Asimismo, se aclaran los términos dominio origen, dominio destino y metáfora conceptual. Después, se describe la clasificación de las metáforas según las tipologías establecidas por Lakoff y Johnson (1980), Grady (1997), Lakoff y Turner (1999) y Grady (1999).

Todo lo anterior es la base para la segunda parte de este capítulo que acomete la definición de la metáfora visual. Finalmente, se seleccionan las categorías pertinentes que serán aplicadas al estudio de las imágenes elegidas en la película *Anticristo*, (2009), del director danés Lars von Trier.

Antes de comenzar, es necesario señalar que la revisión completa de las principales teorías de la metáfora sería una labor enorme que no es el

objetivo de la presente investigación. Sólo se rescatan aquí algunas definiciones clásicas y se recupera el trabajo de compilación y reflexión que hizo María Jesús Ortiz Díaz (2009), para su tesis doctoral *La metáfora visual incorporada*.

1.1 PANORAMA DE LAS TEORÍAS DE LA METÁFORA

En este primer apartado, se presenta un panorama de las teorías de la metáfora, desde Aristóteles, hasta las aportaciones de Lakoff y Johnson.

La palabra metáfora, en griego "… *μεταφορα,* procede del verbo *μεταφερω*, que significa *llevar a otra parte, transportar, trasladar, transferir, cambiar, mudar, trocar, confundir, enredar."* (Aguilar 2012 35) Tal vez la primera definición del término la encontramos en *El Arte Poética* de Aristóteles (siglo IV) "Metáfora es la traslación del nombre ajeno, ya del género, a la especie, ya de la especie al género, o de una a otra especie, o bien por analogía." (Aristóteles 65) Así, la concepción aristotélica indica ese desplazamiento, movimiento, que señala la etimología; es decir, trasladar a una cosa un nombre que designa otra.

Para Quintiliano (35-96 DC), los *tropos*[6] "… estriban en palabras trasladadas, no en las propias…" (Quintiliano 61) La expresión metafórica supone que la palabra que ha sido trasladada está en lugar de aquella palabra de uso habitual, y puede sustituirla porque hay entre ellas algún tipo de semejanza semántica.

[6] "TROPO: Figura retórica que altera el significado de las expresiones por lo que afecta el nivel semántico de la lengua, ya sea que involucre palabras completas (tropos de dicción o de palabra, siempre más de una), como los metasememas: la metáfora, la sinécdoque, la metonimia, la hipálage o el oxímoron… " (Beristáin 495-496)

Ahora bien, María Jesús Ortiz señala que "El ocaso de la retórica propició la idea de la metáfora como adorno del discurso cuya única función es procurar placer estético." (Ortiz 2009 19) Entonces, en esta concepción clásica, para entender el mundo y referirnos a él, se utiliza el lenguaje referencial, de uso común, y para embellecer el lenguaje, se usan las figuras retóricas que pueden ser tropos de dicción o de palabra, como las metáforas.[7]

Esta idea (la apreciación de la metáfora como un adorno del lenguaje literal), señala Ortiz, surge a partir de Quintiliano y permea la Edad Media y la Moderna. Más adelante, Vico, en el siglo XVIII y Coleridge, en el XIX, se anticipan a la Teoría Cognitiva de la Metáfora al sugerir que es un suceso mental, antes que lingüístico. "Para este autor [Vico], las metáforas utilizadas en el lenguaje diario fueron originadas por percepciones vividas de las que no somos conscientes racionalmente". (Ortiz 2009 19) A pesar de tales indicios de cambio en la concepción de la metáfora, el considerarla como un mero adorno prevalece hasta entrado el siglo XX, cuando I. A. Richards (1893-1979) postula su Teoría de la Interacción[8] donde afirma que la metáfora no se relaciona con un desplazamiento de palabras sino con una relación entre pensamientos, un intercambio de ideas, contrario a lo que pensaba Aristóteles. El hito lo constituye la publicación, en 1980, del texto *Metaphors we live by*, de Lakoff y Johnson, ensayo que ha sido reconocido como el origen oficial de la Teoría Cognitiva de la Metáfora (Ortiz 2009 17).

> La aserción más importante que hemos hecho hasta ahora es que la metáfora no es sólo un asunto del lenguaje, de meras palabras. Hemos

[7] La retórica tradicional llamó figura a la expresión desviada de la norma, es decir apartada del uso gramatical común (…) cuyo propósito es lograr un efecto estilístico… (Beristáin 211)
[8] En *The Philosophy of Rhetoric*, de 1937.

> de decir, por el contrario, que los procesos del pensamiento humano son en gran medida metafóricos. (Lakoff 2003 10)[9]

Este es un cambio de perspectiva, la metáfora no será ya más considerada solamente un fenómeno lingüístico o un simple adorno del lenguaje, sino un acontecimiento mental. Más aún, según este enfoque, los procesos mentales están determinados por nuestras experiencias físicas y culturales; es decir, dependen de nuestra experiencia del cuerpo y del mundo.

A partir de entonces, distintos autores han trasformado la teoría conceptual de la metáfora, y han hecho aportaciones para conformar lo que Lakoff y Jonhson (1999) describen como la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria.

A la luz de la lingüística cognitiva, a continuación se revisa la teoría conceptual de la metáfora para esclarecer algunos conceptos clave.

1.2 TEORÍA CONCEPTUAL DE LA METÁFORA

Casi dos décadas después de *Metaphors We Live By*, Lakoff *y* Johnson publicaron *Philosophy in the Flesh, The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought (*1999).

En la primera sección del libro (en particular los capítulos 3, 4 y 5) los autores elaboran la teoría de las metáforas de la vida cotidiana, recuperan y complementan su idea de que el pensamiento humano es metafórico.

[9] *"The most important claim we have made so far is that metaphor is not just a matter of language, that is, of mere words. We shall argue that, on the contrary, human thought processes are largely metaphorical."*

Sobre esta base proponen un enfoque diferente a la filosofía. Su planteamiento parte de la ciencia cognitiva[10] y denominan a su propuesta *"Philosophy in the flesh"*; es decir, filosofía in-corporada (con cuerpo).
Lakoff y Johnson argumentan que no hay separación entre mundo y pensamiento (entre *Res* y *Cogito),* sino que el pensamiento es resultado de nuestra experiencia física del mundo,

> … a través de la *experiencia* y la percepción sensomotora de lo físico y lo social, la cognición identifica y abstrae patrones o esquemas mentales que en lo sucesivo la estructurarán y cuya proyección metafórica hacia niveles cognitivos más complejos originará la elaboración de conceptos. (Aguilar 2012 49)

Es posible decir que la propuesta de Lakoff y Johnson fue, cuando menos, refrescante. Lo que para esta investigación debemos rescatar es que dependiendo de las peculiaridades de lo corpóreo, de la naturaleza, la forma, los movimientos y el funcionamiento del cuerpo de cada quien, es como se configurará la conceptualización. Entonces, los conceptos que generamos están conformados por nuestros cuerpos y cerebros, y, según los autores, especialmente por nuestro sistema sensomotor.

A continuación se explica con más detalle la noción de *embodiment*; es decir, corporeización.

1.2.1 *EMBODIMENT*: CORPOREIZACIÓN

Como hemos visto, antes de las aportaciones de la lingüística cognitiva, la facultad de la razón para formular conceptos era considerada como una función completamente mental, aislada e independiente de la percepción;

[10] Se denomina ciencia cognitiva al estudio interdisciplinario de cómo la información es representada y transformada en la mente/cerebro. (Wikipedia http://es.wikipedia.org/wiki/Ciencia_cognitiva) [22 abril 2015]

mientras que la percepción y el movimiento se habían calificado como corporales. Pero Lakoff y Johnson afirman que hay indicios de que no existe una dicotomía entre percepción y la formación y el uso de conceptos, "…[en algunos casos] la misma arquitectura neural que se usa para calcular la percepción y el movimiento del cuerpo, se utiliza para computar las inferencias racionales." (Lakoff y Johnson 1999 18)

Para comprobar su hipótesis de que los conceptos que producimos están relacionados directamente con la experiencia corporal, Lakoff y Johnson revisan tres tipos de conceptos: de color, de nivel básico, y de relaciones espaciales. Estos últimos son los que nos interesan particularmente.

Recordemos que nuestro sistema cognitivo organiza el universo en conceptos y en categorías. Las categorías permiten diferenciar los objetos según diferentes grados de abstracción. Ahora bien, las categorías básicas corresponden a los objetos de nuestra percepción y contienen los atributos que muestran que este nivel es el más general. Nuestro sistema perceptual, dicen Lakoff y Johnson, no tiene problemas para "…distinguir vacas de caballos, cabras de gatos, o elefantes de jirafas…" (Lakoff y Johnson 1999 22) porque tienen "prioridad cognitiva".[11] Los miembros de una categoría básica son cognitivamente muy diferenciables de los de otra categoría. Según Lakoff y Johnson, en ese nivel se organiza la mayor parte de nuestro conocimiento y a partir de ahí se estructuran metafóricamente las categorías de nivel más abstracto. Pero lo más importante es que las cualidades de las cosas no están en el mundo, sino que nuestra experiencia y comprensión de dichas cualidades depende de "nuestro

[11] "Basados en los estudios de Berlin, Rosca y Mervis, Lakoff y Johnson postulan la existencia de una clase de categorías que se ajusta óptimamente a nuestras experiencias corporales de las cosas (c.f. percepción gestáltica) y a ciertas diferencias extremadamente importantes de nuestro entorno natural. Dichas categorías se denominan categorías de nivel básico." (Aguilar 2012 52)

maquillaje neuronal, de nuestra interacción con ellas y de nuestros propósitos e intereses." (Lakoff y Johnson 1999 22)

Así, señalan en primer lugar que el concepto del color se forma por nuestros cuerpos, por el cerebro. "El mundo está dado, nuestros cuerpos y cerebros han evolucionado para crear el color." (Lakoff y Johnson 1999 20)

Después, afirman que "los conceptos de nivel básico dependen del movimiento, de la percepción Gestalt y de las imágenes mentales, que se llevan a cabo en el sistema visual del cerebro." (Lakoff y Johnson 1999 26)

En tercer lugar, examinan los conceptos de las relaciones espaciales pues consideran que son los más claros ejemplos de la manera en que nuestros cuerpos configuran la estructura conceptual. Las proyecciones del cuerpo nos permiten funcionar en el espacio, así como conceptualizarlo y hablar de él. (Lakoff y Johnson 1999 25) Son, digamos, la manera en que nuestra mente piensa el espacio y la operación de nuestro cuerpo en él.

Los estudios de lingüística cognitiva revelan un grupo relativamente pequeño de esquemas de imagen básicos, que estructuran los sistemas de relaciones espaciales y que funciona para los diferentes idiomas. Este grupo consiste de, por ejemplo, esquemas de imagen como: "parte-todo, centro-periferia, vínculo, ciclo, iteración, contacto, adyacencia, movimiento forzado (empujar, jalar, impulsar), soporte, balance, derecho-curvo y cerca-lejos." También se incluye la orientación vertical- horizontal, y delante-detrás. (Lakoff y Johnson 1999 25) Todos estos esquemas de imagen están basados en el cuerpo, sus posiciones y relaciones con el

espacio. A partir de estos esquemas de imagen básicos, se puede construir un rango muy amplio de relaciones espaciales complejas.

Hasta ahora hemos establecido que en la perspectiva de la lingüística cognitiva el énfasis está en el cuerpo como punto de referencia en la construcción metafórica. También, hemos resaltado la naturaleza corpórea de los conceptos de relaciones espaciales por considerarlos fundamentales para los propósitos de esta investigación.

A continuación seguimos revisando las propuestas de la lingüística cognitiva de Lakoff y Johnson para esclarecer los conceptos dominio origen y dominio destino, que existen en la construcción metafórica.

1.2.2 DOMINIO ORIGEN Y DOMINIO DESTINO

La teoría de la metáfora conceptual propuesta por Lakoff y Johnson (1980); Lakoff y Turner (1989) y Lakoff (1993), establece que la metáfora, ya no es solamente un elemento del lenguaje, sino una operación mental mediante la cual se estructuran conceptos a partir de otros. A esto se le llama proyección metafórica, porque es el movimiento, la "… proyección de elementos y estructuras cognitivas desde un dominio mental hacia otro." (Aguilar 2012 54-55) Es decir, se establece una relación de correspondencia entre elementos que pertenecen a dominios diferentes. Sin embargo, la idea principal de su propuesta es que la forma en que realizamos este movimiento depende de la experiencia de nuestro propio cuerpo en el mundo.

Entonces, en la proyección metafórica hay al menos dos dominios mentales: uno más básico, llamado dominio origen, que es desde donde se

proyectan los conceptos, y un dominio destino, el dominio conceptual, más abstracto hacia donde se proyectan dichos elementos.

El dominio origen está in-corporado, "Un dominio básico de experiencia es un todo estructurado dentro de nuestra experiencia que se conceptualiza como lo que hemos llamado una gestalt vivencial." (Lakoff 2003 117)[12] Esto es, una organización de las experiencias que son producto de nuestros aparatos perceptual y motor, de nuestras capacidades mentales, de nuestras emociones. Entonces, el autor determina que todo nuestro sistema conceptual se arraiga en nuestra experiencia del mundo, en la interacción con nuestro entorno físico y cultural, con otras personas o instituciones sociales, políticas, económicas y religiosas.

Por ejemplo, los conceptos ORIENTACIÓN FÍSICA, SUBSTANCIA, VER, VIAJES, GUERRA, LOCURA, COMIDA, CONSTRUCCIONES, etc. pueden definir otros conceptos. (Lakoff 2003 118) Así se estructura una experiencia en términos de otra.

Habiendo explicado los conceptos de dominio origen y dominio destino, es tiempo de establecer la definición de metáfora conceptual.

1.2.3 METÁFORA CONCEPTUAL

En virtud de lo anterior, podemos decir que las metáforas conceptuales son estructuras cognitivas que subyacen a las metáforas del lenguaje, o mejor, las metáforas lingüísticas son reflejo de esas complejas estructuras subyacentes, pre-lingüísticas.

[12] *"What constitutes a "basic domain of experience"? Each such domain is a structured whole within our experience that is conceptualized as what we have called an experiential gestalt."*

> En *Metaphors We Live By*, presentamos evidencias de que las metáforas conceptuales son mapeos que atraviesan los dominios conceptuales que estructuran nuestro razonamiento, nuestra experiencia y nuestro lenguaje cotidiano. (Lakoff y Johnson 1999 31)[13]

En este ensayo se sigue el modo de enunciación de Sullivan que escribe los nombres de las metáforas conceptuales en mayúsculas con el siguiente patrón: DOMINIO DESTINO ES DOMINIO ORIGEN. (Sullivan 2)

1.2.4 CLASIFICACIÓN DE LAS METÁFORAS SEGÚN SU TIPOLOGÍA

Desde *Metaphors We Live By* se han hecho varios intentos de clasificación de las metáforas conceptuales. Lakoff y Johnson (1980) distinguen tres tipos de estructuras conceptuales metafóricas, según el dominio origen: estructurales, ontológicas y orientacionales. Después, en 1989 Lakoff y Turner agregaron una más: la metáfora de imagen. Ahora bien, Joseph E. Grady elabora en 1997 su Teoría de la Metáfora Primaria, a partir de lo cual Lakoff y Johnson crean, en 1999, otra clasificación, esta vez en metáforas primarias y metáforas complejas. Así, según estos autores, las metáforas orientacionales y estructurales (de la primera clasificación) pueden ser primarias o complejas, pero esta tipología no es aplicable a las ontológicas ni a las de imagen. Con el fin de solucionar esta controversia, Grady, en 1999, propone una nueva clasificación, que consiste en metáforas de correlación y metáforas de familiaridad. Dentro de las de correlación están las primarias (algunas estructurales y orientacionales) y dentro de las de familiaridad, las ontológicas y de imagen.

[13] *"In* Metaphors We Live By*, we gave evidence that conceptual metaphors are mappings across conceptual domains that structure our reasoning, our experience, and our everyday language."*

AUTOR	FECHA	TIPOLOGÍA
Lakoff y Johnson	1980	• **Estructurales** • **Orientacionales** • **Ontológicas**
Lakoff y Turner	1989	• **De imagen**
Grady	1997	• **Primarias**
Lakoff y Johnson	1999	• **Primarias** (estructurales y orientacionales) • **Complejas**
Grady 1999	1999	• **Correlación** (incluye las primarias, o sea, estructurales y orientacionales) • **Familiaridad** (incluye ontológicas y de imagen)

A continuación presento cada una de estas clasificaciones.

1.2.4.1 CLASIFICACIÓN DE LAKOFF Y JOHNSON, 1980 Y LAKOFF Y TURNER, 1989

En este apartado se explica la primera clasificación de las metáforas conceptuales, a saber: estructurales, orientacionales y ontológicas, según lo establecen Lakoff y Johnson en *Metaphors We Live By*, de 1980. Y las metáforas de imagen, agregadas por Lakoff y Turner en *More Than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor,* de 1989. Naturalmente, la descripción de las orientacionales y las ontológicas es más extensa por ser las que interesan a esta investigación.

Las metáforas estructurales son aquellas en las que una experiencia se estructura en términos de otra, o un concepto en términos de otro. Por ejemplo, EL TIEMPO ES DINERO.

Por su parte, las orientacionales tienen que ver con la conformación de nuestros cuerpos y la forma en que estos se orientan en el entorno físico.

"Las metáforas orientacionales le otorgan una orientación espacial a un concepto." (Lakoff 2003 16) Como principales orientaciones espaciales tenemos: arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico.

A continuación transcribo una lista (no exhaustiva) de ejemplos de metáforas orientacionales que tienen como dominio origen la orientación ARRIBA-ABAJO, según aparecen en la edición de 2003 de *Metaphors We Live By*. Todos estos ejemplos tienen un fundamento físico, una experiencia que sirve de base corporal para la construcción metafórica, pues según los autores, hay un "correlato sistemático" (Lakoff 2003 45) entre nuestras emociones y nuestras experiencias sensomotoras. Aquí sólo incluyo la base física de la primera metáfora, a modo de explicación.

FELIZ ES ARRIBA; TRISTE ES ABAJO
Base física: La postura decadente del cuerpo, es decir, orientada hacia abajo, acompaña la tristeza y la depresión, mientras que una postura erguida se relaciona con un estado emocional positivo.
CONSCIENTE ES ARRIBA; INCONSCIENTE ES ABAJO
SALUD Y VIDA SON ARRIBA; ENFERMEDAD Y MUERTE SON ABAJO
TENER CONTROL ES ARRIBA; ESTAR SUJETO A CONTROL ES ABAJO
MÁS ES ARRIBA; MENOS ES ABAJO
EVENTOS FUTUROS SON ARRIBA (Y DELANTE aunque esta metáfora varía según las culturas, para los mayas, por ejemplo, el futuro está a su espalda, pues no lo pueden ver.)
ESTATUS ELEVADO ES ARRIBA; BAJO ESTATUS ES ABAJO
BUENO ES ARRIBA; MALO ES ABAJO
VIRTUD ES ARRIBA; DEPRAVACIÓN ES ABAJO
RACIONAL ES ARRIBA; EMOCIONAL ES ABAJO (Lakoff 2003 17)

De este modo, las metáforas orientacionales que creamos nos permiten conceptualizar nuestras emociones y mediante esta operación, comprender conceptos abstractos en términos de otros más elementales.

El tercer tipo son las metáforas ontológicas, que surgen de nuestra experiencia con objetos físicos, especialmente con nuestro propio cuerpo. Son maneras de ver fenómenos, ideas, emociones, actividades o eventos como entidades y substancias. (Lakoff 2003 23)

Las metáforas ontológicas conceptualizan algo no físico como si fuera físico y esto nos permite racionalizar nuestras experiencias. Por ejemplo, LA MENTE (algo no físico) ES UNA ENTIDAD (algo físico): ES UNA MÁQUINA, ES FRÁGIL. (Lakoff 2003 25)

Dentro de las ontológicas se distinguen las metáforas de contenedor o de recipiente. La estructura básica del recipiente consiste de un límite entre un interior y un exterior. Como ejemplo, los autores explican la metáfora EL CUERPO ES UN RECIPIENTE. De acuerdo con su propuesta, percibimos nuestros cuerpos como contenedores o como entidades que están en contenedores, ya que LAS CASAS Y LAS HABITACIONES SON CONTENEDORES y en ellos nos desplazamos hacia adentro o hacia afuera, accedemos o ingresamos a los espacios.

Asimismo, un lugar especial dentro de las metáforas ontológicas lo tiene la personificación, que consiste en atribuir características humanas a los objetos físicos, para conceptualizarlos. De esta manera podemos comprender los fenómenos del mundo físico en términos humanos, accesibles a nuestro entendimiento por estar basados en "…motivaciones, metas, acciones y características." (Lakoff 2003 29)

Hemos señalado la primera clasificación de metáforas conceptuales, a saber: estructurales, orientacionales y ontológicas. Pues bien, George Lakoff y Mark Turner en 1989 proponen un tipo de más que llaman metáfora de imagen, el cual consiste en proyectar estructuras de una imagen mental en otra, de acuerdo con características que tienen en común. Esta correspondencia entre imágenes funciona igual que la correspondencia entre conceptos, pero, afirman los autores, no estructura la cognición, no es convencional ni se usa en el razonamiento diario y tampoco hay una experiencia corporal que las determine.

Llegados a este punto, conviene subrayar que en la edición de 2003 del texto *Metaphors We Live By*, Lakoff y Johnson incluyen una sección de correcciones y aclaraciones, donde informan a los lectores que la división de las metáforas en los tres tipos que hemos visto (estructurales, orientacionales y ontológicas) es una división artificial pues, de hecho, todas las metáforas son estructurales (en tanto mapean estructuras con estructuras); todas son ontológicas (pues crean entidades de dominio destino); y muchas metáforas son orientacionales (porque mapean esquemas de imagen orientacionales). (Lakoff 2003 184) Aquí hemos incluido la división previa pues ayuda a precisar las diferencias en la manera en la que las metáforas se forman y en la que operan.

Hemos examinado la importancia del fundamento físico y corporal en la formación de metáforas. Entonces, podemos decir que, según la propuesta de la lingüística cognitiva, conceptualizamos lo no físico en términos físicos, y de esta manera nos relacionamos con los conceptos y los comprendemos.

1.2.4.2 APORTACIÓN DE GRADY, 1997

Joseph E. Grady de la Universidad de California, Berkeley, trabajó de cerca con Lakoff en el campo de la lingüística cognitiva. Su tesis doctoral *Foundations of meaning: Primary Metaphors and Primary Scenes* (1997) elabora su Teoría de la Metáfora Primaria que considera y reformula la Teoría Conceptual de la Metáfora de Lakoff y Johnson para convertirla en lo que se ha llamado La Teoría Integrada de la Metáfora Primaria.

Según Grady, las metáforas primarias se forman en la correlación entre la experiencia del aparato sensomotor y el dominio de los juicios subjetivos. Las experiencias sensoriales se representan cognitivamente mediante una imagen, esta imagen constituye el dominio origen de la metáfora primaria. Por su parte, el dominio destino es un término más abstracto y se refiere a unidades cognitivas que sí son conscientes y no tienen una imagen que las represente. Por eso es que para Grady las metáforas primarias son tan importantes, pues nos es más fácil manejar conceptos representados en imágenes. Grady (1997) propone las siguientes metáforas primarias:

DOMINIO DESTINO	**ES**	**DOMINIO ORIGEN**
DESEO		HAMBRE
AFECTO		CALIDEZ
IMPORTANTE		GRANDE
SIMILAR	ES	CERCANÍA
CONOCIDO		VISIBLE
ENTENDER		AGARRAR
ACEPTAR	La correspondencia estructural entre ambos dominios se denomina "mapeo". El mapeo se efectúa del dominio más básico al más abstracto.	TRAGAR
Término abstracto, unidad cognitiva consciente		**IMAGEN** Representación cognitiva de la experiencia sensorial

La Teoría de la Metáfora Primaria de Grady arroja luz a la naturaleza de nuestra experiencia mental, las metáforas primarias para este autor son los ladrillos de la experiencia fenomenológica, porque son el vínculo cognitivo entre nuestras experiencias corporales del entorno en que vivimos y nuestras respuestas subjetivas a ese entorno. (Lakoff 2003 178)[14]

El estudiar y reconocer las metáforas primarias nos permite observar qué elementos del dominio origen se proyectan al de destino y nos ayuda a identificar el origen de las metáforas, encarnado en la experiencia sensorial.

1.2.4.3 NUEVA APORTACIÓN DE LAKOFF Y JOHNSON, 1999

Lakoff y Johnson en su libro *Philosophy in the Flesh, The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, (1999) recuperan la propuesta de Grady y elaboran una nueva distinción entre metáforas primarias y metáforas complejas.

Afirman que las metáforas primarias pueden ser universales porque las experiencias corporales son universales, pues los seres humanos tenemos cuerpos y cerebros conformados de manera similar y nos desenvolvemos en los mismos tipos de ambientes. En su libro, presentan varios ejemplos de lo que llaman "lingüística universal" (Lakoff y Johnson 1999 31) Pero, señalan que no se nace con metáforas primarias, sino que se adquieren de manera automática en el proceso neural de aprendizaje normal.

[14] María de Jesús Ortiz elabora en su tesis doctoral un prolijo listado de metáforas primarias, Cfr. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/11067/1/Tesis_ortiz.pdf

Por ello, dicen los autores que las metáforas primarias están encarnadas de tres formas: "…1) a través de la experiencia del cuerpo en el mundo, que empareja la experiencia sensomotriz con la experiencia subjetiva. 2) La lógica del dominio origen emerge de la estructura inferencial del sistema sensomotor. Y 3) se externaliza neuralmente en los pesos sinápticos asociados con conexiones neurales."[15] (Lakoff y Johnson 1999 41)

Hay metáforas primarias para las diferentes áreas del pensamiento humano como el tiempo o las emociones, por ejemplo. Y de acuerdo con Lakoff y Johnson, sirven como una superestructura para un pensamiento y un lenguaje metafórico más complejo. (Lakoff 2003 179)

Ahora bien, si la proyección metafórica se extiende a niveles más abstractos produce lo que Lakoff y Johnson denominan metáfora compleja, la cual se forma a partir de metáforas primarias y puede, a su vez, formar otras metáforas complejas. La metáfora primaria es la célula, el ladrillo que sirve para construir metáforas complejas mediante un ensamble conceptual. Esta nueva clasificación es aplicable a las metáforas orientacionales y estructurales que pueden ser así, primarias o complejas.

