

El cuerpo expresionista en *Orlacs Hände* de Robert Wiene y *Dans ma peau* de Marina de Van¹

M^a Dolores Cabrera Carreón | doscab@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6768-5823>
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Cómo citar este artículo: M^a Dolores Cabrera Carreón (2025). El cuerpo expresionista en *Orlacs Hände* de Robert Wiene y *Dans ma peau* de Marina de Van, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 16 (2), pp. 409 a 424. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/xrtpj511

Sumario

1. Introducción: reflexiones preliminares en torno al cuerpo expresionista
2. Marco teórico
3. Metodología
4. Lo ajeno como propio en *Orlacs Hände*
5. Lo propio como ajeno en *Dans ma peau*
6. Construcción fílmica de *fisicidad* en *Orlacs Hände* y *Dans ma peau*
7. Conclusiones
8. Bibliografía

Resumen

En el presente artículo se analiza la manifestación del Expresionismo en *Orlacs Hände* (1925), de Robert Wiene y su influencia en la obra contemporánea *Dans ma peau* (2002), de Marina de Van a través del cuerpo como espacio en que emerge la identidad. Se explora el tema del cuerpo expresionista y la problemática de la escisión entre cuerpo y mente a través de la descripción y el análisis de las acciones de los protagonistas y la transformación de su cuerpo. Asimismo, se analiza la fisicidad y la cualidad háptica de la imagen fílmica a partir de la fragmentación del cuerpo de los personajes con el uso de recursos fílmicos como el *close up*, la cámara subjetiva y efectos de iluminación de corte expresionista como el claroscuro.

Palabras clave

“Expresionismo”; “Cine expresionista”; “Fisicidad”; “Cuerpo expresionista”

¹ *Orlacs Hände* [*Las manos de Orlac*] de Robert Wiene (1924) y *Dans ma peau* [*Dentro de mi piel*] de Marina de Van (2002).

The expressionist body in Robert Wiene's *Orlacs Hände* and Marina de Van's *Dans ma peau*

M^a Dolores Cabrera Carreón | doscab@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6768-5823>
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

How to cite this text: M^a Dolores Cabrera Carreón (2025). El cuerpo expresionista en *Orlacs Hände* de Robert Wiene y *Dans ma peau* de Marina de Van, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 16 (2), pp. 409 a 424. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/xrtj511

Summary

1. Introduction: preliminary reflections on the expressionist body.
2. Theoretical framework
3. Methodology
4. The foreign as one's own in *Orlacs Hände*
5. The one's own as foreign in *Dans ma peau*
6. Filmic construction of *physicality* in *Orlacs Hände* and *Dans ma peau*
7. Conclusions
8. Bibliography

Resumen

This article analyzes the manifestation of Expressionism in Robert Wiene's *Orlacs Hände* (1925) and its influence in Marina de Van's contemporary work *Dans ma peau* (2002) through the body as a space in which identity emerges. The topic of the expressionist body and the problematic of the split between body and mind is explored through the description and analysis of the actions of the protagonists and the transformation of their bodies. Likewise, the physicality and haptic quality of the filmic image is analyzed through the fragmentation of the bodies of the characters with the use of filmic resources such as close up, the subjective camera and expressionist lighting effects such as chiaroscuro.

Key words

“Expresionism”; “Expresionist film”; “Physicality”; “Expresionist body”

1. Introducción: reflexiones preliminares en torno al *cuerpo expresionista*

Uno de los aspectos esenciales del expresionismo en la pintura, el teatro, la danza y el cine es el tema del cuerpo como crisol de las emociones internas del sujeto. A su vez, la exposición de la mirada o perspectiva del sujeto sobre el mundo que le rodea y le afecta se convierte en el centro de atención de diversas manifestaciones expresionistas de principios del siglo XX. En su análisis sobre las primeras obras de teatro expresionistas, Estrades (2017) resalta que el personaje es un sujeto que muere y renace para emerger como un ser nuevo por medio de una transformación trágica. Este elemento trágico se representa a través de la muerte del personaje, su inversión de valores –por ejemplo, un robo, un asesinato, etc.–, sucumbir al deseo o autosacrificarse. En sí, se exterioriza el interior, un aspecto también presente como rasgo expresionista en los personajes de los filmes aquí analizados: Orlac y Esther.

En el primero, esta representación se halla en la pérdida de las manos y en la necesidad de hacer que unas manos ajenas sean parte del propio cuerpo. Se trata, entonces, de la aceptación interiorizada de ser un nuevo sujeto reconstruido. En el segundo personaje, la exploración por medio de la automutilación hace surgir las verdaderas sensaciones corporales. Para que emerja su interior transforma por sí misma el exterior. Por tanto, el personaje expresionista posee “un sustrato trágico que se da en el reconocimiento de la necesidad de lo inevitable [...] del sacrificio como manera de redención” (Estrades, 2017, p. 34). Por tanto, una revisión del término expresionismo y de sus obras más representativas nos revela que los personajes y el manejo de la relación con su cuerpo y el espacio en *Orlacs Hände* y *Dans ma peau* son ejemplos de “efectos” estéticos, políticos o psicológicos atribuibles a inquietudes englobadas bajo la cualidad “expresionista” (Elsaesser, 2016),

[ya que] los expresionistas [buscaban] totalizar la vida en la aprehensión de un instante del ser, en su más compleja y profunda interioridad. [...trabajaban] alrededor de la idea absoluta de la existencia, con todos sus defectos, su dolor, su soledad, su patetismo, su arrebató y su vehemencia. (Ziegler, 2014, p. 3).

Precisamente, los personajes de Orlac y Esther buscan su propia identidad en la exploración del cuerpo percibido como ajeno. Su existencia plena depende de reconocerse en el cuerpo que poseen y que les es extraño.

Es preciso hacer referencia a la primera película considerada como expresionista y que pone de manifiesto la relación con el cuerpo separado de la mente desde un plano subjetivo, alejado de la realidad, pero capaz de adentrarse en los deseos, los miedos y las preocupaciones de sus personajes. A este respecto, Sánchez-Biosca (1998) afirma que *Das Cabinet des Dr. Caligari* [*El gabinete del doctor Caligari*], (Wiene, 1920) representa el inicio de un cine que no trata de lograr un realismo y una narratividad convencional, sino un relato enmarcado en el sueño, la imaginación o el recuerdo de un loco. *Caligari* resulta ser un filme fundacionista de una plasticidad expresionista que daría paso al término “caligarismo” (Sánchez-Biosca, 1998, p. 154). Esta plasticidad puede hallarse en el cuerpo

y en la construcción del espacio, así como la actuación teatral de los personajes, aspectos particularmente acentuados en *Orlacs Hände* y *Dans ma peau*.

