



**BENÉMERITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**



**DAVID CRONENBERG: CUERPO Y TECNOLOGÍA EN SUS PRIMERAS
PELÍCULAS**

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

PRESENTADA POR HERBERT JULIÁN PERDOMO RUBIO

ASESOR: DR. ALBERTO CARRILLO CANÁN

**PUEBLA, PUEBLA, MX
JUNIO DE 2015**

A la memoria de Gianna

“ A veces ni siquiera quiero ver sus películas cuando se estrenan, pero al final voy, y para mí son una experiencia catártica... Cronenberg es algo sobre lo que lamentablemente no ejercemos control alguno, en la medida en que no tenemos control sobre nuestra propia destrucción ”

MARTIN SCORSESE

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	6
1. CRONENBERG: CINE DE INSPIRACIÓN CIENTISTA	9
1.1 ¿ QUIÈN ES DAVID CRONENBERG?	9
1.2 ZEITGEST	14
1.3 BODY OF WORK	15
2. DOS PELÍCULAS EXPERIMENTALES	60
2.1 STEREO	61
2.2 CRIMES OF THE FUTURE	98
3. BODY AND TECH ON EARLY FILMS	108
CONCLUSIONES	139
DISCUSIÓN Y PUENTE	141
REFERENCIAS	143
LISTA DE FIGURAS	145

INTRODUCCIÓN

El Canadiense David Cronenberg es uno de los artistas más aclamados, innovadores y originales de las últimas tres décadas, su nombre cada día adquiere mayor relevancia en las investigaciones sobre cine, estética e historia del arte contemporáneo. De forma permanente, editoriales, portales web y publicaciones universitarias y de divulgación científica, presentan todo tipo de estudios críticos y análisis sobre el director; provenientes de ramas tan diversas como la literatura, los estudios culturales, los estudios de género, el psicoanálisis, el marxismo, el análisis cinematográfico, el post-estructuralismo, la filosofía y la lingüística. Trabajar en una nueva investigación sobre un tema en apariencia “explotado”, supone un desafío importante: el de cumplir con un mínimo, con algún aporte novedoso o inquietante que suponga un avance en la discusión y no otro texto monográfico de pretensión wikipédica más.

En este ensayo quiero proponer al lector un enfoque de Cronenberg como un artista influenciado directamente por el quehacer científico, un autor interesado principalmente en la ambigüedad y complejidad de los encuentros entre el cuerpo de sus personajes y la tecnología disponible en la realidad que les circunda; para argumentar lo anterior, se propone una revisión de dos sus trabajos menos analizados, los filmes experimentales *Stereo* (1969) y *Crimes of the Future* (1970) bajo el prisma general de toda su filmografía.

El trabajo se encuentra dividido en tres capítulos y una sección dedicada a las conclusiones y recomendaciones. En el primer capítulo se incluye un comentario biográfico sobre el autor detrás de las películas, sus posibles influencias, experiencias reveladoras, trayectoria artística y personal, como también, breves reseñas sobre sus distintos trabajos.

En el segundo capítulo se examinan las dos películas mencionadas, obras ignoradas por muchos trabajos anteriores al considerarlos productos irrelevantes e inferiores. El análisis de los dos trabajos experimentales, recurre a una aproximación teórica proveniente de ramas como la sicocinemática, la filosofía de la mente y las ciencias de la cognición; se asume que solo mediante un acercamiento al cine del canadiense apoyado en teorías que permitan entender los atributos formales de sus filmes, más allá de aspectos como la “historia” y el “argumento”, se pueden superar o completar algunas lecturas reduccionistas, pretendidas como descodificadoras, que sobre su obra se han hecho desde los estudios literarios, la semiótica ó las humanidades.

Empleando los resultados obtenidos del análisis de *Stereo* y *Crimes of The Future*, se incluye un tercer capítulo en el que se aborda la manera como la relación entre cuerpo y tecnología es problematizada y presentada en ambos filmes, como también, las posibles conexiones con la reflexión que sobre cuerpo, tecnología y experiencia cinematográfica, emiten autores como Maurice Merleau Ponty, Marshall Mc Luhan, Carl Plantinga, Arthur Koker ó Noël Carroll; adicionalmente se aprovecha este capítulo para destacar como la relación de cuerpo y tecnología configurada ya en esta primera etapa de su filmografía, es extensiva y punto de referencia e influencia para toda su obra posterior.

La hipótesis defendida en esta sección considera que ya en el cine del primer Cronenberg, la tecnología y los seres humanos no se presentan como entidades separadas, sino más bien, como el producto de la difuminación de las fronteras entre lo orgánico y lo sintético, como algo nuevo y distinto, fruto de esta suerte de intrusión/simbiosis, y que este factor es el central y elemental para poder entender su obra como un mismo *corpus unificado*.

Considerando la afirmación anterior se esperan discutir las interpretaciones que sobre los conceptos de cuerpo y tecnología, para el caso de Cronenberg, aparecen en algunas investigaciones anteriores.

Se incluye en el cierre la sección de conclusiones y una discusión o *Puente* en el que se anotan las limitaciones de la investigación y se ensaya una comparación de la recreación de los mundos presentados en la obra de Cronenberg con algunas situaciones de las sociedad y la cultura contemporáneas, esto con el ánimo de generar más preguntas que se conviertan en investigaciones a futuro.

CAPÍTULO 1: CRONENBERG: CINE DE INSPIRACIÓN CIENTISTA

En este capítulo se describe la trayectoria artística y personal de David Cronenberg, dedicando especial atención a su formación trunca como científico y la manera como termina convirtiéndose en cineasta; también se consideran las corrientes artísticas y literarias que le sirven de referente y las distintas formas como ciencia y arte confluyen en su obra mediante una revisión y comentario básico de toda su obra cinematográfica.

1.1 ¿QUIÈN ES DAVID CRONENBERG?

David Paul Cronenberg nació en Toronto, Canadá en el año 1943, su niñez transcurrió en el seno de una familia acomodada que fomentó la vida cultural y el aprovechamiento del tiempo libre; en su infancia no faltaron los libros de microbiología y literatura, el cine sabatino, los conciertos y las clases de música clásica. Su padre era periodista, mientras que su madre pianista; los primeros años de su vida se desarrollan en la tranquilidad de un barrio de inmigrantes europeos en los suburbios de la ciudad canadiense, sin ningún tipo de represión religiosa ni ningún complejo por incompreensión o queja ante falta de estímulo intelectual o carencia de afecto.

Un día los huesos del padre de David comenzaron a romperse con mayor facilidad como consecuencia de un extraño mal que no le permitía a su organismo procesar adecuadamente el calcio; cuando la enfermedad empeoró, el simple hecho de recostarse terminaba con el quiebre de alguna costilla. El infante tuvo que observar y enfrentar la degradación física y progresiva que sufre el cuerpo de su progenitor, sin embargo, al mismo tiempo las capacidades mentales de Milton Cronenberg aumentaban, su cuerpo moría mientras que su cerebro resistía y mejoraba en desempeño; un Cronenberg niño es testigo de dichos progresos.

Esta es posiblemente la experiencia límite para el futuro director, vivir la inevitabilidad de la muerte, ver la decadencia de un cuerpo enfermo que contiene una identidad y una mente cada día más lúcida, la de su padre. De acuerdo con el propio Cronenberg, después de la muerte de su papá, se volvió obsesivo con ciertas prácticas: “Me levantaba por la mañana y sentía que yo era él. Me sentaba en la cama igual que habría hecho él. De pie o sentado, adoptaba su postura. En parte era como si intentara negar que estuviera muerto y convertirme en él. En un sentido psicológico, obtuve una nueva percepción de las creencias en la re-encarnación”(En Entrevista con C. Entrevista con C. Rodley, 1997:33).

Superada la obsesión posterior a la pérdida de su padre, y ya un poco mayor, empezó a dar forma a su imaginación recurriendo inicialmente a un medio que conocía muy bien, la escritura; ingresa al *Harbord Collegiate Institute*, se interesa por la obra de autores como F. Dostoievski, R.L. Stevenson, Jack London, Adolfo Bioy Casares, Vladimir Nabokov, William Burroughs, James Ballard y Theodore Sturgeon. Ya a los diez años, un aplicado estudiante escribía su primera novela y todo tipo de relatos que envía a publicaciones *Sci-fi* de poco tiraje, los editores felicitaban su originalidad pero nunca le publicaron nada.

El promisorio ambiente intelectual y una familia que no se ajustaba necesariamente al estereotipo judío, le permiten a Cronenberg desplegar su fascinación por el mundo de la ciencia, quería descubrir cómo funcionaban muchas cosas: en la naturaleza, en los autos de carreras y en la vida; dedica especial atención a la botánica y a la lepidopterología. Destacó en ese momento como el mejor de su clase, tanto en ciencias como en literatura, cuando cumple dieciséis años se enfrenta a un dilema, debe escoger un rumbo universitario y los dos caminos le resultan atractivos.

Para el año 1963, Cronenberg ingresa a la carrera de Ciencias de la Universidad de Toronto, en dicho recinto tiene contacto con disciplinas como la medicina, la biología y la química; los temas trabajados en clase le parecían fabulosos pero la pedagogía demasiado rígida y clásica, la manera de enseñar de la institución no tiene nada que ver con la forma como su versión niño descubría el universo: “...en principio opté por la ciencia, porque pensaba que no se puede enseñar a escribir, pero la ciencia si necesita ser enseñada, solo hizo falta un breve periodo de tiempo en la facultad para que me diera cuenta que me la pasaba todo el día en la zona de artistas del campus...es allí donde encontraba consuelo durante aquellos largos inviernos...la zona tecno-científica no me inspiraba...por lo que me di de baja antes del final del curso, lo que nos enseñaban me emocionaba tremendamente, pero la forma en la que nos enseñaban me asfixiaba...era una versión estereotipada de lo que se supone son los científicos: indiferentes, distraídos y desapasionados”. (Entrevista con C. Rodley, 1997: 35)

Decepcionado, Cronenberg decide ingresar en el año 1964 a la carrera de Lengua y Literatura inglesa, allí matricula cursos de historia, filosofía y filología, luego interrumpe un año para viajar a Europa, aprovechando subvenciones obtenidas mediante becas y premios, regresa en 1966 y termina graduándose al año siguiente, para este momento estaba convencido de sus posibilidades como escritor.

