

# SANGRE, SUDOR Y LÁGRIMAS

## LA CARNE SUFRIENTE EN LA TRADICIÓN OCCIDENTAL: DE LA MISERIA DEL HOMBRE A LA NUEVA CARNE

ISABEL CLÚA GINÉS

*Grupo investigador Cos i textualitat*  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

En 1983, Max Renn, protagonista de la película *Videodrome*, de David Cronenberg, pronunciaba una frase que había de hacer fortuna entre los seguidores de lo fantástico y, particularmente, entre sus estudiosos: «Long live to the New Flesh!». El concepto de Nueva Carne, al margen de la referencia a la propia película, vino a designar un conjunto de manifestaciones artísticas diversas —en el campo de la literatura, el cine, el cómic, etc.— situadas mayoritariamente en el ámbito de la cultura popular, cuyo denominador común era la especulación sobre la carne como materia inquietante: carne modificable, manipulable, capaz de toda hibridación, carne sufriente y carne renovada.

Es difícil definir la Nueva Carne, pues no es un movimiento ni escuela estética, ni tiene un carácter programático compartido; es más bien una nueva tendencia cultural, nacida de aportaciones independientes cuyo rasgo común más destacado es el trabajo con la noción de lo monstruoso, que deja de ser algo ajeno para estar encarnado en el propio yo, o lo que es lo mismo, que deja de ser exterior para ser interior. Como señala Pilar Pedraza: «Los lugares del monstruo ya no son las tinieblas, el subterráneo o el espacio exterior, sino el propio cuerpo, ese apéndice siniestro, a la vez conocido y desconocido, que envejece, incuba tumores en silencio, reclama drogas, propaga virus y traiciona al alma negándose a continuar vivo indefinidamente».<sup>1</sup>

En términos generales, los estudios sobre la Nueva Carne se han fijado en el primer término del sintagma, es decir, en la configuración de esa novedad, y se ha enfatizado en la hibridación de lo orgánico y lo inorgánico y la creación de un cuerpo tecnológico como las notas más destacadas de la tendencia. Semejante consideración exhibe una escasa sagacidad por parte de quienes la sostienen pues el deseo desgarrado de una nueva carne no es sino el reverso de un rechazo de la vieja carne, sufriente, incontrolable, inestable y traidora.

---

<sup>1</sup> PEDRAZA, Pilar, «Teratología y nueva carne» en Navarro, Antonio José, *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid: Valdemar, 2002, p. 35.

Es cierto que no todos los autores que se incluyen en la Nueva Carne exhiben el esplendor de la vieja carne con la misma potencia. De entre todos los partícipes en el movimiento, es quizás la obra de Clive Barker la que mejor muestra la condición necesaria de la «vieja carne» dentro de la Nueva Carne. Frente a los delirios tecnológicos, las hibridaciones imposibles, la presencia de la virtualidad que caracteriza obras como las de Cronenberg o Giger, Barker es el más orgánico de todos sus cultivadores. Más que de biopuertos, prótesis metálicas, o implantes electrónicos, el universo de Barker está sembrado de carne rebelde, carne putrescente y carne sufriente, que es dejada atrás, entre terribles dolores físicos, para abrirse camino hacia otra existencia. Observar cómo se articula el tratamiento de la carne sufriente en la Nueva Carne en general, y en Barker en particular, es la idea que quisiera desarrollar en las páginas siguientes, tratando de establecer, además algunos precedentes —un tanto insólitos— de ese horror generado por el propio cuerpo que alimenta a la Nueva Carne.

Como dice Antonio José Navarro, tras la Nueva Carne se esconden viejos miedos y esa idea de la carne como materia decadente, como limitación que hay que superar, no puede ser más antigua a pesar de que se invista de rasgos post-modernos. Obviamente, se han buscado las raíces de la Nueva Carne y las tradiciones que alimentan a unos textos tan corrosivos; por ejemplo, Jesús Palacios, en el capítulo «Nueva carne/vicios viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne», dentro del único monográfico en español dedicado a esta tendencia (Navarro 2002) muestra la relación del movimiento con el gore, el cyberpunk y la new wave, pero también con la literatura gótica, los mitos sobre metamorfosis, la ciencia ficción o los proyectos radicales de artificialización de la vida. La arqueología que traza Palacios es totalmente pertinente e incluye nombres que van desde Mary Shelley hasta William Burroughs, pasando por el libertino Vivant Denon, el decadente Huysmans, Lovecraft, Kafka, Matheson y una infinidad de nombres cuyas obras, sin duda, corroe la noción de sujeto racional moderno, cuya destrucción es al fin y al cabo lo que subyace tras la Nueva Carne.

