

# Del horror a la transmutación corporal en el cine de David Cronenberg

*Shivers* | 1975 - *Rabid* | 1977 - *Scanners* | 1981 - *The Brood* | 1979 - *Videodrome* | 1982 - *The Fly* | 1986 - *eXistenZ* | 1999 - *Crash* | 1996

Xavier Brito Alvarado\*

Universidad Técnica de Ambato, Universidad de Málaga y Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL)

## Resumen

La presencia de enfermedades, virus, sexo, violencia y la fusión entre la carne y materia inorgánica han sido las narrativas constantes del cine de David Cronenberg, creando una metamorfosis físicas y psicológicas de los personajes. Estas películas presentan una imaginería visceral donde lo horripilante y macabro están presentes. Cronenberg explora los miedos hacia el cuerpo, las transgresiones desde el interior-exterior, que se materializan con las tecnologías, que nos inmiscuye en los oscuros laberintos de la degradación de la masa anatómica mezclada con metales, suciedad. El cine de Cronenberg, y quizás su mayor virtud, es que nos permite conectar una crítica a la condición de fragilidad del cuerpo biológico ante el avance tecnocientífico. Sin embargo, también se convierte en un campo de batalla, aquel escenario de lo abyecto, desde donde se contestan las oposiciones binarias, y el vehículo para expresar todo tipo de conceptos metafóricos, alegóricos, metafísicos y abstractos, que desmantela toda narrativa dualista cartesiana. Esta última idea permite construir un debate sobre una metamorfosis no solo de cuerpo biológico, sino psíquico que está atravesando la especie humana; siendo este el objetivo principal de este ensayo.

**Palabras Clave:** Industria cinematográfica | director de cine | corporalidad | horror

*From Horror to Body Transmutation in The Cinema of David Cronenberg*

## Abstract

The presence of diseases, viruses, sex, violence and the fusion between flesh and inorganic matter have been the constant narratives of David Cronenberg's cinema, creating a physical and psychological metamorphosis of the characters. These films present visceral imagery where the horrifying and macabre are present. Cronenberg explores the fears towards the body, the transgressions from inside-out, which materialize with technologies, which intrudes us into the dark labyrinths of the degradation of the anatomical mass mixed with metals and dirt. Cronenberg's cinema, and perhaps its greatest virtue, is that it allows us to connect a critique to the condition of fragility of the biological body in the face of technoscientific advance, however, it also becomes a battlefield, that stage of the abject, from where binary oppositions are answered, and the vehicle to express all types of metaphorical, allegorical, metaphysical and abstract concepts, which dismantles all Cartesian dualist narrative. This last idea allows us to build a debate about a metamorphosis not only of the biological body, but also of the psychic one that the human species is going through; This being the main objective of this essay.

**Keywords:** Film industry | film director | corporality | terror

## Introducción: Notas cardinales

Muchas de las cimas del pensamiento filosófico giran alrededor de la dualidad imposible del cerebro y el cuerpo. La base del terror, y lo difícil de la vida en general, es que no podemos comprender cómo podemos morir. ¿Por qué debería morir un cerebro sano, sólo porque el cuerpo no está sano? ¿Cómo es posible que un hombre muera siendo un despojo físico, mientras que su cerebro conserva una absoluta agudeza y claridad?

David Cronenberg

Los estudios sobre el cuerpo y su vinculación con la tecnificación se han convertido en un tema recurrente en las Ciencias Sociales. El dualismo cuerpo-alma de Platón y Descartes requiere una nueva lectura que se encamine a

nuevos escenarios epistemológicos que amplíen las miradas cuestionadoras sobre el cuerpo. Como sugiere Paula Sibilía (2008) el cuerpo se estaría volviendo obsoleto.

Desde la modernidad el cuerpo se ha convertido en maleable y capturado por los discursos biológicos y psíquicos destinados a moldear las subjetividades, como lo anunciaba Michel Foucault (2007). Es así, que sobre este se teje disputas asumidas desde “la filosofía, el pensamiento feminista, los estudios culturales y de la ciencia, todos parecen redescubrir el cuerpo.” (Ihde, 2004, p. 13). En este escenario, las tecnologías diseñan expresiones para ubicarlo en una esfera de la tecnofantasia. “Las recientes necrotecnologías actúan en un clima social dominado, por un lado, por la economía política de la nos-

\* lx.brito@uta.edu.ec

talgia y de la paranoia, por el otro lado, de la euforia y del entusiasmo.” (Braidotti, 2015, p. 17)

Estas situaciones nos llevan a un sinnúmero de conjeturas, y como lo ha sugerido Peter Sloterdijk (2006), los nuevos humanos parecerían que son más producto de una incubadora tecnológica de hardware y su clima determinado por tecnologías de software, que ha conducido a una convergencia del ser humano-máquina.

En este sentido, el cine ha construido narrativas modernas y posmodernas para reflexionar los impactos tecnológicos sobre el cuerpo: David Cronenberg, Katsuhiko Otomo, Paul Verhoeven, Wes Craven, David Lynch, Shinya Tsukamoto, John Carpenter, entre otros, han expuesto las rupturas epistémicas sobre el cuerpo.