1.2.4.4 CLASIFICACIÓN DE GRADY, 1999

Ante la dificultad de no poder ubicar las metáforas ontológicas y de imagen en la tipología de simples o complejas, de nuevo surgió Grady, ahora con su ensayo de 1999 "*A typology of motivation for conceptual*

[15] "*…each primary metaphor is embodied in three ways: (1) It is embodied through bodily experience in the world, which pairs sensorimotor experience with subjective experience. (2) The source-omain logic arises from the inferential structure of the sensorimotor system. And (3) it is instantiated neurally in the synaptic weights associated with neural connections.*"

metaphor: Correlation vs resemblance", donde propone una nueva clasificación, para incluir todos los tipos de metáforas conceptuales identificados desde 1980.

Según su propuesta, hay dos tipos de metáforas que se contraponen entre sí:

de correlación > < de familiaridad

Las de correlación dependen de las experiencias sensoriales; es decir, su dominio origen es sensorial. Pero son unidireccionales porque los objetos del dominio de origen y de destino son distintos. En las metáforas de correlación se vinculan aspectos diferentes que aparecieron unidos como una experiencia en la infancia. Un ejemplo de metáfora de correlación sería AFECTO ES CALIDEZ porque el concepto AFECTO se relaciona con el dominio sensomotor TEMPERATURA CÁLIDA, cuando la madre acuna a su bebé y lo alimenta.

Las metáforas de familiaridad[16], por su parte, asocian conceptos que comparten alguna característica, por ejemplo cuando decimos JAVIER ES UN TORO, porque comparte con el toro su fuerza, pero no comparten una experiencia sensorial. "Las *resemblance metaphors* se crean por una percepción física o conceptual común en los dominios. (…) entidades separadas que poseen, por alguna razón, características que los une." (Ortiz 2011 60) Los objetos del dominio origen y los del destino son similares. Y por ello son bidireccionales, pero no se constriñen a las experiencias sensoriales.[17] La vieja controversia quedó así resuelta:

[16] El vocablo inglés *resemblance* se ha traducido también como "semejanza", lo cual ha provocado polémica. Ortiz prefiere "familiaridad" y concuerdo con ella en que esta palabra confiere mejor la intención de Grady.

[17] Ortiz elabora una tabla de las diferencias entre las metáforas de correlación y de familiaridad que aparece en la página 67 de su tesis doctoral.

dentro de las metáforas de correlación están las primarias (algunas estructurales y orientacionales) y dentro de las de familiaridad, las ontológicas y de imagen.

Los tipos de metáfora identificados por Lakoff, Johnson, Turner y Grady son la base a partir de la cual se generan las categorías de análisis aplicables al estudio de la película *Anticristo*. Empero, todavía hace falta dirigir el enfoque de la teoría contemporánea de la metáfora a un *corpus* audiovisual.

1.3 METÁFORA VISUAL

La línea de estudio inaugurada por Lakoff y Johnson se enfoca en las metáforas lingüísticas; pero, la intención del presente trabajo es unirse a la labor que han llevado a cabo otros investigadores con el objeto de comprobar que la proyección metafórica opera también en *corpus* no verbales, puesto que tienen un origen cognitivo. "Las metáforas conceptuales están activas en el lenguaje, pero también en la razón, en los medios visuales como el cine, en la gestualidad, e incluso en los sueños." (Sullivan 2)[18] Desatacan aquí los trabajos de la española María Jesús Ortiz Díaz y del mexicano Oquitzin Aguilar Leyva. Ambos recuperan la definición de metáfora de Lakoff y Johnson: "La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosas en términos de otro." [19] (Lakoff y Johnson 2003 5)

[18] "*Conceptual metaphors are active not just in language, but also in reasoning (cf. Gibbs 1990), in visual media like film (cf. Forceville 2002), in gesture (McNeill 1992, Cienki 1998) and even in dreams (Lakoff 1997).*" (Sullivan 1)

[19] "*The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another.*"

Concuerdo con Lakoff y Johnson y Ortiz en considerar que la metáfora es un proceso mental, una operación del pensamiento y, dice Ortiz, "sólo derivadamente un asunto del lenguaje." (Ortiz 2009 179) Es decir, la metáfora es anterior al lenguaje.

Para esta investigación se usa el término "metáfora visual" por considerarlo el más amplio pues "… incluye tanto imágenes estáticas como en movimiento independientemente del medio en el que se han generado." (Ortiz 2010 101)[20] En su tesis doctoral, Ortiz parte de la hipótesis que las "… teorías de la lingüística cognitiva sobre la metáfora se pueden aplicar a la metáfora visual." (Ortiz 2009 181) Lo anterior se fundamenta en la universalidad y la transponibilidad de los procesos cognitivos que operan desde el origen y que se manifiestan en diferentes soportes.

Ortiz reúne ejemplos de metáforas visuales para 52 metáforas de correlación y de familiaridad con el fin de aplicar los postulados de la teoría Integrada de la Metáfora a un *corpus* visual que incluye imágenes visuales del cine, la publicidad y el afiche. Así demuestra que "las metáforas visuales se basan en las mismas proyecciones conceptuales que las metáforas verbales" (Ortiz 2009 235) y concluye que "…las metáforas primarias son unidades de análisis precisas para el *corpus* audiovisual y que se puede mantener la fórmula TARGET DOMAIN IS SOURCE DOMAIN[21]." (Ortiz 2009 305) De modo que, ahora, es posible seleccionar las metáforas conceptuales (de correlación o de familiaridad, primarias o complejas) que sirven como base para el análisis de algunas metáforas visuales de películas.

[20] Sobre la desambiguación del término véase Ortiz, 2009, Capítulo 4 "La metáfora visual", p. 99.
[21] DOMINIO DESTINO ES DOMINIO ORIGEN

1.4 CATEGORÍAS PARA EL ANÁLISIS DE UN *CORPUS* VISUAL

En este subcapítulo, se presenta una preselección del listado de metáforas primarias y metáforas conceptuales que recoge María de Jesús Ortiz en su tesis doctoral (según la tipología establecida por Lakoff pero también por otros investigadores en relación con el análisis de expresiones de orden lingüístico), para identificar aquellas relevantes al examen del material audiovisual que nos compete. He añadido un ejemplo lingüístico, para facilitar la comprensión de cada una.

Listado de metáforas primarias (preselección)

(Provienen del anexo 1 de la tesis de Ortiz, los ejemplos son míos)

METÁFORA	**EJEMPLO**
LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA (Correlación)	Los alemanes son cuadrados.
LA CONDICIÓN ES FORMA	Los futbolistas están en buena forma.
UNA SITUACIÓN-CIRCUNSTANCIA ES UN LUGAR	No me hallo aquí Estoy en una posición difícil
LO NORMAL ES RECTO	Es mejor actuar con rectitud
LOS ESTADOS MENTALES SON LUGARES	Está en su mundo feliz / soñando despierto)

Listado de metáforas conceptuales (preselección)

(Provienen del anexo 2 de la tesis de Ortiz)

METÁFORA	EJEMPLO
LAS CIRCUNSTANCIAS SON FLUIDOS	Me llueve trabajo.
CONTROL ES ARRIBA / SER CONTROLADO ES ABAJO	Me tiene bajo su poder.
EL CUERPO ES UN CONTENEDOR DE EMOCIONES	Está lleno de resentimiento.
LOS ESTADOS SON LUGARES	Estoy en la cima del mundo (feliz, poderoso)
LOS ESTADOS EMOCIONALES SON REGIONES DELIMITADAS	No puede salir de su depresión
LOS ESTADOS FÍSICOS Y EMOCIONALES SON ENTIDADES	Tiene una nube negra sobre la cabeza
INDIGNACIÓN ES NÁUSEA	Su conducta provoca asco
EL MIEDO ES UNA FUERZA NATURAL	Se aproxima la tormenta

Es oportuno, en este momento, hacer una precisión. La teoría de la metáfora conceptual tiene detractores, tales como Parente o Aguilar[22], quienes consideran que es subjetivo y hasta arbitrario afirmar la existencia de metáforas conceptuales subyacentes en las expresiones metafóricas, pues, si bien la metáfora conceptual es un constructo conceptual teórico, no se justifica el afirmar que dicha metáfora existe dentro de la mente. Oquitzin Aguilar se pregunta:

> ¿Es factible comprender el proceso de construcción del sentido desatado por una *manifestación metafórica,* verbal o audiovisual, sin de entrada recurrir a hipotéticos esquemas fijos, generativos y enraizados -como las *metáforas cognitivas-,* ni a su sistematización, ahora ya sospechada de *arbitraria?* (Aguilar 2012 67)

[22] Diego Parente, Doctor en Filosofía, es catedrático de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. Su trabajo "Literalidad, metáfora y cognición. Observaciones críticas sobre la perspectiva experiencialista de G. Lakoff y M. Johnson" es retomado por Oquitzin Javier Aguiilar Leyva, investigador de la Universidad de Guadalajara, México. en "Enfocando la metáfora visual: ópticas cognitivas I." Ambos textos forman parte de las fuentes de consulta de esta investigación.

Él piensa que sí es posible, pero que es necesario dejar de lado toda la propuesta de la mente in-corporada y enfocarse en niveles cognitivos más abstractos. Desde luego, ése no es el propósito de la presente investigación, pues ya se ha establecido la importancia de la corporalidad. El énfasis está entonces, en lo concreto, buscando el concepto que se construye a partir de la experiencia corporal y del entorno.

Además, desde *Metaphors We Live By*, Lakoff y Johnson han presentado varios argumentos a favor de la corporeización, apoyados en la neurociencia, los simuladores neurales, la lingüística cognitiva y algunas investigaciones de psicología cognitiva y filosofía del lenguaje. Por su parte, Ortiz demostró que las teorías de la lingüística cognitiva sobre la metáfora se pueden aplicar a la metáfora visual. De modo que, en este trabajo, sigo el camino trazado por Ortiz para identificar las maneras en que las metáforas cognitivas se manifiestan en metáforas visuales. Sin embargo, llegados a este punto, esta investigación se despega un tanto de la propuesta de Ortiz para detenerse a considerar un aspecto que ha resonado desde las primeras páginas: la importancia del cuerpo.

Entonces, el capítulo siguiente versa sobre el tema de la corporeidad. Pero, más importante, se observa el valor estético de la abyección, lo que complementará la explicación de la metáfora conceptual.

1.5 PRELIMINARES

En este capítulo se pretendía identificar ¿cómo funcionan las metáforas primarias corporeizadas representadas en imágenes visuales? La revisión de la Teoría Conceptual de la Metáfora ha permitido establecer los siguientes preceptos básicos:

- Creamos metáforas para entender una cosa en términos de otra.

- Según las experiencias subjetivas es como se in-corpora o corporeiza el pensamiento. La cognición depende del cuerpo, está encarnada. Esto es que, dependiendo de las peculiaridades de lo corpóreo, de la naturaleza, la forma, los movimientos y el funcionamiento del cuerpo de cada quien, es como se configurará la conceptualización. Entonces, los conceptos que generamos están conformados por nuestros cuerpos y cerebros, y, especialmente por nuestro sistema sensomotor.

- Siguiendo la propuesta de la lingüística cognitiva, podemos decir que conceptualizamos lo no físico en términos físicos, y de esta manera nos relacionamos con los conceptos y los comprendemos.

- La estructura interna de las metáforas consiste de un dominio origen, desde donde se proyectan los conceptos y un dominio destino, el más abstracto, hacia donde se proyectan dichos elementos.

- Las metáforas no son solamente un fenómeno lingüístico como se consideraba en las teorías clásicas, sino una forma en que se estructura nuestro pensamiento, la forma en que los seres humanos concebimos el mundo.

- Nuestros conceptos abstractos más importantes se conceptualizan mediante proyecciones metafóricas complejas.

- La clasificación de Grady (1999): metáforas de correlación (que vinculan aspectos diferentes puesto que los objetos del dominio de origen y de destino son distintos) y familiaridad (que se crean por una percepción física o conceptual común en los dominios de origen y destino), es la más incluyente. Considera que las metáforas primarias, que se forman a partir de experiencias corporales, se ubican dentro de las metáforas de correlación.

- Las metáforas ontológicas son las que nos permiten pensar algo no físico como si fuera físico y pertenecen a la categoría de familiaridad. Dentro de las ontológicas debemos distinguir las metáforas de contenedor o de recipiente y la personificación.

- Es posible explicar la metáfora visual a la luz de la teoría de la teoría cognitiva de la metáfora. La proyección metafórica opera también en *corpus* no verbales, puesto que tienen un origen cognitivo.

Por lo tanto, es posible concluir que se ha verificado la hipótesis de trabajo de este capítulo que establecía que las metáforas primarias se crean a partir de la experiencia del propio cuerpo en el mundo y se pueden expresar visualmente. Además, es evidente que el estudio de las metáforas no verbales contribuye al avance de las ciencias cognitivas, en el interés por conocer otros aspectos de la mente humana.

CAPÍTULO 2: LA ABYECCIÓN Y EL ARTE ABYECTO

Hasta aquí, hemos revisado la Teoría Contemporánea de la Metáfora y hemos señalado la importancia de la experiencia vivencial del cuerpo en la formación de metáforas conceptuales.

El objetivo del segundo capítulo es explorar la categoría estética de la abyección para completar la explicación de las metáforas conceptuales, en su corporeización. El punto de partida es la pregunta ¿cómo se relaciona lo abyecto con la creación de metáforas conceptuales? La hipótesis es que la propia experiencia del cuerpo en el mundo atraviesa por un proceso de abyección, a este proceso alude la creación de metáforas conceptuales que se expresan visualmente.

En primer lugar, se presenta la noción psicoanalítica de la abyección según lo establecido por Julia Kristeva en su ensayo *Poderes de la perversión* (1980). La autora recurre a un juego de palabras empleando la partícula francesa *jet*, para abordar la ambigüedad del término que, por un lado, refiere a algo que no es ni su*jet*o ni ob*jet*o; y por otro, conlleva el sentido de expulsión (*jeter*). Sobre esta base teórica, se dedica un apartado a la corporalidad; a saber, el "cuerpo sin límites" rabelesiano, el "cuerpo dionisíaco" y el "cuerpo sin órganos" de Gilles Deleuze, y se ponen en relación tanto con lo grotesco-carnavalesco como con lo abyecto representado por los fluidos corporales, los orificios del cuerpo y la vacilación de los límites entre el adentro y el afuera. De ahí, se establece la relación entre el cuerpo abyecto y las metáforas primarias. Finalmente, se define lo abyecto según su aplicación en la teoría y crítica del arte. Aquí se hace una clasificación entre diferentes manifestaciones artísticas llamadas "abyectas" según el enfoque que le otorgan a la corporalidad.

2.1 LA NOCIÓN PSICOANALÍTICA DE LA ABYECCIÓN, SEGÚN JULIA KRISTEVA

En 1980 -mismo año en que se publicara *Metaphors We Live By*-, vio la luz el texto de Julia Kristeva *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection.*[23] Kristeva, búlgara-francesa, investigadora del Centro Nacional de Investigación Científica de París, dedica el primer capítulo de su estudio a sobrevolar el tema de lo que denomina "abyección" y traza las líneas principales de su disertación.

El término mismo, se presenta en la prosa de Kristeva como una noción escurridiza, ambigua. Para explicarlo, la autora recurre a sensaciones contradictorias: "torsión", "convulsión", "sobresalto fascinado", "espasmo"; y a comparaciones y metáforas: "búmerang incontrolable", "peso de no-sentido", "lo ambiguo, lo mixto", "un terror que disimula, un odio que sonríe". Aclara que lo abyecto no es ni sujeto ni objeto: "…no es un ob-jeto en frente de mí…" (Kristeva 8), a este respecto, los traductores señalan que Kristeva hace un juego de palabras con la partícula *jet*. En el texto original, en francés, los sustantivos que usa son *abjection, abject,* que provienen del verbo francés *jeter:* lanzar, tirar, arrojar[24] A partir de ahí se construye su complejidad que consiste en que el sujeto emerge al arrojar y, como veremos, ser arrojado: "… aquel en virtud del cual existe lo abyecto es un arrojado (*jeté*), que (se) ubica, (se) separa, (se) sitúa, y por lo tanto erra en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar." (Kristeva 16) Lo abyecto será un pre-objeto, que es y no es el

[23] La versión en castellano es de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, titulada *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline,* publicada en 1988 por la editorial Siglo XXI.
[24] Del latín *abiectus*, y este del participio de perfecto de *abicere*, "abandonar", a su vez de *ab* y *iacere*, "arrojar". Abyecto. Wikcionario. https://es.wiktionary.org/wiki/abyecto(28 agosto 2016)

sujeto, que se arroja para devenir. Ante lo abyecto o en contra de lo abyecto es como se reconoce, se conforma, el sujeto.

Así, la abyección es un estado limítrofe y ambivalente que subyace en el proceso psíquico de la construcción de la identidad. Es ambivalente porque suscita rechazo y atracción al mismo tiempo.[25] "Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza…" (Kristeva 7) Se manifiesta mediante sensaciones corporales de rechazo, repugnancia, arcada "… lo abyecto no cesa, desde el exilio, de desafiar al amo. Sin avisar(le), solicita una descarga, una convulsión, un grito." (Kristeva 8) Y se relaciona estrechamente con los orificios corporales y las secreciones que de ellos emanan, las cuales son y no, parte de nuestro cuerpo. Este rechazo físico del yo arrojado es lo que se debe llevar a cabo para surgir como sujeto. "En este trayecto donde "yo" devengo, doy a luz un yo (moi) en la violencia del sollozo, del vómito." (Kristeva 10) Entonces, es un proceso de auto-renuncia (abyección de sí) necesario para convertirse en "yo".

La autora señala que es la madre quien nos enseña a rechazar eso que somos y ya no somos, que se manifiesta en los fluidos corporales: vómito, heces, orina, sangre. Es la madre quien enseña al bebé a no jugar con las heces, y más adelante, a rechazar el vómito y a limpiarse las excreciones, porque son "sucias". De modo que, los orificios del cuerpo: oral, anal, genital, son fronteras entre el exterior y lo interior, son entradas o salidas que están en la linde del adentro, lo que forma parte de mí, y el afuera, que está en el mundo y por lo tanto es un objeto. A esta cualidad

[25] La sensación contradictoria de la abyección será recuperada más adelante, cuando hablemos del arte abyecto y los efectos que produce en el espectador.

fronteriza se le llama "liminalidad", y se relaciona con lo físico y lo simbólico.[26]

Es preciso, pues, rechazar ese desecho corporal ya que está emparentado con la muerte, con el cadáver. "El cadáver (cadere, caer), aquello que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte." (Kristeva 10) El placer que tiene el niño de jugar con su cuerpo y las sustancias de su cuerpo, queda prohibido y debe transformarse en asco, rechazo y repulsión. El niño podrá adquirir su identidad psíquica cuando aprenda a arrojar de sí lo sucio o decadente; los signos del cadáver: "… tanto el desecho como el cadáver me *indican* aquello que yo descarto permanentemente para vivir." (Kristeva 10) Entonces, el proceso de abyección implica rechazar la muerte: "Cadáver, *cadere*, la muerte infestando la vida…" (Kristeva 11), pero también rechazar el placer.

El asco, la repugnancia de esos fluidos que estuvieron dentro del cuerpo, que eran "yo" y que ahora están ahí, afuera, arrojados, es una sensación aprendida como parte de un proceso de inserción social. De acuerdo con Kristeva, es la represión primaria lo que se manifiesta en el signo físico de la arcada.

> Ya no estamos en la órbita del inconsciente sino en el límite de la represión primaria que sin embargo encontró una marca intrínsecamente corporal y ya significante, síntoma y signo: la repugnancia, el asco, la abyección. (Kristeva 19-20)

Las funciones corporales, los orificios del cuerpo y las excreciones y secreciones, serán considerados sucios, inmorales, antisociales, a partir de tal represión.

[26] Los orificios del cuerpo están entre el interior y el exterior, la liminalidad forma parte de un proceso ritual también. Cfr. Martínez Rossi 42.

> El excremento y sus equivalentes (putrefacción, infección, enfermedad, cadáver, etc.) representan el peligro proveniente del exterior de la identidad: el yo (moi) amenazado por el no-yo (moi), la sociedad amenazada por su afuera, la vida por la muerte. (Kristeva 96)

Empero, no a todos los fluidos corporales se les asigna la connotación de suciedad. La autora señala que ni el semen ni las lágrimas son contaminantes.

Kristeva prosigue con su reflexión, indaga más profundo aún y señala que el niño no sólo ha de ab-yectarSE para devenir en "yo", sino que la madre es otro objeto que el niño debe arrojar (*jeter*), para construirse y entrar al mundo, a la sociedad civilizada. "Lo abyecto nos confronta, por un lado, y esta vez en nuestra propia arqueología personal, con nuestros intentos más antiguos de diferenciarnos de la entidad *materna*…" (Kristeva 21-22) Pero, apunta Kristeva, la relación madre-hijo es abyecta en ambos sentidos. Sobre el papel de la madre en esta relación y sobre el tema del potencial abyecto y demoníaco que hay en lo femenino hablaremos más adelante.

Por su parte, las interdicciones paternas constituyen el ingreso del niño al orden simbólico. Así, siguiendo a Kristeva, se entiende que la lógica de la exclusión es lo que permite la existencia de lo abyecto y que el rechazo es una conducta enseñada por aquellos que detentan el poder (padres) con fines de inserción social, pero que tiene su correlato en los mecanismos de control social que determinan lo permitido y lo no permitido. Lo natural se vuelve indecente y se rechaza por "asqueroso" o se relega a lo inmoral. "No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas." (Kristeva 11) La

abyección es necesaria para la construcción y preservación del sujeto y de la sociedad. Sin la abyección, reinaría el caos.

Empero, el niño rechazará a los padres y lo que estos le ofrecen. "Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe." (Kristeva 25) Más aún, la autora también elabora la paradoja de la abyección de sí "… el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su *ser* mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto." (Kristeva 12) Este mecanismo bifronte, ambiguo -donde se es cuando se es abyecto y se ejerce la abyección- expone, según la autora, una carencia originaria. "Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la *falta* fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo." (Kristeva 12) y es esa falta lo que, según Kristeva nos inquietará siempre y siempre trataremos de arrojar. La falta, la vacuidad nos la ofrecen nuestros padres y ya que la hemos deglutido, nos llena de asco.

Hemos presentado algunas ideas de Julia Kristeva en torno a la abyección de manera general, ya que ahondar en las nociones psicoanalíticas presentadas por la autora sería motivo de otra investigación. Lo que sí es pertinente ahora es detenernos para considerar más a fondo aquel otro eje de este trabajo: la corporalidad.

2.2 LA CORPORALIDAD

El tema del cuerpo ha atravesado los enfoques teóricos que hemos abordado. Primero, la importancia de la experiencia sensomotriz en la formación de metáforas conceptuales, según la propuesta de la metáfora incorporada. En segundo lugar, la relación de la abyección con el cuerpo y

sus fluidos, según Kristeva. Así, abyectos son esos fluidos que representan la ausencia de orden y de límite, y más aún, la abyección se manifiesta corporalmente por medio de la arcada.

El cuerpo es lo que nos permite percibir, relacionarnos con el mundo físico y de esta manera configurar las metáforas con las que procesamos mentalmente la información. Entonces es posible decir que la manera de concebir el cuerpo se relaciona con el sistema de poder dominante de cada sociedad y, desde luego, con la religión. También, gracias al cuerpo podemos comunicarnos mediante movimientos, emisión de sonidos, habla, etc. Cuerpo y lenguaje están enlazados. Del lenguaje artístico y su relación con la abyección hablaremos posteriormente, baste con señalar la paradoja que existe en el hecho de tratar de transmitir mediante el lenguaje (sistema de signos, limitado, sujeto a reglas) la libertad, o el deseo de libertad y de ausencia de límites.

Ahora bien, la piel del cuerpo constituye una barrera que impide el desbordamiento de órganos y sustancias, pero que, a la vez, tiene "puertas" que permiten la posibilidad de la comunicación y el contacto. En estrecha relación con esta dualidad de la piel del cuerpo está la ambigüedad de la abyección que Kristeva enfatiza desde el inicio de su ensayo: "Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante…" (Kristeva 7) El "afuera" y el "adentro" se entienden en relación con el cuerpo. Lo abyecto se instala en esas substancias que son el límite vacilante entre lo interno y lo externo al cuerpo. "Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como

viviente.” (Kristeva 10) Sin embargo, recordemos que esta manera de pensar el cuerpo es metafórica. Se trata, como se establece en el capítulo I de este trabajo, de la metáfora conceptual EL CUERPO ES UN CONTENEDOR, cuya estructura fundante es la existencia de un límite (la piel) entre un interior y un exterior.

Es interesante señalar que esta división, esta frontera, no existe en el periodo de desarrollo psicosexual que Freud llamó pre-edípico, una etapa previa a la diferenciación del cuerpo de la madre y previo a la castración y al ingreso al orden simbólico del lenguaje. El niño es, para Freud, un “perverso polimorfo” que no distingue los límites entre su cuerpo y el mundo, y al que todo le da placer. Este periodo parece ser el más completo para el cuerpo, sin límites, sin prohibiciones, en desbordamiento sensorial y emocional.

La desmesura del acontecimiento del cuerpo ilimitado ha sido manifestada en el arte y estudiada desde enfoques muy diferentes, hasta contrarios. Sólo expongo tres ejemplos: el cuerpo grotesco-carnavalesco de Bajtín, el cuerpo del impulso dionisiaco de Nietzsche y el cuerpo sin órganos de Deleuze. Las reflexiones de estos filósofos tienen su origen en el estudio e interpretación del arte literario, respectivamente: Francois Rabelais (s. XVI), Eurípides (s. V A.C.) y Antonin Artaud (s. XX), respectivamente. Tres cosmovisiones, tres maneras de presentar y entender el cuerpo.

2.2.1 EL CUERPO SIN LÍMITES

Mijaíl Bajtín (1895 – 1975) fue un crítico literario, teórico y filósofo del lenguaje de la Unión Soviética. En su ensayo *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1974), llevó a cabo un estudio enfocado

principalmente en el lenguaje usado por Francois Rabelais (1494-1553) en su conjunto de novelas *Gargantúa y Pantagruel*. Para Bajtín, el lenguaje tiene una fuerte carga ideológica y al analizar el vocabulario del novelista francés, abundante en insultos, violencia y palabras escatológicas y fisiológicas, se comprende la cosmovisión popular de su época, que se funda sobre todo, en cierta manera de considerar el cuerpo, que Bajtín llama "grotesco-carnavalesco".