La conciencia del cuerpo y la búsqueda por liberarlo de fronteras musicales, políticas y culturales es uno de los centros de las diversas conceptualizaciones de los artistas, bailarines, cineastas y pintores que giraron alrededor del expresionismo. Un ejemplo es la “Ausdruckstanz”, danza expresionista, impulsada por Rudolf von Laban y Mary Wigman. Tal como ocurrió con otras artes de exploración expresionista durante la República de Weimar, los bailarines modernos de entonces

[...] compartían el deseo de reconceptualizar la danza como una forma de arte autónoma. [...] También pretendían integrar la experiencia del movimiento del bailarín en la vida cotidiana con la interpretación de la danza, valorizando así la conciencia corpórea para contrarrestar la invasiva mecanización, fragmentación y alienación del cuerpo en la modernidad (Whitney, 2010, p. 242)².

Podemos vincular, entonces, esta relación con el cuerpo con esa búsqueda de la fisicidad y su proyección desde el interior en los filmes de este análisis. En ambos, se plantea una liminalidad de los cuerpos con respecto a una normalidad externa entendida como el cuerpo no fragmentado y normado en el espacio laboral y doméstico de la relación amorosa de ambos personajes. Sin embargo, el accidente y la operación de las manos generan en Orlac un conflicto de fragmentación del cuerpo y, por tanto, un rompimiento de la normalidad a través de lo físico (Karl, 2020). En Esther, la exploración del cuerpo a través de la mutilación corporal permite aflorar el interior para romper con la normalidad física impuesta por el mundo exterior.

Cabe indicar, no obstante, una diferencia entre los personajes que se evidenciará en el análisis descriptivo subsecuente de los filmes. Para Orlac, las manos cortadas son una forma de castración que le impide volver a relacionarse con su esposa y con su identidad como pianista al no poder tocar el piano. En Esther, la castración proviene del novio, la amiga y el jefe que la presionan para que se ajuste al comportamiento que esperan de ella. Por eso, ella busca libertad explorando la mutilación en su cuerpo; busca encontrarse en el interior de su cuerpo.

2. Marco teórico

Algunos tratamientos sobre los filmes aquí analizados incluyen a Hans (2010), quien explora el tema de las manos de Orlac y la relación de éstas con la mutilación sufrida por los soldados que volvieron del frente de batalla y su representación en personajes de filmes expresionistas como es el caso de *Orlacs Hände*. A su vez, Sipiora profundiza en la figura existencial de Orlac a partir de sus reflexiones sobre la obra de Nietzsche. En cuanto al filme de De Van, Angelo (2012) analiza, desde una perspectiva de género, la subjetividad del personaje femenino considerando que el dolor puede representar un trauma psicológico, una obsesión o fetichismo a partir de la mutilación. Con ello, Angelo destaca la representación no convencional el cuerpo femenino herido. Por su parte, Hainge (2012) analiza la representación de la autolesión indagando en la percepción

² Todas las traducciones del inglés o francés de aquí en adelante son mías.

sensorial y corporal del espectador con relación al cuerpo herido y la conexión emocional a los que éste se ve confrontado.

En contraste, pero no lejos, de estas perspectivas, este análisis propone abordar la experiencia de dolor y placer en el cuerpo cuya mutilación posibilita la emergencia de una identidad atrapada en el interior. Así, con el fin de analizar el cuerpo desde su concepción expresionista se recurre a los estudios de Estrades (2017) y Whitney (2010) quienes se ocupan de los cambios interpretativos que se le adjudicaron al cuerpo desde la dramaturgia y el teatro, así como la danza, respectivamente. Asimismo, se recuperan las aportaciones de Eisner (2008), Ziegler (2014) y Sánchez-Biosca (1998) con respecto a la estética expresionista fílmica y la ambigüedad y diversidad del término expresionismo y su aplicación a determinadas obras pictóricas y cinematográficas a partir de sus lazos con el romanticismo. Finalmente, se retoman las contribuciones de Chareyron (2013), Karl (2020) y Palmer (2006, 2010, 2011) quienes se enfocan en el uso de los recursos fílmicos en la exposición del cuerpo en el cine y, en particular, en obras fílmicas contemporáneas.

3. Metodología

En este análisis se presenta una breve reflexión sobre el modo en que el cuerpo y el sujeto son concebidos desde el Expresionismo y, en particular, en el cine alemán a partir del filme *Das Cabinet des Dr. Caligari*, de Robert Wiene (1920). En adelante, se comparan dos filmes destacando algunos elementos expresionistas presentes en *Orlacs Hände*, tales como la gestualidad, la corporalidad y el énfasis en la (de)construcción del sujeto y su cuerpo para analizar su influencia y reiteración en *Dans ma peau* a partir de recursos estéticos y fílmicos como el uso del claroscuro, del *close up* y de la cámara subjetiva. Éstos y otros elementos han sido estudiados a detalle por Eisner (2008) en el cine expresionista.

En él se personifican los objetos y se relacionan con las emociones humanas. Asimismo, el vestuario, los gestos y el lenguaje corporal se insertan en el escenario conformando una composición expresionista en su totalidad. La estética teatral lograda a través del uso del claroscuro crea sombras y una atmósfera de lo irreal y lo sobrenatural convirtiéndose en un elemento recurrente en el cine expresionista. Para mostrar estos aspectos, se efectúa un análisis descriptivo de las principales escenas que revelan la construcción de un cuerpo expresionista a través de la comparación de similitudes y contrastes entre las acciones, los cuerpos y las emociones de los protagonistas. Finalmente, se explora el modo en que ambos filmes construyen una fisicidad expresionista a partir de la revisión de los recursos cinematográficos que, a su vez, contribuyen a la emergencia de una cualidad háptica de la imagen y una subjetividad fílmica.

4. Lo ajeno como propio en *Orlacs Hände*

El filme de Robert Wiene trata de un pianista que pierde las manos en un accidente de tren y al cual le trasplantan las manos de un asesino, lo que conduce al protagonista a creer que éstas controlan sus actos y su vida.