El cuerpo es el cuerpo, está solo y no tiene necesidad de órganos, el cuerpo nunca es un organismo, los organismos son los enemigos del cuerpo, las cosas que uno hace suceder bastante solo sin la ayuda de ningún órgano, cada órgano es un parásito, recupera una función parasitaria destinado a hacer vivir un ser que no tiene por qué estar ahí. (Artaud, 1997, p. 314)

Las películas de Cronenberg presentan al cuerpo desde una mirada doble: 1) la construcción de lo monstruoso, y 2) como laboratorio biotecnológico. Miradas que no son nuevas, sino que se remontan a principios del siglo XX, y se mantuvieron bajo una discrecionalidad visual y narrativa, pero que desde la década de los setenta irrumpieron en la pantalla. Estos cambios trajeron una mezcla narrativa de terror, ficción y gore. Pilar Pedraza (2002) sostiene que el cineasta canadiense no es un creador de monstruos, sino de monstruosidades en que vivimos de nuestros tormentos y a la vez de nuestras emociones y seducciones prohibidas que no podemos manifestarlas públicamente por obscenas y morbosas, contrarias a los discursos morales imperantes.

Cronenberg ha propuesto temas para reflexionar una nueva forma de ser y estar en el mundo donde la *tecnosfera* es el espacio social. Omar Kuri (2021) argumenta que estas historias develan las relaciones humanas basadas en lo mórbido, visceral y amorfo, matizadas por la tecnificación de la cotidianidad, lo que Linda Williams (1991) ha denominado cine *body genres* donde el terror, lo pornográfico y lo dramático comparten excesos de emociones y éxtasis corporales.

Cronenberg se mueve por delgadas líneas narrativas de una metamorfosis que presenta *La nueva carne*, un producto del horror corporal que explora los miedos que producen: las infecciones virales, las mutaciones corporales y el uso de las tecnologías en el cuerpo, que tienden a difuminar las fronteras entre lo orgánico y

mecánico, sin dejar de lado lo interno de los sujetos, una interrelación entre lo físico y lo psicológico; estableciendo una transgresión que desmenuza al cuerpo y la mente como una fragilidad biológica y anatómica.

Las producciones de Cronenberg se han mantenido al margen, no por esto lejos, del cine *mainstream*, otorgándole un nuevo sentido dialéctico a la corporalidad, contribuyendo a crear una especie de mestizaje narrativo, colocando al cuerpo como maleable y corrosible, que nos inmiscuye en los oscuros laberintos de la degradación de la masa corporal al que somos sometidos en las sociedades industriales y postindustriales, donde se debe compartir la vida con metales, suciedades, cables y ruidos.

Cronenberg oculta una reflexión sobre la carne y el cuerpo a través de estas metáforas del mal [...] los personajes y las tramas van a descifrar, desde códigos representativos más verosímiles, aquellos fantasmas que hacían su aparición en los primeros años. (Fernández, 2019, p. 15)

De acuerdo con Duque y Sala, el cine de Cronenberg nos proyecta un escenario donde:

asistimos a toda una fiesta de cambios corporales en los que el tatuaje, el piercing o el body-building son las más inocentes y vulgares de las prácticas, y donde la cirugía radical, la automutilación, los trasplantes y las drogas nos cambian por fuera cambiándonos por dentro. (2002, p.16)

Estas mutaciones, para David Blakesley (1998) representan metáforas de los procesos de transmutación sociocultural, caracterizada por la excesiva paranoia sobre el sexo y la violencia mediática, en que

abundan las malformaciones, las prótesis, las mutaciones, las aberraciones y las anomalías, e incluso los travestismos que reconfiguran los cuerpos en una estética de lo abyecto, de la repulsión y de lo grotesco que, sin extrañeza, estalla en insólita belleza. (Sibilia, 2014, p. 216)

La obra de Cronenberg puede ser agrupada en tres escenarios narrativos: el político, el filosófico y el artístico, en que la persistencia del cuerpo subyugado a la tecnología, la enfermedad y el arte confluyen. Con ello se allana a la corriente romántica de la filosofía existencialista y a los movimientos de vanguardia del Siglo XX: el surrealismo, el futurismo y la literatura *beatnik*,<sup>1</sup> desarrollando una narrativa neofantástica que invita a contemplar no solo los cambios corporales, sino a las sociedades,

el elemento fantástico científico puede ser tan poco probable como el de un argumento perteneciente al género fantástico sobrenatural, pero su inclusión en un ámbito científico, o su relación con doctrinas científicas le otorga un tono de verosimilitud que lo sobrenatural no tiene. (Gorostiza y Pérez, 2003, p.12)

Para Tonalli López (2019) la transgresión que plantea Cronenberg tiene las siguientes características: a) violen-

cia hacia el cuerpo, evidenciada por el quebrantamiento de la piel, tejidos y órganos, b) descomposición del cuerpo y su restitución por medios tecnológicos, c) el azar, la enfermedad y la muerte como partes constitutivas del ser humano. De esta forma, el cuerpo se convierte en un espacio del *B@ody Art*, situado en un punto de tránsito, aceptando su belleza y fealdad, una ambivalencia entre la construcción y destrucción de la transgresión sistemática de la piel y los órganos.

Cronenberg instauro un imaginario *posthumano*, que parte de las teorías *postbiológicas*, redefiniendo lo orgánico como frágil, lleno de vísceras y fluidos; narrativas que colocan al cuerpo como una envoltura anatómica, susceptible de daños, enfermedades y envejecimiento, su edad de creación lo ha vuelto caduco y vetusto que hoy necesitaría de una *reingeniería biotecnológica*. “El sujeto realmente contemporáneo ya no puede depender de esa maquinaria biológica que se ha vuelto obsoleta; en cambio, debería comulgar con las prótesis y los servicios de perfeccionamiento que ofrece la tecnología más avanzada.” (López, 2019, p.77).