De acuerdo con Bajtín, la cultura cómica popular medieval y renacentista, se contraponía a la cultura oficial, religiosa y feudal. El carnaval era muy importante en la vida cotidiana. En el carnaval, los ritos paganos antiguos griegos y romanos prevalecían, aunque de manera atenuada. Bajtín señala como antecedentes del carnaval las festividades llamadas "Bacanales" (o Dionisiacas, en Grecia) y pone más énfasis en las "Saturnales", festividades dedicadas a Saturno (en Roma), dios de la agricultura, que se celebraban en invierno, probablemente para marcar el fin de los trabajos del campo: "Las tradiciones de las saturnales sobrevivieron en el carnaval de la Edad Media, que representó, con más plenitud y pureza que otras fiestas de la misma época, la idea de la renovación universal." (Bajtín 10)

Así, durante los días del carnaval se permitía y se propiciaba la abolición de reglas y de jerarquías. Durante el carnaval se vivía el "mundo al revés", desde luego, con el fin de restablecer el orden, la seriedad y el ayuno, una vez terminada tal liberación transitoria. "La fiesta se convertía en esta circunstancia en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia." (Bajtín 12) El autor resalta las ideas de fecundidad, liberación y transformación que subyacen a lo que constituye la característica del carnaval: la risa y el banquete, ambos en

exceso. Pero más que un escape momentáneo, Bajtín le asigna un carácter mágico y ritual, de recuperación del pasado perdido: "El grotesco, nacido de la cultura cómica popular, tiende siempre, de una u otra forma, a retornar al país de la edad de oro de Saturno y contiene la posibilidad viviente de este retorno." (Bajtín 44) Por ello, en el carnaval, todo acto fisiológico y corporal es feliz, incluso la violencia y la muerte en las novelas de Rabelais, terminan en un gran banquete, donde se glorifica la parte del cuerpo grotesco más destacada: la boca, hiperbolizada y abierta.

Las manifestaciones carnavelescas tenían lugar en la plaza pública y el motivo dominante era, como solía ser en las Saturnales[27], la fecundidad, "… la fuerza más poderosa y sólida." (Bajtín 260) Fecundidad de la tierra y del cuerpo, porque el cuerpo era la representación del cosmos: "En lo cómico popular, la topografía corporal se fusiona con la cósmica." (Bajtín 294) Así, lo alto es el cielo, representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo es la tierra, representada por los órganos genitales, el vientre y el trasero. El cuerpo era mágico, transformador, sobreabundante, fértil, jocoso y veleidoso.

El cuerpo grotesco se desborda, brota, está en constante movimiento, dando a luz o uniéndose a otros cuerpos: "…es abierto, está inacabado y en interacción con el mundo." (Bajtín 230) Es un cuerpo sin límites que además de ser profuso es ambivalente. En este punto, destaca Bajtín el exceso de fluidos corporales que aparecen en la obra de Rabelais y resalta su cualidad bifronte y ambigua:

[27] La diferencia entre las Saturnales romanas y las Bacanales o Dionisíacas griegas es que las primeras eran una fiesta par conmemorar el final del la temporada de trabajos en el campo, o para elevar la moral del pueblo y recuperar su fe en las legiones; mientras que en las segundas, el enfoque estaba además de la fecundidad, en la embriaguez. Sobre las consecuencias del éxtasis dionisíaco hablaremos más adelante.

> ...los excrementos tienen el valor de algo intermedio entre la tierra y el cuerpo, algo que vincula a ambos elementos. Son también algo intermedio entre el cuerpo vivo y el cadáver descompuesto que se transforma en tierra fértil, en abono; durante la vida, el cuerpo devuelve a la tierra los excrementos; y los excrementos fecundan la tierra, como los cadáveres. (Bajtín 143)

Según Bajtín, para la concepción popular medieval y renacentista, los fluidos corporales y el cadáver no tienen una connotación exclusivamente negativa, pues se relacionan por igual, con la vida y con la muerte, no son solamente los "signos del cadáver", que señalaba Kristeva, más aún, el propio cadáver tiene el poder de fecundar a la tierra. De hecho, excrementos y orina carnavalescos son la "materia feliz" capaz de transformar, mediante la risa, cualquier miedo, incluso el terror que el hombre siente ante la inmensidad de la naturaleza o ante lo sobrenatural. "La materia fecal y la orina personificaban la materia, el mundo, los elementos cósmicos, poseyendo algo íntimo, cercano, corporal, algo de comprensible. (...) Orina y materia fecal transformaban al temor cósmico en un alegre espantajo de carnaval." (Bajtín 278) No hay extrañeza, no hay repugnancia de las substancias liminales, ni de los orificios corporales, muy al contrario, son motivo de placer, de alegría y creatividad.

Por último, cabe agregar que en las novelas de Rabelais, incluso las escenas de golpes, cuerpos descuartizados y violencia detallada y extrema tienen este carácter ambivalente y feliz. Al final de las golpizas hay un parto o una comilona, donde todos acaban riendo.

Hemos dicho que, según el análisis de Bajtín, el poder transformador de la risa operaba -en los carnavales de la Francia del s.XVI- mediante la materia feliz del excremento. Es esta superación del miedo a la muerte lo que resulta más relevante, más elemental. Es la comedia venciendo a la tragedia, al dolor, la opresión y el extrañamiento de sí que supone la

doctrina oficial. Con todo, Bajtín señala que las manifestaciones de la cultura popular tenían sus espacios y momentos bien delimitados, y que después se volvía al orden. Aquí cabe preguntarse por la necesidad de volver al orden, por qué el carnaval no podía -ni puede- ser eterno.

2.2.2 EL CUERPO DIONISIACO

Es posible buscar la respuesta a esta interrogante en los mitos antiguos, en los ritos pánicos y dionisíacos. El carnaval del que hablamos en el subcapítulo pasado, con Bajtín, tiene su antecedente en las fiestas de la fecundidad dedicadas a Saturno, en Roma. Empero, no son éstas, sino las bacanales griegas las que arrojan luz sobre las considerciones abyectas y peligrosas de lo femenino. Resulta que el carnaval feliz de Bajtín es sólo un pálido reflejo de aquellas bacanales donde las distinciones sociales, las reglas y las convenciones se ignoraban en pos de la embriaguez. En este subcapítulo exploraremos el culto a Baco y la reflexión filosófica y estética que llevó a cabo Friedrich Nietzsche.

El culto griego a Dionisio (Dioniso, Dionisos) llamado también Baco es muy antiguo, proviene de cultos orgiásticos de aparente procedencia oriental. Así, en *Las bacantes*, una de las últimas tragedias de Eurípides, el escandaloso dramaturgo ateniense, aparece información sobre el origen de Baco. En el Prólogo, recitado por el propio Dionisio, se lee: "He dejado las vías de los lidios, ricos en oro, y de los frigios; las mesetas de los persas, azotadas por el sol y los muros de Bactria y la tierra de los medos, de duro invierno he recorrido, y la Arabia feliz y toda el Asia cuanta junto al salado mar se extiende con sus ciudades bien cercadas…" (Eurípides 4) Por su parte, el filósofo alemán Friedrich Nietzsche, en su ensayo *El nacimiento de la tragedia* señala que "… los coros báquicos de los griegos, con su

prehistoria en Asia Menor, que se remontan hasta Babilonia y hasta los saces orgiásticos." (Nietzsche A 43-44)

Tratar de precisar el origen del culto a esta divinidad es difícil, pues comparte atributos con otras deidades y en muchos casos, también fue producto del sincretismo. El indólogo francés Alain Daniélou, por ejemplo, señaló los paralelismos entre Shiva, Osiris y Dionisio. También se le identifica con el toro, en la religión minoica y con el propio minotauro de la mitología griega. Además, Baco ha sido asimilado al dios cretense Zagreus; o bien, se considera de manera imprecisa, el sincretismo de un dios griego de la naturaleza y otro dios más poderoso, de Frigia.

En *Las bacantes*, Eurípides nos informa una de las versiones "griegas" del origen de Dionisio, como hijo de Zeus y Semele, una mortal. Y explica las circunstancias de su "doble nacimiento" de esta manera: Semele dio a luz a Dionisio de manera prematura, por el dolor que le provocó un rayo de Zeus. Éste, recogió al bebé y lo guardó cosido dentro de su muslo o bien, rasgó el éter, en ambos casos lo hizo para esconderlo su celosa esposa Hera.[28] Así, Dionisio se considera parido por un dios varón: "… la cría de Zeus recibiste, cuando en su muslo, desde el fuego inmortal, Zeus su genitor le sacó, gritando así: -¡Ea, Ditirambo, en esta mi varonil matriz entra! Te hago presente, ¡oh Baco!, que esto te llaman en Tebas." (Eurípides A 16) Esta conveniente justificación varonil del doble nacimiento

[28] "Al que antaño en los dolores del parto inevitables ante el vuelo del trueno de Zeus, su madre dio a luz y le echó de su vientre mientras dejaba la vida por el golpe del rayo. Y entonces le recogió en la cámara del parto Zeus Crónida, y le escondió en su muslo a Hera, y se lo cose con áureas agujas, y parió él cuando las *moiras* llegaron al dios de cuernos de toro, y le coronó con coronas de serpientes, por lo cual las Ménades que llevan tirsos, cuando cazan una serpiente la colocan entre su cabellera." (Eurípides A 5)

de Baco tiene también paralelismos con otros dioses orientales, como Soma.[29]

Ahora bien, además de "Zagreo", otros epítetos de Dionisio son "Íaco" y "Bromio": "Dionisio es el dios del alarido, *Bromios,* el que brama como un toro o ruge como un león…" (Eurípides B 13) Por su parte, Yaco o Íaco al parecer deriva de un grito ritual *Íakche* que vociferaban los adeptos al culto de Deméter en Eleusis, donde Dionisio era considerado hijo de Zeus y Deméter. Esta versión del nacimiento de Íaco-Dionisio es sumamente interesante pues se relaciona con un personaje femenino que nos fue recordado por Nietzsche en *La Gaya Ciencia*. La historia, salvo algunas ligeras variantes, va así: cuando Deméter (diosa de la agricultura) estaba afligida por la muerte de su hija Perséfone, su nana Baubo se encargó de subirle el ánimo con bromas y gestos obscenos y la convenció de que su hija renacería. Para demostrárselo, Baubo, se alzó la falda dejando ver su conducto vaginal (Baubo quiere decir vulva) por donde asomaba la cabeza de un bebé quien, se dice, era Íaco (no Perséfone), relacionado así, de manera ambigua, con Dionisio. Baubo es entonces la representación de la risa, la renovación y la fertilidad. "Tal vez la verdad es una mujer que tiene sus razones para no querer enseñar sus razones. ¿Quizás su nombre es Baubo? Para decirlo en griego." (Nietzsche C 871)

Era común encontrar figurillas de Baubo que se usaban, además, como amuleto. Había de variados estilos, pero la constante es que todas

[29] "El mito del doble nacimiento de Dioniso (que cuenta también HERÓDOTO, II 146) tiene un curioso paralelo en el caso del dios indio Soma, salvado del fuego y recogido en su muslo por Indra, dios celeste que luego lo alumbra como *Dwidiannam* «nacido dos veces» (un sentido que algunos antiguos atribuyen también al epíteto de Dioniso *Dithýrambos).* DODDS, *o. c.,* pág. 78 da éste y otros paralelos más, propugnando un origen indoeuropeo del tema." *N del T.* (Eurípides B 16)

exhibían la vulva. En ocasiones, sólo se representaba la pelvis femenina, con la cara en el abdomen y un peinado elaborado:



https://unmundodeluz.files.wordpress.com/2012/04/baubo.jpg

Bien, hablemos ahora un poco acerca de la caracterización de Dionisio. Se le representa muchas veces transformado en animal, "En el *Himno Hom.* VII 44 se metamorfosea en león, ante las hijas de Minias aparece como toro, león y pantera, según ANT. LIBERALIS, 10, y en *Nonno* XL 40 y sigs., se vuelve leopardo, león, serpiente, etc." (Eurípides B 47) Asimismo, aparece representado con distintos atributos, según la región: como un jovencito afeminado o como un hombre fuerte y barbudo; o bien, cornudo y montado sobre una pantera. Además, generalmente lo vemos sosteniendo con una mano algún elemento que represente el vino: una copa, odre o vaso, uvas, hiedra u hojas de la vid; en la otra mano sujeta un tirso, esto es, una vara con una piña de pino en la punta y adornada con ramas de vid. Recordemos que la hiedra es de hoja perenne, lo cual representa la vida eterna, la renovación. Por su parte, el tirso, por un lado era un símbolo fálico, de fertilidad, pero también era un arma: "Y en Tebas la primera de esta tierra de Grecia he gritado ¡¡jujú!, envuelto en una piel

de cabrito y puesto en mi mano el tirso, mi dardo de yedra…" (Eurípides A 4)

Aunque las versiones de siglos posteriores presentan a un Baco completamente embriagado y obeso, en las representaciones griegas lo vemos con su belleza afeminada, típica del Dionisio joven, según lo caracterizan los dramaturgos.[30] Eurípides describe la andrógina belleza de Dionisio en *Las bacantes*, en un parlamento de Penteo:

> Pero corporalmente no eres feo, extranjero, para las mujeres, que es a lo que has venido a Tebas: tu melena va tendida, no como para el gimnasio, junto a la misma mejilla llena de deseo, la piel la tienes blanca de propósito, no por los rayos del sol, sino por la sombra, y compites con Afrodita en belleza. (Eurípides A 12)

Notamos que un elemento constante de su fisonomía es el cabello largo y rizado y que muchas veces aparece representado en cerámica vestido con un peplo, típico ropaje femenino y con una mitra, típico tocado de mujeres.

Carlos García Gual, traductor al castellano de *Las bacantes* señala que la cualidad doble de Dionisio como hombre y mortal, masculino y femenino, se puede ver desde la etimología de su nombre mismo: "La segunda parte del nombre *-nysos,* de origen incierto, tracio o frigio, según Kretschmer, podría equivaler al masculino del tracio *nýse* = «ninfa, muchacha»." (Eurípides B 13)

[30] "*Edonos* de Esquilo (frag. 61Nauck) lo califica de *gynnís* «afeminado» y en algunas comedias aparecía vestido con la túnica azafranada propia de las mujeres. Cf. ARISTÓF., *Ran.* 46." *N del T* (Eurípides B 23)

Ahora bien, este Dionisio, dios de la agricultura, el vino y la fertilidad, aparece generalmente acompañado de su séquito o *Thiasoi* compuesto por: los sátiros, seres velludos, con cuernos pequeños, patas y cola de macho cabrío; Sileno, sátiro anciano, gran bebedor y sabio preceptor de Dionisio; y las bacantes o ménades, sacerdotisas.

Hablemos un poco más sobre estas mujeres. Es interesante el origen de la palabra "ménade", (μαινάδες), que significa enloquecida, furiosa, irracional, la que desvaría. Podemos decir que los vocablos "ménade" y "bacante" se aceptan como sinónimos. Para algunos, el término "ménade" se refiere a seres divinos, tal vez otrora ninfas, mientras que "bacante" se aplica a mujeres mortales que trataban de emular la conducta de aquellas, pero que caían en excesos sexuales. Para otros, "bacante" es simplemente la versión latina de "ménade", como Baco lo es de Dionisio. Sin embargo, en Sófocles, Esquilo y Eurípides aparecen con la doble denominación, de manera indistinta. Por ejemplo, en *Euménides* de Esquilo, el parlamento inicial de la Pitonisa asienta: "…Bromio, que en aquella región tiene su morada, y de ella lanzó a sus bacantes contra Penteo y le dio la muerte de una fiera." [Esquilo 242]

No queda claro si la naturaleza de las bacantes es divina o mortal. En todo caso, podemos decir que se trataba de seres femeninos que velaban por el culto al dios del vino. Vestían ropas ligeras y finas, ceñidas por serpientes y pieles de cabrito o cervatillo. Además, portaban el tirso y en ocasiones un pandero. Lo más significativo es que se intoxicaban con vino hasta entrar en un éxtasis durante el cual danzaban salvajemente.

> …mujeres que sois mi comitiva, que de entre los bárbaros he tomado como acompañantes y viajeras conmigo, tomad los panderos (…) Que yo, con las bacantes, a los repliegues del Citerón me voy, donde ellas están, y habré parte en sus danzas. (Eurípides A 4)

El ritual báquico constaba de varios momentos: los miembros del *Thiasoi* corrían, lanzaban gritos y se soltaban las largas cabelleras. Entonces, se dirigían a los bosques donde subían a los montes, esto se denomina *oreibasia.* En lo agreste danzaban en consonancia y armonía con la naturaleza. El baile, la embriaguez y la sexualidad aumentaban de intensidad llegando a estados extáticos que propiciaban la fertilidad y la profecía.

> Y ellas en el momento señalado movieron sus tirsos en la danza y a Baco con sus bocas al unísono, al hijo de Zeus, a Bromio invocaban; y todo el monte danzaba con ellas y las fieras, y nada quedaba sin moverse y correr. (Eurípides A 20)
>
> Las orgías de la gran madre Cibele honra y agita el tirso, y coronado de yedra sirve a Dioniso. Id, bacantes, id, bacantes,… (Eurípides A 5)

Hasta este momento el ritual tiene visos carnavalescos, de fecundidad, alegría y unión universal; pero, las ménades presentaban al igual que Dioniso una cara doble y extrema pues podían estar en consonancia con el mundo natural, los animales, y tener el poder de la adivinación, pero llevado a la apoteosis, este estado frenético se tornaba sumamente violento. Aquí viene el segundo momento del ritual, llamado *sparagmós,* que consistía en el descuartizamiento o desgarramiento de sus víctimas, que podían ser animales salvajes o domésticos, pero también personas, artistas como Orfeo y reyes, como Penteo. En el mito de Orfeo, el músico va a las montañas a tocar su lira, triste por la muerte de su amada Eurídice. Las bacantes se le ofrecen, pero él se niega a tener relaciones sexuales con ellas, entonces ellas lo despedazan, pues la conducta timorata de Orfeo es una ofensa a Dionisio. En *Las bacantes* de Eurípides, las sacerdotisas descuartizan a Penteo porque se negó a aceptar la divinidad de Dionisio. Y cuando la desdichada Ariadne es abandonada por

Teseo, llega a la isla de Naxos donde las bacantes la sacrifican, con el fin de que renazca el dios minotauro/Dionisio, quien va por ella al inframundo y la toma por esposa.[31]

Finalmente, en el ritual báquico tenía lugar la o*mophagía,* esto es, cuando las ménades devoraban la carne cruda de las víctimas sacrificadas.

> …otras desgarraban a tirones novillos. Se podía ver un costillar o una pata de doble pezuña lanzada arriba y abajo, y colgada goteando de los abetos manchada de sangre. Los toros, atrevidos y orgullosos de sus cuernos antes, resbalaban al suelo empujados por infinitas manos de muchachas, y las vísceras corrían de mano en mano... (Eurípides A 21)

En *Las bacantes*, el dramaturgo presenta a estos seres femeninos en sus dos facetas: descansando y durmiendo en las laderas de la montaña, pero también en el furor báquico de la danza desenfrenada que, a una orden del dios las lleva a cazar al rey Penteo. Lo hacen caer del árbol donde estaba izado, lo descoyuntan y su propia madre Ágave le corta la cabeza, creyendo, presa del delirio furioso, que ha cazado a un joven león. Además de dicha tragedia de Eurípides, encontramos representaciones de estas sacerdotisas de Dionisio en varios textos de Esquilo y en el mito de Orfeo del que ya hablamos.

Es importante destacar que tanto las orgías como la violencia, eran actos rituales, una inmolación a Dionisio con el fin de rendirle culto y fertilizar la tierra. Al comer la carne cruda, las ménades incorporaban la fuerza del animal muerto. Además, de acuerdo con García Gual,

> Es un error traducir el vocablo gr. *Órgia* por el castellano de «orgías», que adquiere una significación peyorativa y trivial muy

[31] Desde luego, hay varias versiones de cómo al final de la historia, Ariadne se casa con Dionisio.

> posteriormente y en otros contextos. En época muy tardía, y a partir de una concepción profana de tales ritos, surge el sentido hoy usual de «orgía» y de «bacanal», como juergas colectivas. (Eurípides B 14)

Entonces, la conducta sexual desenfrenada de los participanten en los ritos báquicos debe entenderse desde su contexto, esto es, como rito o ceremonia.

2.2.2.1 FLUIDOS DIONISIACOS

Este paréntesis mitológico nos lleva de regreso a la reflexión en torno al cuerpo y la importancia de sus fluidos. En el subcapítulo pasado exploramos el cuerpo carnavalesco, y lo llamamos cuerpo sin límites. Pues bien, teniendo en mente los elementos y las fases del ritual báquico, pongamos atención a los líquidos asociados al culto de Dionisio.

En primer lugar tenemos las secreciones que podríamos llamar los *fluidos* del gran cuerpo de la naturaleza, si aplicamos la metáfora ontológica de PERSONIFICACIÓN. Mientras que Deméter era la diosa de la agricultura, de la fertilidad de la tierra (lo seco), Dionisio era el dios de la fertilidad representada en líquidos: miel, leche, vino. "Y Bromio el guiador grita ¡evohé!, y el suelo mana leche, mana vino, mana de abejas néctar…" (Eurípides A 6) El cuerpo de la naturaleza emana fluidos de vida en el culto báquico.

Un lugar distinto ocupa la sangre, pues proviene del sacrificio ritual violento, que si bien es un momento de furor extático, es también uno de crueldad, no es de risa y gozo como en el carnaval rabelesiano, donde hasta las palizas eran felices. Durante el *sparagmós*, dijimos, las mujeres,

poseídas de locura divina, descuartizaban salvajemente a sus víctimas. En *Las bacantes,* Eurípides presenta una imagen brutal que, siguiendo la tradición de la tragedia griega, no es presentada en escena al espectador, sino relatada por boca de un Mensajero. El relato es de gran fuerza dramática cuanto que la propia madre del rey Penteo es quien cobra su vida:

> Yo, madre mía, soy tu hijo Penteo, el que pariste en la casa de Equión; compadéceme, madre, y por mis faltas no mates a tu hijo— Ella, echando espuma y estrábicas sus iris girando, sin cuidar lo que debía cuidar, dominada por su Baco, no le hizo caso. Agarró con sus brazos la mano izquierda, y poniendo el pie en el costado del infeliz, le arrancó el hombro, no por su fuerza, sino por facultad que el dios concedió a sus manos. Ino por otra parte consiguió desgarrar sus carnes, y Autónoe y toda la turba de las bacantes se echó encima, y todo con griterío, él gimiendo mientras pudo tener aliento, ellas gritando victoria. Y una se llevaba un brazo, otra un pie con la misma bota, y fueron desnudados sus costados a tirones, y todas tenían ensangrentadas las manos, y jugaban a la pelota con la carne de Penteo. (Eurípides A 31)

Por su parte, en los festivales de la agricultura, llamados Las Grandes Dionisias, jóvenes doncellas llevaban en andas la estatua de un gigantesco falo. A las mujeres se les daba la oportunidad de salirse de la opresión del hombre helénico, correr por las laderas de las montañas e intoxicarse. Pero, esto ocurría únicamente en el mes de marzo.

Antes nos preguntábamos ¿por qué aquel carnaval renacentista duraba sólo unos días?, ¿por qué aquella alegría por cualquier manifestación fisiológica no podía ser permanente?

Hay un potencial de caos en la conducta carnavalesca. Recordemos que la temporada de carnaval era permitida con el fin de restablecer el orden, era algo así como el último desfogue, antes de la contrición y la vuelta al

camino recto. Así como en el ritual báquico, se considera que el furor llevado a sus últimas consecuencias es no solo violento y mortal, sino el ocaso del orden.

En el carnaval rabelesiano, dijimos, era común el tópico de *Adyanata* esto es, "el mundo al revés", cuando las convenciones y las diferencias sociales se abolían. Pues bien, esta inversión de elementos se observa en varios momentos del mito de Dionisio y de las historias asociadas a él: nace de la destrucción (rayo de Zeus), fue parido por un varón (muslo de Zeus), la madre es la que quita la vida (Agave-Penteo), el rey se trasviste[32], y lo más grave en el contexto de la época: las mujeres enarbolan el tirso como un arma, son poderosas físicamente y además solicitan intercambio sexual. Esta inversión del orden es el caos, la destrucción de la sociedad.

2.2.2.2 LAS MUJERES Y DIONISIO

> Abyecto es aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden.
>
> **(J. Kristeva 11)**

Abandonarse al poder dionisiaco representaba para el griego rendirse a lo irracional lo cual equivale al caos y la muerte. Así lo entendía Eurípides y así lo presenta en su tragedia, pero reconoce que el poder de Dionisio es demasiado para poder vencerlo, de ahí el triste fin de Penteo.

---

[32] Así como Dionisio aparece afeminado y así como también era común que los varones participantes en las festividades báquicas se vistieran de mujeres, con largas cabelleras, peplo y mitra, para emular a su dios, en las bacantes hay una escena llena de ironía dramática donde Dionisio engaña a Penteo y lo convence de que se vista de mujer, para que las bacantes no lo reconozcan. Penteo cae en el juego y posteriormente lo vemos hasta preocupado por un rizo fuero de lugar, o por un pliegue de su peplo que no cae con la debida gracia.
PENTEO.- ¿Qué vestido dices que tengo que ponerme?
DIONISO.- Yo tenderé en tu cabeza una larga cabellera.
PENTEO.- Y el segundo detalle de mi adorno, ¿cuál será?
DIONISO.- Un vestido hasta los talones, y un gorro asiático en la cabeza. (Eurípides A)

Empero, lo importante para nosotros es señalar que son las mujeres quienes se pensaba que están más cerca de Dionisio, ellas ponían en riesgo el orden: "… yo las he aguijoneado fuera de su casa enloquecidas, y con la mente enajenada habitan en el monte, las he obligado a llevar el atavío de mis orgías, y las he arrastrado locas fuera de sus casas." (Eurípides A 4) Con el rey Penteo, el dramaturgo expresa el miedo del hombre ateniense a lo dionisiaco, y a las mismas mujeres por considerarlas incontrolables. "… contra las bacantes, porque ya es excesivo que de mujeres aguantemos lo que nos sucede." (Eurípides A 21-22) Por lo tanto, según esta concepción antigua, en las mujeres reside la índole concupiscente, en ellas está el origen de la corrupción. La propia Baubo, obscena, grosera y feliz, muestra con descaro al bebé Dionisio.

A partir de esta idea, no es difícil notar las similitudes entre los atributos de la figura antigua de Dionisio con los del demonio medieval; y los paralelismos entre las bacantes y las brujas "...atroz mezcolanza de voluptuosidad y crueldad que a mí me ha parecido siempre el auténtico 'bebedizo de las brujas'. (Nietzsche A 48)



http://img.soyesoterica.com/wp-content/uploads/2012/10/malleus1.jpg

Con el cristianismo, los cultos paganos fueron relegados y condenados. El demonio se representó con la imagen de la cabra dionisiaca y sus atributos

claramente sexuales y carentes de límite se catalogaron como "pecado", es decir, como suciedad, mancha. En el *Malleus Maleficarum* (*El martillo de los brujos*) tratado sobre la persecución de brujas, publicado inicialmente en Alemania en 1487 por Heinrich Kramer y Jacob Sprenger, los autores responden a la pregunta de "¿por qué las mujeres son las principales adictas a las supersticiones malignas?" (Kramer 47) Y, desde luego, la responden usando argumentos de autoridad como Aristóteles, santos diversos y algunas citas del Antiguo Testamento:

> Si investigamos, vemos que casi todos los reinos del mundo han sido derribados por mujeres. (...) Helena (...) Jezabel, y su hija Ataliah, (...) Cleopatra …(Kramer 52)
>
> ... San Bernardo dice: "Su rostro es un viento quemante, y su voz el silbido de las serpientes"; pero también provocan encantamientos en incontables hombres y animales. (...) Toda la brujería proviene del apetito carnal que en las mujeres es insaciable. (54 Kramer)

Pero más aún, es posible decir que si se ha interpretado que las mujeres son irracionales y en ellas acecha la violencia, se debe a que el cuerpo femenino es más propicio para la abyección. El conducto vaginal representado por Baubo está en contacto con lo inferior, con lo bajo, y a la vez, es la puerta de la vida. La potencia de abyección en las mujeres reside en su liminalidad aumentada, un peligro que se suma a la amenaza de la muerte (excremento, cadáver) y que provoca un temor mayor, pues proviene del interior.