Orlacs Hände inicia con una escena entre Orlac y su mujer que evidencia el potencial de las manos para brindar y recibir afecto, así como placer erótico. Las manos se plantean como la conexión táctil que permite manifestar el amor y el deseo en ambos. Estas emociones quedan plasmadas en la carta que Orlac le envía a ella antes de volver a casa:

“...Te abrazaré. Mis manos acariciarán tu pelo y sentiré tu cuerpo bajo mis manos” (Wiene, 1924, 0:01:13). Siguiendo a García Rodríguez (2016), las manos tienen una capacidad sintiente como fragmento del cuerpo que representa pulsiones y deseos para Orlac y, a la vez, provocan sensaciones para ella. Este aspecto queda plasmado en el uso del verbo alemán: “*erzittern*” que significa “temblar” o “estremecer”. Por tanto, el cuerpo ha de vibrar o temblar bajo el contacto de las manos de Orlac.

El accidente de tren que sufre Orlac plantea una alteración mental debido a la fractura de su cráneo y sus posteriores alucinaciones, así como una alteración corporal con la pérdida de las manos. Este problema físico altera la relación táctil entre esposos. Asimismo, la prioridad por salvar las manos de Orlac revela que lo corporal adquiere mayor importancia que lo mental.

Posteriormente, en el reencuentro entre Orlac e Yvonne se pone énfasis en el aspecto sintiente de la relación. Una vez que se retiran las vendas de la cara a Orlac, ella entra, se acerca y ambos se tocan con el rostro chocando y acariciándose con las mejillas (Wiene, 1925), pero no con las manos (0:19:45). Él las tiene vendadas, así que el choque y la caricia mutua de los rostros enfatiza la simetría de los elementos sintientes: el contacto con las mismas partes del cuerpo. La necesidad y la fuerza de la cercanía física entre Orlac e Yvonne se confirma cuando él le dice: “Tus ojos... ¡Cómo amo tu cabello!” (0:20:11). Y luego: “Y tus manos... Tus hermosas tiernas manos...” (0:20:40). Acto seguido, él experimenta una alucinación: ve en uno de los muros de la habitación el rostro de Vasseur, el asesino ejecutado cuyas manos ahora posee Orlac. Esto revela un rompimiento de la simetría sintiente entre ambos adjudicada a la naturaleza háptica de las manos.

Poco a poco, Orlac intuye en las alucinaciones la existencia de un secreto en torno a sus manos. Esto le produce pesadumbre y duda. Más tarde, el médico le revela el trasplante de sus manos sin mencionar que provienen de un asesino. Una vez retiradas las vendas, Orlac observa las manos con miedo y teme no poder tocar nuevamente el piano. El médico afirma que el “*espíritu gobierna la mano*. La naturaleza y una voluntad fuerte pueden superar cualquier cosa” (0:24:28). En este sentido, el espíritu y la voluntad apelan al dominio de la razón, de la conciencia y la mente por encima del cuerpo que, bajo esta premisa, tendría su propio gobierno o actuaría de manera escindida de la mente. Por tanto, Orlac ha de dominar y hacer suya esta parte ajena de su cuerpo.

A partir del momento en que Orlac se entera, con horror, del trasplante de sus manos por las del ladrón y asesino Vasseur (0:28:00) evita tocar a cualquier persona. El cuerpo ajeno le genera repulsión y eso impide que lo acepte y que el conflicto corporal se apodere de su mente, de su ser. Más aún, para Orlac la posesión de estas manos ajenas implica darle una extensión de vida a Vasseur. La otredad corporal que perturba al personaje se manifiesta a través de detalles: no querer acercarse y tocar a Yvonne con unas manos ajenas; no colocarse el anillo de casado y no tocar el piano luego de intentarlo sin éxito (0:38:12).

La naturaleza abyecta de las manos se enfatiza en las referencias del periódico respecto a las manos de Vasseur: “*huellas dactilares*”, “*pérfidas huellas dactilares*”, “*manos asesinas*”. Esto indica que las manos actúan de forma separada de la mente o por sí mismas. Las manos son, por tanto, una entidad autónoma que se guía a sí misma para actuar y, en este caso, para matar. Orlac se convierte, así, en un repositorio, un cuerpo autómatas dominado por unas manos-mente. Primero, el dominio es corporal y, luego,

mental: el cuerpo ajeno se apodera de su agencia y de su ser como ocurre cuando una noche avanza como sonámbulo con las manos al frente y, acto seguido, toma un cuchillo del interior del piano (0:48:35-0:49:32). Orlac hace gestos de apuñalar en el aire, Yvonne lo ve y él le pide que no se acerque en un intento por alejarla del horror de su naturaleza adquirida a través de las manos.

Orlac relaciona cada detalle que observa o escucha con la naturaleza maligna de sus manos al asumirlas como parte de su nueva identidad (Sipiora, 2016). El miedo ante esta otredad, lleva a Orlac a pedirle al doctor que le quite “esas cosas” porque quieren “sangre, crímenes y asesinatos” (1:00:00). Más adelante, el inspector encuentra el cuchillo de Vasseur en el pecho del padre de Orlac luego de ser asesinado y dice que las manos de Vasseur “están vivas” (1:18:00-1:23:19). Orlac escucha esto y se asusta al pensar que son “sus” manos las del asesino de su propio padre. En este sentido, la pérdida de control sobre el cuerpo es la pérdida del propio ser, la fractura o división de la identidad (Hans, 2010).

Al asumir las acciones del cuerpo, la mente, el ser, Orlac experimenta culpa y repulsión por sí mismo. Únicamente la revelación de la verdad acerca de la inocencia de Vasseur y el ardid de Nera creado con unos guantes plásticos con las huellas de Vasseur posibilita que Orlac asuma las manos como parte de su cuerpo y sea su mente la que tome el control. Es importante hacer notar que el conflicto de Orlac no se resuelve porque logre controlar las manos ajenas, es decir, no por un logro interno del dominio de la mente sobre una parte de su cuerpo, sino por un factor exterior: la inocencia de Vasseur. Así, Orlac acepta lo ajeno como propio solo cuando se prueba que la otredad representada en las manos es pura y merecedora de fusionarse con su naturaleza y su identidad.