El denominador común de todos esos antecedentes es que forman parte de la modernidad (y la post-modernidad), y precisamente la modernidad nace en el mismo momento en que aparece la noción de sujeto, esto es, de un ser cuyo cuerpo es animado por un alma y un espíritu racional. Es Descartes, y no otros, quien disecciona el ser con esa precisión en el *Discurso del método*, si bien es cierto que otros muchos textos de la tradición occidental suscriben esta idea, básicamente, los textos doctrinales cristianos.

Ahora bien, la tradición cristiana, uno de los grandes discursos normativos sobre el ser y el cuerpo, es amplia y, sobre todo, contradictoria. El olvido del cuerpo es un síntoma moderno; los textos anteriores, y particularmente los doctrinales, que

ensalzan el alma no olvidan, ni mucho menos, la carne. Muy al contrario, lo orgánico ocupa un lugar primordial; la idea de una naturaleza inhumana que castiga al hombre con una carne caduca y un cuerpo que es fuente de dolor son ideas que permean, de hecho, toda la tradición cristiana, y en especial en determinados géneros doctrinales, como es el caso de los tratados de miseria. En cualquier caso, tampoco hace falta bajar a las catacumbas de la patrística para darse cuenta de que la carne, en el cristianismo, puede ser débil, corrupta, inmunda... pero esencial. Basta recordar que en el propio Credo, cuya condición de principio ideológico es indudable, plantea la resurrección de la carne como dogma. Si se me permite cierta actitud herética, ¿no es lo mismo que creen los creadores de Videodrome?<sup>2</sup> Tal y como se nos cuenta en la película, uno de los creadores del Videodrome concibió su emisión como una parte de la evolución del hombre hacia un ser tecnológico superior y por eso no tuvo miedo de dejar que su cuerpo —obsoleto, como diría Stelarc— muriera para disfrutar de esa otra vida. Esa misma idea, dejar atrás un cuerpo decadente para resucitar a una nueva carne, situada en el más allá de la pantalla, es la que transmite Nikki a Max Renn al final de la película: «To become the new flesh you have to kill the old flesh. Don't be afraid to let your body die».

Obviamente, lo que en los textos piadosos se salva vía teológica, en los textos de la Nueva Carne se salva vía tecnológica —con todas las diferencias que eso implica—, pero el doloroso proceso de abandonar un cuerpo lleno de carencias, generador de frustraciones, rebelde e indisciplinado para confiarse a la esperanza de una carne nueva, de otra existencia plena, es una de las líneas de fuerza de ambos discursos, de la Nueva Carne por un lado y de la doctrina cristiana, por otro, y en particular de un género que sitúa esta idea en su mismo centro: los tratados de miseria o los desprecios del mundo (*contemptu mundi*). No hay que engañarse, la tradición de miseria del hombre que empieza a surgir entre los siglos XI y XII tampoco es ninguna novedad en cuanto a la materia que trata; su peculiaridad radica en el modo en que la trata, mediante una seria bien trabada, con lugares comunes claramente marcados; y, sobre todo, por la fijación en el cuerpo como lugar del horror: con un propósito doctrinal, es cierto —la humillación como forma de prevención ante el pecado—, pero ese propósito no logra encubrir una mirada sobre el cuerpo,

---

<sup>2</sup> Videodrome es una señal televisiva que, de algún modo, invade los cuerpos de los televidentes, como le ocurrirá a Max Renn, quien desarrollará una adicción a la señal de Videodrome llegando a somatizarla y convirtiéndose él mismo en una suerte de aparato receptor en el que puede introducir las cintas de video gracias a la «boca» que surge en su vientre. Esa transformación no sólo supone la destrucción de su cuerpo, en la medida en que desarrolla un cáncer, sino que también sumergen a Renn en una especie de realidad alternativa. De ahí que, finalmente, el único camino sea abandonar su cuerpo para entrar en el otro lado de la televisión, en el mundo de Videodrome, con una Nueva Carne.

entendido como realidad abyecta, que no es capaz de sustraerse de la fascinación por el organismo sufriente, supurante, putrescente, enfermo, en tránsito. De hecho, ese cultivo de las imágenes de lo abyecto, dignas de la Nueva Carne, deberían hacernos pensar en lo artificioso del concepto de sujeto cartesiano. Ese ser de identidad fija, único, entero, monolítico, nada tiene que ver con el ser que se nos describe en estos tratados, un ser disgregado, en todos los sentidos, cuyo cuerpo condena al alma y cuya alma no puede sustraerse del cuerpo que la materializa.