1.2 ZEITGEIST

En la primera mitad del siglo XX se produce un interés por diversas “formas artísticas” en su momento novedosas como el arte de los niños, el arte psicótico o el arte de los pueblos primitivos, formas hasta entonces consideradas como marginales; ya para finales de la década del sesenta la preocupación por conocer aspectos hasta entonces desdeñados del sector académico enlazan con el aire revolucionario de los acontecimientos socio-políticos y el ambiente narcótico y de excesos de la época.

Al mismo tiempo se producen avances en el ámbito las ciencias naturales y la tecnología con desarrollos en la psiquiatría, la astronomía, la física, la medicina y las nuevas ciencias de la computación (http://www.wikiwand.com/en/1967_in_science)¹.

En el mundo de la cultura, los experimentos sonoros de grupos como *The Velvet Underground*, el ocaso del hipismo, la liberación sexual y los vientos de renovación cinematográfica de la ciudad de Nueva York, representados en una variable estética del primer cine experimental, que recibía los nombres de New American Cinema, *Nueva Ola Americana*, *Escuela de Nueva York* ó *Cine Underground*, por su connotaciones re-

¹ No está de más recordar un conjunto de sucesos relevantes en el contexto social y político, de una parte la importancia que tendrá a nivel mundial un movimiento estudiantil como el mayo francés, si bien las consecuencias de dichas revueltas no transformaron la situación política del país galo, si evidenciaron la importancia que tendrían los movimientos sociales en lo consecutivo. Por otra parte, en los Estados Unidos, el ascenso al poder de figuras emblemáticas de la derecha como Ronald Reagan, será fundamental, éste declarará en su discurso de toma de posesión como gobernador del estado de California, una guerra contra la amenaza comunista y libertina de Universidades como Berkeley y la necesidad de que dichas instituciones se encarguen de inculcar “las normas éticas y morales establecidas”. Como contraparte y también para finales de dicha década, vendrán importantes cambios en la manifestación de los derechos civiles, los nuevos movimientos que reivindican los derechos de mujeres, homosexuales y otros grupos hasta el momento blanco de segregación. También ganarán atención las organizaciones por la defensa y el cuidado del medio ambiente y otros grupos que pugnan por la permisividad y las posibilidades del uso de las drogas: ciudades como San Francisco, Londres, Nueva York y Los Angeles serán epicentro de conglomeraciones alrededor de una nueva música, estilos alternativos de convivencia y uso-abuso de todo tipo de sustancias. En medio de tanto frenesí aparecerá la figura mesiánica de Timothy Leary, un psicólogo californiano que volcará todas las esperanzas de renovación espiritual, social y mental en el aprovechamiento de las aparentes virtudes del consumo de ácido lisérgico (LSD). Su obra más reconocida: *The Psychedelic Experience: A Manual Based on The Tibetan Book of the Dead*, había sido publicada en 1964 como fruto de una serie de experimentos en los que se exploraban los usos terapéuticos y religiosos de las drogas psicodélicas. Dentro de la improvisada especulación de Leary se señala: “La experiencia psicodélica es un viaje a nuevos realismos de la conciencia. Los alcances y el contenido de las experiencias no tienen límites, pero su rasgo característico es la trascendencia de conceptos verbales, de las dimensiones de espacio y tiempo, y del ego o la identidad. Experiencias de conciencia agrandada pueden ocurrir de varias formas: privación de los sentidos, ejercicios de yoga, meditación disciplinada, éxtasis religioso o estéticos, o espontáneamente” (1964). La puerta de acceso, según Leary, es la ingestión de drogas psicodélicas como LSD, psilocibina, mescalina, DMT, y otras. Por supuesto, la droga no produce la experiencia trascendente, actúa únicamente como una llave química que abre la mente, libera el sistema nervioso de sus patrones ordinarios y estructuras. Leary será perseguido y encarcelado, su obra, conforme pasen los años, irá incorporando aspectos de la filosofía oriental, el esoterismo de Aleister Crowley y hasta la idea de la contracción y dilatación del tiempo disponible para la activación del cerebro a través del ADN, las células y una concepción a un nivel atómico de la realidad. Con todo sigue considerándose su trabajo como un pseudo ciencia con serias deficiencias conceptuales y empíricas.

beldes y avant-garde; constituyen el tema de conversación por excelencia en los círculos artísticos y críticos norteamericanos.

Las noches de juventud y tiempo libre de Cronenberg en sus días de universitario, transcurren entre amigos, la mayoría pintores, actores y literatos, deambulando en grupos por una Toronto que el mismo describe como una versión sobria de Nueva York.

Con sus amigos aprovecha la soledad de algunas calles de la ciudad canadiense para improvisar cine-clubs en los que se proyecta los más destacados títulos del arriesgado cine-experimental neoyorquino y algunas copias de filmes europeos de autores como I. Bergman y F. Fellini, fomentando con ello, una cultura cinematográfica avant-garde y alterna que para ese momento no tenía muchos precedentes en el país del norte.

La corriente neoyorquina insistía en que el único uso válido del medio cinematográfico, era el de la expresión personal. Sus autores generaban películas de bajo presupuesto, independientes y autónomas, empleando una experimentación formal y técnica en la que se condensaban y expresaban un conjunto de obsesiones, deseos y visiones particulares.

El cine experimental de principios del siglo veinte ya había conectado con las vanguardias pictóricas (cubismo, expresionismo, dadaísmo, arte abstracto, surrealismo), dicho encuentro supuso su apoteosis ya que permitió la concreción de un ritmo de los objetos comunes en el espacio y en el tiempo, presentándolos nuevamente en toda su belleza plástica; décadas después la *Nueva Ola Neoyorquina* obtenía resultados similares aunque por medios distintos, “Tal como las obras principales de la teoría cinematográfica francesa deben ser vistas a la luz del cubismo y del pensamiento surrealista, y la teoría soviética en el contexto del formalismo y del constructivismo, la preocupa-

ción de los realizadores de la vanguardia norteamericana coincide con la de nuestros poetas post-románticos y la de los pintores abstractos y expresionistas” (Sitney, 1974 : 279).

La *Nueva Ola Neoyorquina* también esperaba llegar a una zona de la mente humana mediante un cine despierto y cambiante que cantaba a la belleza auténtica y polimorfa del contexto en el que se gestaba. (Mekas citado por Romaguera & Alsina, 1989 : 285 - 291). Los filmes de directores como Stanley Brakhage, Kenneth Anger o Jonas Mekas recurren, a su manera, al mundo físico, a su textura, sus colores y sus movimientos. Las películas de esta estela se presentan como pequeños estallidos de recuerdos que sacan mayor jugo al cine como una práctica autónoma, y que a diferencia del primer cine experimental, no parecen sometidos a la mitología o el simbolismo griego o freudiano y por ende, su sentido resulta más inmediato y visual.

Cronenberg es persuadido por esta forma pura, incendiaria y directa de hacer cine, aunque su mayor referencia y piedra filosofal es una película de tono similar, rodada en Toronto originalmente en el año 1965 titulada *Winter Kepts Us Warmy*, un largometraje filmado de forma improvisada por un compañero de la universidad llamado David Sexter. Las condiciones de producción, la recreación de los entornos del campus de la institución y la captura de la “fisicidad” gélida de los lugares recorridos a diario por el propio Cronenberg, lo cautivan y convencen, quiere dejar de ser un simple consumidor de películas que se tiene que conformar con ser mal literato, para empezar a sacar provecho de sus capacidades académicas y científicas.

1.3 BODY OF WORK

El aspirante a cineasta debe enfrentar una primera dificultad: no es posible estudiar cine en su universidad, decide entonces aprender por su cuenta, desarmando cámaras de video y consultando las definiciones en la *Encyclopaedia Britannica* y los tutoriales de *American Cinematographer*; su primer registro es en 8 mm y trata sobre autos de carreras, *Red Cars* (Fig.1) es un experimento casero que ya dejaba entrever su interés por las máquinas y la tecnología detrás de las competiciones de la Formula 1².



Fig. 1 Red Cars: “Artbook Object”: Recreación de un proyecto fallido de largometraje basado a su vez en el primer trabajo cinematográfico de David Cronenberg, se trata de un libro ilustrado en el que se presentan las aventuras del piloto estadounidense Phil Hill. El libro representa el "cuerpo" de un auto: el Ferrari 156 F1 “Sharknose”. Volumina, 2005

La labor autodidacta le permite a Cronenberg una comprensión básica del funcionamiento de las cámaras de video, para el canadiense el diseño de este tipo de dispositivos no es muy distinto del de cualquier órgano del cuerpo humano, ver dentro de la maquinaria, supone identificar cada una de las piezas que le conforman y entender la configuración y los usos de cada pieza; de una manera similar se familiarizará con cada

² De acuerdo al propio Cronenberg: “La esencia de crear cualquier cosa está en el control y en darle forma, y no se puede conseguir el control sino se sabe cómo funcionan las cosas. Es así como me sentía respecto a los coches. Realmente no se pueden conducir salvo que se sepa qué está pasando. Siempre lo he encontrado fascinante. Desmontar un coche es mirar dentro del cerebro de la gente que lo diseñó y dentro de la cultura de donde surge. Distintas maneras de hacer las cosas y de enfrentarse con las realidades de la metalurgia, la combustión. Para mí, desmontar algo se convierte inmediatamente en una empresa filosófica. No es sólo un juego”. (Entrevista con C. Entrevista con C. Rodley, 1997: 43)

uno de los aspectos técnicos clave en la producción y post-producción cinematográfica, como el tipo de lente a usarse dependiendo del enfoque que se quiere, las posibilidades de la grabación y edición del sonido o el proceso de montaje.