> …la sangre menstrual representa el peligro proveniente del interior de la identidad (social o sexual); amenaza la relación entre los sexos en un conjunto social y, por interiorización, la identidad de cada sexo frente a la diferencia sexual. (Kristeva 96)

2.2.2.3 DIONISIO Y NIETZSCHE

En su primera obra, *El nacimiento de la tragedia* (1886), el filósofo alemán Friedrich Nietzsche elabora su interpretación del origen y ocaso de la tragedia griega y el pensamiento trágico. Para ello, retoma los nombres de dos divinidades griegas: Apolo, que representa la ensoñación, y Dionisio, "como realidad embriagada, (…) que intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad." (Nietzsche A 46)

Según este filósofo, y de acuerdo con lo que hemos revisado, el culto a Dionisio reconciliaba a los seres humanos con la naturaleza. Nietzsche resalta la integración con el cosmos, donde el mundo brindaba sus dones y se desvanecían los límites pues se rompía el principio de individuación.

> En la embriaguez dionisíaca, (…) la naturaleza se manifiesta en su fuerza más alta: vuelve a juntar a los individuos y los hace sentirse como una sola cosa, de tal modo que el *principium individuationis* [principio de individuación] aparece, por así decirlo, como un permanente estado de debilidad de la voluntad. (Nietzsche A 235)

El pensador alemán hace un interesante señalamiento en torno a la asimilación del culto báquico por los griegos helénicos, proceso al que llama la *transformación por la mesura* "el límite que el griego tenía que respetar era el de la bella apariencia. (…)En un mundo estructurado de esa forma irrumpió ahora el extático sonido de la fiesta dionisíaca..." (Nietzsche A 242) El culto dionisíaco proveniente de Asia era bárbaro para el griego idealista y por ello fue domado por la contención apolínea y se transfiguró. Éste es para Nietzsche el origen de la tragedia, que se nutre de ambos impulsos en tensión.

En *El nacimiento de la tragedia*, capítulos 13 y 14, Nietzsche establece que con Eurípides, bajo la influencia de Sócrates, decayó finalmente la tragedia griega debido al racionalismo emergente. Sócrates propugna la razón analítica, el debate, la argumentación, la dialéctica, elementos que aparecen en no pocos diálogos de las tragedias de Eurípides, tragedias que, anteriormente, habían sido fruto de la ensoñación y embriaguez. "También Eurípides era, en cierto sentido, solamente una máscara: la divinidad que hablaba por su boca no era Dionisio, ni tampoco Apolo, sino un *demon* que acababa de nacer, llamado Sócrates." (Nietzsche A 109) También, según Nietzsche, Aristóteles pretendía que la tragedia fuera un medio para liberar las emociones desbordadas, y de esta manera, funcionar como un instrumento de control, como una válvula de escape, de manera similar al carnaval.

El rechazo de Nietzsche a la moral aparece desde *El nacimiento de la tragedia*, "…¿acaso será la moral una «voluntad de negación de la vida» …¿Y en consecuencia, el peligro de los peligros?" "…¿pues quién conocerá el verdadero nombre del Anticristo? - con el nombre de un dios griego: los llamo dionisíacos. (Nietzsche A 32-33) y se consolida con fuerza en *Anticristo*, de 1895, donde expresa que el impulso vital de Dionisio se contrapone a la decadencia cristiana, a la moralización de la vida. Baco es el impulso vital ilimitado en pugna con el orden racional.

2.2.3 EL CUERPO SIN ÓRGANOS

> Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo —de lo contrario, serás un depravado—. Serás significante y significado, intérprete e interpretado —de lo contrario, serás un desviado—.
>
> **(Deleuze 2014 158)**

Observemos ahora las preocupaciones de otro escritor francés, Antonin Artaud (1896 – 1948), poeta y dramaturgo que se relacionó con los surrealistas y a quien se le debe la propuesta del "Teatro de la crueldad". En 1947, Artaud produjo el programa de radio "Para acabar de una vez con el juicio de dios", que sin embargo, y muy a su pesar, sería censurado y sólo transmitido hasta 1970. De tal producción, virulenta, injuriosa y escatológica, destaca el siguiente fragmento:

> El cuerpo es el cuerpo, está solo
> y no necesita de órganos
> ...El cuerpo no es jamás un organismo
> Los organismos son los enemigos del cuerpo

La idea que Artaud expresó poéticamente: "no necesita de órganos", fue recuperada por el filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995). A partir de aquellos versos, Deleuze construyó su noción de "Cuerpo sin órganos" [33], que aparece en varios momentos a lo largo de su obra, cada vez de manera más compleja. "El CsO no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo. Es cierto que Artaud libra una batalla contra los órganos, pero al mismo tiempo está contra el organismo..." (Deleuze 157) Se refiere con ello a un estado corporal deseable, libre, y también a una cierta realidad o reino de realidad, que sugiere completud, como un estadio primigenio que, sin embargo, subyace como parte originaria y fundante de la realidad que percibimos.

> Un CsO está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. … nosotros tratamos el CsO como el huevo lleno anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos, anterior a la formación de los estratos... (Deleuze 2014 152-153)

[33] En adelante, se usarán las mismas siglas con las que Deleuze se refiere a su noción de Cuerpo sin órganos: **CsO.**

En *Capitalismo y esquizofrenia*, ensayo escrito en colaboración con Félix Guattari, los autores usan el término CsO para hablar de la realidad en general, afirman que la tierra es un CsO, atravesado de continuo por materia inestable e informe, por intensidades, partículas que fluyen en todas direcciones.

Mil mesetas (1980) es el segundo tomo de *Capitalismo y esquizofrenia*, ahí, los autores elaboran su propuesta de ¿cómo hacerse un Cuerpo sin órganos? Deleuze establece que el CsO no se trata de un concepto o idea, sino de una práctica, un ejercicio de experimentación con diversos derroteros, uno de ellos, como veremos, será el del arte.

¿Qué subyace a este esfuerzo por hacerse un CsO? Exclama Artaud en "Para acabar de una vez con el juicio de dios":

> ... pero no existe nada más inútil que un órgano.
> Cuando le haya dado un cuerpo sin órganos,
> entonces lo habrá liberado de todos sus
> automatismos y
> devuelto a su verdadera libertad.

Parecería que Artaud clama por la liberación del dolor que su propio organismo decadente y su mente atormentada le infligen[34], pero, como observó Deleuze, se trata de un grito de confrontación y rebeldía contra todo aquello que oprime, aún en el ser mismo, y lo vuelve autómata. El clamor de Artaud, más allá de revolverse contra "la idea de dios", obsoleta y paralizante, es un aullido de rebeldía contra cualquier orden, figura paterna, ley. La implantación del límite, el nacimiento de esa metáfora conceptual surge con la represión primaria y el ingreso al orden simbólico.

[34] Artaud padecía desde muy joven de crisis nerviosas que lo llevaron a pasar nueve años en manicomios y a recibir terapias electroconvulsivas.

Es ese orden, el límite impuesto, lo que Artaud designa como "organismo", que se opone a la materia esencial y pura del cuerpo.

Hacerse un CsO implica desarticular el organismo para abrir el cuerpo a una serie de conexiones, donde las intensidades que lo atraviesan finalmente consigan diluir el yo y el otro. "El campo de inmanencia no es interior al yo, pero tampoco procede de un yo exterior o de un no-yo. Más bien es como el Afuera absoluto que ya no conoce los Yo, puesto que lo interior y lo exterior forman igualmente parte de la inmanencia en la que han fundido." (Deleuze 2014 155-156) Pero, el CsO no es asequible, sólo deseable, o más bien, se construye en el ejercicio por obtenerlo. Según los autores, para obtener un el CsO "sano", se debe tener en cuenta que el CsO es un horizonte y no una meta.

Sin embargo, el tratar de construirse un CsO atañe peligros diversos. Los autores señalan que los drogadictos, los masoquistas, los esquizofrénicos, los amantes, persiguen ese CsO, pero pueden morir en el intento, pues, caen en una experimentación que vacía su CsO en lugar de llenarlo.

> ¿Por qué esta cohorte lúgubre de cuerpos cosidos, vidriosos, catatonizados, aspirados, cuando el CsO también está lleno de alegría, de éxtasis, de danza? ¿Por qué todos estos ejemplos, por qué hay que pasar por ellos? Cuerpos vaciados en lugar de cuerpos llenos. ¿Qué ha pasado? (Deleuze 2014 150)

La búsqueda del CsO implica abrir el cuerpo a diferentes conexiones y deshacer el organismo, pero, según Deleuze, no se trata de provocarse la muerte ni autodestruirse.

Aunque la presente investigación se enfoque en las artes visuales, debemos mencionar, desde luego, la importancia del sadomasoquismo en

la literatura y en la reflexión de Gilles Deleuze. En relación con el tema del CsO, Deleuze hace una interpretación de la obra del Marqués de Sade, pero, se aparta de él y dirige su atención hacia el trabajo del novelista Leopold von Sacher-Masoch. Para Deleuze, el binomio "sadomasoquismo" es injusto; según él, Masoch sirve como elemento para disociar las ideas de placer y deseo. En su carta a Foucault, publicada bajo el título de *Deseo y placer*, señala: "Lo que me interesa en Masoch no es el dolor, sino la idea de que el placer viene a interrumpir la positividad del deseo y la constitución de su campo de inmanencia."[35] (Deleuze 2006 26)

En *Mil mesetas*, Deleuze cita un fragmento de la obra de Masoch que presenta las peticiones que una masoquista le hace a su amante. Son descripciones de sus deseos de ser atada y recibir latigazos, cosidos, quemaduras… Todas estas acciones violentas tienen, según Deleuze, la finalidad de fabricarse un CsO, y también hacer circular, hacer que pase algo. Según Deleuze es un error creer que el masoquista busca el dolor, pues lo que busca es el CsO, pero el método de experimentación que ha empleado para conseguirlo resulta en un cuerpo invadido por el dolor. Por ello, el cuerpo masoquista es un CsO, pero vacío.

> El masoquista busca un CsO, pero de tal tipo que sólo podrá ser llenado, recorrido por el dolor, en virtud de las propias condiciones en las que ha sido constituido. (...) E igual ocurre con el cuerpo drogado y las intensidades de frío, las ondas frigoríficas. (Deleuze 2014 152)

Entonces, dada la imposibilidad de lograrlo, el CsO deleuziano no es el estadio primigenio del cuerpo ilimitado, ni el momento feliz del cuerpo carnavalesco –que ahora resulta un plan, un instrumento de afirmación del

[35] *"What interests me in Masoch is not the pain, but the idea that pleasure comes to interrupt the positivity of desire and the constitution of its field of immanence…"* (Deleuze. B 26)

poder-, sino un intento por recuperar tal estadio y superar la incompletud, abolir las fronteras entre el adentro y el afuera.

2.2.4 EL CUERPO ES UN RECIPIENTE

¿Cuál es el origen de la metáfora conceptual EL CUERPO ES UN RECIPIENTE? ¿De dónde proviene la noción de cuerpo cerrado y con límites?

Según el análisis de Bajtín el canon del lenguaje está prefigurado en el canon del cuerpo, él observa que la preocupación por la decencia en el lenguaje proviene de cuatro siglos atrás, "...el siglo XV fue en Francia una época de gran libertad verbal. Desde el siglo XVI, las reglas del lenguaje se tornan mucho más severas, y las fronteras entre el lenguaje familiar y el lenguaje oficial, se van haciendo claras." (Bajtín 265)

También el psicoanalista francés Dominique Laporte (1949-1984), en su texto *Historia de la mierda* (1978), establece la relación directa entre la lengua y el uso de los espacios públicos como cloaca. Señala que en la Francia del siglo XVI se empezó a reglamentar la manera en que la gente disponía de sus excreciones y al mismo tiempo se llamó la atención del pueblo hacia el uso "limpio" de la lengua francesa.

En su argumentación, es interesante el vínculo que establece entre las políticas de higiene y salud pública y la noción de individualidad, estrechamente relacionadas con la propiedad privada. Así, menciona la relevancia de un edicto de 1539 que obligaba a los habitantes de París a conservar sus desperdicios hasta la hora en que podían ser llevados a las afueras de la ciudad. Cada individuo debía hacerse cargo de "guardar" sus

excreciones, por persona, o por familia. Después, un reglamento de 1563 obligaba a limpiar las puertas de las casas y amontonar la basura, y desechos contra la muralla. Lo que estas normas produjeron fue, según Laporte, una privatización del excremento. "Una ideología de lo limpio no se separará ya de la ideología de la propiedad." (Laporte 35) La gente se vio obligada a construir letrinas en sus casas y los términos "retrete" y "privado" eran equivalentes.

Ya para el siglo XVII queda claramente asentada la propiedad en el lenguaje.

> El cuerpo del nuevo canon es un solo cuerpo;(…) cuerpo individual y cerrado. Por consiguiente, todos los acontecimientos que le afectan tienen un sentido único: la muerte no es nada más que la muerte, no coincide jamás con el nacimiento; la vejez está separada de la adolescencia; los golpes no hacen sino herir al cuerpo sin ayudarlo jamás a parir. (Bajtín 266)

Que el cuerpo se considere cerrado implica la cancelación de la libertad que antes tenía. Ahora tiene límites y univocidad. La delimitación corporal comprende toda la piel; es decir, se extiende hasta los orificios de la piel. Las aberturas del cuerpo si bien no se pueden clausurar, sí pasan a ser inadecuadas, su mención es indecente o vulgar, pues ahora pertenecen al ámbito de la intimidad, el pudor y la soledad. Señala Deleuze en *El Antiedipo* "Nuestras sociedades modernas, han procedido a una vasta privatización de los órganos (…) El primer órgano que fue privatizado, colocado fuera del campo social, fue el ano." (Deleuze 1995 148) Los orificios del cuerpo deberán recibir higiene personal, de preferencia en privado, pues se ensucian con frecuencia y pueden producir enfermedades. Es posible situar el origen de la higiene del cuerpo y la piel en el siglo XVIII.

> Como ya hemos indicado, este nuevo contexto denominado «la privatización de los orificios» también implicó a los orificios corporales que intervienen en la alimentación y la sexualidad; en consecuencia, bajo esta oclusión simbólica, el cuerpo en la sociedad decimonónica responde a la imagen de un cuerpo cerrado. (Martínez Rossi 44-45)

Como vemos, la metáfora conceptual EL CUERPO ES UN RECIPIENTE podría, de hecho, re-enunciarse como EL CUERPO ES UN RECIPIENTE...CON AGUJEROS. Agujeros, puertas de entrada y salida, de interconexión de fluidos y vectores que hacen zozobrar a la cultura por su potencia de anarquía, que se traduce en creación artística provocadora.

La metáfora conceptual EL CUERPO ES UN RECIPIENTE es la condición de posibilidad de la noción del cuerpo abyecto.

2.3 LO ABYECTO COMO CATEGORÍA ESTÉTICA

> Donde el psicoanálisis dice: Deteneos, recobrad vuestro yo, habría que decir: Vayamos todavía más lejos, todavía no hemos encontrado nuestro CsO, deshecho suficientemente nuestro yo.
>
> **(Deleuze 2014 151)**

Hemos explorado el concepto de la abyección y cómo se relaciona con los fluidos corporales y hemos identificado cómo incide la percepción del cuerpo abyecto en la formación de metáforas corporeizadas. Toca ahora delimitar la categoría estética de lo abyecto, con el fin de observar los puntos de encuentro con las metáforas corporeizadas.

Partiremos de las siguientes preguntas: ¿desde cuándo es lo abyecto una categoría estética? ¿Qué es el arte abyecto? ¿Cuáles son sus características?

Según Marga van Mechelen, catedrática de la Universidad de Amsterdam, en su ensayo "Las excreciones corporales en el arte: El arte abyecto", "… el concepto «arte abyecto» se refiere a expresiones artísticas que han sido elaboradas con fluidos corporales o bien, que aluden a ellos." (van Mechelen 4)

En este trabajo, el concepto de arte abyecto se irá descubriendo y construyendo con el lector. Para lograrlo, examinemos con detalle la aserción de van Mechelen. Desde luego, el uso de fluidos corporales como material para la creación artística no es nuevo, pero no debemos pensar que toda expresión artística realizada con algún fluido corporal como material es, *per se*, abyecta. Hay autores que reconocen arte abyecto en las pinturas rupestres, en las reliquias del cristianismo, o en los objetos prehispánicos, pero considero que estas manifestaciones plásticas no son propiamente objetos artísticos. Por ejemplo, las vasijas de sacrificios o *cuauhxicalli*, son recipientes bellamente decorados que eran usados por los aztecas para la recolección de sangre o corazones de los sacrificados. Tenían, por lo tanto, un uso ritual con una intención cosmológica, religiosa. Eran objetos útiles, no artísticos, como los conocemos ahora. En el caso de las pinturas rupestres, diremos que, ciertamente, en su elaboración se empleaban diversos materiales y técnicas; esto es, pigmentos obtenidos de minerales, animales o la propia sangre, y además, con la saliva como agente líquido disolvente y aglutinante. Pero, lo más probable es que estas pinturas tuvieran un sentido ritual o que fueran una manera de educar para la sobrevivencia. En lo que respecta al arte religioso, sólo citaré el

ejemplo de el sudario de Turín, que para los fieles católicos es una reliquia, en la que se han encontrado manchas de sangre humana (esta última aseveración es debatible), lo cual, según algunos, le confiere "realidad". Éste es un objeto de culto, no del arte.

Es evidente que la intención de los objetos señalados no es la creación artística, como tampoco lleva intención artística el emplear fluidos corporales en su manufactura. Pienso que la intención tanto de la creación de estos objetos, como del uso de los fluidos corporales, es más bien simbólica o, de ejercicio de poder. En todo caso, este tipo de expresiones presenta valores distintos a los del arte.

Es necesario precisar que la noción de "arte" como tal es una construcción burguesa que se instaura a partir del Renacimiento. En este trabajo consideramos el arte según la definición de Juan Acha en *Introducción a la Teoría de los Diseños:*

> Para nosotros, las artes corporizan, en general, un sistema cultural, y, en particular y con sus leyes internas, conforman un sistema estético. Las artes surgen en un tiempo y en un lugar detrminados (alrededor del año 1 300 en Italia), postulan su propia pureza y se ocupan de temas profanos. (Acha 24-25)

2.3.1 PANORAMA DEL ARTE ABYECTO

Me permito ahora sobrevolar algunas manifestaciones de arte a las que se les ha puesto el calificativo de "abyecto", para, por un lado, observar el uso que hacen de los fluidos corporales, o el modo en que aluden a ellos, según la definición de van Mechelen, pero también para identificar otros elementos constantes que causan en el espectador el efecto perturbador y

suscitan la reacción típica de la abyección: la arcada. La siguiente relación es sólo una muestra y de ningún modo pretende ser un estudio exhaustivo.

Comenzaré señalando la obra del pintor neerlandés conocido como El Bosco (1450-1516). Sus visiones infernales representan los castigos para los pecadores. Las imágenes son disparates, con animales, humanos, monstruos y figuras fantásticas en un ambiente onírico o más bien, pesadillesco, que muchos han considerado como predecesor del surrealismo.



El Bosco, *Tríptico del Juicio Final* (1482)

En la pintura de El Bosco aparecen temas y *motifs* característicos del cuerpo carnavalesco, como *Adyanata* o "Mundo al revés", y la representación de grandes bocas abiertas. Sin embargo, aunque la pintura de El Bosco puede ser inquietante, debido sobre todo a los aspectos irracionales que hemos señalado; no perturba el cuerpo del espectador con una sensación de asco inevitable.

Caso distinto es el de Matthias Grünewald, pintor alemán (1470 –1528) su famoso *Retablo de Isenheim* fue concebido como objeto de devoción para

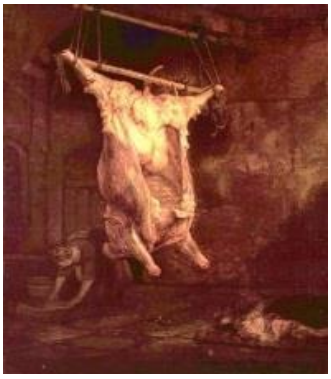
un hospital donde los monjes antoninos se dedicaban a cuidar a los campesinos enfermos de ergotismo o "fiebre de San Antonio", que les provocaba alucinaciones, convulsiones y contracción arterial. En la tabla central se presenta el tema de la crucifixión, con un Cristo ya muerto en la cruz.



Matthias Grünewald, *Retablo de Isenheim* (1512–14)

El retablo de Isenheim es un objeto de culto, que sin embargo, produce al contemplarlo un efecto de asco y rechazo, tal vez por el detalle con el que Grünewald pintó las manos crispadas por el dolor y la muerte, la deformidad y las gotitas de sangre. Pero, también porque se trata de la representación de un cadáver.

En la misma línea de la representación del cadáver está el famosísimo *Buey desollado*, de Rembrandt (1606-1669), que presenta el tópico de *Memento mori* y la exhibición del interior del cuerpo, con una animal abierto en canal. Esta pieza ha sido recreada por varios artistas, en diferentes contextos.



Rembrandt, *Buey desollado* (1665)

Por su parte, Goya (1746-1828), es conocido por sus pinturas negras que perturban al espectador por el logro de una atmósfera oscura, siniestra, donde las imágenes son violentas o están fuera de contexto real y son irracionales, inexplicables, absurdas. De éstas, sólo *Saturno devorando a un hijo* representa un fluido corporal (sangre), pero, no es a mi modo de ver, la pintura más perturbadora de la serie. La reacción ante las pinturas de Goya es de incomodidad extrema y un cierto horror ominoso. Esto es, rechazo, mas no arcada. Por su parte, *El Perro* produce, más bien, escalofríos.



Goya, *Saturno devorando a un hijo* (1819-23)



El perro (1820-23)

Théodore Géricault (1791-1824), fue un pintor francés quien retrataba a los pacientes del Hospital de la Salpêtrière, y también cadáveres y restos humanos que pedía prestados a la morgue. Destacan "Anatomía", que

representa dos cabezas de cadáver, y "Partes anatómicas" que ofrece a la vista los miembros de un cadáver (una pierna, un brazo, y otro más no identificable), dispuestos en una composición armónica. En ambas pinturas destaca el color rojo de la sangre representada y sí provocan asco y profundo rechazo a nivel corporal.



Théodore Géricault, *Anatomía* (1816)



Partes anatómicas (1818)

Hasta ahora, hemos identificado como constantes para la provocación del asco y el terror ominoso a las representaciones de cadáveres o partes del cuerpo. En segundo lugar quedan los ambientes oníricos y las figuras disparatadas. Pero, recordemos, no estamos en busca de lo grotesco, ni de lo feo, sino de aquello que suscita la reacción corporal de la arcada.

En los 60 del siglo XX empezó a ser más notorio el cuerpo abyecto como instrumento y material de expresión artística. Deleuze mismo dedica su estudio *Lógica de la sensación* I (1981) a Francis Bacon, pintor irlandés (1909–1992). En sus pinturas se distinguen figuras humanas, cuerpos desfigurados o distorsionados, que provocan angustia y asco. Deleuze señala que "En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. (…) La célebre fórmula de Klee, «no hacer lo visible, sino hacer visible», no significa otra

cosa. La tarea está definida como la tentativa de hacer visibles fuerzas que no lo son." (Deleuze 1984 35)

El pintor polaco Zdzisław Beksiński (1929 –2005) también expone en sus obras ambientes de pesadilla, figuras ominosas y cadáveres, que causan repulsión y a la vez atracción, curiosidad. En su primera exposición se vendieron todas sus pinturas. Por su parte, las fotografías del norteamericano Joel-Peter Witkin (EEUU 1939) también se refieren a temas como la muerte y los cadáveres, o miembros del cuerpo, visiones que él atribuye a un momento traumático en su niñez, cuando vio a una niña decapitada en un accidente automovilístico. Aquí, de nuevo aparece el tópico de *Memento mori*, la experiencia de la muerte.

Piero Manzoni (1933-1963), con "Mierda de artista" intentó lanzar una crítica al mercado del arte. La ironía del resultado no es lo que nos interesa, sino el hecho de que aún si la lata que dice contener mierda de artista contiene sólo yeso, como ha declarado un amigo de Manzoni, lo que importa es la imagen mental que se genera en el espectador a partir del peso de la lata y, sobre todo, gracias al mensaje verbal; es decir, el rótulo donde se lee: "Mierda de artista. Contenido neto: 30 gramos. Conservada al natural. Producida y envasada en mayo de 1961"[36] El texto aparece en inglés, francés, italiano y alemán. Aquí, el desecho corporal está sugerido por el texto verbal, y eso es suficiente para provocar el rechazo.

El *performance* es otro género de expresión artística. Por ser efímero y en vivo, su intención es provocadora y muchas veces desafiante. Aquí podemos citar a Hermann Nitsch (Austria 1938), quien en los 50 concibió

[36] "Mierda de artista - Wikipedia, la enciclopedia libre." 2011. 28 Mar. 2016 <https://es.wikipedia.org/wiki/Mierda_de_artista>

el *Orgien Mysterien Theater*. En las representaciones usaba carne, osamentas, vísceras y sangre de animales, en un sentido que él llamaba "ritual".



Hermann Nitsch, *Orgien Mysterien Theater*

Marga van Mechelen asistió, de hecho, a uno de esas presentaciones y señala: "… recuerdo mi repulsión cuando asistí a esas *performances*. Mis reacciones no se relacionaban sólo con lo que veía y olía, sino también con mi desaprobación, condena y resentimiento. No eran, por lo tanto, tan in-mediatas." (van Mechelen 22) Esta acotación de la pensadora holandesa llama la atención pues señala el factor conceptual que ya habíamos detectado en Manzoni. Además de la alusión a las heces corporales (en Manzoni), o a la percepción real de ellas (en los *performances* de Nitsch), hay ese otro elemento simbólico que se valora de manera negativa y genera sensación de repulsión. Resuena aquí otra de las metáforas conceptuales que enumeramos en el capítulo I: INDIGNACIÓN ES NÁUSEA.