El propio Orlac dice al conocer la verdad: “Si Vasseur es inocente... entonces mis manos están limpias...” (1:49:52). Inmediatamente después, la aceptación de la otredad se hace patente cuando Orlac se besa las manos y presiona su cara contra ellas como si sus mejillas acariciaran las manos más que las manos al rostro. Así, Orlac vuelve a ser un sujeto sintiente; abraza a su esposa; la carga en sus brazos y le acaricia el rostro y la cabeza con las manos, tal como se promete al inicio en la carta que Orlac le envía a ella antes del accidente. Este descubrimiento de la verdad recupera una tradición de la literatura decimonónica: el conflicto se resuelve alegremente por una confusión, el descubrimiento de un engaño o una explicación científica. A continuación, veremos que, en el ejemplo contemporáneo de Marina de Van, *Dans ma peau*, el conflicto se resuelve trágicamente por la vía de ocultamientos y el rechazo del cuerpo externo con la automutilación.

5. *Dans ma peau* de Marina de Van: lo propio como ajeno

Dans ma peau trata de una mujer, Esther, que vive con su pareja, tiene un trabajo como analista de mercado en una empresa y, a partir de un accidente en apariencia trivial, comienza a mutilarse el cuerpo.

A lo largo del filme se combinan escenas de la vida íntima y laboral de Esther. Los retos y conflictos laborales van ganando espacio visual y funcionan como el contrapunto de las escenas de automutilación. Es decir, a mayor presión laboral, mayor es la frecuencia de la automutilación. Se trata de una suerte de invasión de lo externo en la vida íntima de la protagonista, quien busca desesperadamente encontrar o recuperar su ser a través de

la exploración de su cuerpo. La escena de la fiesta con colegas del trabajo le ofrece la posibilidad de un ascenso y nos presenta su conflicto.

En la fiesta, ella sufre una caída mientras explora el patio de la casa en remodelación. Parece no ocurrir nada. Ella se divierte y horas más tarde va al baño. Ahí ve sangre en la alfombra; verifica si ha pisado algo y, sorpresivamente, descubre una gran herida en su pierna derecha. Se queda estupefacta y le asusta tocarse la pierna bañada en sangre. Su miedo proviene de lo que “ve”, pero no de lo que siente. Acto seguido, vuelve a la fiesta sin comentar nada ni ir al hospital. Más tarde va al médico y éste le cuestiona que no haya sentido dolor ni haya acudido de inmediato a un hospital.

La escena nos plantea que ella no siente dolor, o muy poco, de modo que no se percata de la herida durante horas. Solo al ver la herida toma conciencia del accidente. Como si el cuerpo —o una parte del él— estuviera adormecido. Esta descripción revela que, a diferencia de Orlac, Esther es, desde el inicio, un ser escindido de su cuerpo. Incluso cuando ve la herida, teme tocársela (de Van, 2002, 0:08:06) y la amiga llega a mencionar que creyó en la existencia de un cadáver cuando vio la sangre en el baño. Esther guarda silencio sobre lo ocurrido y su herida para evitar dar explicaciones de su comportamiento. A fin de cuentas, Esther y su pierna herida son ese “cadáver”, algo muerto que no se queja, pero deja rastros. Este ocultamiento puede interpretarse como una falta de reacción normalizada. Es decir, Esther actúa de manera distinta a como lo haría cualquier persona ante un accidente; algo que se evidencia cuando ella propone ir a un bar después de la fiesta.

En la visita al médico, éste insiste en lo extraño del comportamiento de Esther, pues debió “haber sentido” (0:10:50). Se manifiesta que ella no siente una parte de su cuerpo y el médico aun la interpela: “¿Estás segura de que es tu pierna?” (0:10:55). Esta escena plantea el conflicto a desarrollarse a lo largo de la historia: el cuerpo como algo ajeno, algo extraño, no sintiente de Esther en el hecho de que su mente o su conciencia no se entera del dolor o lo que le ocurre a su cuerpo.³ Por tanto, de manera similar a *Orlacs Hände*, Esther representa la escisión entre cuerpo y mente. La diferencia entre ambos personajes radica, no obstante, en que el accidente de Orlac produce la separación. En cambio, en Esther, la caída pone al descubierto una escisión preexistente y no percibida que, igual que en Orlac, impulsará al personaje a buscar la fusión de cuerpo y mente para recobrar su identidad.

En casa, Esther guarda silencio sobre el accidente. Cuando su pareja, Vincent, descubre lo ocurrido se alarma y duda, como el médico, de la cordura de Esther e, incluso, teme que sea una autolesión. La falta de sensibilidad física de ella perturba a Vincent y se generan fricciones. Los cuestionamientos del médico y de Vincent reducen a Esther a una posición infantil en la cual es regañada y cuestionada por no saber decir ni explicar lo que le pasa, pues a la vista de ellos su comportamiento sale de la norma. En consecuencia, Esther, por temor o rebeldía, se vuelve hermética sobre lo que ocurre con

³ En una entrevista con Tim Palmer en 2008, Marina de Van comentó su preocupación e interés por el tema del cuerpo y su relación con la mente: “Me atrajo el tema por la sensación de que el cuerpo podría convertirse en un extraño, de que podría haber una distancia entre la conciencia y la vida del cuerpo. Y estaba la idea de que la protagonista [...] podría intentar investigar esas sensaciones. [...] Lo más importante para mí fue la emoción de su curiosidad, de la angustia que puedes sentir ante la desconexión de tu cuerpo” (Palmer, 2010, 1059-1060).

su cuerpo y el trabajo. La presión de los otros hace que ella trate de producirse dolor hasta lograr sentir algo.

Luego de una reconciliación, Esther y Vincent se tocan íntimamente y él le pregunta si puede sentir. Ella le dice que no y asistimos a un “no” ambiguo que ya ha planteado el filme: ¿ella le dice que no para llamar su atención en una suerte de juego erótico o realmente ya no siente el contacto físico? Sobre esta ambigüedad avanza el filme y explora visualmente la relación de Esther con su propio cuerpo escindido. En adelante, vemos escenas de automutilación relacionadas con la presión laboral y su imposibilidad para hablar con su pareja o su amiga por temor a ser juzgada. La primera escena ocurre en el trabajo cuando Esther debe terminar un reporte en muy poco tiempo. Ella se quita el pantalón en un pasillo escondido de la oficina, se mira la pierna y la cámara enfoca en un primer plano su rostro en el cual vemos una mueca de dolor producida porque ella empieza –intuimos– a escarbarse la herida (0:20:50). Esta imagen es acompañada por un recurso sonoro: ruidos que se producen en la piel siendo escarbada, lo cual resalta la búsqueda de sensaciones corporales.