*La nueva carne* no solo es fetichista, subversiva, sino que designa a un fenómeno de naturaleza mixta, un híbrido que puede combinarse simbióticamente entre: yo/otro; mente/cuerpo; masculino/femenino; natural/artificial; vivo/inerte; realidad/apariencia. *La nueva carne* no solo incluye debates cinematográficos y filosóficos sobre los cambios en la forma de vida a partir de la fusión máquina-biológico, que crea una anatomía mountrosa, no en los términos que presentó en su novela Franz Kafka, sino en la degradación corporal total. Por ello, las obras de este director constituyen la visualización del pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari de ¿Un cuerpo sin órganos? Que parte de un relato imaginario de los procesos de fluidos corporales, que transforman al humano, así se presenta lo oculto y grotesco de nuestro cuerpo: vísceras, sangre, órganos mutilados y expuestos.

Esta metamorfosis implica trasgredir los límites de lo permitido y prohibido, para ubicar al cuerpo en una relación mórbida, que se revela y repugna, lleno de cables, sangre y grasa, una alusión a la *automutilación suicida*, “como si el sistema nervioso central de esos cuerpos ya no pudiera depender de los órganos físicos para ser un parachoques protector contra las ondas y flechas mecánicas.” (Rodríguez, 2014, p. 109).

*La nueva carne* aparece asociada al concepto de la realidad virtual, evidenciando una mutación que cambia la evolución humana al reinventar los entornos de vida.

La intención de esta carne es moldear la naturaleza biológica desde adentro, prescindiendo de esta como factor evolutivo, evocando una lucha constante entre lo natural y lo artificial, convirtiéndolo en un escenario de lo abyecto, “desde que se contestan las oposiciones binarias para expresar todo tipo de conceptos metafóricos, alegóricos, metafísicos y abstractos” (Hormigos, 2002, p.137).

*La nueva carne* presenta lo que Omar Calabrese (1994) denominó *neobarroco*, concepto para describir rasgos de la cultura contemporánea, entre ellos: ritmo/repetición, límite/exceso, detalle/fragmento, inestabilidad/metamorfosis, desorden/caos, imprecisión/indefinición, y distorsión/perversión; aquí Cronenberg asume al cuerpo como un escenario posmoderno, que llevado al cine implica presentar “el caos y el desorden, la composición fragmentada y la destrucción del nexo lógico entre las imágenes.” (Keska, 2004, p. 272), de esta forma, y como lo asevera Gerad Imbert (2019) *la nueva carne* dibuja al cuerpo desde el marcaje, hibridación, deformación y la transformación monstruosa.

Para el cine de Cronenberg el cuerpo es antisocial, sexualmente transgresivo, por ello sus partes no son lugares de creación o concepción natural, sino sitios de mutación y creatividad; por ejemplo sus órganos sexuales se multiplican por orificios que aparecen en partes inesperadas de la anatomía: el corte abierto en el abdomen, el agujero en la axila de la mujer donde se encuentra un agujijón mortal; las heridas y cicatrices provocada por los accidentes de autos, o los orificios en la médula espinal, ese es el cuerpo de Cronenberg, siempre trasgresor, mutante, protético, incontrolable, permeable, penetrable, y abierto.

La representación visualmente impactante de ese cuerpo les ha valido a sus películas la definición de «terror biológico»; que reformula la ópera como un espejo en el que los dos protagonistas se ven a sí mismos; un espejo que también refleja al espectador de la película (De Lauretis, 2012, p. 99).

### Cronología fílmica de la *nueva carne*

La lista de producciones cinematográficas de Cronenberg empieza con *Transfer* (1966) película que articula la idea de las conversaciones entre un paciente obsesivo y su psiquiatra, evidenciando la dependencia del primero hacia el médico. *From the Drain* (1967) presenta la historia de dos hombres sobrevivientes de una extraña guerra química, ellos dialogan en el interior de una bañera sobre los traumas psicológicos que ocasionan las guerras. *Stereo* (1969), ya anticipaba algunas narraciones que predominarían en las historias del director, entre ellos:

la capacidad misteriosa del cerebro, la degeneración del cuerpo humano y los fetichismos sexuales. La película muestra la experimentación con las mentes de las personas para convertirlas en telepáticas y con ello comprender su comportamiento social para dominarlos.

### Virus, sexo y sangre o la dialéctica del deseo

En sus primeras películas, la idea de lo biológico y sexual tranza las historias, donde se marcan una estrecha relación del cuerpo con la sexualidad, dando paso a una sintomatología de lo infeccioso que se presenta en formas extremas de somatización y sadomasoquismo, una referencia psicoanalítica de las enfermedades, debido a que la agresividad y la autodestrucción acompañan a los personajes, conectando la sexualidad y la muerte. *Shivers* (1975) fue donde Cronenberg comenzó su ascenso como director, la película cuenta la historia de unos parásitos viscosos, que se introducen en los orificios del cuerpo, provocando un exacerbado deseo sexual.

La trama se desarrolla en un lujoso edificio de apartamentos aislado y autosuficiente, a medida que avanza la historia se devela que el contagio es producto de la investigación sobre órganos parasitarios simbióticos. Acá se desarrolla la idea del uso de parásitos como forma de sustitución de los órganos defectuosos, lo que hace alusión a nuevos Frankenstein biológicos.

Cronenberg asume la reducción absoluta de la esfera pública y especula con el carácter del edificio-ciudad convertido en una prisión; presentando la idea de un retroceso de la racionalidad excesiva a la participación en una *orgía sin sentido* instintiva y compulsiva.