La importancia del mensaje verbal en la configuración del significado abyecto y repulsivo es evidente también en el performance/escultura "*Seedbed*" de Vito Acconci, (EEUU, 1940). En 1972, Acconci presentó su *performance* que consistía en masturbarse en vivo, oculto de los

visitantes a la sala de la Sonnabend de Nueva York, debajo de una rampa de madera construida en el piso. Los visitantes podían escucharlo mientras se masturbaba y les dirigía frases con alto contenido sexual, donde ellos eran los protagonistas de las fantasías del artista. Así, el espectador se sentía incluido en lo que de otra manera es un acto onanista. En esta representación, la línea entre lo público y lo privado se desvanece.

La participación del público en la exposición fue también crucial para el trabajo artístico del colectivo SEMEFO (1990-1999), interesado en explorar las implicaciones sociales y culturales de la muerte, de manera estética. El cadáver y los fluidos corporales del cadáver eran materiales y también símbolos centrales en sus producciones. La instalación que hicieron en el museo Carrillo Gil de la Ciudad de México, en 1994, llevó por título *Lavatio Corporis.* Una de las piezas era la sala vacía, donde la visión de los visitantes quedaba nublada por un vapor que invadía el espacio. Al salir, el público se enteraba que aquel vapor que había respirado pertenecía al agua con que lavaban a los cadáveres en el piso de abajo. El filósofo mexicano José Luis Barrios señala "Tres registros artísticos se pueden seguir en las piezas y las intervenciones de SEMEFO: el de estética de la presentación, el de la huella y el de la evocación." (Barrios 10) El poder de la evocación que la obra tiene es de suma importancia en el efecto de la abyección.

En 1993, el Whitney Museum of American Art, de Nueva York, organizó una exposición titulada "*Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*" para muchos, un hito en el otorgamiento del título de "abyecto" a este tipo de expresiones artísticas que tienen en común, ante todo, la provocación del espectador y el uso o representación del cuerpo o de los fluidos corporales para conseguirla. El crítico norteamericano Hal Foster, retoma

las ideas de Lacan en torno a "lo real" y propone que este tipo de arte obsceno, excesivo o abyecto es un intento para evocar "lo real", rechazando la ilusión y la sublimación. Foster llama a estas expresiones artísticas de los 90 que trabajan con la obscenidad y la violencia y que perturban al espectador "… realismo traumático, que opera desde lo real entendido como efecto de la representación a lo real como un evento del trauma." (Foster en Hernández-Navarro 8)

Empero, para efectos de esta investigación hemos de considerar específicamente las expresiones artísticas que promueven la reacción de la arcada y a la vez, la atracción. Un impulso bifronte e inevitable que surge desde el interior del cuerpo.

Los dioramas de Mark Powell (Australia 1983) provocan, sin duda, esta reacción y reúnen varios de los elementos hasta ahora señalados: sus esculturas en miniatura presentan escenas domésticas, por ejemplo, de personajes en torno a una mesa donde hay un banquete, pero tanto los seres como el escenario son de pesadilla y los materiales con que están hechos parecen ser vísceras. El resultado es repulsivo. Pero, el énfasis aquí radica en la palabra "parecer", puesto que no son, de hecho, vísceras, sino resina y otros materiales, digamos, inorgánicos.

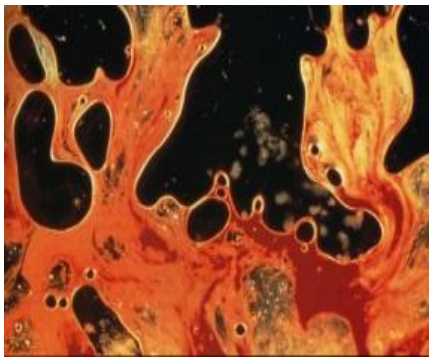


Mark Powell, *Diorama* (1983)

El trabajo fotográfico de Andrés Serrano (EEUU 1950) cobró importancia y popularidad en la crisis del SIDA de los 90. Su obra presenta un interesante y perturbador juego semiótico. Sus fotografías son imágenes abstractas y agradables, hasta se podría pensar en ellas como decorativas; sin embargo, Serrano emplea fluidos corporales para lograrlas y así lo asienta en los títulos que les asigna; por ejemplo, "Eyaculación en trayectoria" y "Semen y sangre". El receptor no ve el semen ni la sangre hasta que lee el título de la pieza.



Andres Serrano, *Eyaculación en trayectoria* (1989)



Semen y sangre II (1990)

Esta comprensión se vuelve perturbadora, sobre todo cuando, además, Serrano elabora juegos de palabras con los títulos, como es el caso de "*Piss Christ*", que puede traducirse como "Cristo-orina" o "Orinar a Cristo". En la fotografía se ve un crucifijo sumergido en un dudoso líquido ambarino, con burbujitas. Y, sin embargo, más abyecta resulta "*The Morgue, Hacked to Death II*" que es el *close-up* del rostro de un hombre que, al parecer, está muerto. Este matiz es significativo, pues parece realmente el rostro de un cadáver. Por lo tanto, notamos cómo, de nuevo, no es tan importante la realidad del cadáver o del fluido corporal representado, sino la imagen que evocan en la mente del espectador, eso

a lo que aluden o que emulan. Es el poder de la evocación, que señalaba Barrios.

Rose-Lynn Fisher (EEUU 1955) también hace fotografía de fluidos corporales. Su "*Topography of Tears*" consiste en cien diferentes tipos de lágrimas suyas fotografiadas a través de un microscopio. Ella intenta demostrar que las lágrimas emitidas por diferentes factores (llanto, risa, picar cebolla, etc.) producen diferentes composiciones abstractas. Pero, la contemplación de estas imágenes no provoca reacción de asco, ni de atracción, aun cuando se trata de fotografías de lágrimas reales.



Rose-Lynn Fisher, *The Topography of Tears* (2013-15)

El trabajo de Kiki Smith (Alemania, EU 1954) es más interesante. Ella hace instalaciones en las que alude al cuerpo humano y sus fluidos, para explorar estéticamente problemas sociales contemporáneos, como el aborto, el SIDA, o el interés desmedido por la cirugía plástica. Su obra "*Untitled*" consiste de doce garrafas de vidrio con letreros donde se leen los nombres de doce secreciones corporales: vómito, pus, saliva, orina,

semen, etc. Su escultura también es abyecta. Sus obras "*Pee Body*" y "*Tail*" representan a mujeres, una en cuclillas, orinando, y la otra a gatas con una especie de intestino sanguinolento o "cola", que le sale del ano.



Kiki Smith, *Tail* (1992)

Las esculturas están realizadas con papel maché, cera, y demás materiales no abyectos; de hecho, la "orina" está representada con bonitas cuentas de vidrio de color amarillo. Claramente, Smith destaca la relación entre la mujer y la abyección, pues el fluido u órgano representado, sale del cuerpo de la mujer y permanece unido a él. Esto es justamente esa condición "liminal" de la que habíamos hablado: un fluido corporal que está tanto adentro como afuera del cuerpo.

Mencionaremos ahora a otras dos mujeres que llevan esta exhibición al extremo. Annie Sprinkle (EEUU 1954) llevó a cabo el *performance* "*Public Cervix Announcement*" donde, mientras daba una animada plática informativa sobre el aparato reproductor femenino, invitaba a los asistentes a examinar su útero a través de un espéculo insertado en su vagina. Todo en un ambiente relajado y de camaradería.



Annie Sprinkle, *Public Cervix Announcement*

Por su parte, Rocío Boliver (México 1956) también se ha desempeñado en el *performance*, donde destacan su "Masturbación con congelada de uva"; "Defecar sobre una fotografía de Enrique Peña Nieto" entonces candidato a la presidencia de México; y, tal vez la más abyecta "Comer sushi de su vagina".



Rocío Boliver, *Performance*

El cuerpo femenino se revela aquí como poseedor de un espacio liminal adicional al del hombre, un orificio o frontera extra. Estas artistas examinan y deconstruyen el cuerpo femenino y los tabúes que se le han impuesto y así critican la sociedad patriarcal.

Hay también expresiones que han sido consideradas artísticas, y que, en realidad, obedecen a otra condición y tienen diferente intencionalidad. Por ejemplo tenemos el caso de Bob Flanagan (EEUU 1952-1996) quien atormentado por el dolor físico que le provocaba la fibrosis quística, desarrolló prácticas sadomasoquistas que evolucionaron hasta convertirse en *performances*, de los cuales hay constancia fotográfica, documental y en videos musicales. Similarmente, la enfermedad mental de David Nebreda (España 1952), la esquizofrenia, lo indujo a hacer fotografía de él mismo con heridas autoinfligidas y diferentes fluidos y materias orgánicas. Su "Autorretrato con caca" es por demás perturbador y abyecto.



David Nebreda, *Autorretrato con caca*

Estos ejercicios de autodestrucción, son los intentos de construirse un CsO, que, lamentablemente, sólo logra vaciarlo, en vez de llenarlo, dando como resultado el cuerpo del dolor.

Por último, debemos señalar que con el avance tecnológico de la era digital han surgido maneras diversas para modificar el cuerpo. Así, cada vez son más comunes los implantes de objetos extraños al cuerpo, con

fines estéticos o de "*upgrade*" tecnológico. Las prótesis, los órganos o miembros biónicos, transforman a los hombres del siglo XXI en *cyborgs*.

Empero, para muchos de estos artistas el cuerpo es el lienzo para la expresión. Para Orlan (Francia 1947), su cuerpo es su obra de arte. Desde los 90 ha hecho modificaciones a su rostro, a veces con cirugías videograbadas o en vivo, con el fin de exhibir su identidad que es, según ella, "nómada, mutante, cambiante, diferente cada vez." (Orlan 14) Pues con su trabajo lucha contra las determinaciones de la naturaleza.

2.3.2 CARACTERÍSTICAS DEL ARTE ABYECTO

¿Qué es el arte abyecto, por lo tanto?

No es la representación de lo feo, lo grotesco, lo violento, o lo asqueroso, sin más. Abyecto será lo que provoca rechazo y atracción a nivel racional y también corporal, porque se juega en la linde de la metáfora del cuerpo como contenedor. Podemos entonces señalar como rasgos definitorios de lo abyecto los siguientes:

A. Incluye fluidos, órganos o miembros del cuerpo. Estos pueden ser reales o aludidos (usados como materiales en la producción, o estar presentes como tema).

B. Es liminal. La ambigüedad entre el exterior y el interior se expresa en el arte de manera literal o sugerida.

C. Es un lenguaje dirigido a la mente. Por lo tanto, lo corporal puede estar sólo aludido o evocado mediante mensajes verbales (títulos,

rótulos, frases dichas). No es tan relevante, por lo tanto, si la pieza está hecha de fluidos corporales o no, sino que la mente los perciba como tales y que provoquen entonces la reacción física de repulsión y la reacción mental de atracción.

D. Un tema recurrente es *memento mori*; pero el cadáver puede ser tema y también material.

E. En ocasiones, el espacio donde se representa o el ambiente recreado es onírico, fantasioso o irracional, pero resulta siniestro. El aspecto irracional de estas características es lo que le confiere la cualidad de ominoso.

Los efectos del arte abyecto se le imponen al espectador: arcada, perturbación, extrañamiento y atracción. Tal vez deberíamos entender estas reacciones como un indicio, como la mirilla en una puerta que nos permite atisbar aquello que se oculta en el punto ciego. Entonces, lo relevante no es lo expresado en los objetos artísticos, no es el contenido conceptual representado en la obra, sino la horadación que ésta implica; el agujerillo leve que permite vislumbrar eso que está señalado por la arcada: "Sobresalto fascinado que hacia allí me conduce y de allí me separa." (Kristeva 9)

2.4 PRELIMINARES

Habiendo estudiado la categoría estética de la abyección según la propuesta de Julia Kristeva y las ideas en torno a los límites del cuerpo, de Bajtín y de Deleuze, podemos identificar las relaciones de lo abyecto con la creación de metáforas conceptuales, considerando los siguientes puntos:

- La abyección según Julia Kristeva se relaciona estrechamente con los orificios corporales y las secreciones que de ellos emanan, substancias que son el límite vacilante entre lo interno y lo externo al cuerpo. La madre enseña a rechazar con asco ese desecho corporal pues es el signo del cadáver.

- De acuerdo con Kristeva, la abyección es un estado limítrofe y ambivalente que subyace en el proceso psíquico de la construcción de la identidad. Es la represión primaria lo que se manifiesta en el signo físico de la arcada.

- La percepción del cuerpo ha cambiado en la historia. En la Edad Media y el Renacimiento se concebía el cuerpo sin límites. Los excrementos y orina carnavalescos eran "materia feliz" capaz de transformar, mediante la risa, cualquier miedo. Empero, el cuerpo carnavalesco se revela como un cuerpo sin límites falso, pues sólo funciona como un instrumento de preservación del orden simbólico (patriarcal) y del poder hegemónico.

- La condición liminal del cuerpo femenino es mayor que la del masculino. Las mujeres han sido relacionadas con el poder de la naturaleza sin control. En las bacanales griegas el potencial

femenino se reconoció como principio de caos y se reprimió mediante la mesura. Las saturnales romanas, permitían la transgresión de límites y la abundancia, pero era el propio poder quien auspiciaba los festejos. De modo que lo que prima es el orden, el control, la racionalidad representada simbólicamente por el varón. La mujer, entonces, es considerada aquello que ha de abyectarse, pues conduce a la muerte.

- El cuerpo del nuevo canon es individual y cerrado y se relaciona con el establecimiento del capitalismo.

- La noción de un cuerpo limitado corresponde a la metáfora conceptual EL CUERPO ES UN CONTENEDOR, pues su estructura fundante es la existencia de un límite entre un interior y un exterior.

- La metáfora conceptual EL CUERPO ES UN RECIPIENTE se ha conformado a la par del cerramiento cultural del cuerpo y es la condición de posibilidad de la idea de abyección.

- El CsO propuesto por Deleuze es un estado corporal deseable, pero imposible de lograr. La experimentación para lograr CsO resulta en CsO vacíos o dolientes.

- La percepción del cuerpo liminal y abyecto se manifiesta en expresiones artísticas. El arte abyecto es un lenguaje dirigido a la mente que incluye como material o tema a los fluidos, órganos o miembros del cuerpo y por lo tanto es liminal de manera literal o sugerida.

Se verifica así la hipótesis de este capítulo que rezaba que la propia experiencia del cuerpo en el mundo atraviesa por un proceso de abyección, y que a este proceso alude la creación de metáforas conceptuales que se expresan visualmente en imágenes abyectas.

Pero además, podemos decir que las reacciones físicas que el arte abyecto provoca en el espectador son un modo de significación, abren una ventana para que el espectador espíe a lo que no es mostrado, sino aludido.

Más aún, si bien el arte abyecto exhibe la liminalidad, en la era digital la popularidad de las redes sociales y la facilidad de compartir imágenes han modificado la idea de intimidad. El cuerpo se ha hecho cada vez más público y ello ha contribuido a la creación de nuevas metáforas conceptuales donde, tal vez, la abyección esté perdiendo fuerza.

CAPÍTULO 3: EL CUERPO ABYECTO Y LAS METÁFORAS CONCEPTUALES EN LA IMAGEN EN MOVIMIENTO

Hasta este momento, hemos revisado la Teoría Contemporánea de la Metáfora y hemos explorado el concepto de abyección, para identificar los rasgos definitorios del llamado "arte abyecto". De igual manera, hemos resaltado la importancia de la experiencia del cuerpo en la formación de metáforas conceptuales. Ahora es momento de aplicar las herramientas teóricas identificadas en los capítulos anteriores al análisis del objeto empírico.

Así, el objetivo del tercer capítulo es analizar la metáfora visual corporeizada desde la categoría estética de la abyección en el estudio de una selección de imágenes aberrantes en la película *Anticristo*. La pregunta que dirige el discurso es ¿con qué propósito se presentan metáforas visuales abyectas en *Anticristo* de Lars von Trier? La hipótesis es que en la película *Anticristo*, el director danés crea metáforas visuales abyectas, que funcionan por la corporeización, para expresar el miedo al caos.

Se habla en primer lugar del lenguaje cinematográfico y su apariencia de realidad, examinando la importancia del montaje y otros recursos, en la composición de metáforas visuales abyectas. Posteriormente, se recolectan las teorías revisadas y se presentan las metáforas conceptuales elegidas como categorías de análisis; a saber, las metáforas ontológicas de contenedor y la personificación; aquí, se hace énfasis en el cuerpo, y la manera de percibirlo, como factor que dirige la determinación de las categorías. A partir de lo establecido se aborda el análisis de algunas imágenes visuales de la película *El Anticristo* de Lars von Trier. Primero se

presenta el objeto empírico, sus condiciones de producción y después se aplican las categorías señaladas al *corpus* seleccionado. Este análisis está dividido en tres líneas: a) El cuerpo ilimitado; b) La metáfora ontológica EL CUERPO ES UN RECIPIENTE, donde se trabajan la condición liminal y la violencia; y, c) La naturaleza dionisíaca del cuerpo femenino.

3.1 ABYECCIÓN Y METÁFORA VISUAL

Hemos afirmado que un rasgo característico en la abyección es el uso de substancias o fluidos corporales que, por su condición liminal, ponen en operación la ambigüedad entre el adentro y el afuera. Ahora, al hablar de cine, hemos de considerar la representación y/o alusión de la muerte, el cadáver, o bien, los fluidos corporales. Desde luego, me refiero al cine de ficción, no al documental ni al testimonial.

Antes comentamos el caso de David Nebreda quien toma fotografías de sus fluidos corporales reales, y también el de Mark Powell cuyos dioramas no están realizados con fluidos corporales, pero igualmente producen asco en el espectador. Las imágenes-movimiento de las que hablaré tampoco están realizadas con fluidos corporales reales, pero sí que producen asco y rechazo.

También señalamos el poder de la evocación de algunas obras, como la instalación de SEMEFO, y la importancia del conocimiento, de la información, en la producción de la reacción corporal de la abyección (como los títulos de las fotografías de Andrés Serrano que revelan los materiales liminales con los que se realizó la imagen); incluso, a veces, el mensaje lingüístico por sí solo opera en la mente del receptor para generar

la reacción de arcada, como el rótulo de "Mierda de artista" o de "Pus", en los trabajos de Piero Manzoni y Kiki Smith, respectivamente.

La abyección es una reacción racional, pues es el resultado de un proceso mental en el que interviene el conocimiento. Esta operación mental es similar a lo que sucede cuando nos ofrecen una comida que no podemos identificar. El placer de su sabor agradable puede tornarse en asco al revelarse su origen. De modo que, en este caso, el gusto dependería del conocimiento y de la costumbre; empero, esa relación abyecta ya estaba establecida en nuestra mente. En el cine, las imágenes visuales sólo representan, con mayor o menor de explicitud, o bien, aluden a ella, para conseguir la misma reacción de arcada.

Antes de señalar los recursos cinematográficos mediante los cuales se crea la metáfora visual que produce el efecto de la abyección en los espectadores, es necesario recordar la importancia de la verosimilitud del cine, lo que algunos críticos han llamado "el poder de lo falso".[37]

Al incorporar el movimiento, el lenguaje del cine permite que se diluyan los límites entre lo real y la ficción, "… el potencial que el cine tiene de dislocar los límites entre el afuera y el adentro de la representación, lo que también quiere decir que el distanciamiento entre ficción y realidad puede ser suspendido en cualquier momento." (Barrios 2009 129) Esta verosimilitud permite entablar un juego con el espectador quien atraviesa lo real (digámoslo así) para aceptar –y sentir- la ficción como realidad. Esto es, que el espectador participa de las imágenes en movimiento con

[37] Sobre el poder de lo falso y sus implicaciones, véase José Luis Barrios. *El cuerpo disuelto.* Op. Cit. 128-130.

sus propias experiencias; se identifica, porque experimenta vivencialmente la película. El espectador participa con sus experiencias en el efecto de la abyección; se trata de una condición psicológica que pone a funcionar las metáforas ontológicas que ya existen en las mentes de los espectadores.

Debemos recordar otro de los rasgos definitorios de lo abyecto que habíamos señalado. Éste se refiere a la cualidad ominosa de los espacios, cualidad que se logra en ambientes irracionales, siniestros o pesadillescos, como las pinturas negras de Goya. Cierto es que la reacción corporal que producen no es la de la arcada, pero sí generan un rechazo a nivel sensorial y una poderosa sensación de terror oscuro. Las menciono aquí porque se relacionan con la línea de análisis que llevaremos a continuación.

Otro señalamiento más: estas metáforas visuales producen el efecto de la abyección porque involucran la corporalidad. Por un lado, son sinestésicas, y por otro, (por el lado del espectador) apelan a la metáfora conceptual (proceso de pensamiento) y provocan la reacción intelectual de la abyección que se expresa en el signo corporal del rechazo.[38]

¿Cuáles serían, entonces, las técnicas cinematográficas usadas por los directores para lograr la metáfora visual que produce abyección? Ana María Ortiz reúne un total de nueve procedimientos mediante los cuales se construye la metáfora visual en cine.[39] Nosotros pondremos atención al montaje, a la puesta en escena, y a la composición.

[38] Sobre la sinestesia como recurso visual y como condición neurológica (asociación intermodal) se habla más adelante.

[39] "En cuanto a los procedimientos mediante los cuales se consigue la metáfora visual, las opiniones se pueden agrupaar del modo siguiente: Por puesta en escena, por composición, por montaje, por movimiento, por sonido, los efectos visuales, por homoespacialidad, por runas, por inclusión de lo verbal." Cfr. Ana María Ortiz. Op. Cit. 171

Mediante el montaje se ordenan las escenas de una película según la intención del director, para que sean vistas tal como él lo desea. Estas decisiones pueden alterar el ritmo y el sentido del discurso fílmico.

> Como observa Deleuze, el montaje es en principio una relación entre tomas que consiste –en su sentido más originario- en el establecimiento de una situación (toma percepción), una intención (toma afección) y una acción (toma acción) y que, más allá de que esto sea la condición de la narración común del cine, permite explicar el dispositivo ideológico de la construcción cinematográfica. (Barrios 2010 40)

Por su parte, el término francés *mise en scène* proviene del teatro, significa "escenificación" o "puesta en escena". Esto es, a partir de un guión, el director decide con que elementos va a representar lo que el libreto o, en este caso, el guión, señala. En cine, la puesta en escena será lo que aparece ante la cámara y su arreglo, la iluminación, los actores y sus movimientos, los decorados, etc.

Es así que, lo que se ve y se escucha en la "escena", ha sido seleccionado cuidadosamente para producir significado, y también el orden que se ha decidido seguir en la presentación de este discurso visual.

3.2 CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

> Las metáforas ontológicas están entre los dispositivos más básicos que tenemos para comprender nuestras experiencias.
>
> **(Lakoff 2003 155)**

La abyección, entonces, se cruza con la teoría de la metáfora conceptual, para delimitar las categorías que guiarán el análisis de algunas metáforas visuales abyectas de la película *Anticristo*.

De la lingüística cognitiva, partimos de la definición de metáfora según Lakoff y Johnson (1980), como la proyección de un dominio de origen a otro de destino, en el sistema de conceptos con el que se estructura nuestro pensamiento. Asimismo, seguimos la clasificación de Grady (1999), que distingue entre metáforas de correlación y de familiaridad. Las de correlación, recordemos, vinculan aspectos que pertenecen a campos diferentes, es decir, el dominio origen es distinto del dominio destino. Y, por otro lado, las de familiaridad ("*resemblance*"), asocian conceptos que tienen una característica en común. El rasgo compartido puede ser físico o conceptual, pero se percibe o se entiende una similitud, pues los dominios de origen y destino son comunes. Dentro de estas metáforas de familiaridad se encuentran las ontológicas, que conceptualizan algo no físico como si fuera físico, y de esta manera nos hacen posible racionalizar las emociones, ideas, actividades o fenómenos en términos físicos, como entidades o sustancias. En esta clasificación (de familiaridad – ontológicas) Están las metáforas de contenedor o de recipiente y la personificación, que consideraremos como uno de los ejes de análisis.

La puesta en operación de la metáfora conceptual (ontológica, de familiaridad) EL CUERPO ES UN RECIPIENTE es lo que permite o no tener la sensación de abyección. Si dicha metáfora está en funcionamiento, habrá entonces sensación abyecta. Es a partir de la percepción del cuerpo y de la manera de racionalizarlo, como se estudiarán las metáforas visuales seleccionadas. Como veremos, algunas serán abyectas y otras no.

Entonces, según el cruce establecido entre la metáfora del contenedor y la abyección, este análisis está dividido en tres líneas: a) El cuerpo ilimitado, b) La metáfora ontológica EL CUERPO ES UN RECIPIENTE, y c) La naturaleza dionisíaca que resulta ominosa

3.3 APLICACIÓN DE LAS CATEGORÍAS AL ANÁLISIS DE ALGUNAS METÁFORAS VISUALES DE LA PELÍCULA *ANTICRISTO* DE LARS VON TRIER

> Conceptos como la maldad, la muerte, la felicidad, los estados mentales, la naturaleza de una entidad, etcétera, necesitan expresarse metafóricamente ya sea verbalmente ya sea visualmente.
>
> **(Ortiz 2009 306-307)**

El día del estreno de Anticristo, a los miembros de la prensa se les distribuyó un cuadernillo informativo donde les daba la bienvenida con las siguientes palabras: "Me gustaría invitarlos a atisbar levemente detrás de la cortina, un atisbo al oscuro mundo de mi imaginación: a la naturaleza de mis miedos, a la naturaleza de *Anticristo*."[40] (Von Trier 3) La elección del vocabulario es esclarecedora. El realizador advierte la cualidad obscura e íntima de su trabajo, que surge de las profundidades de su psique. Repite la palabra "naturaleza" pues es el eje de un acertado juego de palabras, como esa cortina abatible entre la pulsión dionisíaca (que remite al *Anticristo* de Nietzsche) y el miedo.

Después, en el mismo documento aparece la "Confesión del director", donde revela el proceso mental por el que atravesó para escribir el guión y filmar la película. Von Trier establece que fue, de hecho, un ejercicio terapéutico, llevado a cabo con el fin de salir de la depresión que lo embargaba y cuando creía que no sería capaz de producir nada más. A tal estado le atribuye la falta de lógica en la inclusión de varias escenas, algunas, además, provenientes de sus sueños. Es decir, reconoce la falta de orden lógico en el montaje. Una observación interesante, incluida en

[40] *"I would like to invite you for a tiny glimpse behind the curtain, a glimpse into the dark world of my imagination: into the nature of my fears, into the nature of Antichrist."* "Pressbook Antichrist Welcome "I would like to invite you for ..." 2011. <http://www.dfi.dk/~/media/Danish%20Films/Press%20Material/17271/ANTICHRIST.%20Press%20book.%20Eng.ashx> (P. 3) [29 Marzo 2016]

este texto es la siguiente: "Una vez más, el sujeto era «La Naturaleza», pero de un modo diferente y más directo que antes. En un modo más personal."[41]

Von Trier ha declarado en varias ocasiones que le teme a muchas cosas, sobre todo a volar, o al aire, y que sufre de profundas depresiones ocasionales. En cuanto al miedo en relación con la naturaleza como fuerza ominosa, ha declarado que sus padres eran nudistas y que tal vez por esa experiencia, él, paradójicamente, desarrolló un sentimiento de extrañamiento hacia lo natural. Además, había pasado tiempo viendo películas de terror japonés y documentales. Uno de ellos, sobre los bosques de Europa, lo hizo reflexionar sobre la naturaleza agreste y temible.