Mientras sus conocimientos sobre el arte cinematográfico se ampliaban, sus aspiraciones literatas disminuían; durante todo el tiempo que lleva probando como escritor no ve en sus ensayos y novelas más que una mala copia de sus héroes literarios de adolescencia, siente que no puede llegar muy lejos a menos que se arriesgue como realizador cinematográfico en un negocio que recién empezaba a germinar en su país natal y cuya posible tradición estaba más conectada con el formato del documental³.

En 1966 David Cronenberg da un primer paso, embarcándose en un proyecto audiovisual, se trataba de un cortometraje titulado *Transfer*, por los comentarios en entrevistas del canadiense⁴, en la película probaba la dislocación visual y una trama surrealista sobre un psiquiatra y su paciente: ambos aparecen sentados en una mesa preparada para un banquete en medio de la nieve, al parecer el enfermo ha perseguido a su médico hasta el fin del mundo; el paciente le explica al psiquiatra que la única relación significativa en su vida es la que ambos sostienen y se queja por su apatía e indiferencia ante sus esfuerzos por mantener el vínculo . (Entrevista con C. Rodley, 1997:45)

A inicios del año siguiente Cronenberg intenta con otro un cortometraje de 16 mm titulado *From The Drain* (1967); en 13 minutos se puede observar a dos hombres vestidos y sentados en una bañera de un hospital, veteranos, al parecer, de una guerra re-

³ Para una mirada detenida sobre el tema se recomienda el trabajo: *Canadian National Cinema: Ideology, Difference and Representation* de Christopher E. Gittings, una interesante revisión histórica en la que el autor explora la idea de la nación a través de la producción cinematográfica Canadiense, considerando los complejos procesos de colonización anglo y franco-parlante, las tribus aborígenes, la sexualidad y la tecnología

⁴ A la fecha de finalización de esta investigación no se recupero copia alguna de dicho filme, una dificultad atribuida a su limitada distribución y descatalogación

ciente; el diálogo que sostienen versa sobre los cambios producidos en las personas después del conflicto bélico, sobre el costado superficial de las relaciones inter-personales y sobre las mutaciones generadas en las plantas debido al uso de armas químicas en las guerras. De repente, durante un momento del metraje, del sumidero de la bañera emerge una planta que ataca a uno de ellos, al final el sobreviviente, tira los zapatos del difunto en un armario lleno de estos (Fig 2.)



Fig. 2 *From the Drain*: Foto fija de la producción del cortometraje.

Estos cortometrajes le permitieron al director superar la timidez y adiestrarse en el manejo de los ritmos del montaje, la fotografía y el audio; ambos constituyen un primer intento por materializar en imágenes sus preocupaciones artísticas y temáticas: las mutaciones, los pacientes obsesivos, las afecciones mentales y las conspiraciones corporativas.

La realización de los dos cortometrajes le permitió también la puesta en marcha de una de las primeras productoras y distribuidoras de cine en Canadá, la *Film Co-Op*; el objetivo de la empresa era desarrollar una casa productora de películas que se mantuviera al margen de la industria hollywoodense y que además divulgara lo más destacado del cine importado de países como Polonia, Suecia, Italia, República Checa y Hungría.

Para este momento Cronenberg se siente cada día más conectado e inspirado, le atraen especialmente los mundos creados por autores como Ingmar Bergman; decide aventurarse a rodar en 35 mm; también quiere iniciar un doctorado en Arte, al final termina dedicando tiempo completo a la post-producción de su primera película: *Stereo* (1969). (Fig. 3)

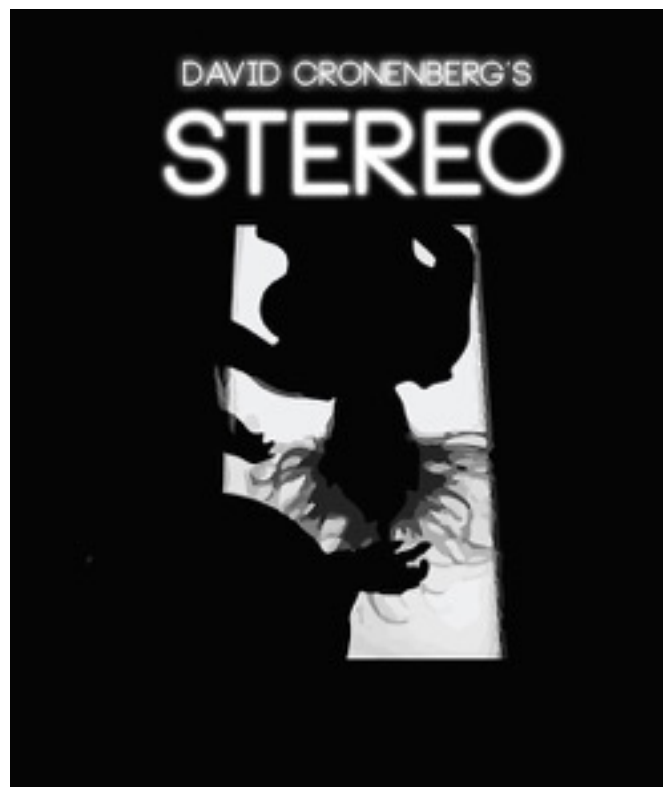


Fig.3 *Stereo*, Emergent Films, 1969

Cronenberg aprovecha un rubro estatal para la creación artística, se trata de una subvención de 3.500 Dólares canadienses para la producción y escritura de una novela,

participa y gana con un avance del guión que después se convertiría en su primera película, adicionalmente solicita un préstamo a la *Film House*, gracias a esta maniobra burocrática puede comenzar a hacer cine.

En *Stereo*, seis jóvenes se someten a un procedimiento de “inducción biológica”, una cirugía en la que se extraen porciones del cerebro humano encargadas del lenguaje y el habla, como resultado de la intervención médica; durante el filme los pacientes, objeto de la intervención, se dedican a experimentar con las posibilidades de la telequinesia, las drogas de diseño y el sexo, mientras tanto, son observados como parte de un experimento llevado a cabo por la ficticia *Academia Canadiense de Investigación Erótica*. (ACIE)

Cronenberg oficia de director, camarógrafo y editor. *Stereo* carece de diálogos, el audio fue grabado posteriormente, como solución a un problema técnico (el insoportable ruido generado por la vieja *Arriflex* alquilada para la filmación) y como parte de la idea original de su autor: incluir una inusual pista de audio en la que progresivamente se fueran comentando cada una de las fases del experimento de la *ACIE*, en una suerte de falso documental científico.

Dentro de esta ficción, la expresión “stereo”, refiere a la característica esencial de la comunicación telepática: una modulación de señales de avanzada por partida doble distinta a la monofónica, propia de la humanidad promedio. A pesar de esta explicación del argumento del filme, no existe en éste un espacio-temporalidad precisa en la que se puedan ubicar las situaciones.

Las acciones se desarrollan en un paisaje gélido, casi flotante, dominado por la arquitectura *brutalista*, aquí reforzada por una composición fotográfica monocromática y glacial; como se ha comentado previamente, en la banda sonora, una serie de voces

aleatorias comentan en una “jerga científica” los detalles del experimento llevado a cabo, esta información, junto a la puesta en escena de varias situaciones, le permiten al espectador hacerse a una idea muy básica de lo que allí discurre.

La distribución y exhibición de este trabajo se limitó a museos, festivales y salones artísticos y le permitió a Cronenberg hacerse a un nombre en el ambiente *underground* local.

Para 1970 el director canadiense consigue un nuevo apoyo económico, 15.000 dólares canadiense facilitados por la *Canadian Film Development Corporation*. Cronenberg despliega sus destrezas individuales para officiar nuevamente de hombre-orquesta en *Crimes of the Future* (Fig. 4); para su realización convocó al equipo de amigos que le acompañó en su primera incursión; en esta oportunidad filma en color, también evita la inclusión de diálogos y emplea nuevamente el recurso técnico de la voz en off, y por primera vez, un compendio de ruidos y sonoridades de seres marinos y silvestres, siguiendo una pauta iniciada en la primera mitad del siglo XX por los desarrollos de la música concreta⁵.

En *Crimes of the Future* se presenta un futuro hipotético en el que las mujeres han desaparecido de la faz de la tierra debido a una misteriosa enfermedad que genera extrañas secreciones en nariz y boca y que tiene su origen el uso de los *Cosméticos Rouge*.

En la introducción del filme pueden escucharse la serie de sonidos y de ruidos, preparados por Croneneberg como banda sonora, después de una aparición muy breve del título de la película, se corta a la primera escena de la misma, en ésta, puede verse a

⁵ El score recuerda a uno de los trabajos más reconocidos del físico, músico y constructor canadiense, Hugh La Caine (1914-1977), *Dripsody* (1955), una pieza de música concreta basada en la grabación de una gota de agua cuya caída es permutada, re-ensamblada y reproducida en forma de ostinato, generando un loop que crea a su vez una experiencia de escucha singular. (Disponible en : <https://youtu.be/zvHSvSBwFYM>)

un individuo jugueteando en el piso mientras tres hombres le observan. Entre esos tres hombres esta el “héroe” de *Crimes of the Future*, Adrian Tripod, un discípulo del desaparecido Alan Rouge, Rouge ha muerto en aislamiento después de contraer el *mal de Rouge*, la misma enfermedad que acabó con todas las mujeres del planeta.



Fig. 4 Crimes of the Future, Emergent Films, 1970

Adrian Tripod deambula entre distintas instituciones científicas (*Casa de la Piel*, *Instituto Océánico de Podología* ...) en un paisaje solitario, tratando de superar una dependencia telepática desarrollada por la pérdida de su maestro, al que va buscando en cada rincón de este desolado mundo; tiempo después Tripod se unirá a un grupo de pedófilos para secuestrar y fertilizar a la única superviviente, una niña de 5 años, esto en aras de la conservación de la especie.