Después de inducir imágenes sonoras e indirectas, De Van finalmente confirma las sospechas del espectador enfocando a Esther mientras escarba en la herida con un objeto de metal (0:21:39). Ella no siente un dolor inmediato, entonces introduce cada vez más el objeto punzante buscando sentir, como si muy en el interior, de manera enterrada, estuvieran las sensaciones que ha perdido. Ella busca sentir en un afán por despertar una parte del cuerpo que parece estar dormida o separada de su conciencia (0:22:04).

Si retomamos los cuestionamientos del médico y Vincent, cabe preguntarse, como parece hacerlo el filme al espectador y la protagonista a sí misma, ¿cómo podemos ser conscientes de nuestro cuerpo si no es por las sensaciones de placer o dolor que experimentamos y llegan a nuestro cerebro? Por tanto, el placer que al final Esther parece sentir no es por el dolor que experimenta, sino por la recuperación de sensaciones y la conciencia de su propio cuerpo, de intentar fundir mente con cuerpo, la misma inquietud de Orlac de no querer estar escindido sino ser uno solo.

Esther, en su búsqueda por sentir, comienza a cortar otras partes de su pierna (0:22:30). Nuevamente, la cámara no se enfoca en una parte del cuerpo sino en los gestos y las acciones de ella. Se trata de una exploración de la psicología del personaje respecto a su cuerpo y no una mera exhibición del cuerpo siendo mutilado deliberada o accidentalmente. Al hacer esto, Marina de Van nos introduce en la mente de su personaje y la exploración de su propio cuerpo.

Esta exploración se vincula con el aislamiento que Esther, como Orlac, experimenta. Ambos personajes ocultan sus acciones y sus emociones frente a la incompreensión y el rechazo de sus parejas, amigos o colegas. Por consiguiente, en el caso de Esther, los ocultamientos y las mentiras van revelándose visualmente cuando se ducha, se viste o es descubierta por su amiga o su pareja, o bien, en rastros de sangre que deja sobre su ropa mojada o en la cajuela de su coche junto con herramientas. Al recorrer el cuerpo de Esther, la cámara se encarga de mostrar que sus heridas van aumentando tanto en la pierna accidentada como en la pierna sana (0:27:13-0:27:17).

Tal como ocurre con las manos ajenas de Orlac, la desaprobación de los demás ante las heridas de Esther se visualiza y verbaliza en las acciones y las sugerencias de su amiga –esconder tijeras, proponer visitar un psiquiatra– y de su pareja –quitarle violentamente los pantalones a Esther, exigir explicaciones a gritos–. Se hace patente en los diálogos y

en las visualizaciones que los demás consideran que Orlac y Esther sufren una patología: el mal proviene de ellos sin considerar que en realidad algo del ambiente exterior los afecta. Un ejemplo es la discusión que sostienen Esther y su pareja en casa. Él le baja los pantalones a ella para descubrir sus heridas, la cámara enfoca la pierna de Esther en un *close up* a través del cual se aprecia un aumento en la herida del muslo derecho que contrasta con la herida mostrada por la cámara anteriormente en la ducha de la amiga (0:35:50). De este modo, se abre para el espectador un espacio visual que revela gradualmente las mentiras de Esther al mostrarse el aumento de las lesiones y que, más adelante, nos introduce a su intimidad en la cual asistimos a los momentos de mutilación y exploración de su cuerpo.

El filme expone, entonces, que, a mayor presión laboral e interpersonal, Esther parece perder sensibilidad en su cuerpo y, por tanto, aumenta la automutilación para recuperarla. Una muestra de esto ocurre cuando Esther, luego de la discusión con Vincent, despierta en su cama y no siente su brazo, lo manipula como si estuviera dormido o sin vida (0:37:20). En consecuencia, tanto Esther como Orlac son reducidos a dos seres incapaces de ocuparse de cuidar su cuerpo o de sí mismos, así que sus parejas se ocupan del bienestar y las necesidades de cada uno desde su propia perspectiva. Ambos actúan con temor y necesidad por recuperar la estabilidad perdida por el trastorno del otro. Eso ocurre cuando Vincent desinfecta la herida de Esther y súbitamente cree ver una herida en la mano de ella y le exige verla. Solo hay una mancha y él se disculpa (0:41:19). A su vez, tanto Orlac como Esther comienzan a sentirse aislados e incomprendidos respecto a la relación con su propio cuerpo. En este sentido, Palmer menciona que “Esther [...] queda socialmente aislada, personalmente traumatizada y peligrosamente sola” (Palmer, 2006, p. 178).

Continuamente, vemos que Esther reacciona ante la presión de los otros –su pareja, su amiga, su jefe, su cliente– de manera complaciente: se calla, no se queja, no externa su desacuerdo, su necesidad, su opinión ni su deseo. Entonces, recurre a manifestar sobre su cuerpo todo lo que la agobia. Pareciera que el ambiente interpersonal en que se desenvuelve exige de ella que no sienta y no se altere y, por ello, su cuerpo empieza a dejar de sentir ante la imperiosa necesidad y deseo de ella de no dejar de hacerlo y buscar cada vez más en el interior de cuerpo alguna sensación, sea ésta de dolor o de placer. En la escena de la cena de trabajo, emerge un aspecto que en teoría literaria se denomina narración no fiable (Chatman, 1980) y que se relaciona con la duda respecto a lo que experimenta el personaje o lo que hace debido a que miente, alucina o sueña. En este sentido, hay un acercamiento a la perspectiva del personaje con el empleo de la cámara subjetiva y, por tanto, a su espacio íntimo.

En esta escena, Esther bebe rápidamente tres copas de vino bajo la insistencia del cliente, todos comienzan a comer carne y, de pronto, la mano izquierda de Esther parece incontrolable. Ésta trata de agarrar la carne con los dedos y su mano derecha la hace a un lado. De repente, su mano izquierda logra detenerse, pero está cortada hasta el codo y yace sobre la mesa (0:44:58). Nadie se percata, así que Esther baja disimuladamente la mano inanimada y la coloca en su regazo bajo la mesa. Se empieza a tocar la mano, luego el brazo y se da cuenta de que no está separado; aún lo tiene unido a su cuerpo. Luego, trata de asegurarse de poseer el brazo que no siente, así que toma un cuchillo y empieza a picarlo y cortarlo (0:46:24). Momentos después, va al baño, pero se mete en la bodega de vinos. Ahí comienza a morderse el brazo y a lamer su sangre buscando sensaciones corporales.