Ahora bien, la relación de la naturaleza con lo femenino aparece desde antes en su cinematografía. Destaca su película para televisión *Medea* (1988), con el guión original de Carl Th. Dreyer, basado en la tragedia de Eurípides. Von Trier realizó el filme como un homenaje a aquél otro gran director danés. En *Medea*, la naturaleza aparece como una fuerza inconmensurable, siniestra y desconocida. El paisaje vive (animismo), como si tuviera intenciones malignas. La naturaleza, además, se relaciona con el personaje de Medea, la hechicera, como un marco para presentarla, pero también como el ámbito a partir del cual la bruja adquiere su poder. El resultado es un filme bello, pero de ambiente sombrío, casi pesadillesco, con una atmósfera surreal, ominosa. Von Trier presenta el *pathos*, pero de manera contenida y, por lo mismo, intensificada. La metaforización visual

[41] *"Once again, the subject was "Nature," but in a different and more direct way than before. In a more personal way."* (p. 5) "Pressbook Antichrist Welcome "I would like to invite you for ..." 2011. <http://www.dfi.dk/~/media/Danish%20Films/Press%20Material/17271/ANTICHRIST.%20Press%20book.%20Eng.ashx> (P. 5) [29 Mar. 2016]

de las emociones resulta en una catarsis para el autor, mas no para el espectador del filme. Este modo de proceder del director será criticado posteriormente, por considerarlo "manipulador", en realizaciones como *Dancer in the dark* (2000), o *Dogville* (2003).

El sufrimiento y la destrucción del espíritu humano, la naturaleza y la mujer como fuerza de la naturaleza empiezan a configurarse en *Medea* y serán temas que visitarán las posteriores obras de von Trier, sobre todo la "Trilogía de la depresión", cuya primera entrega es *Anticristo*.

3.3.1 *ANTICRISTO*: ESTRUCTURA Y CONDICIONES DE PRODUCCIÓN

En el citado cuadernillo para prensa se lee la siguiente sinopsis de la película:

> Un pareja en duelo se retira a "Edén", su cabaña aislada en el bosque, donde esperan reparar sus corazones rotos y sus problemas matrimoniales. Pero la naturaleza sigue su curso y las cosas van de mal en peor…[42]

Con estas palabras se hace claro que, para el director danés, el origen de la maldad está en la naturaleza. Que la naturaleza es, de hecho, inhóspita, macabra y terrible.

Externamente, la estructura tramática de *Anticristo* consta de cinco segmentos marcados por los siguientes subtítulos:

---

[42] ***SYNOPSIS-*** *A grieving couple retreat to 'Eden', their isolated cabin in the woods, where they hope to repair their broken hearts and troubled marriage. But nature takes its course and things go from bad to worse…* "Pressbook Antichrist Welcome "I would like to invite you for ..." 2011. <http://www.dfi.dk/~/media/Danish%20Films/Press%20Material/17271/ANTICHRIST.%20Press%20book.%20Eng.ashx> (P. 4) [29 Marzo 2016]

- ***Prólogo***
- ***Capítulo uno: Duelo***
- ***Capítulo dos: Dolor (Reina el caos)***
- ***Capítulo tres: Desesperación (Feminicidio)***
- ***Capítulo cuatro: Los tres mendigos***
- ***Epílogo***

Que corresponden a la evolución del personaje femenino en relación con la naturaleza. A medida que "Ella" deja de temer a la naturaleza y la reconoce como ella misma, se desencadenan los hechos violentos de manera vehemente. La música de fondo, que resuena tanto en el Prólogo como en el Epílogo, aporta también circularidad a la estructura interna.

A continuación presento el análisis de algunas imágenes de la película. El orden de la exposición no es cronológico, sino que obedece a los tres ejes que hemos identificado. En primer lugar observo la representación del tópico de *Memento mori*, en el Prólogo, como una secuencia que establecerá el *motif* de la muerte. Después, procedo conforme a la conceptualización del cuerpo en el mundo: 1. El cuerpo sin límites, donde se establece la relación armónica de la mujer con la naturaleza, en su fuerza renovadora y creadora. Aquí presento algunas imágenes donde von Trier recurre a la transparencia y a la hipérbole. 2. El cuerpo limitado, en el que opera la metáfora del RECIPIENTE. En esta parte observo los fluidos liminales tanto humanos como provenientes de la naturaleza PERSONIFICADA. Las imágenes que examino son violentas y abyectas. 3. El cuerpo abyecto de la mujer en relación con la abyección proveniente de la naturaleza, como principio del caos. En esta parte observo la importancia del montaje para la construcción de metáforas visuales que

representan lo maligno de la naturaleza y su carácter ominoso que sugiere la muerte.

3.3.2 *MEMENTO MORI*, MONTAJE ABYECTO

Comencemos por el principio. El Prólogo de la película es visualmente muy bello, de hecho, algunos críticos de cine que publican sus textos en internet han calificado esta secuencia como de "anuncio de perfume", pero porno.

La secuencia presenta a los padres: "Él" (Willem Dafoe) y "Ella" (Charlotte Gainsbourg), teniendo relaciones sexuales en el cuarto de baño. Las escenas de sexo explícito aparecen en contrapunto ominoso con otra secuencia que presenta a un niño pequeño, su hijito "Nick", que camina peligrosamente hacia una ventana abierta. El recurso de la cámara lenta, el uso del blanco y negro y la música extradiegética, el aria *"Lascia ch'io pianga",* de la ópera *Rinaldo* (1711) de Handel, aportan mucha belleza a esta secuencia y por lo mismo, el contraste con los temas presentados resulta muy cruel.



Anticristo (2009) min. 4:40



min 4:57

El orgasmo de la madre corresponde con el momento en que el niño cae por la ventana a la muerte segura. Se establece la relación del placer

femenino (origen de la vida), con la muerte del niño (fruto de ese placer). Además, la ventana fue abierta por el viento y se ve cómo cae la nieve, suavemente. Aquí, el director introduce las fuerzas de la naturaleza que se hacen presentes desde el inicio de la película, como un elemento que propicia la muerte.

Este contrapunto establece el tono de la película y la abyección inicial provocada por la ambigüedad de la vida y la muerte como las dos caras de la misma pulsión. Por otro lado, los fluidos corporales (otro rasgo de lo abyecto) quedan sugeridos por los *close-ups* del coito, el agua de la regadera que cae y la nieve que replica este desplazamiento vertical descendente, afuera de la ventana.

El montaje sacude la mente del espectador que se confunde entre la sensación erótica y la angustia por la muerte del niño. Además, las imágenes son muy agradables; es decir, la imagen es bella, pero el tema es abyecto. Los sentidos entran en contradicción: lo que es agradable a la vista es repudiado por la reflexión y provoca rechazo corporal.

Decimos que se asienta de esta manera el tono del filme porque, después de un fundido en negro, la secuencia que sigue muestra a los padres siguiendo la carroza fúnebre. El punto de vista parece estar adentro del coche que lleva flores y, se sugiere, el ataúd. La toma se realiza a través del parabrisas trasero que tiene gotas de agua que evocan la nieve y los fluidos de la secuencia pasada. La ausencia de sonido confiere también la ilusión de estar adentro del auto. Esta mirada parece ser la del niño muerto. La muerte del inocente será la sombra que prevalecerá en los padres y en los espectadores durante el resto de la película.

Esta secuencia cumple, pues, con uno de los núcleos temáticos de la abyección: la muerte o su alusión, el cadáver como fundamento de lo abyecto. "… el desecho y el cadáver me *indican* aquello que yo descarto permanentemente para vivir." (Kristeva 10) Sobre esta presencia-ausencia del niño se construirán las metáforas visuales del filme.

3.3.3 EL CUERPO SIN LÍMITES NO ES ABYECTO

> Los rasgos particulares del cuerpo grotesco son el ser abierto, estar inacabado y en interacción con el mundo.
> **(Bajtín 230)**

Ella está deshecha emocionalmente. Trata de hacer callar sus emociones y su ansiedad de diferentes maneras, todas violentas. Parece que el cuerpo le duele, le estorba, usa el sexo como paliativo emocional, sin éxito. La pareja entonces decide pasar unos días en su cabaña en el bosque, lugar al que llaman "Edén". En el tren que los transporta al campo, Ella experimenta terror de llegar, hasta que deja de resistirse, y consigue imaginarse que se funde con la naturaleza.



Anticristo (2009) min. 33:20

El color verde hiperbolizado y que todo lo invade indica la unión, la no diferencia entre ella y el césped. Ella aparece intencionadamente borrada, absorbida, desaparecida. A partir de este momento, el personaje femenino adquirirá poder.

La yuxtaposición y la transparencia son recursos de retórica visual que Lars von Trier ha usado con frecuencia en sus realizaciones. Como en este ejemplo de *Medea*, que muestra a Jasón viendo a sus hijos colgados de un árbol.



Medea (1988)

Los pequeños cuerpos suspendidos son el centro de la mirada del personaje. La línea del horizonte llama la atención hacia los ojos de Jasón y hacia los niños. Aquí, la puesta en escena metaforiza visualmente la toma de conciencia de Jasón ante la muerte de sus hijos y da inicio su tormento.

En *Medea*, Lars von Trier representa la unión de la mujer con la naturaleza. Medea, la bárbara, temida hechicera de temperamento feroz,

adquiere su fuerza del agua. En esta imagen, Medea está recostada en la arena y las olas del mar la bañan:



Medea (1988)

Encuadres similares, con el mismo ángulo cenital, aparecen también en otras películas de Lars von Trier donde también son mujeres las protagonistas:



El elemento del crimen (1984)



Dogville (2003)

Pero, en *Medea* y en las que pertenecen a la "Trilogía de la depresión": *Anticristo*, *Melancolía* y *Ninfomanía*, los personajes femeninos adquieren su poder de la naturaleza o mejor dicho, reconocen su identidad en relación con ella.

"Trilogía de la depresión":



Anticristo (2009)



Melancolía (2011)





Ninfomanía (2013)

> Notemos en fin que el cuerpo grotesco es cósmico y universal, que los elementos, que han sido señalados, son comunes al conjunto del cosmos: tierra, agua, fuego, aire; está directamente ligado al sol y a los astros, relacionado a los signos del Zodíaco y reflejado en la jerarquía cósmica; este cuerpo puede fusionarse con diversos fenómenos de la naturaleza: montañas, ríos, mares, islas y continentes, y puede asimismo cubrir todo el universo. (Bajtin 264)

Podemos decir, entonces que la mujer, es simplemente "natural". Su cuerpo, dador de vida y abierto, es como aquel cuerpo grotesco, ilimitado, de Bajtín. Es evidente que en *Anticristo* la imagen de Ella fusionándose con lo verde de la naturaleza no provoca una sensación de abyección. Tal vez sí de extrañeza, pero la mente del espectador comprende la

yuxtaposición y fusión de los dos elementos: ella, y naturaleza. Y, cuando el verde predomina, entiende la identificación.

Anticristo se ha interpretado como la lucha entre la racionalidad, representada por Él, y la animalidad, Ella. Sin embargo, considero que las fuerzas que representan los personajes son mucho más profundas y simbólicas. No es gratuito que la película lleve ese título, ni que la letra "t" del título sea el símbolo de "Femenino".



Las raíces de la relación entre la mujer y la naturaleza se encuentran en el paganismo y desde luego aparecen en el *Anticristo* de Nietzsche, que von Trier había estado releyendo antes de la realización de esta película.

Entonces, hemos dicho, a partir de la fusión con lo verde, hay una evolución en el personaje femenino. La pulsión dionisíaca entrará en vigor una vez que Ella asume su identidad y el desbordamiento báquico conducirá al exceso, al caos. Como nos lo había anunciado von Trier, "la naturaleza sigue su curso".

Pero, no nos adelantemos, pues este primer momento de unión con lo natural es todavía bajtiniano. El cuerpo ilimitado, fundido con la naturaleza y confundido con ella se muestra también en otras escenas de la película. Una noche, en "Edén", Ella corre al bosque y empieza a masturbarse con violencia al pie de un gran árbol, asida a una de sus raíces. Llega él y hacen el amor. Después de un *Extreme Close-up* de la nuca de él, el *Zoom*

Out revela a la pareja entre las raíces del árbol y muchas manos y brazos que, inmóviles, parecen las propias raíces del árbol:



Anticristo (2009) min. 1:10:37

Aquí, la puesta en escena establece el empalme entre naturaleza y cuerpo, los ubica en el mismo nivel conceptual, como si fueran la misma cosa. De nuevo, el poder orgiástico dionisíaco se hace patente. Esta imagen es una metáfora conceptual, de familiaridad ("*resemblance*") que establece una relación entre las raíces del árbol y las manos y brazos humanos, a partir de las características que tienen en común. La sinuosidad de las raíces del árbol, su forma y su textura se parecen a los miembros del cuerpo humano. En la imagen predomina una sensación de armonía orgánica, donde la relación sexual aparece como simplemente natural y universal.

Debemos decir que esta imagen tampoco es abyecta. No provoca la sensación de asco, por el contrario, es agradable. En ella, el cuerpo aparece, de nuevo, como fusionado a la naturaleza y a los otros cuerpos. Resuenan aquí las palabras de Bajtín, "Hasta el apretujamiento, el contacto físico de los cuerpos, está dotado de cierto sentido. El individuo

se siente parte indisoluble de la colectividad, miembro del gran cuerpo popular.” (Bajtin 208) Concebir el cuerpo como ilimitado queda por fuera de la metáfora del contenedor, de modo que lo abyecto no entra en operación.

Por último, consideremos un ejemplo más:



Anticristo (2009) min. 1:39:42

Aquí tenemos una hipérbole visual. Los cuerpos indiferenciados aparecen como un personaje colectivo. Están en reposo, en la tierra, pero no precisamente “enterrados”, pues no parecen cadáveres. Von Trier crea una metáfora de familiaridad extendida, a partir de la relación raíz de árbol = manos, del ejemplo anterior. Ésta, cobra ahora otra dimensión al aplicarse al resto del bosque. Así, de nuevo, pone en un mismo nivel conceptual cuerpo y naturaleza. Se podría pensar que la inmovilidad de los cuerpos y su anonimato sugieren que son cadáveres, pero en tal caso habríamos de rescatar, de nuevo, la cualidad bifronte de la muerte, que es muerte y es renovación, como habíamos señalado al hablar del cuerpo grotesco. En todo caso, lo importante sería enfatizar que con esta puesta en escena se

logra la no distinción entre la vida y la muerte. También, viene al caso recordar lo señalado en el segundo capítulo acerca de la idea freudiana del perverso polimorfo, aquel estadío previo al lenguaje, a la norma, al límite, es decir, anterior al establecimiento de la metáfora conceptual EL CUERPO ES UN CONTENEDOR. Kristeva señala "Al mismo tiempo que el Edipo, descubre [Freud] la sexualidad infantil, perversa polimorfa, que ya es portadora de deseo y muerte." (Kristeva 56)

Pero recordemos, ésta tampoco es una imagen abyecta, no provoca rechazo, no reúne los elementos de lo abyecto. La abyección no opera en cuerpos ilimitados.

3.3.4 EL CUERPO ES UN RECIPIENTE

Nuestros cuerpos físicos se perciben como separados del mundo exterior gracias a la piel; la superficie de la piel es la barrera entre mi cuerpo (yo) y el resto del mundo. Así, entendemos que somos contenedores, recipientes de fluidos, pero también de emociones.

A la luz de la metáfora del cuerpo como contenedor, observaremos la personificación de los animales y de la naturaleza (el bosque), pues el hecho de atribuirles características humanas permite conceptualizarlos en términos de cuerpo, y considerar sus "cuerpos", como contenedores.

La metáfora conceptual es la condición de posibilidad de la abyección en las imágenes de la película *Anticristo*.

3.3.4.1 RECIPIENTE Y FLUIDOS

De lo anterior se colige que existe un salto conceptual entre el cuerpo ilimitado-grotesco y el cuerpo limitado-abyecto. En la película, el director nos presenta dos imágenes que hacen explícito este tránsito. Estas imágenes corresponden a animales del bosque, un venado hembra y un zorro. La primera, es simplemente un animal, pero el zorro está claramente personificado. Ambas imágenes resultan abyectas, aunque no en igual medida.

Consideremos, primero, otras palabras de Bajtín que nos hablan de las entrañas del cuerpo grotesco:

> 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. (Bajtín 263)

Ésta es la imagen:



Anticristo (2009) min. 37:14

Estando en el bosque, de camino a Edén, Él ve a esta venada, mientras Ella duerme un poco. Digamos que la venada "se le revela" y, en cámara lenta, se enfoca al feto que permanece unido a la madre. ¿Por qué resulta abyecta la imagen? Desde las consideraciones de Bajtín no tendría por qué serlo. Observémoslo con detalle: la venada, con una hermosa cara de beatitud, nos mira. Es natural para ella parir en el bosque, como es natural que en ocasiones la cría nazca muerta. Las palabras de Bajtín se refieren a aquel cuerpo grotesco que sí, muestra sus entrañas (como la boca y el estómago de Pantagruel), pero lo hace de manera gozosa y con fines de renovación, de muerte que es vida. Por eso la venada no parece tener problemas.

Empero, el espectador sí empieza a tenerlos. Y esto sucede porque en la imagen hay rasgos de lo abyecto: el cadáver (la sombra del hijo muerto), los fluidos corporales y, sobre todo, la liminalidad. Este detalle de que la cría "cuelga" de la madre; que el feto está dentro de ella y fuera de ella también, y que sea una cría muerta; un cadáver dentro y fuera del cuerpo de la madre.

Von Trier le presenta al espectador una anticipación del principio abyecto de la mujer. La ubicación de la cría en la linde del adentro y el afuera del cuerpo de la madre tiene por lo menos dos efectos, por un lado nos hace percibir el cuerpo de la madre como limitado (metáfora del contenedor) y, por otro, nos provoca ansiedad y desagrado. La abyección comienza a tomar cuerpo.

Otra representación de las entrañas del cuerpo de un animal se presenta en una ya famosa "imagen del zorro".

Después de un desacuerdo marital, él sale al bosque y en lo verde, algo llama su atención. Se mueven las hojas, el viento sopla y la toma *overshoulder* revela lo que él ve cuando separa unas ramas: un zorro que, en cámara lenta, con movimientos que sugieren los del sueño, se come sus propias entrañas. El pelaje del animal está húmedo de sangre y se ven con claridad sus vísceras. El zorro se dirige a él para decir: "Reina el caos". Éste es el final del capítulo dos.



Anticristo (2009) min. 1:00:20

Esta secuencia es un claro ejemplo de la PERSONIFICACIÓN, que pertenece a las metáforas de contenedor. Al zorro se le atribuyen características humanas, en este caso, el lenguaje. Por lo tanto, el zorro que se auto-devora presenta el mismo juego que la venada, en tanto exhibe sus entrañas (el adentro), pero más aún, vuelve a interiorizarlas, pues las ingiere. Además, la posición corporal del animal, junto con la acción que realiza, sugieren la idea del eterno retorno representada en *Uróboros*, la serpiente que se come su propia cola.

En esta imagen encontramos, entonces, los elementos abyectos de los fluidos corporales, la liminalidad y la abyección mayor de volver a ingerir

lo abyecto (las vísceras). Desde una perspectiva bajtiniana, del cuerpo grotesco, el zorro podría simplemente estar representando el cuerpo ilimitado que "… muestra la fisonomía no solamente externa, sino también interna del cuerpo…" (Bajtín 263) Pero, la personificación redimensiona la extrañeza que un animal cualquiera devorando sus entrañas nos pudiera causar, de modo que, cuando el animal habla y más aún, anticipa la destrucción total, la imagen adquiere visos más abyectos. Más aún, también podría relacionarse con la búsqueda del CsO, a través de la autodestrucción.

En fin, esta imagen es triplemente significativa: de la renovación del cuerpo grotesco bajtiniano, de la abyección lograda gracias a la personificación, y del ejercicio de la violencia contra el cuerpo, característica del CsO.

Otra imagen que suscita el rechazo extremo sucede después, cuando Ella se altera de repente y lo acusa al Él de querer abandonarla. Entonces, de manera inesperada, lo golpea en los testículos con una pesada viga de madera y lo deja inconsciente. Después, lo masturba hasta que él eyacula sangre. De nuevo encontramos aquí la misma condición liminal del fluido corporal, pero, hiperbolizada por el contraste semántico que se crea cuando, en vez de semen, lo que sale del cuerpo de Él es sangre. El ánimo del espectador fue hábilmente preparado desde que ella lo golpea brutalmente, de modo que, el fluido liminal sangriento es una poderosa imagen sinestésica que fusiona el placer con el dolor. Al espectador le repugna esta aberración que une los contrarios. El conflicto es racional pues la imagen pone en contraposición la sangre que representa el dolor y la muerte; y el semen, que se relaciona con la vida y el placer.

3.3.4.2 CsO Y VIOLENCIA

Hablemos ahora de las imágenes violentas que recorren la película y que se relacionan con la noción de CsO que estudiamos en el capítulo dos. Al inicio de *Anticristo*, después de la muerte de Nick, cuando Ella vuelve del hospital, experimenta una terrible ansiedad que se manifiesta en signos físicos. Para calmarse, Él le recomienda hacer respiraciones profundas, pero ella prefiere recurrir al sexo intenso. Cuando eso falla también, se dirige al cuarto de baño y se golpea fuertemente la frente contra el lavabo. Aquí, tanto el sonido como el cuerpo crispado de ella refuerzan la violencia y las imágenes también resultan sinestésicas.

La violencia autoinfligida entonces, es el método al que Ella recurre para calmar su ansiedad y dolor, para hacer callar el vacío que la agobia. Pero son sólo intentos fallidos. Simbólicamente, sin embargo, estas escenas no presentan el dolor de una madre desesperada ante el absurdo de la muerte de su hijo, sino una mujer en busca del cuerpo ilimitado, que se ha desviado en el camino y ha caído en el ejercicio de la autodestrucción para lograr el CsO. Observemos la imagen siguiente:



Anticristo (2009) min. 23:28

El director nos presenta al personaje femenino en relación con un espacio urbano, espacio que tampoco es casual. El inodoro aparece con la tapa levantada. Ella está en el lugar de la higiene y donde se desechan los fluidos corporales, no está en la naturaleza. Esta puesta en escena también revela la oposición que existe entre ella (cuya identidad está en lo natural) y el cuarto de baño, el lugar de limpieza del cuerpo.

Entonces, sigue en operación la metáfora del contenedor: mediante la violencia Ella trata de deshacer el límite (que la contiene) y conseguir el CsO, pero, lo que consigue es el cuerpo del dolor. El intento de lograr la completud, de sanar la vacuidad, lleva al ejercicio de la violencia que vacía más el cuerpo. Se pretende deshacer el organismo, transgredir el límite de la piel que expresa la prohibición y se exhibe entonces el vacío, la falla originaria, "… experiencia heterogénea, corporal y verbal, de la incompletud fundamental: "hiato", "Menos Uno"… (Kristeva 40)

La violencia va en gradación ascendente durante la película. En Edén, para evitar que Él se vaya, mientras está inconsciente, Ella toma un taladro manual (lento, casi medieval), le hace un agujero en la pantorrilla, incluso pasa el dedo por dicho orificio y después le atornilla una piedra de molino.



Anticristo (2009) min 1:17:17



Anticristo (2009) min. 1:17:36

En esta secuencia el énfasis está en la horadación del cuerpo. Es decir, Ella hiere la carne de él, la agujerea, produce una abertura, una puerta entre el exterior del cuerpo y su interior; con lo cual, lo transgrede. Desde luego, el efecto abyecto se sostiene en la liminalidad que es posible por el funcionamiento de la metáfora del contenedor.

Empero, otra interpretación, decíamos, podría ser que esta violencia tiene el propósito de alcanzar el CsO. En ese caso, ella sería la liberadora, que maltrata el cuerpo masculino en un ejercicio para desactivar los límites y vencer al organismo, fuente de todo límite y represión. O bien, también podemos decir que se trata de un ritual donde Ella, cual ménade, lleva a cabo el *sparagmós*.

Ya de vuelta en la cabaña, un *flashback* en blanco y negro y cámara lenta nos lleva de regreso a las secuencias del Prólogo, pero desde otra perspectiva, la de Ella. Se sugiere que ella vio que el niño se dirigía a la ventana abierta, pero que prefirió su propio placer que salvar la vida de su hijo. De hecho, no queda completamente claro si estas visiones forman parte de un recuerdo, de un sueño o son sólo imaginación. Dependiendo de cómo se interprete este montaje es también la interpretación que se le

dará a la escena de violencia siguiente: Ella toma unas tijeras, y, con mano temblorosa, encuentra su clítoris y lo amputa.



Anticristo (2009) min. 1:33:00

El plano en *tight shot*, la sangre, el cruel contraste entre el metal afilado de las tijeras y la tierna carne del cuerpo femenino, dan como resultado una imagen sinestésica muy poderosa que es abyecta sensorialmente, pero también racionalmente. La castración es la eliminación de la posibilidad de placer. Es la máxima agresión al cuerpo que, desprovisto de deseo, queda inhabilitado. Más aún, el espectador podría pensar que la ablación es consecuencia de la culpa, que la madre se castra por no ser capaz de cuidar a su hijo, por preferir su propio orgasmo y pensar que no merece engendrar ninguna vida nueva. Von Trier entonces parece inducir a que el espectador odie a esta madre asesina y que juzgue adecuado que se autocastigue.

Por este tipo de interpretaciones es que se ha tachado a von Trier de misógino. Pero considero que ésta es una lectura superficial; que la ablación de la madre va más allá de la culpa y el castigo, y tiene que ver más bien con la potencia abyecta que reside en lo femenino.

Para Julia Kristeva, el cuerpo de la mujer está del lado de la abyección. Por un lado, la sangre menstrual es contaminante y "… representa el peligro proveniente del interior de la identidad (social o sexual)…" (Kristeva 96), además, el cuerpo de la mujer tiene una abertura más que el del varón, es más liminal. De hecho, el parto en sí, se instala en la frontera entre el adentro y el afuera (esto es, la identidad del sujeto); y la vida y la muerte. "… [la potencia abyecta o demoníaca de lo femenino], en virtud de su poder, no llega a diferenciarse como *otro* pero amenaza lo *propio* que subyace a toda organización hecha de exclusiones y de ordenamientos." (Kristeva 88) Para la pensadora francesa, el cuerpo femenino representa la oposición al orden simbólico, a la contención y los límites.