La aparición de los tratados de miseria del hombre y de desprecio del mundo como género determinado resulta verdaderamente curiosa. Si bien muchos de los tópicos que utilizarán en sus opúsculos son de origen veterotestamentario o pagano, la emergencia del género se debe exclusivamente al papa Inocencio III y su publicación del tratado *De contemptu mundi sive De miseria conditionis humanae*. No puedo resistirme a explicar la historia de este texto que instituye, por sí mismo, todo el género: se trata de una obra parcial, o mejor dicho, la primera parte de un díptico inconcluso en el que el tratado de miseria debía complementarse con un tratado sobre la dignidad, como el propio autor hace constar en el prólogo.<sup>3</sup> Esa parte sobre la dignidad que nunca llegó a existir es, a mi juicio, un factor esencial en la construcción del tratado de miseria. La concepción de un díptico sobre estas materias permite al autor separarlas nítidamente, hecho que repercute directamente en la radicalidad del texto de miseria: no hay un solo lugar en el *De contemptu mundi* en el que la nobleza, la dignidad, la bondad siquiera del hombre o del alma humana se transparenten.

Desde estos parámetros generales, y atendiendo a la eficacia literaria del autor, no resulta extraño comprobar cómo la obra arranca, *in media res*, con la lamentación por haber nacido, construyendo un mosaico de citas bíblicas que sólo cesan para que el autor exponga de manera concisa, pero no menos sobrecogedora, la situación del hombre desde el momento de su concepción.<sup>4</sup> Como recordará en el siguiente epígrafe, el hombre fue formado de la más vil materia —la tierra— pero, no sólo eso, el hombre nace del sucio esperma, concebido en el ardor de la carne y el hedor de la lujuria y nace con trabajo, dolor y temor:

---

<sup>3</sup> La idea está desarrollada en el artículo de Bultot «Mépris du monde, misère et dignité de l'homme dans la pensée d'Innocent III», en *Cahiers de civilisation médiévale*, 4 (1961), pp. 441-456.

<sup>4</sup> El tratado se organiza en tres partes, que recorren los tres momentos de la vida del hombre: el nacimiento (ingreso), la vida en la tierra (progreso) y muerte (egreso). Sobre la organización y los elementos más destacados del texto, véase CLÚA, Isabel, «Prius mortem sentientes quam vitam scientes. *De contemptu mundi*, de Inocencio III y la tradición *de miseria hominis*», en *Ínsula* 674 (2003); pp. 3-6.

Formatus est homo de pulvere, de luto, de cinere: quodque vilis est, de spurcissimo spermate: conceptus in pruritu carnis, in fervore libidinis, in fetore luxuriae: quodque deterius est, in labe peccati: natus ad laborem, dolorem, timorem: quodque miserius est, ad mortem. (*DC*, I, i)<sup>5</sup>

El fragmento es muy significativo en tanto que muestra la miseria como un hecho ineludible, prácticamente fisiológico, pues va aparejada a la carne, a la que se referirá más tarde como «tirana» y como «ley de los miembros», sin la cual no nacemos y sin la cual no morimos (*DC*, I, iv). Nada somos sin la carne y ésta es la que corrompe al alma desde la misma concepción del niño, de modo que el hedor de la carne y la lujuria impregnan de pecado las tres potencias del alma.<sup>6</sup>

El papel central de la carne —y, por extensión, de todo lo orgánico— en la miseria del hombre será axial en el primer libro del *De contemptu mundi*; así, tras exponer la inmundicia de la concepción, el autor desgranará la vileza del embarazo —por la cual el niño se nutre del fluido menstrual, descrito casi como veneno para el resto de seres vivientes— y la imbecilidad y la desnudez del niño, enlazándola con una breve reflexión sobre la fugacidad de la vida que desemboca en una sorprendente y exacta descripción de las miserias de la vejez, culminada por la célebre evocación del *vanitas vanitatum*. Como ya he dicho, las ideas no son originales; no hay ni una sola línea en el tratado que pueda leerse sin acudir a otras referencias; ahora bien, la plasmación de esas ideas adquiere una plasticidad perversa que resulta totalmente nueva.

Por ejemplo, la idea del hombre como la más vil de las criaturas tiene antecedentes plinianos y la imagen del hombre como *flens animal* es, de hecho, un *topos* recurrente para hablar de la indefensión del hombre en su niñez: inclinado al llanto, débil y pusilánime, el niño se parece a las bestias, con la excepción de que éstas al menos pueden andar, mientras que el hombre no puede siquiera valerse por sí mismo. Pero Inocencio no lo deja ahí; para enfatizar esa imagen, su parafernalia verbal se retuerce aún más sobre sí misma y nos compara con los árboles para concluir que somos una abyección de la naturaleza, una suerte de árboles invertidos pues en lugar de producir flores y frutos generamos piojos, orina y hedor.