Con este par de trabajos el canadiense pudo probarse a sí mismo en un formato más largo, pulir sus destrezas técnicas, cimentar las bases temáticas y estilísticas de lo que sería su obra posterior⁶ e implementar un *modus operandi*; tanto en *Stereo* como en *Crimes of the Future*, Cronenberg quería responder a las inquietudes que le surgían como un científico frustrado mediante la concreción de un arte que en su país seguía siendo emergente. Al respecto el mismo comenta: “había algo en el medio cinematográfico que se ajustaba a mi temperamento como guante, había realizado varios intentos de escribir novelas, y estaba empezando a sentir que no tenía el temperamento adecuado; el largo aislamiento y la introspección obsesiva, cuando escribía estaba poseído por Nabokov y Burroughs. Tenía problemas para zafarme de ellos. No podía encontrar mi propia voz. Pero cuando escribí para cine, me sentí totalmente liberado. No tuve influencia alguna, no había un solo cineasta que llegara a donde quería yo”(Entrevista con C. Rodley, 1997:57).

En 1971, Cronenberg programa una visita a Tourettes-sur-Loup en Francia, allí realizó varios fillers en 16 mm como *Jim Ritchie Sculptor*, una especie de documental impresionista corto sin voz, dedicado a un artista canadiense que por ese entonces residía en tierras galas. También aprovechó su presencia en el país europeo para asistir al *Festival de Cannes*, un evento dedicado al cine comercial y más convencional, a pesar de mostrarse rebelde y discrepante al principio frente a muchos de los filmes presentados, descubrió mediante dicha experiencia, que si quería avanzar profesional y artísticamente debería apoyarse en otra manera de hacer películas.

⁶ Un análisis detallado de los mismos ocupa la segunda parte de esta disertación.

Al año siguiente y ya de vuelta en Canadá, decide involucrarse en pequeños trabajos similares a los fillers realizados en Francia: audiovisuales de 5 minutos promedio (*Don Valley, Fort York, Lakeshore, Winter Garden*); tiempo después la CBC, televisora canadiense, le ofrece la posibilidad de dirigir un guión para una serie en la pantalla chica (*CBC Programme X*) que titulará *Secret Weapons* (1972) (Fig. 5).

En *SW*, las acciones se desarrollan en el año 1977, después de una intensa guerra civil, una empresa farmacéutica, se ha hecho con el control de la vida de las personas; el monopolio de "meta-adrenalinás" y la persecución implacable a un científico experto en este tipo de drogas, serán el común denominador en este mediometraje que también incluye a una pandilla de motoristas disidentes y una institución controladora, *la Santa Policía*. Este trabajo menor funciona como un interesante híbrido entre el cine experimental y vanguardista de su debut y una película comercial promedio.



Fig 5. *Secret Weapons*, CBC, 1972

Desesperado por las limitaciones de los trabajos por encargo y ante la falta de una casa productora que le permitiera materializar sus intereses creativos de una manera

más profesional, decide recurrir a *Cinepix*, una empresa pequeña de Montreal famosa por la distribución y exhibición de *soft porn*.

Cinepix tardará casi tres años en aprobar y conseguir el dinero suficiente para filmar un guión que David Cronenberg les había hecho llegar con el nombre de “Orgía de los parásitos de Sangre”, este sería la base argumental de su exitoso y provocador debut comercial: el largometraje *Shivers* (1975).

Las situaciones de *Shivers* (Fig. 6) se desarrollan en el interior del conjunto habitacional llamado Starliner, Emil Hobbes es un médico que trabaja en el condominio y que lleva tiempo investigando las posibilidades de los parásitos como sustitutos de funciones de órganos enfermos. El científico busca de forma paralela otro propósito, curar el exceso de racionalismo de los seres humanos, después de implantar un bicho en el abdomen de una de sus pacientes, la joven más promiscua del conjunto habitacional, el parásito comienza a reproducirse y multiplicarse de boca en boca en los cuerpos de los residentes de Starliner, la infección se extiende y con esta, la orgía y el descontrol por los pasillos del lugar.



Fig. 6 Shivers, Cinepix, 1975

Shivers fue un suceso en taquilla local mientras que en la prensa canadiense y americana generó polémica y no faltaron las acusaciones contra la “irresponsabilidad” de su autor por el tratamiento ambiguo del tema. Cronenberg se dedica en los meses siguientes a producir una serie de episodios para un *Peepshow* y un teleplay nuevamente para la Canadian Broadcasting Corporation, los trabajos serán *The Victim*, un sketch sobre un acosador sexual al que “le sale el tiro por la culata”, *The Lie Chair*, episodio de un seriado televisivo sobre dos jóvenes que se refugian en una casa ajena durante una tormenta y terminan adoptando las personalidades de los nietos de las dueñas de la mansión, un par de ancianas muy persuasivas, y finalmente *The Italian Machine* (1976), la historia del culto a una motocicleta Ducati a la que Cronenberg equipara a lo largo del metraje al nivel de una pieza de escultura.



Fig. 7 Rabid, CFCD, 1976

Para el año siguiente Cronenberg continúa en el género de terror de explotación barato (Fig. 7), no se deja intimidar por las condiciones materiales de producción y persevera en la materialización de su proyecto artístico; en esta oportunidad los hechos se desarrollan en Montreal, un motociclista y su novia (Rose) sufren un accidente, ambos son llevados a una Clínica estética cercana llamada Keloid, allí un médico se aprovecha de la contingencia para probar una técnica radical de implante de tejidos en la chica mientras esta sigue inconsciente; cuando Rose despierta descubre en su axila un extraño órgano de forma fálica que empieza a controlar su voluntad y le provoca una necesidad incontrolable de sangre. La chica sale en busca de alimento mientras esparce la cepa de un virus similar a la rabia por toda la ciudad generando caos y muerte a su paso.

Para este momento Cronenberg ha ganado un mayor reconocimiento en su país natal, una serie de cambios en el marco de las políticas de producción cinematográfica nacional entran en rigor y el background de un corto pero sustancioso trabajo, le permiten obtener financiamiento para un nuevo proyecto filmico: *Fast Company* (1979), una extraña película en la filmografía del canadiense, ya que se ofertó como un filme de acción de serie B sobre autos de carreras muy corriente; no obstante, es la posibilidad para finalmente explotar una de las pasiones de su niñez. En *Fast Company* (Fig.8) un veterano de los circuitos automovilísticos lucha contra la corrupción y el abuso de su equipo, la multinacional *Fast Co*; resulta interesante observar como Cronenberg incluso cambiando completamente de género cinematográfico puede presentar con un detalle casi orgánico y unas imágenes más pulidas, la dinámica del mundo de los autos y las mafias detrás del negocio.

Este proyecto también le permitió rodearse por primera vez de parte del que se convertiría en su equipo técnico habitual, el fotógrafo Mark Irwin, el editor Ronald Sanders y el director artístico Carol Spier.



Fig 8. Fast Company, 1979, CFCD

La película se distribuye en formato casero, el resultado desigual de la calidad del filme terminó por convencer a los productores de evitar cualquier distribución o estreno. Para el mismo año, Cronenberg pasa por una difícil situación personal (un divorcio) y decide elaborar un guión que se convertirá en la dramática y desgarradora *The Brood* (1979).

En *The Brood*, un psiquiatra llamado Hal Raglan ha desarrollado una compleja terapia psicoanalítica para el tratamiento de enfermedades mentales, la cura de las mismas deja como secuela una manifestación física en el cuerpo del afectado, generalmente en forma de pústula. Dentro del grupo de pacientes de Raglan está Nola Carveth, una mu-

jer iracunda que procrea constantemente, como parte de su recuperación mental, unas extrañas y peligrosas criaturas que atacan a todos los integrantes de su círculo familiar (Fig 9.); Carveth ha incubado resentimiento desde niña, sus padres son divorciados y ahora es ella quien pasa por lo mismo; las disputas por ver nuevamente a su hija y el odio resultado de una infancia traumática comienzan en extrañas formaciones tumores y terminan siempre en agresiones por parte de los engendros.



Fig. 9 The Brood, CFCD, 1979

De vuelta al género del terror el canadiense se siente a gusto , *The Brood* es una versión bizarra de *Kramer Vs. Kramer* (Benton, 1979) en la que las patologías mentales de la madre se convierten en amenazas reales, Cronenberg lleva a un nivel más depurado su técnica, y se ajusta incluso a la forma de mostrar más clásica del género, gracias en gran medida tanto a la partitura de Howard Shore, compositor que también se convertirá en habitual dentro de su equipo cinematográfico, como a la labor de dirección actuaral,

sacando lo mejor del talento de los protagonistas, Samantha Eggar y el veterano Oliver Reed.

Temáticamente, el autor sigue explorando las posibilidades de esculpir sus obsesiones de forma descarnada, configurando progresivamente un tipo de horror en el que las fronteras entre cuerpo y mente se difuminan.

Comienza una nueva década y David Cronenberg ya se encuentra en capacidad de adelantar proyectos con presupuestos superiores al millón de dólares, su puesta en escena es más elaborada y su imaginería más concisa y cuidada. Una propuesta que llevaba rato buscando financiación logra condensarse, se trata de *Scanners* (1980), la película tiene lugar en un futuro no muy lejano y presenta la lucha entre dos telápatas disidentes reclutados por un cuerpo de seguridad llamado *Consec*, una corporación liderada por el doctor Paul Ruth. Ruth es creador del Ephemeral, una droga que genera una mutación cerebral culpable de la existencia de los scanners; cuando la situación se sale de control se inicia una batalla sorprendente entre los engendros, al mejor estilo de las tramas mutantes de la *Marvel Comics*.