> No deberías subestimar a Edén. Descubrí algo más... Las mujeres no controlan sus cuerpos, lo hace la naturaleza.
> **(Lars von Trier 2009)**[43]

Siguiendo la línea de argumentación que hemos llevado, a la mujer se le relaciona, por su corporalidad, con lo "bajo". Lo cual, como vimos con Bajtín, antes no tenía connotaciones de maldad, más bien, el propio cuerpo era un espejo del cuerpo cósmico universal,

> … surgiendo de sus cuerpos, la tierra, el mar, el aire, el fuego, y de manera general, toda la materia del mundo en todas sus manifestaciones, que ellos asimilaban. Éstas son, justamente, las imágenes relativas a lo «bajo» corporal que tienen un valor esencialmente microcósmico. (Bajtin 279)

Es interesante el vínculo que existe entre estas concepciones de la suciedad con lo "bajo" del cuerpo. Kristeva lo señala, al hablar del

[43] "*You shouldn't underestimate Eden. I discovered something else… Women do not control their own bodies, Nature does."* Guión de la película *Anticristo.* "Antichrist Script - transcript from the screenplay and/or Lars ..." 2010. <http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/a/antichrist-script-transcript-chaos-reigns.html> [29 Marzo 2016]

comportamiento de ciertas sociedades de la India y de África: "… los antropólogos notaron que la "suciedad" profana, hecha de "impureza" sagrada, es lo excluido a partir de lo cual se constituye la interdicción religiosa." (Kristeva 88) Entonces la exclusión de la impureza corporal no es solamente una exclusión social (el lenguaje sucio del que hablamos en el capítulo dos) y moral, sino religiosa.

Así, la naturaleza en unión con el cuerpo sin límites de la mujer, representan el poder de crear y de destruir, pero más aún, el desbordamiento, la ausencia de límite, la inexistencia del contenedor. En la película, las imágenes de la naturaleza se vuelven cada vez más amenazantes y siniestras, a la par del personaje femenino.

3.3.5 NATURALEZA DIONISÍACA: LA POTENCIA "DEMONIACA" DE LO FEMENINO

La naturaleza es la iglesia de satán.
(Lars von Trier 2009)[44]

Nos advertía von Trier en el cuadernillo de prensa que en la película, la naturaleza seguiría su curso y las cosas irían de mal en peor. Ciertamente, poco a poco se va revelando la cara ominosa del bosque. Recordemos, al principio Ella señala que le teme a "Edén", después, el director presenta imágenes de naturaleza, digamos, extrañas, y, al final, el furor báquico predomina.

[44] *"Nature is Satan's church."* Guión de la película *Anticristo*. "Antichrist Script - transcript from the screenplay and/or Lars ..." 2010. <http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/a/antichrist-script-transcript-chaos-reigns.html> [29 Marzo 2016]

Si bien durante este análisis nos hemos enfocado en las metáforas visuales, me gustaría hacer un señalamiento sobre la importancia de la sonorización de la película. Ya hablé sobre el aria de Handel, que se escucha en el Prólogo y en el Epílogo. Pues bien, desde el Capítulo uno: Duelo, hay momentos en la película en que se puede escuchar un sonido muy inquietante que acompaña a imágenes de naturaleza, también inquietantes. Lo destaco porque considero que el efecto ominoso se consigue porque actúan los dos lenguajes simultáneamente.

Intentaré describir el sonido: es extradiegético, es orgánico, similar a ecos suaves del croar de las ranas o a ciertos graznidos de aves. Poco a poco, se va transformando en un zumbido que sugiere la presencia de insectos. Es el rumor de la naturaleza, pero es ominoso. Un rumor oscuro, agreste, peligroso. Este sonido otorga a las imágenes una cualidad sobrenatural o bien, onírica.

La presencia amenazante de la naturaleza es un *motif* que aparece cada vez con más frecuencia e intensidad maligna. En el Prólogo, una ráfaga de viento con nieve abre la ventana mortal, después, en la cabaña de Edén, el viento entra por la ventana en una clara evocación a la ventana del Prólogo y Ella dice que "es el aliento de la naturaleza". Aquí entra de nuevo el sonido ominoso del que hablamos, junto con imágenes extrañas que connotan destrucción y maldad, aunque aparentemente son sólo imágenes del bosque. Por ejemplo, ésta, que es de las primeras que aparecen, junto con el sonido aquel:



Anticristo (2009) min. 17:30

Es el bosque, de noche, el encuadre muestra troncos delgados de árboles. Resulta amenazante su forma retorcida, doblada, como si "algo" los hubiera doblado. Aquí entra en operación otra metáfora conceptual: LO NORMAL ES RECTO. La forma de los árboles es "anormal" y por lo tanto, extraña e inquietante. La atmósfera nocturna, por su parte, favorece el terror en el espectador pues la oscuridad se relaciona con lo desconocido. La toma dura varios segundos, no se percibe ningún movimiento.

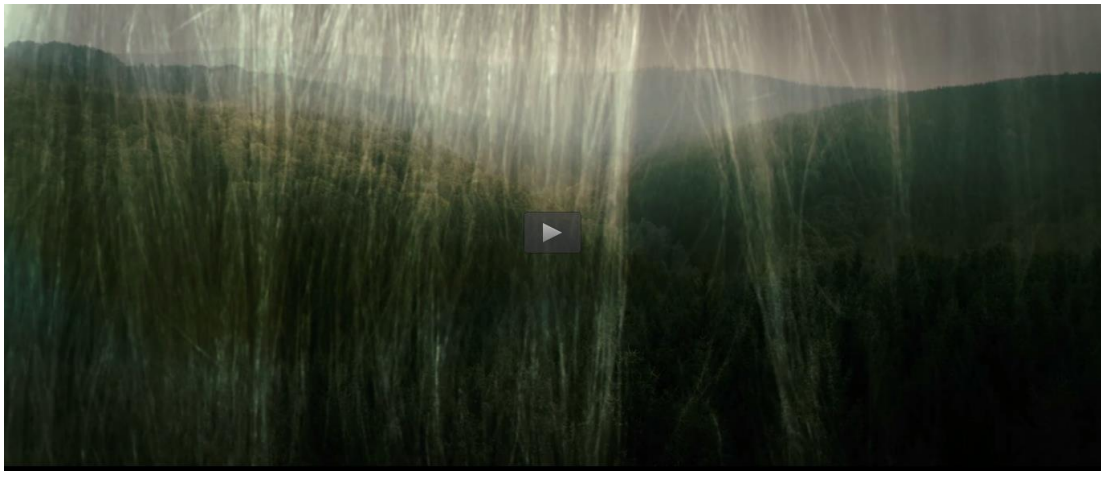
Caso contrario es el de esta otra imagen donde el efecto de movimiento se consigue por los cambios en la iluminación:



Anticristo (2009) min. 45:53

La imagen presenta algo que parece una zarza y la luz y sombra se mueven por las ramas como si fueran hormigas. Esto crea la ilusión de que se las ramas se mueven, como si despertaran o cobraran vida. Lo cual anticipa la personificación de la naturaleza que se llevará a cabo después y que aquí aparece señalada como una pulsación latente. Las líneas puntiagudas y diagonales contribuyen a transmitir la sensación de agresividad y dolor.

Otro sonido que contribuye a dar sentido al dolor de la naturaleza que Ella experimenta en Edén es el del "llanto de Nick". O lo que ella cree ser el llanto de Nick. En un *flashback* ella recuerda por qué empezó a tener miedo del bosque. Dice que oyó el llanto de su hijo, pero cuando salió a buscarlo, vio que el niño estaba tranquilo jugando y, sin embargo, el sonido seguía escuchándose. La toma presenta una panorámica del bosque, donde resuenan los lamentos y en seguida una transparencia, en *escorzo*, que muestra el cabello de ella. La transparencia aquí de nuevo se usa para empalmar o poner en el mismo nivel al bosque y a Ella. Destaca, también, que ella esté de espaldas, lo que le otorga una cualidad siniestra, indicada, también por el llanto desconsolado del niño/bosque.



Anticristo (2009) min. 50:10

La naturaleza será también, al principio, agresiva con ella, le causa miedo, inquietud, incluso el pasto le quema las plantas de los pies. Hasta que, primero en la imaginación y luego de hecho, ella se funda con lo verde.

Hay una imagen-movimiento interesante que representa el ingreso de Ella al mundo de la naturaleza. Con fines terapéuticos, tratando de que ella se sobreponga al dolor y sobre todo al miedo que le provoca Edén, cuando van en el tren de camino al bosque, Él le pide que haga otro ejercicio. Con los ojos cerrados, la dirige en una visualización donde le pide que se acerque a Eden, que suba la montaña, que haga el recorrido que normalmente tienen que hacer, por el bosque, para llegar a la cabaña. Ella lo hace. En sus visiones imaginadas, con filtro azul y en cámara lenta, ella aparece caminando hacia un puente que cruza un río.



Anticristo (2009) min. 29:45

El encuadre presenta la claridad lunar, troncos de árboles en primer plano y al fondo, la figura blanca, irreal, de Ella atravesando el puente. Pero no se mueve, o casi no se mueve, la atmósfera es nocturna y ominosa.

Con esta visión es como Ella entra al cuerpo de la naturaleza. En esta imagen también funciona la metáfora del contenedor, "Constantemente orientamos nuestros cuerpos según los recipientes: habitaciones, camas, edificios."[45] (Lakoff y otros 1999 26) El bosque es un contenedor, al que ella ingresa, de hecho, como hemos dicho, es un cuerpo con el cual se funde. El puente que aparece en la imagen es, simbólicamente, la puerta de entrada al cuerpo del bosque.

Una vez que Ella ha experimentado la unión de su cuerpo con el cuerpo de la naturaleza (fundido con el verde), el ruido de la naturaleza también deja de causarle temor. En la escena de la pareja haciendo el amor al pie del árbol, los jadeos de los amantes se empalman con el ruido oscuro de la naturaleza. Entonces, Ella ya no estará separada de los elementos naturales, su cuerpo ya es-con la naturaleza, se ha vuelto un cuerpo ilimitado (escena del árbol). A partir de este cambio, la naturaleza será agresiva sólo con Él, y evidentemente, poco a poco, Ella también lo será.

Examinemos cómo presenta von Trier que la naturaleza rechaza al personaje masculino. La primera noche en Edén duermen los dos dentro de la cabaña. Entonces se oye un ruido fuerte, como de granizo. Son las "tontas bellotas" (*stupid acorns*); los robles, dice Ella, viven mucho tiempo, de modo que para perdurar, sólo necesitan producir un roble cada cien años, pero cada noche caen bellotas tontas "caen y caen y mueren y mueren".

La imagen de la caída se presenta durante toda la película: desde el Prólogo, el agua de la ducha cae sobre Ella, mojándola totalmente,

[45] "*We constantly orient our bodies with respect to containers-rooms, beds, buildings*."

también cae sobre Él, pero en otro plano, de manera que no lo alcanza a mojar.



Anticristo (2009) min. 00:47



min. 00:53

En el Prólogo, la caída del agua refleja la caída de la nieve en el exterior y prefigura la caída de Nick, el hijo.

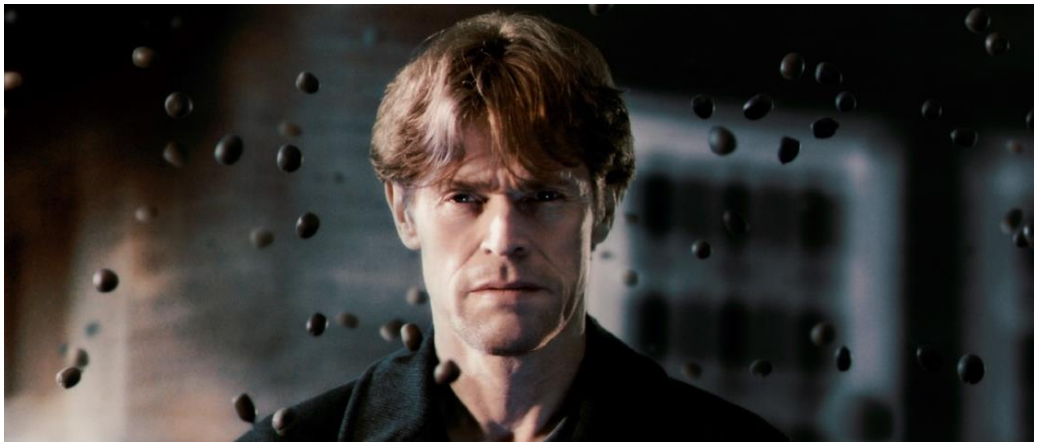


Anticristo (2009) min. 1:13



min. 5:26

Esta imagen de la caída establecida en el Prólogo se replica cuando la pareja ya está en Edén, con la misma toma de Él, pero lo que cae ahora no es agua, sino las bellotas. Se construye así el paralelismo entre el hijo que cae y las bellotas (semillas/hijos de los robles que rodean la cabaña). Inevitablemente, recordamos la etimología de la palabra *abyecto*, como "arrojar", y el juego de palabras que elabora Kristeva con el verbo francés *jeter*: "lanzar, tirar, arrojar"; así como *cadáver* "cadere, caer".



Anticristo (2009) min. 55:55

Pero además, otra precipitación natural entra en este juego metafórico que en retórica literaria se denomina "hipálage": la caída del granizo, que Ella preconiza, y que tendrá lugar, con mucha violencia, al final de la película.

Pues bien, a la mañana siguiente, Él descubre que había dormido con la mano y el antebrazo afuera de la ventana, expuestos a la intemperie, y que ahora hay algo, que parece ser semillas, incrustadas dolorosamente en su piel entumecida y roja. Se las desprende con horror, mientras se escucha un ruido a lo lejos (de la naturaleza amenazante) y cierra la ventana.



Anticristo (2009) min. 43:02



min. 43:19

En esta secuencia se pone en operación, de nuevo, la liminalidad. Las semillas de la naturaleza se incrustan, casi perforan el cuerpo limitado de El. La fuerza natural lo agrede, pero más aún, intenta perforarlo. Esto funciona como una anticipación a la escena del taladro que ya se ha comentado.

3.3.6 SINESTESIA: UN EFECTO BIPOLAR

Durante este análisis se ha llamado la atención, en varias ocasiones, a la cualidad sinestésica de las imágenes, esto es, su capacidad para generar reacciones físicas, sensoriales, en el espectador. Por eso se vuelve necesario observar más a fondo este elemento que es tanto un recurso del lenguaje cinematográfico, como una asociación intermodal que se lleva a cabo en el cerebro.

En primer lugar, consideremos que la sinestesia es una condición neurobiológica donde el individuo percibe un estímulo mediante un sentido del cuerpo, pero experimenta una sensación secundaria o asociada en otro sentido del cuerpo. El individuo sinestésico asocia, sobre todo, los colores con ciertas letras o palabras habladas. Resulta interesante que se ha descubierto que la sinestesia no es una condición poco común "algunas estimaciones sugieren que es posible encontrarla en una en dos mil personas". (Cfr. Wallace 312)

Según Mark T. Wallace, investigador de Universidad Wake Forest, estas interacciones intermodales se dan entre todos los sentidos, no sólo entre la visión y la audición. De hecho, cada sentido incide en el procesamiento

de la información de los otros sentidos. Entonces, siguiendo a Wallace, podemos decir que la asociación intermodal es uno de los procesos de construcción de significado.

El filósofo francés Roland Barthes hablaba de las facultadas sensoriales de la mirada, además de la visión, donde la mirada puede tocar o escuchar[46] Por su parte, Deleuze, al referirse a la obra de Bacon, en *Lógica de la sensación*, también habla de las funciones del ojo; más adelante, en *La imagen-tiempo*, señala "…pero ahora es el ojo entero el que duplica su función óptica con una función propiamente «háptica», (…) para designar un tocamiento propio de la mirada." (Deleuze 1987 26) Para Deleuze, "háptica" es la función táctil de la mirada.

La imagen visual se construye, entonces, a partir de esa condición neurobiológica, se dirige a ella y activa las asociaciones intermodales, provocando así el efecto en el cuerpo del espectador. En el citado ensayo sobre Francis Bacon, Deleuze afirma que lo pintado es la sensación, que el pintor pinta la sensación, no la representa, por eso provoca la experiencia de la sensación en el cuerpo de los espectadores, no su recuerdo.[47] En esta experiencia de la sensación a través de imágenes sinestésicas que provocan a su vez la sinestesia en los espectadores, el sentido que predomina.es el tacto. La sensorialidad de la piel. La sinestesia es posible, por lo tanto, por la corporalidad.

Este razonamiento nos lleva de regreso al primer capítulo de la presente investigación, donde se señalaba el papel del cuerpo en los procesos mentales, ya que la mente está encarnada. Pues bien, si las imágenes

[46] Cfr. Roland Barthes, "Retórica de la imagen", en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidos, 1986.
[47] Cfr. Honorato 13

provocan rechazo, arcada, repulsión o cualquier otra de las manifestaciones corporales de la abyección se debe a la liminalidad del cuerpo. Los sentidos, las sensaciones, se elaboran en el lenguaje visual. El recurso cinematográfico se dirige al cuerpo de los espectadores, a las partes liminales del cuerpo de los espectadores.

3.3.7 EFECTOS ABYECTOS

Las metáforas conceptuales en las que se apoyan las imágenes visuales abyectas se dirigen, por una lado a la corporalidad del espectador, y por otro, a las conceptualizaciones que sobre la corporalidad tiene el espectador; es decir, se dirigen al cuerpo del espectador y a la manera que el espectador tiene de pensar su cuerpo.

Esta manera de pensarlo se relaciona, como hemos establecido, con la represión primaria y la metáfora conceptual EL CUERPO ES UN RECIPIENTE. En tanto la imagen exhiba la hiancia, la falta primigenia, la no completud, provocará efectos en el espectador. Tales efectos (ya no es sorpresa), serán bifrontes, de atracción y de repulsión. Así como hemos señalado la ambigüedad en la abyección, de igual manera hay ambigüedad en su efecto: atracción y repulsión "… me atrae hacia allí donde el sentido se desploma…" (Kristeva 8) Atracción porque las metáforas visuales exponen ese cuerpo ilimitado que fue nuestro origen y al que aspiramos, y repulsión puesto que se nos ha enseñado a rechazar lo liminal y a considerarlo sucio y abyecto.

En *Anticristo*, Ella representa la condición originaria del cuerpo ilimitado. Al principio, mientras se resiste a aceptar su naturaleza, incurrirá en

prácticas autodestructivas para lograr el CsO, y del mismo modo, mediante la violencia, tratará de que él acceda al CsO. Pero, Ella lo logra, se funde con la naturaleza y abraza su naturaleza desbordada, dionisiaca, donde no existe el límite entre su cuerpo y el de la naturaleza, donde todo el paisaje es capaz de lamentarse y el bosque se propaga en cuerpos innumerables. Este desbordamiento, esta ausencia de límites, desde luego se lee como caos. Es entonces necesario destruir esta poderosa fuerza ditirámbica que ella representa. Por su parte, Él le teme, le huye y termina matándola, por miedo "… hace advenir, digo, con el asco, una palabra: el miedo. El fóbico no tiene más objeto que lo abyecto." (Kristeva 14)

Las imágenes abyectas, por lo tanto, funcionan como una mirilla que nos permite atisbar esa ausencia o falta originaria,

> Si lo abyecto ya es un esbozo de signo para un no-objeto en los límites de la represión primaria, podemos comprender que por un lado pueda bordear el síntoma somático, y por el otro la sublimación. (Kristeva 20)

Las imágenes abyectas en *Anticristo* son un recurso cinematográfico, mediante el cual se sublima el miedo al caos. Las metáforas visuales abyectas de esta película violentan nuestro cuerpo y nuestra mente para mostrar, fugazmente, no el cuerpo ilimitado, no el estadio pre-edípico, sino la angustia que produce el no tenerlo y peor aún, la fuerza que nos obliga a rechazarlo, es decir, la educación en los límites, la metáfora del recipiente que nos contiene, simbólicamente.

3.4 PRELIMINARES

Una vez realizado el análisis de la metáfora visual corporeizada desde la categoría estética de la abyección en algunas imágenes de la película *Anticristo*, es posible llegar a las siguientes conclusiones:

- El "poder de lo falso" (presentación, alusión, evocación) del cine es fundamental en la experiencia que el espectador tiene de las imágenes visuales. Las experimenta con su cuerpo y esa experiencia se relaciona con su pensamiento.

- El montaje, la puesta en escena y la composición llevan la intención del director para organizar el contenido visual. Esta manera de organizarlo deviene en la construcción de metáforas visuales. A veces, como ha revelado von Trier, los motivos del director son irracionales, o surgen de los sueños.

- Los fluidos corporales que vemos en *Anticristo* son simplemente utilería, pero representan los reales y el espectador los acepta así, como representaciones de la liminalidad.

- El tema de la muerte, otro rasgo de lo abyecto, se instaura desde el principio de la película y funciona como un *motif*, metaforizado en las imágenes de caída, o precipitaciones de elementos naturales: agua, nieve, bellotas y granizo.

- Von Trier presenta algunas imágenes muy bellas y agradables, cuyo tema, sin embargo, es abyecto, pues se relaciona con la muerte o el cadáver. Este tipo de contraste semántico provoca una confusión de

sensaciones en el espectador, quien a partir de ahora relacionará la naturaleza con lo siniestro. El director realiza el montaje de modo que se crea una relación conceptual diferente en las mentes de los espectadores. El director altera los dominios metafóricos: las bellotas son la muerte, las precipitaciones naturales (lluvia, nieve, granizo) son la muerte; la naturaleza es el caos.

- La metáfora conceptual del contenedor se presenta a lo largo de toda la película. El bosque actúa como un espacio/recipiente al que se ingresa. A la vez, los cuerpos, humanos y animales, son recipientes. Ahora bien, la personificación de la naturaleza y de los animales es fundamental, pues se les otorga un cuerpo limitado y por lo tanto, potencialmente abyecto.

- Así, en la medida en que opera la metáfora EL CUERPO ES UN RECIPIENTE, los cuerpos se volverán abyectos. Sea el cuerpo de la naturaleza, de los animales o de las personas. Los fluidos corporales o precipitaciones naturales serán abyectos o sugerirán la abyección.

- El cuerpo grotesco, ilimitado, no produce efectos abyectos, puesto que carece de límites; es decir, no se percibe dentro de la metáfora del contenedor, y por lo tanto, la noción de liminalidad no tiene lugar. La muerte es la otra cara de la vida, de modo que el cadáver es fecundo.

- El cuerpo ilimitado se representa cuando Ella se funde con el verde. En otras películas de von Trier, *Medea* y en las otras dos de la "Trilogía de la depresión": *Melancolía* y *Ninfomanía*, los personajes femeninos se relacionan íntimamente con la naturaleza, de la que

adquieren su poder y reconocimiento. No hay diferencia entre la naturaleza y el principio femenino, por eso, en Anticristo Ella dice que la naturaleza es quien controla el cuerpo de las mujeres.

- El poder de lo natural-femenino se relaciona con el impulso dionisiaco, el deseo y el exceso, que llevado al límite provoca espanto, por sus dimensiones, por la falta de orden. El zorro personificado anuncia el advenimiento del caos. El organismo artaudiano, representado en Él, debe combatir el caos con el fin de restablecer el orden, por eso ella debe morir. Sin orden no hay cultura. Nuestra cultura se cimienta en la prohibición.

- El efecto que las metáforas visuales abyectas producen en los espectadores es posible gracias al funcionamiento de la sinestesia. Los sentidos, las sensaciones, se elaboran en el lenguaje visual. El recurso cinematográfico se dirige al cuerpo de los espectadores, a las partes liminales del cuerpo de los espectadores. A la vez, estas reacciones físicas van a incidir en el proceso mental de construcción de significado.

La hipótesis de trabajo de este capítulo proponía que en la película *Anticristo*, Lars von Trier crea metáforas visuales abyectas, que funcionan por la corporeización, para expresar el miedo al caos. Considero que, si bien la hipótesis se ha verificado, la película del director danés sobrepasa, por mucho, los límites de tal aserveración, pues más allá de mostrar el miedo al caos, las imágenes creadas por von Trier exhiben la angustia de la incompletud, "… experiencia heterogénea, corporal y verbal, de la incompletud fundamental: "hiato", "Menos Uno"… (Kristeva 40)

Pero más aún, las metáforas visuales abyectas nos hacen experimentar físicamente la frustración de no poder lograr el estadio primigenio de unión y ausencia de límites.

Ahora, como hijos de la cultura, rechazamos, arrojamos con asco/miedo (*jeter*), abyectamos, la ausencia de límites. Eso a lo que aspiro, lo que daría completud, me da asco porque le temo. Von Trier permite atisbar esa cruel ironía de la civilización que tiene que abyectar-se para ser.

CONCLUSIONES

La contradicción ha sido el rasgo que atraviesa esta investigación. En principio, el cine del director danés Lars von Trier genera en los espectadores emociones contradictorias, mezcla de atracción y rechazo. Este efecto se produce a nivel meramente corporal, físico y también a nivel intelectual. La razón repudia lo que ve y lo juzga. Las imágenes que nos presenta pueden ser muy bellas y limpias visualmente, pero trata con temas crueles o son escenas demasiado violentas o pornográficas. La ambivalencia se da, pues, en ambos, cuerpo y razón.

El tratar de observar y desarticular esta contradicción, nos llevó por los oscuros caminos del desarrollo simbólico del individuo y también por los vericuetos de los procesos mentales, para descubrir que ambos dependen de la manera en que percibimos y experimentamos nuestro cuerpo. Comprobamos que la corporalidad moldea la cultura.

En el primer capítulo se revisó el concepto de metáfora que ha sobrepasado la lingüística y la retórica, ya que no es sólo un recurso literario para embellecer el discurso, sino, como vimos con la propuesta de Lakoff y Johnson, es la manera que tiene nuestro cerebro de procesar la información. Nuestro cerebro forma asociaciones metafóricas con el fin de construir significado. Las metáforas primarias son aquellas que se construyen gracias a la experiencia del cuerpo. La corporalidad es la unidad de medida, de relación y de orientación en el espacio. El cuerpo y la manera de percibirlo es un elemento básico para construir conceptos.

Establecimos que nuestros conceptos abstractos más importantes se conceptualizan mediante proyecciones metafóricas complejas, a partir de

un listado de metáforas conceptuales, se destacó la metáfora conceptual EL CUERPO ES UN RECIPIENTE, así como la PERSONIFICACIÓN.