La película elaboraba una complicada tesis a favor de la liberalización de la carne sexual, sin tener en cuenta género, edad o parentescos, la rebelión de las pulsiones eróticas de la comunidad en pos de un caos orgiástico de consecuencias impredecibles. (Duque y Sala, 2002, p. 102)



Secuencia de *Shivers*, 1975

*Shivers* “juega con la idea de un virus erótico que se contagia por contacto sexual, cuyo efecto es la liberación del deseo.” (Rangel, 2015, p. 42), evidenciando la irrupción de las máquinas-deseantes, la enfermedad no es más que el amor entre dos seres extraños.

Imaginemos, por ejemplo, un virus sexual. Enardece tanto los centros sexuales del cerebro posterior que el huésped se vuelve loco por el sexo y todos los demás pensamientos son borrados. Parques llenos de gente desnuda, frenética, cagando, meando, eyaculando y gritando. De manera que el virus puede ser maligno, eliminar todas las regulaciones y producir finalmente agotamiento, convulsiones y muerte. (Burroughs, 2009, p. 70)

La intención de la creación de este parásito fue desbloquear los pensamientos que inhiben el deseo sexual, para quebrar las ataduras morales y sociales establecidas sobre el sexo.

Sin embargo, las pretensiones experimentales iniciales se extralimitan y el parásito, una especie de gusano con forma fálica, se extiende por los bloques de viviendas. Los infectados se comportan como auténticos zombis con un apetito sexual exacerbado. Este desgarrar la carne y sustituye los órganos hasta la destrucción total del cuerpo. (Sandonís, 2019, p. 55)

Esta película presenta las ideas de Deleuze y Guattari sobre los procesos de producción deseante: 1) síntesis conectiva que permite los flujos energéticos, 2) síntesis disyuntiva trabajando a través de la atracción/repulsión aporética, y 3) la síntesis conjuntiva dando a luz nuevos sujetos nómadas/máquina, célibes que transitan entre lo atractivo y lo repulsivo, “un ensamblaje colectivo de enunciación, un ensamblaje maquínico de deseo, uno dentro del otro y ambos enchufados a un inmenso afuera que es una multiplicidad en todo caso.” (Deleuze y Guattari, 2010, p. 25)

En la película *Rabib* (1977) se presentó un cuerpo infeccioso en que la carne se convierte en una pulsión desenfrenada de la dislocación del orden social, un escenario de confrontaciones biopolíticas para el dominar el deseo sexual, aquí el cuerpo es la excusa para controlar los instintos sexuales, que va más allá de los discursos de sanidad, y se enfocan en la repulsión de la sexualidad a favor de un control de la natalidad. *Rabib* traza el devenir no biológico de una mujer que luego de un procedimiento médico se convierte en vampiro, y cuya mordida libera una violencia sexual inusitada.

Cronenberg imagina a las enfermedades sexuales como un contratiempo evolutivo; que muta en un fallo ubicado en la axila que se alimenta de la sangre de sus víctimas, transformándolas en maníacas delirantes, hambrientas y sedientas de sangre, convirtiendo al receptor

en un vampiro. La película empieza con un accidente de tránsito de una pareja de motociclistas que son arremetidos por una casa rodante, a partir de esto la escenografía del miedo y el desgarrar de la carne se convierte en el reflejo de una sociedad esclerotizada en materia sexual, no en vano la actriz principal fue Marilyn Chambers, una de las figuras más importantes del cine pornográfico en la década de los setenta.

*Rabib* plantea cuestiones como los mecanismos de destrucción de la plasticidad corporal incontrolable, altera no solo a la carne, sino a la psiquis, transgrediendo la naturaleza. El director ofrece una mirada a los cambios de rol sexual, ubicando a la mujer como protagonista central, además de crear la idea indisoluble entre el sexo y la muerte; proponiendo que la convencional pareja heterosexual no es la única forma de relacionarse sexualmente. Aquí la idea vampírica cobra interés, ya que desnuda prácticas sexuales que en ese tiempo se empezaban a visibilizar. Más allá de este relato, la película combina “la clásica relación del vampirismo entre cuerpo, sangre y sexo, se conectan aquí con las técnicas médicas del siglo veinte.” (Velasco, 2019, p. 325)



Secuencia de *Rabib*, 1977

### Estéticas biotecnológicas

La fusión entre el humano y la máquina ha sido una fascinación persistente por parte de la humanidad, el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) fue el ideólogo del movimiento artístico de vanguardia llamado *futurismo*, sus reflexiones giraban como la industrialización y la vida urbana moderna habían cambiado las formas de vida del ser humano, y las nuevas sensibilidades artísticas; entre ellas, el *futurismo* tendían a crear obras artísticas donde la imitación y la fusión entre diferentes elementos mecánicos eran definidos como: “un animal nuevo, instintivo, cuya personalidad innata solo

la podremos conocer cuando nos familiaricemos con las propensiones de las diferentes fuerzas que lo componen.” (Marinetti, 2006, p. 111). A partir de estas conceptualizaciones surgen las ideas de un ser humano combinado entre los orgánico-mecánico, con la intención de superar las limitaciones de la naturaleza sobre el cuerpo.