Fig 10. Scanners, Film Plan, 1980

Cronenberg hace “explotar” las cabezas de sus fenómenos y de sus espectadores en una enérgica cinta de acción y ciencia ficción que se convierte en un éxito de taquilla a pesar de sus defectos genéricos y algunas interpretaciones actorales no del todo convincentes. (Fig.10). La prensa del momento destacará de *Scanners* la competencia técnica alcanzada por Cronenberg, aunque advertirá la carencia de la argumentación lógica y el “subtexto sexual” que había hecho tan revoltosas y perturbadoras a sus películas anteriores; de acuerdo con David Kehr, la premisa argumental es vaga pero sugerente, desarrollando una resonancia psicológica de manera espeluznante aunque pierda fuerza por la indiferencia y complicación con la que sus argumentos son presentados, “al igual que Tod Browning, Cronenberg no tiene los recursos estilísticos suficientes para que la contundencia de sus ideas coincidan con lo mostrado, pero sus películas siguen vivas en nuestra mente, por la pugna de sus obsesiones, escribe. (“Scanners”, Disponible en : <http://www.chicagoreader.com/chicago/scanners/Film?oid=1051042&sortType=date>)

Videodrome (1982) es posiblemente la obra más provocadora en la filmografía del canadiense; la materialización detrás de la idea tomó varios años, Cronenberg elaboró varios borradores del guión, sacó ventaja del presupuesto facilitado, gracias a un contrato de distribución en los Estados Unidos con *Universal Pictures*, y de la posibilidad de trabajar con el talento emergente de los efectos especiales de la época: Rick Baker, galardonado con un *Oscar*, por el maquillaje de la aclamada *American Werewolf in London* (Landis, 1981).

En *Videodrome*, Max Renn gerencia una operadora de cable especializada en *soft porn* y violencia explícita llamada *Civic TV*; buscando un mayor número de audiencia, Renn anda tras nuevo material, en el camino, su asistente técnico le presenta una serie

de transmisiones de televisión snuff que ofrecen torturas, violaciones y asesinatos , Max se entusiasma con las posibilidades y trata de buscar a los productores de la señal, paulatinamente empieza a tener alucinaciones de sexo y violencia, tiempo después descubre que ha desarrollado un tumor cerebral que transforma la percepción y realidad del individuo mediante alucinaciones en Video, Max se ha expuesto a una señal experimental diseñada originalmente por el profeta de los medios , el profesor Brian O' Blivion.



Fig 11. Videodrome, Filmplan, 1982

Videodrome (Fig. 11), supone la estandarización de un recurso técnico, ya ensayado en los días del cine experimental por Cronenberg, el de jugar con la percepción del espectador mezclándola con la de sus personajes sin previo aviso. Fusionar la mirada del espectador con el punto de vista en primera persona perdido en la alucinación del protagonista confunde y perturba a partes iguales: Conforme Max abandona la cordura, perdemos toda posibilidad de controlar e identificar la reali-

dad y la desintegración de la misma es inminente, de acuerdo al propio Cronenberg: “Nuestra percepción personal de la realidad es la única que aceptamos, y aunque te estés volviendo loco, sigue siendo tu realidad”. (Entrevista con C. Rodley, 1997: 148). Lo anterior hace mucho sentido si se recuerda que el filme tuvo una acogida pobre por parte del público, éste abandonó la sala de proyección defraudado y desorientado; la recepción fue tibia entre los círculos de crítica, ya que estos veían un proyecto ambicioso que arriesgaba su inteligibilidad en aras de un nuevo formato, al respecto el ya citado D. Kehr anotaba en su momento: “ Falta de coherencia y frecuentemente pretenciosa: esta película persiste en un acercamiento audaz a imágenes, obsesivas y personales para una gran audiencia- una especie de versión de *Star Wars* firmada por Kenneth Anger. (“Videodrome”, Feb 1983, Disponible en : <http://www.chicagoreader.com/chicago/videodrome/Film?oid=1072067>).

Con el estreno de *Videodrome*, Cronenberg tuvo que lidiar con un obstáculo que no era nuevo, la persecución de los censores y distribuidores que mutilaron el filme lo suficiente para terminar de condenarlo al ostracismo. Las críticas llegaron en su mayoría de la “corrección política” estadounidense que cuestionaba el papel , los roles y el tratamiento de las mujeres en su filmografía. Cronenberg, no obstante el fracaso comercial de *Videodrome*, se mantiene fiel a sus principios y siente que esta película es la cúspide de una etapa; el cine ahora, debe permitirle sentirse libre de encorsetamientos genéricos y de consideraciones políticas, y no importa que para continuar en su empresa y buscar nuevos horizontes, deba dirigirse a una zona baldía, adaptando por primera vez al servicio del magnate de la producción cinematográfica Dino de Laurentis, una historia que no era propia.

La salida al callejón creativo y económico es la adaptación y filmación de la exitosa novela de Stephen King, *The Dead Zone* (1983), John Smith (Christopher Walken) es un profesor de literatura en un pueblo de Nueva Inglaterra que está próximo a casarse; un accidente en automóvil lo condena a cinco años en coma, cuando despierta descubre que su prometida se ha casado con otro hombre. Lentamente y mientras recupera sus capacidades sensibles y motrices descubre que ha desarrollado la capacidad de ver la vida de otras personas y reproducir situaciones del pasado, el presente o del futuro por el contacto con el cuerpo, los objetos o los lugares que frecuentan éstas.



Fig. 12 *The Dead Zone*, Lorimar, 1983

En éste filme Cronenberg logra imprimir por primera vez, su sello personal a un trabajo ajeno, mediante una puesta en escena cada vez más sobria en la que se captura la tristeza, el aislamiento y la soledad de Johnny; precisamente podría considerarse a este trabajo como aquel en el que el canadiense logra transmitir toda la dimensión emocional, sugerida en sus trabajos anteriores y ganar finalmente la atención y respeto tanto

del público como de los críticos. (Fig. 12). De acuerdo a publicaciones como *Variety*, Cronenberg lograba instalar sus intereses y el daño cerebral que condenaba a Smith a una “zona muerta” en un thriller psicológico accesible y lleno de suspenso. (“The Dead Zone”, Dic 31, 1982, Disponible en <http://variety.com/1982/film/reviews/the-dead-zone-1200425406/>). Por otra parte el periodista Jay Carr de Boston Globe elogiaría la capacidad del canadiense para afectar al espectador con un material que originalmente y en formato impreso ofrecía poco (1983).

Habiéndose hecho con el favor de los medios y ya dentro de la industria comercial cinematográfica, aunque sin abandonar su natal Canadá, Cronenberg se embarca en distintos proyectos de guión que al final no prosperan y que incluyen, entre otros, la filmación de una adaptación de una novela de Philip K. Dick que luego se conocerá como *Total Recall* (1990), gracias a la versión realizada por el holandés Paul Verhoeven.

Cronenberg desespera, ningún proyecto lo convence y el dinero se acaba, de pronto, gracias a un amigo se entera de que Mel Brooks, famoso productor de hollywood que ya había financiado la causa de talentos emergentes como el de David Lynch (*The Elephant Man*, 1980) anda buscando a alguien que se atreva con un remake de la película *The Fly* (Kurt Neumann, 1958); el tema le apasiona y se siente en capacidad de re-diseñar y hacer suya una historia inicialmente publicada como relato corto y luego hecha película en los días de la paranoia atómica y la guerra fría de los cincuenta.

La versión de Cronenberg (*The Fly*, 1986) propone a Seth Brundle como un brillante científico que investiga sobre las posibilidades de tele-transportación de la materia y a Veronica , como una periodista inquieta que trabaja para *Particle*, una revista de divulgación de ciencia y tecnología que edita su antiguo amante; Seth y Veronica se conocen y se enamoran.

En una noche, después de una discusión con Veronica, Brundle decide entrar a uno de los telepods y probar los límites y posibilidades de su invento; accidentalmente una mosca entra en el modulo y el resultado es una mezcla de códigos genéticos que harán de Seth un hombre fuerte y vigoroso inicialmente y otro lánguido y monstruoso conforme pasen los días. El éxito comercial y las buenas reseñas obtenidas con la adaptación de *La Mosca* (Fig. 13) constituyen para este momento, el logro más importante en la carrera artística de David Cronenberg, la película supone otro paso adelante dentro de su proyecto, sintetizar el aspecto melancólico y emocional de *The Dead Zone*, con su costado más oscuro y explícito de su etapa de serie B y terror barato.



Figura 13 The Fly, Brooksfilm, 1986

El canadiense parece haber encontrado el camino para integrar sus pasiones y preocupaciones con el mercado de distribución americano. *The Fly* ganaría un Oscar en la categoría de efectos especiales- por el magnífico trabajo de Chris Wallas- y recaudaría en taquilla algo más de 60 millones de dólares. Jay Scott escribiría en su momento para

The Globe & Mail: “La mosca es al tiempo cine de terror masivo y obra de arte; es la película que la tímida "Aliens" debería ser: una inquietante y horripilante, fundamentalmente inflexible cuando se trata de acceder al subconsciente. (15 de Agosto de 1986).

Con el dinero obtenido por las ganancias del remake, Cronenberg se embarca en la producción de la que a la fecha sigue siendo su mejor película y obra maestra, el filme de 1988, *Dead Ringers* (Fig 14), un proyecto arriesgado, que incluía por primera vez la duplicación de actores mediante una cámara operada por computador y que estaba inspirado en el caso de los hermanos Marcus (http://www.wikiwand.com/en/Stewart_and_Cyril_Marcus). Cronenberg persevera en esta idea añeja y después de muchas decepciones y dificultades técnicas logra sacar adelante su noveno largometraje.



Fig.14 Dead Ringers, Telefilm Canadá, 1989

En *Dead Ringers*, Los gemelos Mantle administran una clínica ginecológica famosa por sus exitosos programas de fertilidad y por las avanzadas investigaciones y diseño de instrumentos para cirugía dentro de la especialidad por parte de Elliot y Beverly M.

Un día Claire Niveau acude a la clínica Mantle buscando ayuda para tener hijos, durante el examen los hermanos descubrirán una trifurcación en la entrada del útero de Claire; los tres personajes se verán envueltos en una relación sexual, amorosa y adictiva que afectará principalmente a los Mantle, la pareja de gemelos terminará aislada en la melancolía, la locura y la farmaco-dependencia, recluida hasta la muerte en su apartamento.

Dead Ringers fue blanco de acusaciones de misoginia y repulsión sexual por parte de la opinión pública nuevamente, la crítica académica más centrada, por su parte, reconoció el talento de Cronenberg, la libertad que le permitía officiar también como productor le aseguró la posibilidad de materializar sus impulsos artísticos sin obstáculos, la interpretación de Jeremy Irons, la grisácea fotografía de Peter Suschitzky y el carácter macabro de la situación basada en hechos reales, hicieron el resto.