Al terminar la cena, Esther se mete a una habitación del hotel “Palma” para morder y lamer su mano izquierda (0:52:17). Con un cuchillo se jala la piel, mordisquea y succiona. Saborea trozos de la piel que se arranca con los dientes en una suerte de festín autovampírico, explorando dolor y placer sobre su propio cuerpo y las sensaciones que a sí misma se provoca. La visualización se enfoca en los gestos de Esther para captar sus emociones y no en el acto mismo de la carne del brazo siendo mutilada. No se trata de un castigo, sino de la búsqueda de sensaciones profundas escondidas en su cuerpo para recuperarlo como suyo. Así, Esther continúa con su pierna izquierda y la escarba con el cuchillo. Una vez que logra hacer una herida profunda, se inclina hacia atrás en posición fetal, lame y restriega la sangre de la herida en su rostro a la manera en que Orlac e Yvonne se acarician mejilla con mejilla en un ritual de pertenencia. Al final, Esther observa detenidamente sus trozos de piel y los contiene en sus manos como un tesoro, el cual guarda en una servilleta y mete en su cartera.

Posteriormente, Esther va a otro hotel luego de comprar cosas en el supermercado, entre ellas una cámara fotográfica, y con un marcador se dibuja un rectángulo en el brazo. Luego, corta la piel siguiendo el dibujo –el trozo resultante lo curtirá más adelante para conservarlo como un tesoro–. Toma la cámara y se enfoca. Enseguida, hay un oscuro total y escuchamos la respiración agitada de Esther.

La secuencia en el hotel se presenta en pantalla dividida mostrando primeros planos de los objetos, la realización del rectángulo, la cámara, la ropa ensangrentada, una navaja, gotas de sangre, fragmentos de carne y del cuerpo ensangrentado de Esther, la huella ensangrentada de su mano, un vaso llenándose de agua y sus ojos llorosos mientras de fondo sonoro se escuchan pasos y voces de gente en la calle, así como el clic de la cámara y la voz jadeante de Esther. Finalmente, ella observa su cuerpo en ropa interior y cubierto de sangre. Luego, mira a la cámara –nosotros los espectadores– como si se estuviera viendo en un espejo. En cuclillas, alcanza a tocarse la cara con el pie y se acaricia a sí misma, se siente a sí misma, adquiere conciencia de su cuerpo y de sus sensaciones.

En la escena final del hotel, Esther está rodeada de fotos de su cuerpo ensangrentado y guarda el fragmento de su piel en su sujetador. La toma final que se repite tres veces es ambigua: la toma inicia con un *close up* de la mirada perdida de Esther hasta convertirse en un primer plano de su rostro y luego la cámara gira hasta que, en la tercera repetición, la vemos recostada en la cama del hotel con su ropa y el cabello suelto mirando hacia el vacío –hacia nosotros, a la cámara–. Este final abierto le da espacio al espectador para interpretar si Esther vuelve al hotel del trabajo o si ha decidido abandonar todo y quedarse en el hotel donde finalmente recupera las sensaciones sobre su cuerpo; en el espacio íntimo donde logra fundir mente y cuerpo y recobrar su identidad.

6. Construcción filmica de *fisicidad* en *Orlacs Hände* y *Dans ma peau*

Consideremos ahora, la naturaleza de la corporeidad o fisicidad filmica. De acuerdo a Eisner (2008), la Primera Guerra Mundial dio paso al renacimiento del Romanticismo, es decir, algunos rasgos del alma romántica, los cuales contribuyeron a mostrar en el cine que “hechos exteriores son continuamente transformados en elementos interiores y eventos físicos se exteriorizan” (Eisner, 2008, p. 15). Este rasgo se aplica tanto a los objetos, como al espacio escénico y al cuerpo en obras expresionistas. A este respecto, Tim Palmer (2006) establece que *Dans ma peau* y otras obras filmicas contemporáneas

francesas de finales de los años 90 del siglo pasado y principios del XXI se pueden definir “...como *cinéma du corps*, cuya agenda es una interrogación en pantalla de la fisicidad en términos brutalmente íntimos” (Palmer, 2006, p. 171). De acuerdo con Palmer (2011, p. 57), estos filmes “tratan franca y gráficamente con el cuerpo, y las transgresiones corporales [...] cuyo programa es una interrogación en pantalla de la fisicidad en términos brutalmente íntimos”. Por tanto, Palmer plantea que el “cine del cuerpo” se trata de un fenómeno de “avant-garde” en el cine francés. Un aspecto que, como se explica en la introducción, ya se había abordado en obras expresionistas en diversas artes, en especial el cine, el teatro, la pintura y la danza.

Dentro de estos “corpus” fílmicos, las manos, las piernas, los muslos, los brazos y el rostro de los personajes alcanzan una calidad háptica visual mediante el uso de *close ups* que acercan al espectador a la experiencia sensible del tacto. La cámara se enfoca en las texturas, los detalles y las formas de cada parte del cuerpo y los acerca al espectador. Esto produce que cada parte se convierta en protagonista del espacio del plano. Este protagonismo corporal produce, paralelamente, otro efecto: la fragmentación del cuerpo. En *Dans ma peau* y *Orlacs Hände*, además, las partes fragmentadas del cuerpo ensangrentadas, agrandadas o simulando la forma de una garra adquieren la forma de lo ominoso; es decir, se produce un extrañamiento del propio cuerpo que, en Orlac y Esther, representan ritos de paso para la reconstrucción de un cuerpo nuevo y, por ende, una identidad nueva o escondida en el interior del cuerpo que finalmente logra emerger.

A este respecto, Karl (2020) enfatiza que el uso del *close up* posibilita la emergencia de la cualidad háptica al fotografiar partes del cuerpo: “Un primer plano de una mano, separada del resto del cuerpo, como si actuara de forma independiente, revela así un alto grado de inquietante incontrolabilidad” (2020, p. 45). De este modo, se le otorga al fragmento del cuerpo un valor de atracción e inmediatez en cuanto a su potencial narrativo independiente. Asimismo, los primerísimos y los primeros planos que enmarcan el cuerpo enfocan los detalles visuales y revelan la textura de la imagen llenando el espacio captado por el espectador y acercando a éste a la experiencia física del personaje (Thibaudeau, 2013). Chareyron (2013, p. 71) también agrega que el uso del *close up* “en imágenes de sangre y cicatrices [...] recuerda el tratamiento del cuerpo en el horror [y] se convierte en un vehículo para dar rienda suelta a los impulsos del personaje para explorar su propia carne y alcanzar un nuevo nivel de autoconciencia”. Precisamente, Esther toma conciencia de la separación entre su cuerpo y sus sensaciones a partir del accidente. De modo que hurgar en el propio cuerpo es una búsqueda de las sensaciones, de recuperarlas a través del cuerpo, de convertir éste en un vehículo para encontrar en el interior aquel cuerpo sintiente que parece haberse vuelto extraño.