*Scanners* (1981), presenta la repulsión somática del cuerpo, la película cierra el primer momento de Cronenberg en que:

la evolución de la raza humana a otros niveles orgánicos era un hecho irreversible y en dicha transformación la carne tenía un protagonismo casi despótico, y la mera voluntad no tenía sentido sino a través de coordenadas orgánicas. En el sentido más cinematográfico de la evolución estética del gore. (Duque y Sala, 2002, p. 105)

Los personajes principales llamados escáneres tienen la capacidad de escuchar a todos y con ello el poder sobre la vida de los otros, esto conlleva a otras temáticas como: la transformación genética de los humanos. Los *Scanners* llamados *exploradores* son telepáticos que poseen estas facultades a causa de un fármaco suministrado por la empresa biotecnológica ConSec, que desarrollaba en la década de los cuarenta una droga para el control emocional y que tuvieron efectos nocivos en las mujeres embarazadas, no obstante, esta droga, antes de ser retirada del mercado provocó que nacieran 236 bebés con capacidad telepática.

La película se ubica en el género de ficción distópica que nos acerca al paradigma fármaco-biopolítico destinado a dominar a los humanos, incluso manipulados desde el útero; representa una metáfora de la guerra fría, especialmente en el desarrollo de experimentos psicológicos y farmacológicos, cuyo fin era crear miedo en sus enemigos.

Los seres modificados genéticamente esbozan la idea de cómo serán los humanos del futuro y las consecuencias de cuando estos se vuelven incontrolables. En este punto, la idea de la sociobiología que plantea Donna Haraway cobra interés, la maximización de genes y las combinaciones de estos, “órdenes fenomenológicos los cuerpos y las sociedades son únicamente las estrategias para maximizar su propio beneficio reproductivo.” (Haraway, 1995, p. 99)

*Scanners* plantea la imposición de tecnologías y farmacologías en la gestión política y técnica de los cuerpos, del sexo y de la sexualidad, que se destinan a un nuevo régimen de subjetivación, donde se ubica a la vida en un sistema de saber-poder que somete al cuerpo y la mente a una subjetivación bajo la farmacología. Por

ello, no se persigue prolongar la vida, sino transformar la carne para mejorar las funciones operativas dentro de la sociedad.



*Scanners*, 1981

### La metamorfosis humana

La inclinación por lo biológico, en las películas, no constituye un relato contemporáneo, sino que viene instaurándose desde hace mucho tiempo, hoy las narrativas se centran en la experimentación genética, la clonación y las técnicas de reproducción asistida, que han generado una esfera de miedo y resistencia. *The Brood* (1979) cuenta la historia de Nola Carveth quien se encuentra hospitalizada para recibir terapia psicoplásmica, debido a una falta de equilibrio emocional; Candice (hija de Nola), cuando la visita en el hospital es violentada, en la investigación emprendida por el padre de Candice descubre que la terapia tiene un efecto secundario en Nola, cada vez que siente rabia da a luz pequeños seres parecidos a niños que ejecutan sus más perversos deseos.

*The Brood* parte de la idea de una nueva raza de humanos, motivada por un odio al machismo, por ello, los asesinos están “al servicio de una venus matricial mutante, todo en una estructura de hormiguero donde la mujer establecía su dominio. La carne se ponía al servicio de la mente estableciendo una íntima relación creativo-destructiva” (Duque y Sala, 2002, p.103).

Esta película refleja un impulso primigenio, “al crear una raza de clones asesinos al servicio de una venus matricial mutante, todo en una estructura de hormiguero donde la mujer establecía su dominio” (Duque y Sala, 2002, p. 103), aquí la carne se encuentra al servicio de la relación creativo-destructiva de los poderes psíquicos, para alcanzar la evolución de la raza humana a niveles que superen lo orgánico.



*The Brood*, 1979

*Videodrome* (1982) presenta una historia entre lo real e imaginario; y debe ser interpretada como “una película que debe su posición canónica casi clásica a haberse evadido triunfalmente CASI por completo de todas las cualidades de la alta cultura, desde la perfección técnica a las discriminaciones del gusto y al canon de la belleza” (Jameson, 1995, p. 44).

La película presenta la historia del periodista Max Renn y el presidente de TV Cívica/Canal 83, dedicada a transmitir material audiovisual donde imperan: el erotismo *soft* y la violencia extrema. Max se hace pareja de Nicki Brand, una celebridad radiofónica con la cual tienen prácticas sdomasochistas. Al transcurrir la película Renn empieza a sufrir alucinaciones en que Brand emerge de la pantalla de su televisor e invitándolo a introducirse en la pantalla de televisión. Luego descubre que las alucinaciones surgen a través de la señal de *Videodrome* que pretende convertirse en el primer medio masivo de comunicación destinado al control mental de los televidentes.

Así, vemos una escena de cómo el estómago de Max Renn se abre nuevamente y es utilizado [...] como videocasetera, al introducirle una cinta de video que, todo hace indicar, lo programa para liquidar a los demás propietarios de TV Cívica/Canal 83” (Cabrejo 2008,130). La película presenta al cuerpo como una metamorfosis que busca nuevas realidades y sensaciones mediante la tecnología de televisión satelital; esta metarrealidad se basa en la búsqueda del poder y el control de la mente de los sujetos, que utiliza los discursos del entretenimiento como mecanismos de dominación; “y esta es, justamente, la lógica de la hegemonía: una dominación inocentemente consentida. (Vidal, 2017, p. 42)

La transformación corporal que provoca *Videodrome* se vincula con la figura del *cuerpo sin órganos* de Deleuze y Guattari, que ofrece un flujo del deseo, diluyendo el cuerpo de Renn a una masa viscosa de vísceras, cables y sangre. El proyecto hegemónico que presenta la película es la promesa de superación del ser humano, lo que Foucault denominó como disciplinamiento social, que devela la dimensión utópica del sujeto y su

búsqueda de la perfección constituyendo la vida en un objeto cultural destinado al placer y la transformación humana. *Videodrome* puede ser pensado como un proyecto político conservador para castigar a los consumidores de violencias y pornografía, “se muestra como un lugar propicio para la construcción de estructuras hegemónicas, y al mismo tiempo es una condición de posibilidad e imposibilidad.” (Vidal, 2017, p. 42)

La película se encasilla en la teoría de Marshall McLuhan sobre las consecuencias psíquicas y sociales que los medios producen con sus mensajes.