La obligada referencia al universo de William Burroughs en el cine de David Cronenberg y el interés del canadiense por la obra del escritor estadounidense finalmente tomaron forma de película, iniciando la última década del siglo XX. Con *The Naked Lunch* (1991) David cumple con una tarea pendiente desde 1981, momento en el que comentó para la revista *Omni* que le emocionaba la simple idea de hacer una versión cinematográfica del libro de Burroughs con el mismo título.

Durante la financiación del proyecto Cronenberg recaudó fondos dirigiendo comerciales para clientes como *Caramilk* y *Nike* y una entrega de docu-dramas basados en casos judiciales nuevamente para la CBC (*Scale of Justice* , *Regina Versus...*) ya en 1991 pudo dar las puntadas finales a un guión iniciado en 1989 en el que mezclaba la imaginería y fragmentos de los libros y vida personal de Burroughs con su manera orig-

inal de hacer cine, rebajando, de paso, la homosexualidad y el incesto contenidos en las fuentes originales.

El resultado es una película que dice tanto de Cronenberg como de William Burroughs, un interesante ejercicio en el que pueden notarse tanto sus conexiones como sus desencuentros.

The Naked Lunch (Fig. 15) se desarrolla en la Nueva York de inicios de la década del cincuenta, allí Bill Lee es un exterminador de insectos que debe “huir” a *Interzone*, después de que ha asesinado accidentalmente a su esposa Joan; resguardado en la extraña ciudad, se gana la vida como obrero de su máquina de escribir: una especie de escarabajo gigante con el que elabora extraños informes.



Fig.15. The Naked Lunch, Telefilm, 1991

Cronenberg presenta en imágenes el proceso interior y desvariado de quien escribe, algunos espectadores salen aturridos de la sala, *The Naked Lunch* fue una película más

compleja en la medida en que propuso una cantidad de niveles de realidad mezclada con alucinación que demandaban un visionado demasiado atento, casi inmersivo.

El filme obtiene buenas críticas pese a que se juzgaba su pretensión y aridez surrealista que dejaba por fuera de la pesadilla visceral al espectador más hiperactivo, el título también obtendría muchos reconocimientos en los círculos y festivales de cine independiente.

Para 1992 David Cronenberg se arriesga con material escrito originalmente para una obra de teatro por David H. Hwang llamada *M. Butterfly*, ésta se basaba a su vez en la clásica opera de Giacomo Puccini *Madama Butterfly*; después de negociaciones con Geffen Pictures, Cronenberg acepta dirigir la versión cinematográfica; el producto es un interesante logro en imágenes en el que el canadiense nuevamente hace suya una historia ajena y en la que se muestran las posibilidades de la transformación física y mental en nombre de las emociones. (Fig.16)



Fig. 16 *M. Butterfly*, Geffen Pictures, 1993

Réne Gallimard es un diplomático francés recién llegado a China, un país en ese momento sacudido por cambios socio-políticos y un espíritu revolucionario. Una noche Réne asiste a una representación de una ópera de Puccini; durante la ejecución conocerá a Song-Ling, una hermosa y enigmática cantante que supondrá el detonante del caos en toda esta historia. Cuando las miradas de Gallimard y Ling se cruzan no hay marcha atrás, dos seres, cualquiera, chocan sus complejos mundos y se embarcan en la construcción de un universo en común, en donde los afectos y el enamoramiento y el auto-engaño serán inminentes.

David Cronenberg nos presenta aquí su propia versión de las pasiones, empleando una puesta en escena caracterizada por formas delicadas aunque no menos mórbidas y sorprendentes. La crítica recibió de forma indiferente y predecible el filme, destacando muchos defectos en el ritmo de presentación de las situaciones que hacían algo tediosa gran parte del visionado, otra dificultad con la que tuvo que lidiar Cronenberg fue la de las odiosas comparaciones con una película de mayor calidad y éxito y tema similar llamada *The Crying Game* (1992) dirigida por el irlandés Neil Jordan .

Pese a los resultados desiguales, realizar *M. Butterfly* (1993), supuso para el canadiense la posibilidad de experimentar por primera vez con un rodaje en el extranjero que incluyó a países como China, Hungría y Francia; el registro de los paisajes visitados sorprende, no obstante, por su alto grado de artificialidad, un rasgo presente también desde sus inicios cinematográficos, aquí ya refinado y más elaborado.

En los años siguientes al estreno de *M. Butterfly* , David Cronenberg se dedicó a buscar fondos para el financiamiento de su siguiente proyecto, la adaptación a la pantalla grande de otro de los autores literarios que admiraba en sus días de adolescencia, el británico James Ballard y más específicamente la novela *Crash*, publicada originalmente en el año 1973; Cronenberg traslada la historia de sinforofilia de Londres a los alrededores de Montreal (Fig. 17), allí un matrimonio en crisis conformado por James y Catherine explora de manera desesperada opciones sexuales que les permitan recuperar su relación: fornicando con desconocidos y contándose en casa los detalles de estos encuentros.



Fig. 17 Crash, Alliance Communications Corp, 1996

Un día James sufre un accidente automovilístico en el que conoce a Helen, esta situación inusual los acerca más y les permite relacionarse en el hospital después de la colisión con Vaughan, un extraño personaje que lidera un grupo de disidentes sociales y sexuales y que promueve un proyecto científico-erótico-tecnológico en el que pretende,

entre otras, recrear accidentes de estrellas de cine, follar en los escombros de los autos fruto de los siniestros y promover un nuevo concepto de la relación carne-metal, una fusión entre sexo y automovilismo de alto riesgo.

En la adaptación de Cronenberg destaca una vez más el toque gélido en la puesta en escena de cada una de las situaciones, la recreación de un ambiente enrarecido y aislado y la captura realista de los choques. La película fue catalogada en algunos países como pornográfica y no porque en la misma se ejecuten ante la pantalla de forma verídica copulaciones, felaciones y demás formas de contacto sexual, sino por el grado de perturbación que generan las escenas en las que cada uno de los integrantes del proyecto de Vaughan se involucra.

La crítica emitió opiniones mezcladas, algunos destacaron la rareza y originalidad del largometraje, mientras que muchos denostaron de la poca elaboración de los personajes, presentados como entes mecánicos guiados por el puro impulso genital y despojados de cualquier característica cercana a lo humano, como también el ritmo aburrido y ausente de cualquier grado de espectacularidad incluso de las escenas de los choques. (Shulgasser, 1997).

El punto de partida del siguiente proyecto cinematográfico de David Cronenberg, tiene lugar en 1995 en una conversación entre el canadiense y Salman Rushdie; dentro de los temas tratados en su encuentro, salió a flote el de la posibilidad de empezar a considerar a los video-juegos como piezas artísticas (http://www.davidcronenberg.de/cr_rushd.htm).

Lo que comenzó como un intercambio de opiniones se convirtió a la larga en un nuevo largometraje: *eXistenZ* (1999), el mismo constituye un regreso a las tramas psicológicas y paranoicas de los días de *Videodrome*: Antenna Research es una empresa

dedicada al desarrollo y programación de videojuegos liderada por Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh) una diseñadora que promociona un nuevo título, *eXistenZ*, la plataforma que hace posible al juego es una mezcla entre tecnología y biología en la que el gamer conecta su cuerpo al modulo de juego mediante un “biopuerto” ubicado en la espalda y un “gamepod” o equivalente a consola que se ha fabricado mezclando piezas mecánicas con restos de peces y anfibios mutantes. *eXistenZ* le permite un nivel de jugabilidad y experiencia increíble al usuario, ya que difumina las barreras entre realidad y ficción al tener acceso a la memoria y subconsciente del jugador; después de que durante la presentación del mismo, un militante “anti-eXistenZialista” ataca a Allegra, Ted Pikul (Jude Law) un empleado de Antenna, rescata a la diseñadora y



Fig 18. *eXistenZ*, Alliance Communications, 1999

ambos huyen a la realidad virtual diseñada para el propio juego, en el resto del largometraje el espectador se envuelve en este universo mientras experimenta la huida, confusión y ansiedad de la pareja protagonista. (Fig. 18). Éste trabajo supuso el regreso a la escritura del guión para Cronenberg y todo un reto para la inteligibilidad de espectadores y críticos, ya que el autor vuelve a desorientar mediante una mezcla ambigua de

niveles de realidad y una puesta en escena minimalista y despojada de cualquier artificio técnico; una vez más y como ya ocurriera con otras películas del canadiense, no faltaron las comparaciones por parte de crítica americana, con filmes que por esos años se estrenaron y abordaron con mayores recursos tecnológicos temas similares, caso *The Matrix* (Andy Wachowski & Lana Wachowski, 1999) ó *Dark City* (Alex Proyas, 1998), la película fue un éxito en taquilla, y en Europa se vio recompensada la labor de Cronenberg con dos premios en el Festival de cine de Amsterdam y el de Berlín (Oso de Plata) mientras que su editor habitual Ronald Sanders se llevaría el *Genie* de la Academia de cine y TV de su país por el trabajo de edición.

Para el año siguiente Cronenberg se embarcó en un proyecto a pequeña escala más personal que le permitió repetir como guionista, *Camera* (2000), en este cortometraje Cronenberg presenta a un grupo de niños que se preparan para grabar con una cámara *Panavision* a un actor en decadencia; paralelo a todas las situaciones detrás del rodaje, el hombre (interpretado por Leslie Carson, famoso en la filmografía del autor por su papel de Barry Convex en *Videodrome*) inicia un monólogo sobre su vida como actor, un sueño bizarro, el envejecimiento, la muerte y su relación con los medios tecnológicos que la capturan. (Fig.19)



Figura 19. Camera, Jody Shapiro, 2000

Para el año 2002, Cronenberg adaptó para la gran pantalla un guión de Patrick McGrath llamado *Spider*; se trata de una interpretación muy personal del relato original disponible en el libro del mismo nombre y el mismo autor; una película en la que el canadiense insiste en los temas de la mutación y la locura como ya lo hiciera en *The Fly*, *Videodrome* ó *Dead Ringers*, en un formato, como él mismo indica más expresionista. (Redes, Entrevista con E. Punset, TVE , 2002).