Chareyron, de hecho, establece el rol que juegan la piel y la carne en *Dans ma peau*, así como su exposición visual, en esta escisión del personaje y su conciencia y la exploración del propio cuerpo:

La piel [...] se convierte en la forma definitiva en que el personaje reclama su propio cuerpo, de modo que la carne -la superficie- se convierte gradualmente en una superficie inscribible en la que la agitación interior y los sentimientos de Esther -el interior- encuentran su transcripción visual (Chareyron, 2013, p. 72).

Estéticamente, el recurso del claroscuro —recurrente en filmes expresionistas—, así como el uso de colores saturados en *Dans ma peau* son frecuentes en las escenas que muestran el cuerpo de Esther en momentos de intimidad y autoexploración, los cuales contrastan con las escenas iluminadas del mundo laboral en apariencia inofensivo y ordenado, pero que altera el mundo interior del personaje. Asimismo, la escisión de la mente y el cuerpo de Esther se enfatizan con el empleo de la pantalla dividida, la superposición de planos con fotografías de partes de su cuerpo y los cortes de edición coincidentes con los cortes efectuados en el cuerpo y las expresiones de curiosidad, asombro o dolor de ella.

Es únicamente al final en el ritual del hotel, luego de una serie de imágenes presentadas en pantalla dividida, que cuerpo y mente se funden al mostrarse a Esther en un encuadre completo en el cual vemos sus reacciones conectadas con las acciones que ejerce sobre su cuerpo: dejar caer sangre sobre su cara, lamerse el muslo o el brazo, acariciar su rostro con el pie, etc., en un éxtasis de placer. Se trata, entonces, de la construcción visual y háptica de un espacio de intimidad en el cual el personaje da paso al deseo, ya no por otro cuerpo como sugiere el cine contemporáneo francés (Vilaró í Moncasí, 2017), sino por el propio cuerpo como el reconocimiento y la aceptación de una otredad que posibilita el surgimiento del “yo”, de la verdadera identidad de Esther.

En este sentido, la visión háptica, así como el empleo de la cámara subjetiva (Chareyron, 2013) apelan a la experiencia propia del personaje sobre sus sentimientos y sensaciones en contraste con la racionalización producida por la mera visión óptica. La imagen háptica traduce la sensación táctil para el espectador por medio de *close ups* de la piel cortada, la sangre que cae sobre la cara de Esther y los trozos de piel que se desprenden del brazo. Por tanto, el espectador es introducido al mundo, a la mente escindida de Esther y a su toma de conciencia en búsqueda de sensaciones corporales.

Así, podemos hablar de una táctica de inmersión visual háptica. El cuerpo se convierte en un espacio de asimilación del cuerpo mismo por medio de las transformaciones físicas con la finalidad de asumir el “yo”: la fusión de mente y cuerpo. En este sentido, la transformación física que conduce a la transformación psicológica del personaje en su camino hacia la aceptación de la identidad puede concebirse como una “monstruosidad” en los términos de Sánchez Tierraseca (2023). Desde su perspectiva, ésta puede definirse como “una condición transitoria que refleja la lucha por definirse en un mundo que impone expectativas preconcebidas” (2023, 113) y que, precisamente, Orlac y Esther enfrentan. Por tanto, la representación de una monstruosidad nos confronta con la otredad por medio de “la reflexión sobre la identidad” (Useros Rodríguez, 2021, p. 108) que se actualiza preferencialmente en géneros como el horror, la ciencia ficción y lo fantástico.

En suma, este cuerpo expresionista expuesto en ambos personajes revela un cuerpo no normado, no convencional, ya sea compuesto por otras manos o modificado por la propia exploración automutilante. Así, parafraseando a Antonin Artaud a propósito de su Teatro de la crueldad, el “yo” se agencia del cuerpo al explorar las sensaciones corporales que es el sujeto en sí, no como posesión sino como espacio de identidad (como se citó en Segovia, 2019, p. 74) que rompe el impuesto “poder racional y moral” (Castro, 2019, p. 98).

7. Conclusiones

A lo largo de este análisis, se ha explorado la emergencia del cuerpo expresionista al contrastar los personajes de Orlac y Esther. Él desea volver a una normalidad física que se altera por fuerzas destructoras externas: el accidente y las manos del asesino Vasseur. Aun cuando se comprueba que éste fue inocente de los crímenes adjudicados, Orlac asume el extrañamiento físico como suyo. El cuerpo es transformado de afuera hacia adentro. Esther, en cambio, posee un cuerpo que se presenta y vuelve extraño e insensible de forma creciente y responde a las influencias exteriores. El accidente en la fiesta dispara la escisión entre mente y cuerpo. En adelante, Esther se abre paso hacia el interior del cuerpo para modificarlo y hacerlo suyo y hacerlo “otro”, distinto de aquel que la normalización externa dicta. El movimiento en *Dans ma peau* es del interior hacia el exterior.

En ambos casos, no obstante, opera un mecanismo propio de la concepción del cuerpo expresionista: se destruye el cuerpo normado, atrapado o sometido para que aflore el ser interno, la mente y el espíritu reales de los personajes a través del cuerpo modificado. Con ello, ambos personajes desafían la fisicidad normada por el exterior entendido éste como un contexto social deshumanizado, mecanizado y alienado que separa el ser de su cuerpo. En este sentido, en ambos filmes ocurre una liberación del cuerpo, entendido éste como el verdadero ser interno.

Por tanto, se establece un paralelismo entre los creadores expresionistas de principios de siglo XX y los personajes plasmados en *Orlacs Hände* y en *Dans ma peau*, a saber, la influencia del subjetivismo romántico: ambos personajes “intentan crear [su] realidad⁴ a través de su interior, de su experiencia personal” (Jiménez González, 2027, p. 115) con la exploración en el cuerpo percibido como ajeno y extraño y, luego, asumido como propio una vez transformado.