[...] la televisión es la dimensión dominante de la experiencia social y, por cierto, la extensión primaria del hombre tras traducir la información hacia formas externas. Cronenberg literaliza la teoría de McLuhan, *el medio es el mensaje*, en *Videodrome* la sociedad está retratada como una estructura según el patrón formal de la televisión. (Díaz, 2013, s/d)

De esta forma, propone el debate sobre la capacidad de la televisión como el exponente más importante de los medios de comunicación de masas de nuestra era, provocando que el ser humano se convierta en un animal tecnológico. “Nuestra percepción personal de la realidad es la única que aceptamos. Aunque te estés volviendo loco, sigue siendo tu realidad. Pero eso mismo, visto desde una perspectiva externa, es una persona que se comporta como un loco” (Rodley, 2000, p. 150).

En este sentido, la proyección de *Videodrome* a principios de los años ochenta, de alguna manera, profetizó el poder mediático de la televisión; la manipulación, el exceso de violencia y la pornografía como las narrativas imperantes, debido, en gran medida, por la competencia en el mercado televisivo.

El poder que se otorga en *Videodrome* a la imagen televisiva es indiscutible, esa otredad que se proyecta cuando se mira a la pantalla catódica se pervierte, se vuelve cancerosa. Anulando a un yo que, buscando su identidad, halló la muerte. Una muerte considerada como la única vía posible para dar lugar a la “nueva carne” liberada de toda carga política, social, sexual. (Román, 2004, p. 114)



*Videodrome* 1982

La destrucción paulatina del cuerpo biológico revela su propia condición de existencia, “es decir, sin cuerpo, al transformarse en cuerpo tecnológico y virtual.” (Velasco, 2019, p. 328)

*The Fly* (1986), el único remake que ha producido Cronenberg, originalmente fue una película de Kurt Neumann (1958), ambas películas se basan en la novela de George Langelaan. Cronenberg expone la degeneración de la condición corporal humana a partir de una mutación y fragilidad somática, los genes humanos más débiles en comparación con otros animales, que nos coloca en una inferioridad en la escala evolutiva. La idea central de la película se centra en los diversos peligros de la maternidad tecnológica y de los experimentos genéticos, además de fantasear con la idea de la autogeneración masculina. El científico protagonista, ha creado un artefacto que cambiará la historia de la humanidad: la *teleportación* que consiste en desintegrar los átomos y luego integrarlos en otros lugares, el científico sueña con un útero de cristal donde se origine la nueva humanidad. En su afán por experimentar decide probar los efectos de la teletransportación en sí mismo, un anhelo futurista, una especie de renacimiento de la humanidad, sin que medie la sangre, ni el sentido materno.

En el proceso de teletransportación, por error una mosca se introduce en la cabina, el cuerpo entra en una degeneración física que activa las habilidades de mosca, la mosca implica una celebración del caos de la carne y la manipulación genética.

El científico Seth Brundle forma parte un imaginario popular del científico descomplicado, desordenado; su tiempo es empleado para la ciencia, apartado del resto de la sociedad, en las pocas ocasiones que sale a los eventos sociales conoce a una periodista a quien seduce mediante la historia de la teletransportación; Cronenberg propone una destrucción personal, instaurando una estética posmoderna, “en el cine posmoderno lo que regresa para producirnos inquietante extrañeza no viene de las sombras ni de la animación de lo inorgánico, sino del propio cuerpo.” (Pedraza, 2002, p. 39). Que representa un cuerpo viscoso y en decadencia. La historia de *The Fly* queda reducida al interior del laboratorio y su máquina teletransportadora. “La mosca, que es una película sobre híbridos y posibilidades híbridas, es también un híbrido que sugiere el potencial de esas formas híbridas como son las películas de miedo-ciencia ficción.” (Telotte, 2012, p. 225)

*The Fly*, 1986

En 1999 se estrena *eXistenZ*, y nuevamente la tecnología se ubica como eje para el debate evolutivo del humano, nos pone frente a una dicotomía de lo idílico o demoníaco de los juegos virtuales, mostrando las formas de la experiencia virtual colocando a las dicotomías real/virtual, verdadero/falso, mente/cuerpo. Este problema se expone a partir de *eXistenZ*, un juego virtual que inicia conectándose a una consola *cyborg* por medio de un *bio-puerto* en la espina dorsal que conecta al usuario con la consola, permitiéndoles a los jugadores entrar en la realidad virtual.” (Rangel, 2015, p. 202), el biopuerto parte de la noción de *dispositivo*, un modelo de análisis propuesto por Foucault, que actúa como un vector sometido a ramificaciones dentro del cuerpo, que funciona como un cordón umbilical provocando un híbrido entre los tejidos orgánicos y los cables artificiales, que para no hacerlo tan extraño a los jugadores está compuesto de sangre y carne, que tiene la imagen de un útero, una metáfora al nacimiento de una nueva vida, y con ello el advenimiento del posthumanismo digital; *eXistenZ* ofrece el espectáculo de la vida virtual, lejos de la carne, una experiencia incorpórea destinada a complacer los sueños de los jugadores de vivir experiencias únicas, comulgando un orgasmo entre la máquina y el jugador, que dan paso a “un demiurgo que crea una Naturaleza que es superior a aquella creada por Dios” (Berghaus, 2009, p. 20).