---

<sup>5</sup> Cito la edición de la *Patrologia Latina* de Milner: Lotharius Cardinalis, *De contemptu mundi sive De miseria conditionis humanae*, PL 195, 701-746.

<sup>6</sup> Esa misma idea, la centralidad de la carne en la existencia humana como fuente de pecado y condenación, es muy similar a la que aparece en otro de los *contemptu mundi* más conocidos, las *Meditationes piissimae* de Bernardo de Claraval. Los términos en que establece la relación entre alma y cuerpo es similar: «A corpore fugere non possum, nec ipsum a me fugare» (MP, XIII, col. 503), idea que manifiesta tanto la ineludibilidad del cuerpo como el malestar que produce.

O vilis conditionis humanae indignitas, o indigna vilitatis humanae conditio!  
Herbas et arbores investiga. Illae de se producent flores et frondes, et fructus: et  
heu tu de lendes et pediculos et lumbricos. Illae de se fundent oleum, vinum et  
balsamum, et tu de sputum, urinam et stercus: illae de se spirant suavitatem odo-  
ris, et tu de te reddis abominationem fetoris. (DC, I, ix)

De esta gráfica presentación se deduce que la abyección de la naturaleza, lo teratológico, lo monstruoso somos nosotros mismos. Y quien haya leído y seguido a Clive Barker sabrá que su narrativa es, declaradamente, un desarrollo de esa misma deducción. Barker, hablando de su propia obra y sus metas como narrador, llega a decir que no le interesa en absoluto el horror tradicional basado en la irrupción del monstruo, su destrucción y la vuelta a la normalidad, porque «no creo que esto sea válido para el mundo. No podemos destruir al monstruo porque el monstruo somos nosotros». <sup>7</sup> Barker, como Inocencio —salvando todas las distancias—, fijará esa anomalía en la propia naturaleza orgánica del hombre: del mismo modo que Inocencio describe el carácter abyecto del cuerpo humano fijándose en los fluidos y las emanaciones —naturales— del propio cuerpo, la obra de Barker está atravesada por cuerpos putrescentes, enfermos, más terroríficos que las supuestas fuentes de terror.

Un caso muy claro de ese desplazamiento del horror es el relato «La vida de la muerte», <sup>8</sup> que confronta a un asesino en serie de tendencias necrófilas —el supuesto monstruo— con una inocente y lánguida treintañera, que acaba de sufrir una histerectomía a causa de un cáncer de útero. Si bien es él, Kavanagh, el que habla de la muerte y cree que es su portador, es Elaine y su cuerpo permeable a la enfermedad el que resulta ser monstruoso. Bien es cierto que como es propio de la narrativa de terror nos hallamos ante la irrupción de lo insólito y en este caso, la pestilencia que acabará Elaine contagiando a Kavanagh proviene de unas criptas que ella visita y que después descubrirá infectadas por una vieja epidemia. Pero no nos engañemos, con cripta o sin ella, es evidente que Elaine encarna la muerte y que la peste que contrae en la cripta es, a la vez, una redundancia y una paradoja: redundancia porque es enfermedad y corrupción de un cuerpo que ya está en ese proceso, y paradoja porque Elaine es la única afectada que no desarrolla esa corrupción sino que la transmite. De hecho, es su entrada en la cripta la que reanima, por decirlo de algún modo, a los cadáveres y despierta la enfermedad:

---

<sup>7</sup> NAVARRO, Antonio José, «Sufrir es gozar: la nueva carne según Clive Barker» en NAVARRO, Antonio José, *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid: Valdemar, 2002, p. 228.

<sup>8</sup> BARKER, Clive, «La vida en la muerte», en *Sangre (2)*, Barcelona: Martínez Roca, 1993, pp. 87-118.

Todavía quedaba a la vista gran parte de aquellas carnes. Al sellar la cripta habían aislado el aire, con lo que sus ocupantes habían permanecido intactos. Al violarse el secreto de esta cámara, el calor de la descomposición se había avivado, y los tejidos reiniciaron el proceso de putrefacción. Por todas partes observó su acción: hinchazones, supuraciones, ampollas, pústulas. (*Sangre* 2, 101)

La condición abyecta del cuerpo de Elaine es reforzada por el paralelismo que el texto traza entre ella y uno de los cadáveres:

No podía hacer otra cosa que mirar, aunque su fascinación robaba a los muertos la privacidad. Tenía tantas cosas que ver y recordar. Ya no volvería a ser la misma después de haber presenciado estas escenas. Un cadáver, medio oculto, debajo de otro, le llamó especialmente la atención: era una mujer cuyo largo cabello castaño fluía del cráneo de forma tan copiosa que Elaine sintió envidia. Se acercó un poco para verlo mejor y, venciendo los vestigios del último remilgo, cogió el cuerpo que se encontraba encima de la mujer y lo apartó. La carne del cadáver resultó grasosa al tacto, y le manchó las manos, pero Elaine no se angustió. El cadáver descubierto yacía con las piernas abiertas [...] La herida que la había matado le había manchado de sangre los muslos, y la camisa se le había pegado al abdomen y a las ingles. ¿Habría perdido a un hijo —se preguntó Elaine— o quizá alguna enfermedad le había devorado esa parte? (*Sangre* 2, 101)

Es evidente que la imagen de Elaine y el cadáver es totalmente especular, en la medida en que la posición y los restos de fluidos que presenta la difunta evocan la propia enfermedad de Elaine, el cáncer de útero. De hecho, Barker es muy hábil al unir en la escena dos de las más transitadas figuras de la abyección: el cadáver y el cuerpo femenino. Este cadáver femenino, cuya sexualidad —en el sentido más fisiológico del término— está implicada en su muerte y su corrupción es un espejo de la propia Elaine, que es, por así decirlo, un cadáver en vida o como escribe el Papa Inocencio: *Nil est vita mortalis nisi mors vivens*. Huelga decir que esta idea, la de la vida como antesala de la muerte, la cuna como gemela de la sepultura y la existencia como camino hacia la tumba son lugares comunes más que transitados en los textos piadosos y, en general, en la temática de la tradición occidental.

Lo que particulariza el texto de Barker es el detenimiento en el cuerpo como abyección; recordemos que Kristeva definía lo abyecto como aquello que perturba una identidad o un orden, o como precisa Suárez Briones:

Lo abyecto marca la línea de demarcación entre lo humano y lo no humano, entre el sujeto completo y el sujeto parcial, lo que todavía no es o ya no es sujeto. Abjectar nos pone a salvo del no ser (humanos). Lo abyectado, lo arrojado de sí

es lo monstruoso, lo impuro, lo vergonzoso, eso que el sujeto racional no puede y no debe ser.<sup>9</sup>

La identificación entre el cadáver y Elaine no puede reforzar más esa condición abyecta del propio cuerpo de la mujer; como decía, es una redundancia pues tanto el cuerpo femenino como el cadáver son figuras clásicas de la abyección.

Curiosamente, la gran imagen que arroja el texto de Inocencio III es la del cadáver contemplado hasta el colmo de la minuciosidad: pocos textos se detienen en el cadáver con tanta insistencia como el *De contemptu*, forzando al lector a contemplar la descomposición del cuerpo con un detallismo que incide, precisamente, en la necesidad de abyectar de él, recordándole lo que ya no es sujeto y utilizando ese no-ser como imagen especular de su propia existencia, obviamente, para alcanzar el propósito doctrinal del texto: fomentar la humildad para prevenirse contra la soberbia, el peor de los pecados.

Pero no nos anticipemos; entre el cuerpo concebido entre fluidos inmundos y el cadáver que se descompone se extiende el libro II del opúsculo, que recorre las miserias del progreso del hombre en la tierra, es decir, que desgana todos y cada uno de los pecados que comete para culminar en el tránsito entre la vida y la muerte con una descripción de la agonía del moribundo.

La cantidad de textos que abundan en el tratamiento de la agonía como proceso doloroso de separación entre alma y cuerpo debería alertar de la estrecha relación que existe entre ambos aún dentro de una doctrina que demoniza y abyecta del cuerpo. Sólo me voy a detener en el caso de Inocencio III, en el que la agonía está narrada con detalle, dividida en cuatro dolores: la angustia corpórea que causa la separación del alma respecto al cuerpo y que es descrita como un proceso extremadamente violento («Fortis enim et incomparabilis est violentia, quando nexus illi et vitales nodi inter corpus et anima dirumpuntur», *DC* II, xlii); posteriormente, la contemplación de las obras con los ojos interiores, la vivencia anticipada del fuego infernal y la visión de los espíritus malignos que provoca que el alma intente regresar al cuerpo.