Se concluye que el poder considerar que el CUERPO ES UN RECIPIENTE, es decir, la condición que permite la construcción de esta metáfora es la experiencia del cuerpo como unidad con límites, separado de los otros cuerpos, y del mundo. Pero, descubrimos que no siempre se ha considerado el cuerpo como limitado. La idea del niño como perverso polimorfo, elaborada por Freud, funciona como un paralelismo al desarrollo de la percepción del cuerpo a lo largo de la historia de occidente. Al estudiar a Bajtín, descubrimos que en la Edad Media y el Renacimiento, los excrementos, la orina, la sangre e incluso el cadáver, no eran negativos ni sucios, sino fecundos y renovadores. El establecimiento de límites al cuerpo cobró fuerza de la mano de la censura del lenguaje y marcó un cambio en las sociedades, cambio que corresponde al surgimiento de la propiedad privada y del Capitalismo. Entonces se fortaleció la metáfora del contenedor, pues el cuerpo del nuevo canon es cerrado, individual.

Empero, de nuevo asoma la cabeza la contradicción, como eje o maldición que atraviesa este discurso. La metáfora de EL CUERPO ES UN RECIPIENTE, que surge de la percepción limitada del cuerpo, se opone, paradójicamente, a la propia experiencia del cuerpo, pues, a pesar de tener una piel que lo limita y separa, tiene puertas de entrada y salida y fluidos que pueden estar tanto adentro como afuera de las fronteras entre el cuerpo y el mundo. El contacto con dichas substancias es confusamente placentero y asqueroso.

Con Kristeva vimos que la abyección es un fenómeno que produce sensaciones contradictorias, igualmente, de atracción y de repulsión. Las

sustancias que emanan del cuerpo, los fluidos corporales se balancean en la liminalidad del cuerpo, son el límite vacilante entre lo interno y lo externo al cuerpo. Es la madre quien educa al niño a rechazar con asco ese desecho corporal pues es el signo del cadáver y lo aproxima a la muerte como no-existencia. Siguiendo a Julia Kristeva sabemos que la abyección subyace en el proceso psíquico de la construcción de la identidad: en la medida en que rechazo mis substancias como signo del cadáver, me construyo como individuo y como viviente. Los padres educan en la cultura al enseñar a rechazar la "suciedad", la represión primaria se manifiesta en rechazo físico. ¿Por qué?, nos preguntamos, no hemos aprendido a simplemente rechazar la suciedad y fortalecer la higiene y el orden? ¿Por qué estas sustancias y estas puertas liminales del cuerpo siguen provocando en nosotros la atracción morbosa y el rechazo racional? ¿Por qué no nos es naturalmente posible asumir la represión de la cultura?

Los intentos posmodernos de liberación del orden represivo se centran en el logro del cuerpo sin órganos, sin limitaciones, pues para Artaud y con él, Deleuze, "organismo" equivale a todas las leyes impuestas que castran al individuo y lo limitan. El CsO propuesto por Deleuze es un estado corporal deseable, pero imposible de lograr. Hemos observado los intentos de varios artistas que en la persecución de estos CsO, logran sólo vacuidad o autodestrucción. Otra paradoja: El cuerpo sin órganos es sólo un ideal inalcanzable.

El llamado "arte abyecto" incluye como material o tema a los fluidos corporales, órganos o miembros del cuerpo y, lo más importante, provoca la doble sensación de atracción y rechazo. Además, aprendimos, el arte abyecto es un lenguaje dirigido a la razón y al cuerpo de los espectadores. Pero, ¿con qué fin? El arte abyecto no cumple solamente con la necesidad

de expresión por parte de los artistas, ni se queda en el nivel de la imitación, pues sobrepasa la representación de la realidad. Ya sea que el artista abyecte o no su cuerpo, es consciente de tal abyección y busca provocarla en el espectador mediante reacciones físicas y reflexiones contradictorias. El arte abyecto sería entonces como la mirilla que permite atisbar lo que está oculto.

Según Kristeva, la propia experiencia del cuerpo en el mundo atraviesa por un proceso de abyección, con el fin de construir la individualidad, a este proceso, decimos, corresponde la creación de la metáfora EL CUERPO ES UN RECIPIENTE. La percepción del cuerpo limitado y por lo tanto, abyecto, incide en la formación de metáforas conceptuales abyectas que se manifiestan en expresiones artísticas.

Ahora bien, la proyección metafórica opera también en *corpus* visuales, puesto que tiene un origen cognitivo. Por lo tanto, la misma abyección que dio origen a la metáfora conceptual, se expresa visualmente en imágenes igualmente metáforicas y abyectas.

El montaje, la puesta en escena y la composición llevan la intención del director para organizar el contenido visual, que muchas veces es metafórico. El llamado "poder de lo falso" del cine es fundamental en la experiencia que el espectador tiene de las imágenes visuales. Las experimenta con su cuerpo y esa experiencia se relaciona con su pensamiento. Este efecto es posible gracias a la sinestesia, que opera tanto en la mente del espectador, como en el recurso cinematográfico que intencionadamente use el director para activar la sinestesia en el espectador.

Recordemos entonces la estructura interna de las metáforas que consiste de un dominio origen, desde donde se proyectan los conceptos y un dominio destino, el más abstracto, hacia donde se proyectan dichos elementos. Recordemos también la fórmula con la que se enuncian las metáforas: "DOMINIO DESTINO ES DOMINIO ORIGEN"

La metáfora conceptual EL CUERPO ES UN RECIPIENTE se presenta a lo largo de toda la película *Anticristo*, se genera en la noción del cuerpo abyecto y ayuda a construir el resto de las imágenes metafóricas que propone el realizador. Así, se pone en funcionamiento la metáfora EL CUERPO ES UN RECIPIENTE, junto con la PERSONIFICACIÓN del bosque y de los animales que, en la medida en que se les otorga un cuerpo limitado, se volverán abyectos. Por consiguiente, el cuerpo ilimitado, no se percibe dentro de la metáfora del contenedor, y por lo tanto, no producirá efectos abyectos.

A partir del funcionamiento de estas metáforas conceptuales, von Trier crea otras proyecciones metafóricas, en esta investigación sólo observamos algunas de ellas:

1. MUERTE ES CAÍDA

El tema de la muerte, característico de la noción de la abyección, funciona como un *motif* que se establece desde el Prólogo de la película. Von Trier, mediante el montaje, crea un paralelismo entre la caída del niño por la ventana, la nieve que cae en el exterior y el agua de la regadera. La metáfora se construye no sólo por semejanza, sino por el contrapunto temático sexo/muerte. El movimiento vertical descendente del niño es igual al de la nieve y de la lluvia, y más adelante, al de las bellotas que

caen de los árboles para morir. La caída, desde luego, también tiene connotaciones simbólicas de pecado, ingreso a lo terrenal, en contraposición a lo celestial.

Entonces, el director crea así otra asociación en la mente de los espectadores: las bellotas son niños que caen a su muerte. Ella dice crípticamente "Las hermanas de Ratisbona podrían empezar la tormenta de granizo…"[48], tormenta que, de hecho, ocurre casi al final de la película, poco antes que de ella muera. Las precipitaciones naturales no serán ya solamente agua, sino, en el universo metafórico de esta película, serán muerte.

2. NATURALEZA ES CAOS

Las imágenes oníricas, tanto las que son muy bellas como las inquietantes, tienen lugar en la naturaleza. La naturaleza se va transformando, poco a poco, en un ambiente cada vez más hostil. La fuerza ominosa de la naturaleza se sugiere por el sonido extradiegético que se une a las imágenes de árboles torcidos o de espinas. Después, las tomas del bosque inmenso sugieren la inconmensurabilidad de este espacio natural que no se puede ordenar ni gobernar.

3. MUJER ES NATURALEZA (QUE ES CAOS)

Esta es una metáfora compleja, pues reúne la anterior y la redimensiona al relacionarla con el cuerpo de la mujer. El cuerpo de la mujer, dijimos con

[48] "The Sisters from Regensburg could start a hail storm." Guión de la película *Anticristo*. "Antichrist Script - transcript from the screenplay and/or Lars ..." 2010. <http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/a/antichrist-script-transcript-chaos-reigns.html> [29 Marzo 2016]

Kristeva, es potencialmente abyecto, y lo comprobamos al establecer la relación que tiene con lo "bajo". La sangre menstrual, el parto, la apertura liminal extra del cuerpo femenino lo vuelven excesivo, sus fluidos se derraman, se desborda.

La relación de la mujer con la naturaleza ya se presentaba en otras realizaciones de von Trier, dentro de las cuales resalta *Medea*, porque el personaje femenino toma su poder de los elementos naturales y porque, además, ella es una hechicera y madre filicida. En las películas posteriores a *Anticristo, Melancolía* y *Ninfomanía,* se vuelve a representar, con el mismo tipo de encuadre, este vínculo.

En *Anticristo*, varias imágenes sostienen esta construcción metafórica. Aquí señalamos la de ella fundida con el verde y el bosque que se empalma con su cabello; ambas con el recurso de la transparencia que une los dos ambos ámbitos conceptuales y genera la proyección metafórica por semejanza: MUJER ES CAOS.

Esta relación entre el poder de lo femenino y el de la naturaleza estaba ya perfilado en el pensamiento de Nietzsche, que denomina "dionisíaco" a este desbordamiento caótico de vida y de muerte y que, en la tradición generada por la religión cristiana, se relaciona con las fuerzas demoníacas.

Para Kristeva, recordemos, el cuerpo femenino representa la oposición al orden simbólico, a la contención y los límites. Entonces, notamos que la mujer vive su cuerpo en una contradicción. Por un lado, su liminalidad es lo que le permite parir, dar vida, pero, es ella misma quien educa al niño en las limitaciones del cuerpo al enseñarle que los fluidos corporales

"bajos" deben ser rechazados y que no son objetos de placer, sino suciedad.

De la relación del cuerpo femenino con lo bajo, lo sucio y lo demoníaco surge la represión que han sufrido las mujeres en la sociedad patriarcal. Irónicamente, la mujer, ménade por naturaleza, se vuelve su propio Penteo, representante del miedo ateniense al caos y exclama "… contra las bacantes, porque ya es excesivo que de mujeres aguantemos lo que nos sucede." (Eurípides A 21-22) Artistas del performance como Annie Sprinkle y Rocío Bolíver denuncian el sometimiento, la opresión de las mujeres cuyo cuerpo, por naturaleza ilimitado, ha sido temido debido a esa potencia natural caótica que a la racionalidad le resulta abyecta. El cuerpo femenino provoca temor pues se desborda de la metáfora del contenedor.

Por lo tanto, considero que Lars von Trier no es misógino, por el contrario, sus imágenes encaran al espectador con la abyección que produce un colapso del significado. Las metáforas visuales abyectas le resultan repulsivas al espectador pues lo confrontan y lo obligan a encarar la contradicción en la que la cultura nos obliga a vivir "[En el linde de] una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura." (Kristeva 9)

* * *

Así, se ha verificado la importancia de la conciencia del cuerpo en la creación de metáforas visuales y las reacciones que provocan. Las reacciones físicas que el arte abyecto provoca en el espectador son un modo de significación, abren una horadación para que el espectador

encare lo que no es mostrado, sino aludido. No es la violencia, ni la sangre lo que perturba el cuerpo y la mente del espectador, sino el confrontar la contradicción vital, existencial, que consiste en abyectarnos, en rechazar lo ilimitado para, con repugnancia, asumir abyectando o abyectar asumiendo, las limitaciones de la cultura. Es la paradoja de tener que rechazar el deseo, abyectar-se, para construir-se.

Personalmente, emprendí esta labor con fines de aprendizaje y autoconocimiento, y llego al final con algunas respuestas pero muchos más cuestionamientos existenciales. La hipótesis general de esta investigación "… las metáforas corporeizadas abyectas son imágenes representadas aberrantes que expresan el miedo al caos" se verificó, pero considero que el resultado de este trabajo, más que aportar una respuesta, fortaleció la pregunta inicial "¿qué representan las metáforas corporeizadas abyectas en Anticristo de Lars von Trier?", que se revela ahora como un cuestionamiento ambicioso, imposible de responder en un trabajo de tesis, puesto que abarca otras esferas además de la estética, como el psicoanálisis, los estudios culturales, sociales y de género, entre otros.

Como líneas de investigación se desprenden, por ejemplo, observar el funcionamiento de otras metáforas conceptuales además de la del contenedor, en imágenes de la película *Anticristo*. También, estudiar la noción de lo Real en Lacan, con el fin de observar si se vincula con la dimensión pre-edípica, es decir, el estadio previo a lo simbólico y a los límites del lenguaje y, de ser así, observar cómo se relaciona con las propuestas del arte abyecto. O bien, seguir el camino trazado por el propio personaje femenino en *Anticristo* y rastrear los actos de violencia cometidos en contra de las mujeres, hasta la actualidad.

Además, resulta necesario aplicar las categorías de análisis que se desprenden de esta investigación a otros objetos empíricos, con el fin de afilar dichas herramientas y realmente hacer una contribución al campo de estudio de la estética de la abyección aplicada al lenguaje audiovisual.

Von trier nos invitó a "atisbar lvemente detrás de la cortina… a la naturaleza de sus miedos…", pero me atrevo a decir que su lenguaje lo ha superado. Al final, debemos reprimir el espanto pues descubrimos que la psique atormentada de un director danés es irrelevante. Detrás de la cortina está Baubo, una figurilla obscena y sonriente, que se levanta a su vez la falda y nos invita a ver, cual artista del performance, el nacimiento de Dionisio.

FUENTES DE CONSULTA

- Acha, Juan. *Introducción a la Teoría de los Diseños.* México: Trillas, 2ª edición, 1990. Impreso.

- Aguilar Leyva, Oquitzin. "Enfocando la metáfora visual: ópticas cognitivas I." *Culturales* [en línea] 2012, VIII (Julio-Diciembre) <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69425813002> ISSN 1870-1191 [10 febrero 2015]

- Andión Gamboa, Eduardo. El dispositivo *poiético*: un Cuerpo-sin-Órganos 148.206.107.15/biblioteca.../7-274-4325prd.pdf [mayo 2015]

- Aristóteles. *El arte poética*. México, D.F.: Espasa Calpe, 1990. Impreso.

- Artaud, Antonin. *Para acabar de una vez con el juicio de dios*. Madrid: Fundamentos, 1977. Impreso.

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento.* Universidad de Buenos Aires: Alianza Editorial, 1999. [pdf] https://classconnection.s3.amazonaws.com/3/flashcards/860003/png/postporn-13F138A269E684F20CF.png [mayo 2014] Impreso.

- Barrios, José Luis. "Semefo, una lírica de la descomposición", *Fractal nº 36*, enero-marzo, 2005, año IX, volumen X, pp. 41-64 http://www.mxfractal.org/F36Barrios.html

- Barrios, José Luis. *Atrocitas fascinans: imagen, horror, deseo*. México: UIA, 2010. Impreso.

- Barrios, José Luis. *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*. México: UIA, 2009. Impreso.

- Barthes, Roland. "Retórica de la imagen", en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidos, 1986. Impreso.

- Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. México: Porrúa, 2010. Impreso.

- Burke, Jason . "Dark days for film-making world as depression lays Von Trier low". *The Observer*, Sunday 13 May 2007. http://www.theguardian.com/world/2007/may/13/film.filmnews [2 enero 2015]

- Chirolla Ospina, Gustavo. "Vitalismo y Cuerpo sin Órganos en Gilles Deleuze" <http://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/sumario/articulos22.htm> [13 mayo 2015]

- Deleuze Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas* "ISSUU - Mil Mesetas 1 (versión Compacta) by BIBLIO-POP." 2014. 4 Aug. 2015 <http://issuu.com/labibliopop/docs/mesetas-xlx-vcrrx-lt-a09-t1-concaps> Impreso. A

- Deleuze, Gilles. *Desire & Pleasure*, 2006. <http://www.artdes.monash.edu.au/globe/delfou.html> [Agosto 2015] Impreso. B

- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación I.* Editions de la différence, 1984. Impreso. C

- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1.* Barcelona: Paidós, 1984. Impreso. D

- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2.* Barcelona: Paidós, 1987. Impreso. E

- Eberhardt, Mirta. "De lo abyecto y la abyección", en *Que responda el viento*, *Revista digital de Experiencias y Arte* (11/05/2013) <http://www.querespondaelviento.com.ar/notas/i-de-lo-abyecto-y-la-abyecci%C3%B3n> [13 dic 2014]

- Eisenstein, Serguéi. *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona: Paidós, 2001. Traducción de José García Vázquez. Impreso.

- Esquilo. *Tragedias*. México: UNAM, 1988. Impreso.

- Eurípides. *Tragedias III*. Madrid: Gredos, 1998. Versión bilingüe, traducción al castellano de Carlos García Gual. [pdf] es.scribd.com/doc/116889668/Euripides-Bacantes-Bilingue-PDF

- Giménez Gatto, Fabián. *David Cronenberg y la nueva carne: el paradójico abrazo a la abyección maquínica** http://www.henciclopedia.org.uy/autores/FGimenez/Cronenberg.htm [12 ago 2015]

- Giménez Gatto, Fabián. "Cuerpo explícito: anatomías de la abyección en los performances de Sprinkle, Flanagan y Orlan" <http://discursovisual.net/dvweb09/agora/agofabian.htm> [11 nov 2014]

- Gómez Pardo, Rafael. "Deleuze o "Devenir Deleuze": Introducción crítica a su pensamiento." *Ideas y Valores* [online]. 2011, vol.60, n.145, pp. 131-149. ISSN 0120-0062. *Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía.* Carrera 30 # 45 - 03, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía. <revideva_fchbog@unal.edu.co> http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0120-00622011000100007&lng=en&nrm=iso&tlng=es [Agosto 2015]

- Grady, Joseph. *Foundations of meaning: Primary Metaphors and Primary Scenes*. Tesis Doctoral, Universidad de California, Berkeley, 1997. Impreso.

- Halvordsson, Dennis. "The De-erotized Ideology of Pornography", *Utblick*." 2013. Posted date: mars 21, 2013 In: FEATURED, Sex <http://www.utblick.org/2013/03/21/the-de-erotized-ideology-of-pornography/> [Diciembre 2014]

- Heath, Chris. Lars and His Real Girls. Oct. 17, 2011 http://www.gq.com/entertainment/movies-and-tv/201110/lars-von-trier-gq-interview-bjork-john-c-reilly-kirsten-dunst-nicole-kidman-extras [18 ene 2015]

- Heath, Chris. Lars Attacks!, 2011 http://www.gq.com/entertainment/movies-and-tv/201110/lars-von-trier-gq-interview-october-2011 [22 enero 2014]

- Hernández-Navarro, Miguel Á. "El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro" en *Revista Observaciones Filosóficas* - Nº 3 / 2006 <http://www.observacionesfilosoficas.net/elartecontemporaneo.html> [11 nov 2014]

- Higgins, Charlotte. "Lars von Trier provokes Cannes with 'I'm a Nazi' comments" en The Guardian (Wednesday 18 May 2011) https://www.theguardian.com/film/2011/may/18/lars-von-trier-cannes-2011-nazi-comments [5 enero 2015]

- Honorato Crespo, Paula. *Sensación y pintura en Deleuze*. [pdf] "Sensación y pintura en Deleuze." *Aisthesis* 47 (2010): 272-283. *Sensación y pintura en Deleuze* [Agosto 2015]

- Kaspalis, Terri. *Public-Privates.* <https://www.dukeupress.edu/Public-Privates/index-viewby=title.html> [mayo 2015]

- Kramer, Heinrich y Sprenger, Jacob . *Malleus Maleficarum [pdf]* http://www.malleusmaleficarum.org/downloads/MalleusEspanol1.pdf [Agosto 2016]

- Krén, Emil y Marx, Daniel. "Goya", Web Gallery of Art, http://www.wga.hu/html_m/g/goya/9/ [mayo 2015]

- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión.* Madrid: Siglo XXI, 1988. Impreso.

- Lakoff, George; Johnson, Mark. *Metaphors we live by.* London: The University of Chicago press, 2003. Impreso.

- Lakoff, George; Johnson, Mark. *Philosophy in the Flesh, The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999. E-book. Caps. 3, 4 y 5 de la parte 1. Impreso.

- Lars von Trier, Copenhagen, 25/03/09. "Pressbook Antichrist Welcome "I would like to invite you for ..." 2011. <http://www.dfi.dk/~/media/Danish%20Films/Press%20Material/17271/ANTICHRIST.%20Press%20book.%20Eng.ashx> [Marzo 2016] Impreso.

- Lyotard, Jean-François. *Economía libidinal*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 9. Citado en Giménez Gatto, Fabián. *Cuerpo explícito: anatomías de la abyección en los performances de Sprinkle, Flanagan y Orlan.* http://discursovisual.net/dvweb09/agora/agofabian.htm

- Martínez Rossi, Sandra. *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo.* México: FCE, 2011. Impreso.

- Mitchell, Deana. T*he many faces of artist Cindy Sherman: Reflecting on Gender Roles*. March 8, 2012. <http://abcnews.go.com/blogs/headlines/2012/03/the-many-faces-of-artist-cindy-sherman-reflecting-on-gender-roles/> [24 mayo 2014]

- Mozzati, Melisa. "Cine abyecto: la estética del horror", en *LA CLAQUETA.* <http://www.diariolarepublica.com.ar/notix/noticia.php?i=136708&f=#.VF58QX-9KSM> [11 nov 2014].

- Nicacio Tello, Ruth. La metáfora según la perspectiva de Lakoff y Johnson. Revista electrónica. Secundaria, lengua, literatura y comunicación. Núm. 1 (2013) http://revistas.unitru.edu.pe/index.php/RSLLC/article/view/216/238 [18 oct 2014]

- Nietzsche, Friedrich. "La Gaya ciencia", en *Obras inmortales II.* Barcelona: Teorema, 1985. IMPRESO. C

- Nietzsche, Friedrich. *El Anticristo*. México: Alianza Editorial, 1992. IMPRESO

- "Nietzsche y las mujeres | Jonathan Piedra - Academia.edu." 2013. <http://www.academia.edu/3127503/Nietzsche_y_las_mujeres> [Junio 2016]

- Ortiz Díaz Guerra, María de Jesús. (2010). "Integrated Theory of Visual Metaphor." *Communication & Society 23*(2), 97-124. http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=364

- Ortiz Díaz Guerra, María de Jesús. "La Metáfora Visual *Corporeizada*: Bases Cognitivas del Discurso Audiovisual." *Zer,* 2011: 57-73 blogs.fad.unam.mx/.../La-metáfora-visual-coporeizada.-Bases-cogn.. [Marzo 2015]

- Ortiz Díaz Guerra, María de Jesús. *La metáfora visual incorporada: aplicación de la teoría integrada de la metáfora primaria a un corpus audiovisual.* Tesis doctoral, Departamento de Comunicación y Psicología Social, Universidad de Alicante, España, 2009, pp. [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/11067/1/Tesis_ortiz.pdf] [Marzo 2015]

- Ortiz, María J. "Visual Manifestations of Primary Metaphors Through *Mise-en-scène* Techniques." *Image [&] Narrative* Vol. 15, No. 1 (2014) [Marzo 2015]

- Parente, Diego, "Literalidad, metáfora y cognición. Observaciones críticas sobre la perspectiva experiencialista de G. Lakoff y M. Johnson", *A Parte Rei. Revista de Filosofía,* núm. 11, pp. 1-9, Grupo RATIO/Universidad del Mar de Argentina, 2000. Disponible en http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/dimeta2.pdf [Marzo 2015]

- Quintiliano. *Instituciones oratorias*. Biblioteca virtual universal. Web. http://www.biblioteca.org.ar/libros/154922.pdf [2 marzo 2015] Impreso.

- Rivette Jacques, en *Cahiers de Cinema*, en junio de 1961. Impreso.

- Ruiz de Mendoza Ibáñez, Francisco José. "Lingüística cognitiva: semántica, pragmática y construcciones" clac 8/2001 http://pendientedemigracion.ucm.es/info/circulo/no8/ruiz.htm [18 nov 2014]

- Sullivan, Karen. "How Does Art 'Speak,' and What Does it 'Say?' Conceptual Metaphor Theory as a Tool for Understanding the Artistic Process." En T*hought tools for a new generation: essays on thought, ideas, and the power of expression, pp. 81-89,* University of Queensland *Robert D. Clark Honors College, 2006*. Impreso. [Noviembre 2014]

- TAG ARCHIVES: KRISTEVA Antichrist (2009) JULY 15, 2012 <https://thecinemacell.wordpress.com/tag/kristeva/> [11 nov 2014]

- Valencia, Alfons el Magnánim. *Pasiones de lo Real* [Introducción al libro La so(m)bra de lo Real: el arte como vomitorio, 2006, pp. 9-23] 31-12-06 [11-Noviembre-2014]

- *van Mechelen Marga* . "Las excreciones corporales en el arte: El arte abyecto" en <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/9909/signos.htm> [7 de mayo 2015] Impreso.

- Varios autores. "Lars von Trier Nymphomaniac Analysis Volume 1 & 2: Brechtian Alienation Effect" 2014. <http://filmslie.com/lars-von-trier-nymphomaniac-analysis/> [2 enero 2015]

- Varios autores. "Orlan - Project Gutenberg Consortia Center." 2015. <http://self.gutenberg.org/articles/orlan> [31 Oct. 2015]

- Varios autores. "Whitney Museum of American Art: Collection." 2014. <http://collection.whitney.org/> [4 Sep. 2015]

- Varios autores. "El Anticristo de Lars Von Trier", *KubernÉtica – Por un uso ético de la tecnología.* <http://www.kubernetica.com/2012/10/13/el-anticristo-de-lars-von-trier/> [11 nov 2014]

- Varios autores. Cindy Sherman <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/10791> [24 mayo 2014]

- Varios autores. "Entrevista a Lars von Trier" en Entertainment, movies and TV. Oct- 2011. http://www.gq.com/entertainment/movies-and-tv/201110/lars-von-trier-gq-interview-october-2011 [22 enero 2014]

- Varios autores. Kiki Smith <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/1111/Kiki%20Smith> [mayo 2014] <http://chrisdiedericks.co.za/tributes/kiki-smith/ [mayo 2015]

- Varios autores. Montaje cinematográfico. <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/montajecine.htm>

- Wallace, M. T. (2004). Cross-modal perceptual and behavioural processes. En P. T. Quinlan (Ed.), Connectionist Models of Development: Developmental Processes in Real and Artificial Neural Networks Hove, Inglaterra: Psychology Press, 2004. Impreso. [Junio 2016]

- West, Patrick. "Abjection as 'Singular Politics' in Janet Frame's *The Carpathians*." *M/C Journal* 9.5 (2006). 15 May. 2015 <http://journal.media-culture.org.au/0610/05-west.php>. [11 nov 2014]

- Wikcionario. Abyecto. https://es.wiktionary.org/wiki/abyecto(28 agosto 2016)

- Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Body_without_organs [20 agosto 2015]

- Wikipedia. http://es.wikipedia.org/wiki/Ciencia_cognitiva) [22 abril 2015]