Esta película construye narrativas confusas del estar entre el mundo físico y el virtual, creando un efecto de juego dentro del juego, una imagen-fractal, que explorará la digitalización de la vida, *eXistenZ* cuenta la historia de Allegra Geller una programadora de videojuegos que sufre un atentado por parte de un grupo llamado realistas, que busca erradicar la realidad virtual, y con ayuda del vigilante de seguridad del evento Ted Pikul tratará de salvar el videojuego.

La película, no obstante, tiene otra lectura, la humanización de la máquina, algo apreciable en el diseño de la vaina del videojuego, un útero que sangra si recibe

un golpe, ofreciendo una mirada a *la nueva carne*. Para Mark Fisher (2013) lo relevante de la película es su estilo semiótico apagado, donde el color marrón delinea la retrospectiva de la negación del brillo artificial que alude la cultura digital y sus promesas de una vida mejor.

*eXistenZ*, 1999

*Crash* (1996), basada en la novela de James Ballard (1973), relata el fetichismo sobre las prótesis y vehículos, donde se busca un efecto de la aceleración en la vida de los personajes. Siguiendo a Paul Virilio (2006) la velocidad proveniente del motor provoca una aprehensión del tiempo, ligado a una menor cantidad de movimientos corporales que acrecienta la ociosidad, incluso mental. La alocución *crash* es una onomatopeya del inglés, asociada al sonido de estallido con violencia, la película narra la violencia y los quiebres que experimentan los individuos luego de un accidente de tránsito, muchos de ellos provocados por la velocidad al conducir.

El automóvil no solo representa una metáfora sexual, sino una forma de vida de la sociedad contemporánea, un éxito de la modernidad es que conjuga la velocidad, la publicidad, la producción en serie, la posibilidad de viajar acompañado” rasgos propios de la modernidad.

El caso es que ya hemos incorporado el coche a nuestro entendimiento del tiempo, el espacio, la distancia y la sexualidad. La necesidad de mezclarnos con él literalmente, en un sentido más físico es una buena metáfora. Hay un deseo de fusionarnos con lo tecnológico. (Gorostiza, 2016, p. 53)

Cronenberg explora al automóvil como una prótesis sexual, que abren la posibilidad de la multiplicación de coitos por fuera de lo biológico, este eje sexual mezcla el fetichismo con la necesidad de encontrar el placer sexual máximo, que pretende encontrar el placer con las máquinas, dejando lo biológico de lado. La importancia de las máquinas está determinada alrededor de ser instrumentos de la evolución espiritual, que glorifica su accionar.

Crash se sitúa en un terreno incómodo, pues fuera de su misión mesiánica, de esa sacralización de la pulsión de muerte presente en el hombre, sólo nos deja enormes autopistas transitadas: la vacuidad de un mundo sin una muerte hermosa y elegida. (Lainez, 199, p. 29).

Esta película representa el constante deseo de por la tecnología y la ciencia, no solo para conocer, sino en convertirse en una potente seducción que combina una simbiosis entre carne y metal



Crash, 1996

Crash presenta la compulsión a una repetición erótica de los accidentes de tránsito con los cuerpos heridos y cicatrices. En cada accidente se produce un encuentro sexual, una pulsión que va más allá del género, del cuerpo y del propio deseo.

## El fin

Las ideas presentes en este ensayo constituyen una aproximación a las dimensiones filosóficas, políticas y

sociales que presenta la obra de Cronenberg, por tanto, esta mirada es una invitación a pensar a estas producciones como una expresión de la irrupción de las tecnologías y de los avances biotecnológicos en los cuerpos biológicos de millones de personas, una ruptura a pensar a la vida no solo como una expresión natural.

El debate sobre la obra de este director, y de otros, es presentar las trasfiguraciones biológicas y anatómicas del cuerpo, que se aleja de las posturas de la ficción, la mitología, la moralidad y la lógica, instaurado discursos de un capitalismo, que bien podría denominarse *tecnocapitalismo*, donde conceptos y formas de expresión paradójicos van desde lo físico y no imaginado, propios de la expresión moderna o posmoderna de los temores, ansiedades, fetichismo y alegorías, que ubican al cuerpo como una cárcel que atrapa al individuo en un espacio de sangre, líquidos, masa corporal, que nos aterroriza. Los personajes de la *nueva carne* se presentan desde una mirada *metamorfoseante*, fetichista, condenatoria y subversiva sobre la mutación orgánico-tecnológico destinado a crear un híbrido sostenido en los dualismos: yo/otro; mente/cuerpo; masculino/femenino; natural/artificial; vivo/inerte; realidad/apariencia.

El cine de Cronenberg nos presenta imágenes que modifican la experiencia corporal, cuestionando la percepción sobre los cuerpos y su relación con los entornos en que vivimos; presentando una estética con tres elementos: lo mental, lo físico y el sistema nervioso, creando así una idea de máquina biológica. Para finalizar, la nueva carne se encuentra en la virtualidad, aquel espacio que parece irremediabilmente convertirse en el nuevo *ethos* de la humanidad.