El tratamiento de la agonía en los *contemptores mundi* merecería un tratamiento aparte, pues es muy reveladora la idea de ésta como ruptura dolorosa de una continuidad entre cuerpo y alma. Quizás donde mejor se observa esa violencia de la separación es en el precioso *De dies mortis rhythmus*, de Pedro Damián, en el que el autor describe el momento del tránsito mediante una detallada sintomatología, por llamarla de algún modo: «Perit sensus, lingua riget, resolvuntur oculi, pectus palpi-

---

<sup>9</sup> SUÁREZ BRIONES, Beatriz, «Imperatrice o la nueva condesa sangrienta: en torno a *La fase del rubí*, de Pilar Pedraza», en Carme Riera, Meri Torras e Isabel Clúa (eds.), *Perversas y divinas*, Caracas: eXcultura, 2002.



tat, anhelat raucum guttur hominis, stupent membra, pallent ora, decor abit corporis» (DMR, col.977).<sup>10</sup>

Aunque tanto Inocencio como Pedro Damián están interesados en el aspecto espiritual, lo cierto es que el énfasis de la corporalidad en la muerte, y el detenimiento en la agonía es un elemento poderosísimo en ambos textos y es también una de las ideas que la Nueva Carne explota con mayor frecuencia. El propio Barker incide en ella en varios de sus relatos; por ejemplo, en «Cómo se desangran los expoliadores»<sup>11</sup> el horror está exclusivamente apoyado en el tránsito. Más aún, la horrible agonía que padecen los protagonistas es fruto de una maldición indígena que reciben como castigo por expoliar la selva y destruir a sus habitantes. Obviamente, la correlación entre culpa, agonía y castigo no puede ser más explícita. Y como ocurrirá en el texto de Inocencio, el cuerpo sufriente se alzarán como imagen de la vacuidad de lo terreno usando los mismos mecanismos: la fijación en la carne y su corrupción, que, en este caso, se produce en vida.

Al sujetarlo, Dancy, que sólo pretendía levantarlo para que no estuviera apoyado sobre las rodillas sangrantes, se le abrieron nuevos cortes donde lo tocaba. Dancy sintió cómo brotaba la sangre bajo sus manos y cómo se le arrancaba la carne del hueso. La sensación superó incluso su gusto por la agonía. [...] El cuerpo de Cherrick se había roto por una docena de sitios o más. Intentó incorporarse, y tambaleante, volvió a venirse abajo; la carne se le abría cada vez que tocaba la pared, o una silla, o el suelo. No había ayuda posible. (137)

La contemplación del cuerpo como carne putrescente aparece de modo similar en la sobrecogedora contemplación del cadáver que desarrolla Inocencio III y que también recurre a los aspectos físicos más truculentos, de los que emergen, quizás, los fragmentos más poderosos de la obra. Tras las obligadas citas bíblicas el autor recrea la descomposición del cadáver en unos términos desagradablemente claros:

Conceptus est enim homo de sanguine per ardorem libidinis putrefacto, cujus tandem libidinis cadaveri quasi fúnebres vermes assistent. Vivus generavit pediculos et lumbricos, mortuus generabit vermes et muscas; vivus produxit stercus et vomitum, mortuus producet putretudinem et fetorem; vivus hominen unicum

---

<sup>10</sup> En el sistema de Pedro Damián, en el que la relación entre el hombre y su cuerpo es más que de antagonismo, casi de enemistad; la descripción de los violentos procesos que sufre el cuerpo en la agonía parece destinada a mostrar la última traba que éste opone al alma. De hecho, al hablar de la disolución de los vínculos entre alma y cuerpo, usa el verbo *luctor*, cuyo sentido bélico es evidente y refuerza ese sentido de violencia.

<sup>11</sup> BARKER, Clive, «Cómo se desangran los expoliadores», en *Sangre 2*, Barcelona: Martínez Roca, 1993, pp. 119-147.

impinguavit, mortuus vermes plurimos impinguabit. Quis ergo foetidus humano cadavere? Quid horribilius quod homine mortuo? (DC, III, i)

El retrato del cadáver vuelve a jugar con recursos ya conocidos: la vileza del cuerpo desde su concepción se relaciona, naturalmente, con la vileza del cuerpo en su muerte; de nuevo se presenta al hombre como la más baja de las criaturas, pues nada hay más fétido y horrible que el cadáver humano; y de nuevo la actitud humana tiene un reverso oscuro, de manera que la ansiedad del hombre por acumular riquezas y placeres terrenales se corresponde con la avidez de los gusanos por devorar el cadáver. Este paralelismo da lugar a uno de los pasajes más sobresalientes de la obra, pues lleva desde la repugnancia del cuerpo muerto a una reflexión de orden moral sobre la futilidad de la vida terrenal pasando de puntillas por el tópico del *vanitas* y acabando con la desoladora imagen de los gusanos devorando el cuerpo que encabezaba la descripción.