Fig 20. *Spider*, Sony Pictures Classics, 2002

El objeto de reflexión en esta oportunidad fue la pérdida de control de la memoria y los pasajes turbios del subconsciente, en *Spider* (Fig 20.), Cronenberg juega nuevamente con los límites de la percepción llevando al espectador a un mundo que se proyecta desde el prisma de una mente esquizofrénica.

El paisaje seleccionado para esta aventura cinematográfica no podría ser más artificial , Cronenberg opta por filmar en los suburbios de la Londres “post-industrial” de 1980. En la película, Ralph Fiennes es Dennis Cleg, un extraño individuo, que llega a una desvencijada pensión (dirigida por una amargada Lynn Redgrave), después de que se le da de alta de una clínica de siquiatria en la que se curaba desde niño; Cleg va

murmurando a solas todo el tiempo y garabateando notas, obsesivamente en un diario que cuida con recelo. El retrato del aislamiento y la demencia del personaje interpretado por Fiennes es impresionante; el espectador experimenta las visiones y su confusión mientras intenta re-configurar un pasado difuso y trágico que incluye a una madre cariñosa (Miranda Richardson), un padre ebrio (Gabriel Byrne) y promiscuo y su amante, una prostituta interpretada también por Richardson.

Dennis vuelve a recorrer las calles llenas de hollín de su infancia, con una mente enferma, plagada de los fantasmas del pasado pero que se refugia en las alucinaciones para protegerse de una verdad oscura y perturbadora; este aspecto Cronenberg logra mostrarlo construyendo una película que es una telaraña en sí misma. La película obtuvo el favor de la crítica (La Salle, Ronnie, O'Sullivan, 2002) y el público, a pesar de tener una distribución limitada en las salas de cine.

Pasaran tres años hasta el estreno de una nueva película de David Cronenberg, para *A History of Violence* (2005) , Cronenberg se apoya en las bases estilísticas del thriller, el western y el cine policiaco en una adaptación realista de una novela gráfica firmada por John Wagner y Vince Locke⁷ con guión de Josh Olson.



Fig 21 *A History of Violence*, New Line Productions, 2005

⁷ Famoso por las grotescas y polémicas portadas de parte de la discografía de la banda de death metal de Buffalo, NY. *Cannibal Corpse*. (<https://www.pinterest.com/portaildesang/vince-locke/>)

El argumento del filme tiene lugar en la “America profunda” aunque el canadiense opta por rodarla en su tierra natal; En la película Tom Stall (Viggo Mortensen) es el dueño de un pequeño restaurante de una ciudad cualquiera de Indiana, miembro de una familia tranquila, clase media promedio. Un día un par de asaltantes llegan al negocio de Stall y este reacciona de una forma inesperada y efectiva, matándoles en defensa propia; este hecho lo convierte en un héroe local y es el primer indicio de un pasado turbulento como asesino en Philadelphia que tanto el héroe como los espectadores tendrán que confrontar conforme avanza el metraje. (Fig. 21)

A History of Violence es la consagración de la búsqueda en los sótanos de la psique humana, en esta oportunidad son la violencia intrínseca a nuestros genes y el papel de los medios en todo un proceso de legitimación necesaria, los temas de interés. Como ya es costumbre en un filme de Cronenberg, las cosas no son lo que parecen, son mucho peor de lo que podemos imaginar y para ello, en todo este proceso el director elabora una disección de las distintas capas de la sociedad y la vida de los individuos “apacibles” que la habitan.

Nuevamente la crítica especializada elogió el trabajo de Cronenberg describiéndolo como “Una reflexión aleccionadora sobre la actitud de nuestra cultura hacia la violencia” (Thomson, *Washington Post*, Sept 23, 2005), el público por su parte respondió bien en taquilla y se sintió a gusto con una historia al uso, abordada desde la perspectiva visual y puesta en escena única del director, mientras que la academia reconoció el trabajo de William Hurt con una nominación al *Oscar* como actor de reparto y otra para Olson por la adaptación del guión.

Cronenberg repetirá dos años después con Viggo Mortensen como protagonista en un formato similar en la más oscura *Eastern Promises* (2007), película firmada en una

cooperación británico-canadiense sobre un guión de Steven Knight; el filme transcurre en el submundo de la mafia rusa en Londres, un lugar al que Anna Khitrova (Naomi Watts) llega por error después de encontrarse con el diario de una chica embarazada que ha muerto en el hospital en el que trabaja como enfermera; Khitrova cuida también de su bebe, ya que ésta ha sobrevivido. (Fig. 22). Conforme Anna conozca a los misteriosos Nikolai Luzhinin, Kirill y Semyon, los giros en las identidades de los personajes y el “plot” irán develando una realidad donde los asesinatos por deudas, el contrabando, las drogas, el tráfico sexual y la comunión ritual alrededor de los tatuajes, serán el común denominador.

La película superaría en buenas críticas a su trabajo anterior, colándose en las listas de lo mejor del año, y obteniendo premios como el de la audiencia en el Festival internacional de Toronto, tres nominaciones al *Golden Globe* , *British Independent Film Award* para Mortensen por su papel y una docena de nominaciones en los *Genie* canadienses.



Fig. 22 Eastern Promises, Focus Feature, 2007

Para este trabajo Cronenberg le propone al espectador una inmersión en un universo tan truculento como todos los presentados hasta ahora; en el, también hay erupciones periódicas de momentos de paroxismo y violencia gráfica - como ya ocurría con los engendros de uno de sus primeros éxitos comerciales: *The Brood* (1979)- lo anterior evidencia que a pesar de que los estándares de realismo vayan en aumento en su filmografía, el universo imaginativo y la presentación de personajes desarrollando todo tipo de experiencias en sus cuerpos no es muy distinta entre el crecimiento de un pene “sobaquil” (*Rabid*, 1977) o la conversión de un policía infiltrado en un clan de mafiosos asesinos siberianos y tatuados.

En 2009, Cronenberg preparó un corto como segmento a una antología de varios autores titulada *Chacun son cinéma : une déclaration d'amour au grand écran*, una selección curada con motivo del sesenta aniversario del Festival de Cine de Cannes por 36 directores aclamados de 25 países⁸; el aporte de Cronenberg *At the Suicide of the Last Jew in the World in the Last Cinema in the World* es un irónico video grabado en un

⁸ Raymond Depardon – Cinéma d'été (Open-Air Cinema) Takeshi Kitano – One Fine Day, Theo Angelopoulos – Trois minutes (Three Minutes), Andrei Konchalovsky – Dans le noir (In the Dark), Nanni Moretti – Diario di uno spettatore (Diary of a Moviegoer), Hou Hsiao-Hsien – The Electric Princess Picture House, Jean-Pierre and Luc Dardenne – Dans l'obscurité (Darkness), Joel and Ethan Coen – World Cinema, Alejandro González Iñárritu – Anna, Zhang Yimou – En regardant le film (Movie Night), Amos Gitai – Le Dibbuk de Haifa (The Dybbuk of Haifa), Jane Campion – The Lady Bug, Atom Egoyan – Artaud Double Bill, Aki Kaurismäki – La Fonderie (The Foundry), Olivier Assayas – Recrudescence (Upsurge), Youssef Chahine – 47 ans après (47 Years Later), Tsai Ming-liang – It's a Dream, Lars von Trier – Occupations, Raoul Ruiz – Le Don (The Gift), Claude Lelouch – Cinéma de boulevard (The Cinema Around the Corner), Gus Van Sant – First Kiss, Roman Polanski – Cinéma érotique, Michael Cimino – No Translation Needed, Wong Kar-wai – I Travelled 9000 km To Give It To You, Abbas Kiarostami – Where Is My Romeo?, Bille August – The Last Dating Show, Elia Suleiman – Irtebak (Awkward), Manoel de Oliveira – Rencontre unique (Sole Meeting), Walter Salles – À 8 944 km de Cannes (5,557 Miles From Cannes), Wim Wenders – War in Peace, Chen Kaige – Zhanxiou Village, Ken Loach – Happy Ending & David Lynch – Absurda.

baño ruinoso desde una “real tv cam” en la que puede verse al mismo Cronenberg interpretando a un hombre mayor desesperado por las deudas a punto de cometer suicidio; de manera simultánea un par de comentaristas hablan de Judaísmo y del futuro del cine como forma tecnológica y de entretenimiento. (Fig. 23)



Fig 23 *At the Suicide of the Last Jew in the World in the Last Cinema in the World*, 2009

El siguiente proyecto de Cronenberg será un trabajo a mayor escala, basado en una pieza teatral original de Christopher Hampton y un texto de John Kerr; un drama histórico, sobre las teorías y encuentros entre Sigmund Freud y Carl Jung, y su ambivalente relación con Sabrina Spielrein; *A Dangerous Method* (2011) es más que una simple tragedia romántica basada en hechos reales o una biografía al uso; los pioneros y objetos de estudio de la psicoterapia, siempre fueron tema de interés para el canadiense y los diálogos sobre el ego, la mente, la el sexo y la muerte abundan en un filme que enlaza con gran parte de su filmografía anterior.

La película de Cronenberg se desarrolla en el lapso de la primera década del siglo XX, previo al estallido de la Primera Guerra Mundial. Jung (Michael Fassbender) coordina una institución psiquiátrica a la que llega Spielrein (Kiera Knightly), una paciente que sufre un trastorno de ansiedad severa que la lleva a comportarse de manera demencial. Jung emplea un método experimental con ella llamado “talking cure”, que revela que cualquier forma de castigo físico o humillación desencadena un deseo sexual exce-

sivo. Las sesiones y “terapias” con Jung le permiten a Sabrina hacer frente a sus necesidades, y superar el sentimiento de culpa que la atormenta y hace explotar. Después de curarse optará por estudiar psiquiatría y, de paso, convertirse en alumna del aclamado Freud aunque retiene de forma obsesiva a Jung como amante. De forma paralela Cronenberg presenta la figura del hedonista Otto Gross, y la relación de amores y odios entre Jung y Freud y la decadencia mental y profesional del primero frente al reconocimiento y ascenso académico del segundo.