## Referencias

- Artaud, A. (1977). *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de dios*. Fundamentos.
- Berghaus, G. (2009). *Futurism and the Technological Imagination*. Editions Rodopi.
- Blakesley, D. (1998). "Eviscerating David Cronenberg", *Enculturation*. Vol. 2. No 1. 1-15. [https://www.enculturation.net/2\\_1/blakesley/](https://www.enculturation.net/2_1/blakesley/)
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona.
- Burroughs, W. (2009). *La revolución electrónica*. Caja Negra.
- Cabrejo, J. (2008). "Del mito de Orfeo a la película Videodrome: Cosmovisiones de la mujer y del descenso a los infiernos". *Tópicos del Seminario*, No. 20, 129-153. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59402006>
- Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Cátedra.
- Deleuze, G, Guattari, F. (2010). *Mil mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Díaz, L. (2015). "Las extensiones de los medios en el filme Videodrome de David Cronenberg". <http://www.henciclopedia.org.uy/ autores/DiazBouquillard/Cronenberg.htm>
- De Lauretis T. (2012). "El cuerpo antisocial". *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, No. 37 (2012): 93-99, <https://roderic.uv.es/handle/10550/46357>

- Duque, P, Sala, Á. (2022). “Patrones para una evolución somática en el cine fantástico contemporáneo”. En Navarro, A. *La nueva carne una estética perversa del cuerpo*. Valdemar.
- Fernández, J. (2019). *Políticas de la nueva carne: perversiones filosóficas en David Cronenberg*. Holobionte.
- Fisher M. (2013). *Los fantasmas de mi vida*. Caja Negra.
- Foucault, M. (2007). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.
- Gorostiza, J. (2016). *Panorámicas urbanas 50 películas esenciales sobre la ciudad*. Editorial UOC.
- Gorostiza, J, Pérez, A. (2003). *David Cronenberg*. Cátedra.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Hormigos, M. (2002). “Nuevas especies para el panteón de lo grotesco femenino. David Cronenberg y la Nueva Carne”. En: Antonio Navarro, *La nueva carne, una estética perversa del cuerpo*. Valdemar.
- Ihde, D. (2004). *Los cuerpos en la tecnología. Nuevas tecnologías: nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*. Editorial UOC.
- Imbert, G. (2019). *Crisis de valores en el cine posmoderno*. Cátedra.
- Jameson, F. (1995). *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós.
- Keska, M. (2004). “El cine en la era neobarroca”, *Revista internacional d’Art*, No. 4, 271-278. <https://raco.cat/index.php/Materia/article/view/83215/112148>
- Kuri, O. (2021). *El cuerpo tecnificado en tres películas de David Cronenberg*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Laínez, J. (1997). “De la muerte como un simulacro: Carne, metal y ascetismo en Crash”. *Banda aparte*, No. 25-30. <https://riunet.upv.es/handle/10251/42214>
- López, T. (2019). *Cuerpos coagulantes: los procesos de transgresión corporal en el cine de David Cronenberg*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Marinetti, F. (2006). *Critical Writings*. Farrar, Straus and Giroux.
- Navarro, A. (2005). *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Valdemar.
- Pedraza, Pilar. 2002. “Teratología y nueva carne”. En *La Nueva Carne. Una Estética Perversa del Cuerpo*, editado por Antonio José Navarro. Valdemar Intempestivas.
- Rangel, S. (2015). *Ensayos Imaginarios*. Itaca.
- Rodríguez, J. (2014). “David Croenberg y el cuerpo abierto” *Calle 14*, No. 9 106- 117. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2014.2.a08>
- Rodley, C. (2000). *David Cronenberg por David Cronenberg*. Ediciones Alba.
- Román, Ángel, 2004. *Ensayos de la mirada*. Madrid: Estudio Euroláser.
- Sandonís, Á. (2019). “Cronenberg: las corrupciones de la carne”. *Ventana Indiscreta* No.21 54-61. <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2019.n021.4183>.
- Sibilia, P. (2014). “El cuerpo extraño: orgánico, demasiado Orgánico”. *Interdisciplina* 2, No. 3. 211-217. <https://doi.org/10.22201/ceich.24485705e.2014.3.47851>
- Sibilia, P. (2008). *El hombre postorgánico*. Fondo de Cultura Económica.
- Sloterdijk, P. (2006). *Normas para el parque humano*. Siruela.
- Telotte, J. (2002). *El cine de ciencia ficción*. Cambridge University Press.
- Vidal, E. (2017). “David Cronenberg: videodrome y la posmodernidad”. *Ventana Indiscreta*, No. 06: 38,43. <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2011.n006.1090>
- Velasco, M. (2019). *Larga vida a la nueva carne (El cuerpo en el cine de Cronenberg)*. Fundación Manuel Mindán.
- Virilio, P. (2006). *Velocidad y política*. La Marca.
- Williams, L. (1991). “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”. *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4, 602–16.

## Referencias filmográficas

- Cronenberg, D. Director. (1966). Cortometraje. [*Transfer*]. Productor: David Cronenberg
- Cronenberg, D. Director. (1967). Cortometraje. [*From the Drain*]. Productor: David Cronenberg

Cronenberg, D. Director. (1969). Película. [*Stereo*]. Emergent Films Ltd.

Cronenberg, D. Director. (1975). Película. [*Shivers*]. Canadian Film Development Corporation.

Cronenberg, D. Director. (1977). Película. [*Rabid*]. Canadian Film Development Corporation.on.

Cronenberg, D. Director. (1986). Película. [*The Fly*]. Brooksfilms.

Cronenberg, D. Director. (1996). Película. [*Crash*]. Crave, Canadian Film Development Corporation.

Cronenberg, D. Director. (1999). Película. [*Existenz*]. Canadian Television Fund.

---

<sup>1</sup> Movimiento literario nacido en 1944 en Nueva York. El término beat se asocia a derrotado y marginado, pero encarnaba una actitud de protesta y rebelión contra la sociedad militarista, capitalista y heterosexual.