Obvia decir que la deprecación de Inocencio no se detiene en el cadáver; por el contrario, rebasa las paredes del sepulcro y se desliza hasta el Infierno, recogiendo lo mejor de la literatura visionaria medieval para describir la condenación de los pecadores. Concurren en el texto torturas por fuego y hielo, la tiniebla, el hedor y la confusión propia del Infierno de los visionarios, los martillos y las cadenas ardientes como instrumentos de tortura, pero, sobre todo, permanece la soledad del alma ante sus pecados, así, los gusanos y el fuego no son meros tormentos físicos, sino que roen el alma y la memoria, aumentando la angustia y el dolor del pecador al meditar sobre sus culpas.<sup>12</sup>

De hecho, esa organicidad de la vida de ultratumba es uno de los rasgos más interesantes de los textos piadosos cristianos: la literatura visionaria por entero describe el Más Allá como un lugar de tormento, eminente físico a pesar de las férreas ordenaciones morales que se van perfeccionando a través de los siglos.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> La postura extrema de Inocencio III en lo que se refiere al mundo y la carne roza, en realidad, lo herético y ha provocado la discusión de la crítica, tanto más cuanto fue el Papa Inocencio III quién fomentó la más feroz persecución de los cátaros, cuya postura respecto al mundo es muy similar. Bultot considera que la radicalidad de la miseria se debe, exclusivamente, a la condición de díptico truncado y que la lectura de la parte sobre la dignidad mostraría otro escenario más moderado, similar al que se muestra en los sermones de Inocencio III. Otros autores disienten de esta interpretación y D'Antiga, por ejemplo, utiliza una hipótesis de lectura radicalmente distinta, sugiriendo la convicción de Inocencio III en el mundo como creación del Diablo y resaltando la paradoja de que el perseguidor más acérrimo de la herejía cátara deje entever en su obra una desconfianza por la Creación de ascendencia gnóstica (D'Antiga 1994). Para aclarar la posición doctrinal de Inocencio III, véase Macarroune 1972.

<sup>13</sup> Véase CICAESSE, M.P., *Visioni dell' aldilà in Occidenti*, Florencia, Nardini Editore, 1987, y Gardiner, N., *Visions of Heaven and Hell before Dante*, Nueva York, Italica Press, 1989.

Es precisamente la idea del infierno como un lugar de sufrimiento corporal, que Inocencio recoge de la tradición visionaria precedente, la que centra el texto más conocido de Barker y el que lo convertiría definitivamente en el referente de la Nueva Carne. Se trata de su novela *The Hellbound Heart*, más conocida por su adaptación cinematográfica, hecha por el mismo Barker: *Hellraiser*.

El subtítulo de la película deja bien claro cuál es el eje del texto: «los que traen el infierno», un infierno carnal, totalmente físico, en la que la carne es lacerada, torturada, despedazada de una forma tan gráfica como la que presentan las visiones medievales. La novedad de la película es que, en este caso, los torturadores infernales tienen acceso al mundo de los vivos, en el que irrumpen para seguir proporcionando a Frank Cochrane, el protagonista, sus eternos castigos.

Como en las visiones medievales, la película establece una continuidad entre cuerpo y alma que resulta terriblemente sintomática: en la carátula del film, bajo la imagen aterradora de Pinhead, leemos «I will tear your soul apart»; pero no es el alma lo que destrozan los cenobitas, sino el cuerpo del que ha cometido la transgresión de abrir esa caja tan atrayente como funesta que desencadena el infierno en la tierra. No hace falta subrayar la similitud entre transgresión y pecado, pero sí me gustaría hacer hincapié en la paradoja del Cenobita, la amenaza de destruir el alma que se plasma en un desmembramiento del cuerpo, una paradoja que alimenta toda la tradición de viajes y visiones al Más Allá, cuyo repertorio de torturas corporales es impagable y deviene espejo, materialización absolutamente ineludible de los dolores del alma. De hecho, una de las frases míticas de la película —«We have eternity to know your flesh»— podría usarse perfectamente como lema de todo el tropel de visiones medievales en las que el desmembramiento y la mutilación resultan ser las prácticas menos sofisticadas que allí concurren.

Mucho más se podría decir acerca de los desprecios del mundo y las visiones del Más Allá, así como de la Nueva Carne. La importancia de la corporalidad como estado de sufrimiento, antes y después de la muerte, tiene en todos los casos una infinitud de facetas que lógicamente no pueden agotarse en un artículo. El objetivo de éste, era, en cualquier caso situar entre los intertextos de las nuevas formas de terror contemporáneas algunos de los textos de la tradición cristiana. Dice Ramón Freixas, a propósito de David Cronenberg, que la Nueva Carne es una suerte de

---

Ambos volúmenes recogen las visiones medievales más notorias, como la *Visio Wettini*, la *Vita Sancti Guthlaci*, la *Visio Tgnudali* entre otras muchas. La corporalidad de las torturas infernales se hace evidente durante la lectura y cuyas variantes son incontables; valga, a modo de ejemplo, la tortura que se aplica en la *Visio Tgnudali* en la que las almas de los lujuriosos son golpeadas, derretidas y fundidas en un proceso eterno, lo que configura al alma como un elemento físico y muestra la imposibilidad de eludir la organicidad aun cuando se habla de elementos espirituales, como es el caso.

teología negativa, limpia de aliento religioso y, de algún modo, esa es opinión común entre quienes se han aventurado al estudio del terror actual. Desde luego, entre los propósitos piadosos de los textos cristianos que he mencionado y las propuestas populares de la actualidad, hay un abismo, pero la tradición se construye a base de salvar abismos con puentes de innovación.