Finalmente, quisiera destacar que el horror y, en particular, el horror corporal en el cine suele poner de relieve la repulsión que genera el cuerpo que se vuelve extraño, pues éste nos muestra lo abyecto del interior que estaba oculto (Martínez Labra, 2022). En cambio, los filmes analizados proponen una vuelta de tuerca, ya que muestran que lo extraño, lo perturbador, habita en el exterior, en las normas, en la mecanización y la deshumanización y, por tanto, hay una búsqueda en el interior del cuerpo para sacar o dejar al descubierto la verdadera naturaleza del “yo”. Esto es, la aceptación de una otredad oprimida, del ser, del interior en contraposición con la norma social impuesta desde afuera, desde lo social. De ahí que ambos filmes recuperen la esencia del expresionismo descrito aquí: el ser en su plena naturaleza a disgusto del exterior.

8. Bibliografía

- Angelo, A. (2012). Wounded women: Marina de Van's subjective cinema. *International Journal of Francophone Studies* 15(2), pp. 215-235. https://doi.org/10.1386/ijfs.15.2.215_1
- Castro, A. (2019). La piel del cine. Escrito sobre el papel del Tercer cuerpo. *Cuadernos de Literatura*, 23(46), pp. 94-109. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/28419>

⁴ Énfasis mío.

Chareyron, R. (2013). Horror and the Body: Understanding the Reworking of the Genre in Marina de Van's *Dans ma peau/In my Skin* (2001). *Imaginations* 4(1), pp. 70-81. <https://doi.org/10.17742/IMAGE.scandal.4-1.9>

Chatman, S. (1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press.

Eisner, L. H. (2008). *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. University of California Press.

Elsaesser, T. (2016). Expressionist Cinema – Style and Design in Film History. En O. Brill y G. D. Rhodes (Eds.), *Expressionism in the Cinema* (pp. 15-40). Edinburgh University Press.

Estrades, J. (2017). Dramaturgia expresionista. La visión de tres dramaturgos expresionistas a través de tres personajes de sus obras. *Revista [sic]*, (17), pp. 26-35. <https://revistasic uy/ojs/index.php/sic/article/view/195>

García Rodríguez, L. (2016). Belleza y degradación del cuerpo humano en dos estéticas cinematográficas. El tiempo embalsamado. *Valenciana*, 9(17), pp. 189-214. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382016000100189&lng=es&tlng=es.

Hainge, G. (2012). A full face bright red money shot: Incision, wounding and film spectatorship in Marina de Van's *Dans ma peau*. *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* 26(4), pp. 565-577. <https://doi.org/10.1080/10304312.2012.698036>

Hans, A. (2010). "These Hands Are Not My Hands": War Trauma and Masculinity in Crisis in Robert Wiene's *Orlacs Hände* (1924). En Ch. Rogowski (Ed.), *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy* (pp. 102-115). Boydell & Brewer, Camden House.

Jiménez González, M. (2017). La ambigüedad del expresionismo alemán y su influencia romántica: Vanguardia y cine. *Paradoxa* (19), pp. 113-130. <https://zaguan.unizar.es/record/150068>

Karl, R. (2020). Technological reproduction at odds: Hand and cinematography in Robert Wiene's *The Hands of Orlac*. *Cinéma & Cie. Film and Media Studies Journal*, 20(35), Rutgers University, pp. 41-51. <https://riviste.unimi.it/index.php/cinemaetcie/article/view/16537>

Martínez Labra, T. (2022). Lo abyecto y lo siniestro en el horror corporal. Una perspectiva psicoanalítica y afectiva. *Revista de antropología visual* 30(1), pp. 1-16. <http://doi.org/10.47725/RAV.030.09>

Palmer, T. (2006). Under your skin: Marina de Van and the contemporary French *cinéma du corps*. *Studies in French Cinema* 6(3), pp. 171-181. https://doi.org/10.1386/sfci.6.3.171_1

Palmer, T. (2010). Don't Look Back: An Interview with Marina de Van. *The French Review*. Vol. 83(5), April, pp. 1056-1063.

Palmer, T. (2011). *Brutal Intimacy. Analyzing contemporary French Cinema*. Wesleyan University Press.

Sánchez-Biosca, V. (1998). El expresionismo cinematográfico. Nostalgia del romanticismo. *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, No. 7, pp. 153-160.

Sánchez Tierraseca, M. (2023). Consideraciones para una estética monstruosa en el horror corporal de Julia Ducournau. Un análisis desde la otredad y la subversión. *Tsantsa: Revista de investigaciones artísticas*, N°. 14, pp. 105-119.

Segovia, C. A. (2019). Artaud y la revolución del cuerpo: Prolegómenos a una 'Erótica Transcendental'. *Ephemera*, vol. 2(3), pp. 73-90. <https://doi.org/10.70446/ephemera.v2i3.4022>

Sipiora, P. (2016). Nietzsche's Fingerprints on *The Hands of Orlac* (1924). En O. Brill y G. D. Rhodes (Eds.), *Expressionism in the Cinema* (pp. 235-247). Edinburgh University Press.

Thibaudau, P. (2013). El cuerpo, la piel y la pantalla: los territorios habitados por Pedro Almodóvar. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, No. 7, pp. 192-208. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2013.v0i7.5931>

Useros Rodríguez, S. (2021). El monstruo femenino y la violencia liberadora en *A Girl Walks Home Alone at Night* (2014), de Ana Lily Amirpour. *Estudios Humanísticos. Filología* 43, pp. 107-122. <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i43.7054>

Vilaró i Moncasí, A. (2017). La sangre que esconde el cuerpo: la subversión del deseo en el cine francés contemporáneo. *Çédille. Revista de estudios franceses*, No. 13, pp. 501-527. <https://cedille.webs.ull.es/13/24vilaro.pdf>

Whitney, A. (2010). Etched with the Emulsion: Weimar Dance and Body Culture in German Expressionist Cinema. Texas Tech University. *Seminar*, 46(3), Septiembre, pp. 240-254. <https://doi.org/10.3138/seminar.46.3.240>

Ziegler Delgado, M. M. (2014). El Expresionismo alemán: una aproximación histórica. *Revista de Ciencias de la Comunicación e Información*, No. 19, pp. 1-12. <http://doi.org/10.35742/revistacccomunicacioneinformacion.2014.19.1-12>

9. Filmografía

De Van, M. (Directora). (2002). *Dans ma peau* [Película]. Rezo Films

Wiene, R. (Director). (1920). *Das Cabinet des Dr Caligari* [Película]. Decla Film

Wiene, R. (Director). (1924). *Orlacs Hände* [Película]. Berolina Film, Pan Films



Licencia Creative Commons

Miguel Hernández Communication Journal
mhjournal.org