La obsesión del terror contemporáneo por el cuerpo, la desconfianza respecto a este y, finalmente, la voluntad de trascenderlo —aunque sea a base de delirios tecnológicos y fusiones contra-natura— no es precisamente un ejercicio de laicidad y raciocinio. Muy al contrario, evocan pulsiones, instintos, que la tradición cristiana ha modelado durante siglos, a veces de forma siniestra como ocurre en los textos que he evocado. Dejar de lado el gran discurso normativo occidental sobre el cuerpo, esto es, la tradición cristiana, me parece un olvido imperdonable y sospecho que el olvido no es tal olvido, sino ignorancia de unos textos que no son ni accesibles ni conocidos. Me cuesta creer que los seguidores de la Nueva Carne, que se sienten (nos sentimos) fascinados ante esos cuerpos torturados, putrescentes, monstruosos, pudieran rechazar el catálogo de aberraciones corporales que la tradición cristiana ofrece si los conocieran.

En cualquier caso, más allá de la coincidencia puntual que he intentado establecer, creo que merece la pena, a la luz de estos textos, repensar la tradición occidental y considerar cómo la ausencia del cuerpo en ella no lo es tanto. Existe una mirada de textos en los que el cuerpo se constituye como lugar central; otra cosa es que su estudio no haya sido fomentado y probablemente de ahí derive el error que ya he consignado: pensar que la tradición occidental ha olvidado el cuerpo y que las nuevas producciones, populares y post-modernas, han iniciado una vía inexplorada. No es así, y el cristianismo ha sido, nos guste o no, el gran guardián —en todos los sentidos— de la carne. Por desgracia, los investigadores, a diferencia de los Cenobitas, no tenemos toda una eternidad para conocer los pliegues, los recodos y los dolores inenarrables que esconde el cuerpo de la tradición.

## BIBLIOGRAFIA

### *Bibliografía primaria*

[SAN] BERNARDO DE CLARAVAL, *S. Bernardi Clarae- Vallensis meditationes piissimae de cognitione humanae conditionis*, PL 184, 485-507.

BARKER, Clive, *Sangre 2*, Barcelona, Martínez Roca, 1993.

LOTHARIUS CARDINALIS, *De contemptu mundi sive De miseria conditionis humanae*, PL 195, pp. 701-746.

[SAN] PEDRO DAMIÁN, *De die mortis rhythmus*, PL 166, 977-978.

### *Filmografía*

*Hellraiser*, Clive Barker, 1987.

*Videodrome*, David Cronenberg, 1983.

### *Bibliografía secundaria*

BULTOT, R. «Mépris du monde, misère et dignité de l'homme dans la pensée d'Innocent III», en *Cahiers de civilisation médiévale*, 4 (1961), pp. 441-456.

CICARESSE, M.P., *Visioni dell'aldilà in Occidenti*, Florencia, Nardini Editore, 1987.

CLÚA, I, «Prius mortem sentientes quam vitam scientes. *De contemptu mundi*, de Inocencio III y la tradición *de miseria hominis*», en *Ínsula* 674 (2003), pp. 3-6.

D'ANTIGA, R., *Il disprezzo del mondo*, Milán, Pratiche editrice, 1994.

GARDINER, N., *Visions of Heaven and Hell before Dante*, Nueva York, Italica Press, 1989.

MACCARRONE, M., *Studi su Innocenzo III*, Padua, Antenore, 1972.

NAVARRO, A.J., «Sufrir es gozar: la nueva carne según Clive Barker» en Navarro, Antonio José, *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid: Valdemar, 2002.

PALACIOS, J., «Nueva carne/vicios viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne» en Navarro, Antonio José, *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid: Valdemar, 2002.

PEDRAZA, P., «Teratología y nueva carne» en Navarro, Antonio José, *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid, Valdemar, 2002.

SUÁREZ BRIONES, Beatriz, «Imperatrice o la nueva condesa sangrienta: en torno a *La fase del rubí*, de Pilar Pedraza», en Carme Riera, Meri Torras e Isabel Clúa (eds.), *Perversas y divinas*, Caracas: eXcultura, 2002.