Fig. 24 *A Dangerous Method*, Hanway, 2011

La resonancia emocional y delicada de la película pueden desviar al espectador del punto central para Cronenberg en el filme, este es, el despliegue de su fascinación por la forma en que los personajes, como cualquier ser humano, exploran el concepto de la represión sexual y su relación con la disfunción psicológica. El personaje interpretado por Knightley, es la materialización de dichos monstruos y su registro, por momentos exagerado, la mayor evidencia de la insistencia del Canadiense.

La crítica del momento recibió *A Dangerous Method* (Fig 24.) como un melodrama impecable y celebró el hecho de que Cronenberg evitara la trampa de elaborar una

cronología detallada de los inicios de la psicoterapia y se enfocara en la manera deliberada y apasionada con la que sus protagonistas vivieron tales momentos y situaciones en un plano individual y visceral. (Lacey, *The Globe and Mail*, 2012).

Cosmopolis (2012) supuso el regreso de Cronenberg a una propuesta cinematográfica mas personal y compleja que no convenció ni a público ni a crítica en Norteamérica, pero que en Europa obtuvo un reconocimiento en los círculos de los festivales independientes a pesar de haberse estrenado con pompa en un evento comercial como el de *Cannes*.

El canadiense obtiene en esta ocasión su inspiración en un trabajo de Don DeLillo y elabora un guión de una película en la que se presenta a Eric Packer, un multimillonario de 28 años que viaja en su oficina (una limusina con diseño y equipamiento de avanzada), lentamente a través de Manhattan, buscando un corte de cabello al otro lado de la ciudad; en medio de los atascos de tráfico, pueden verse activistas anti-capitalistas que agitan ratas y declaran "Un fantasma recorre el mundo: el fantasma del capitalismo", progresivamente, Packer se entera de que esta en bancarrota y que alguien intenta asesinarlo. Durante el viaje, varios amigos y empleados lo visitan para discutir sobre el significado de la vida en el marco de la producción "cyber-capitalista".(Fig.25).



Fig. 25 *Cosmopolis*, Prospero Pictures, 2012

La ambiciosa adaptación de Cronenberg es lograda en algunas formas, pero inerte y aburrida; la presencia vampírica de Robert Pattinson (Paker) resulta difícil de digerir por parte de espectadores y la crítica más exigente; Pattinson cumple, no obstante, con el objetivo del canadiense: es seis por ciento grasa corporal y 0% alma, y cada vez que puede vérselo en primeros planos emitiendo verborrea abultada, la atención en el filme se viene a pique.

Cronenberg pretendía otra película en la que se materializaran sus personajes, sus intereses y sus mundos sistemáticamente cifrados: Paker se sumerge audazmente mediante su cuerpo en re-torcidas situaciones de sexo, drogas y violencia, pero es una lastima que la película no logre dicha profundidad en su conjunto cuando pretende mostrarlo. Para *Cosmopolis*, Cronenberg se aventuró nuevamente en el ambiente grotesco de sus trabajos anteriores, pero su materialización de un capitalismo que se derrumba por la especulación financiera y en la que el futuro fagocita al presente, fue en exceso, sugere y narrativa, un hecho paradójico si se considera que la producción costó veinte millones de dólares, de los cuales no recuperó en taquilla ni la mitad.

Con motivo de una exposición de su trabajo en la ciudad de Toronto a finales del año 2013, David Cronenberg realizó un cortometraje de 10 minutos titulado *The Nest*, en el que en un plano medio y con una cámara “casera”, un médico registra una cita con una mujer que quiere que se programa para una cirugía clandestina, ya que ella sospecha que un tipo de vida similar a un panal de avispas crece dentro de uno de sus senos.

The Nest (Fig 26.) es otra versión, ahora en formato POV, de los elementos temáticos y formales de Cronenberg llevados en esta oportunidad a lo esencial de su expresión: no hay siquiera gran maquillaje o efecto especial alguno y a pesar de ello, se logra un ambiente desconcertante en el que no se termina de reconocer si estamos ante los diarios de un médico oportunista (interpretado, fuera de plano, con una voz cortante por el propio Cronenberg) que se aprovecha de una enferma mental o ante un extraño caso (disparatado aunque no improbable) de fusión íter-especie de los que tanto le apasionan.

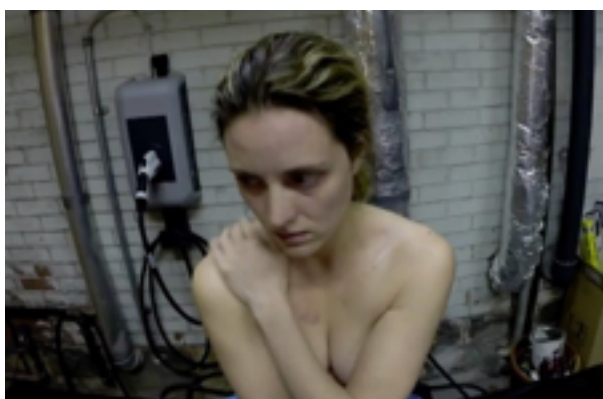


Fig 26. *The Nest*, TIFF, 2013

La más reciente incursión en el ámbito cinematográfico del canadiense es el largometraje *Maps To the Stars* (2014), un trabajo que el mismo Cronenberg vendió como un drama satírico sobre la frivolidad y artificialidad del mundo de Hollywood y la sociedad moderna y que le permitió su primer rodaje en los Estados Unidos (Fig. 26). En éste podemos ver la llegada de un personaje misterioso y deforme: Agatha (Mia Wasikowska) quien “aterriza” en Los Angeles y emplea como chofer de limusina, a un pretencioso aspirante a director/actor (Robert Pattinson) en su búsqueda de Benjie Weiss, un hermano menor con el que comparte un pasado perverso.

Benjie es una superestrella adicta y arrogante de 13 años que se ha hecho famoso por una comedia infantil llamada "Bad Babysitter" y cuyo padre el Dr. Stafford Weiss (John Cusack) es un gurú reconocido por sus técnicas ortodoxas en el tratamiento de los padecimientos mentales y físicos. Dentro de las pacientes de Weiss está Havana Segrand (Julianne Moore) una actriz desquiciada y egoísta con la que prueba su patentada "terapia del grito" y que vive profundamente afectada por la sombra de su madre (Sarah Gadon), una estrella de cine de la época dorada que abusaba de ella en su niñez y que murió joven aunque aún le persigue en forma de fantasma para hostigarla e intimidarla sobre su fracaso profesional y como persona.

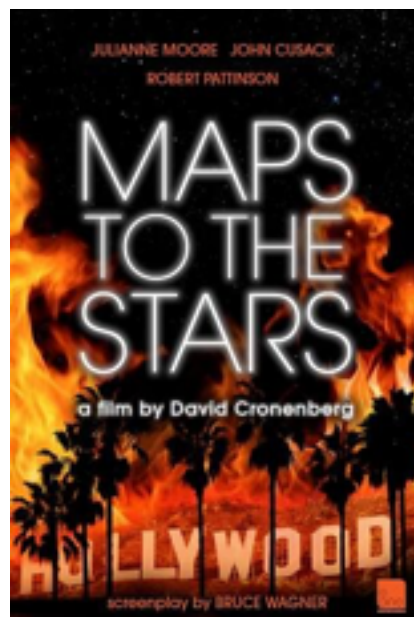


Fig. 26 Maps to the Stars, Entertainment One, 2014

Con este filme Cronenberg elabora una mirada naturalista de un universo lleno de cicatrices y vicios en el que sus habitantes se comportan como ya sucediera en su primera película experimental (*Stereo*) por un paisaje gélido en el que las situaciones desbordan nuestra capacidad para aceptar lo que allí discurre, presentando a Hollywood también como una hiper-realidad farmacéutica y económicamente controlada, en la que

abunda una moral retorcida y utilitaria que resulta funcional a sus ciudadanos y que se aleja muy poco de lo consignado en el guión firmado por Bruce Wagner, basado en hechos reales, todo un caldo de cultivo para los propósitos artístico-científicos del canadiense.

Después de esta extensa revisión, resulta evidente que varias cuestiones merecen ser analizadas, la primera de estas es la de seguir considerando a David Cronenberg como un autor exclusivo del cine fantástico, el terror o la ciencia ficción; si bien el origen de este artista es completamente *Underground* e improvisado, su incursión en cada género cinematográfico siempre aparece dotada de originalidad e ironía sobre las reglas de juego previsible del canon. El carácter híbrido de la obra de Cronenberg y su actitud incisiva sobre un conjunto de temas y escenarios se parece más a la configuración de un *Estilo de Autor* que recurre a formulas estéticas que pueden adaptarse y extender sus fronteras, ante las necesidades y propósitos; Lo que se refleja mejor es que Cronenberg filtra los distintos géneros cinematográficos por su sistema nervioso y su sensibilidad científico-artística y los convierte en películas que solo pueden pertenecer a su filmografía y que compartirían una estructura formal demasiado parecida.

La posible naturaleza genérica de su obra parece más vinculada con las condiciones de producción, de distribución y de exhibición de su trabajo, factores estos, importantes pero no definitivos en el producto final, y origen del error y menosprecio que muchos críticos han cometido al querer entender cada una de sus películas en función del envoltorio de los distintos géneros cinematográficos que provisional y de forma parasitaria invaden.

Más allá de la plataforma elegida por Cronenberg para cada una de sus aventuras cinematográficas, valdría la pena rescatar, el interés, por parte del canadiense porque el espectador observe y experimente sus películas siempre como un mundo cercano común y corriente, demasiado parecido al real, donde también la irrupción del caos es un asunto permanente y posible. David Cronenberg es ante todo un autor que se acerca al medio cinematográfico de una manera muy personal⁹, no como cinefilo interesado en documentarse de forma enciclopédica sino por la curiosidad del científico que ve en el cine una herramienta tecnológica similar al microscopio o el telescopio para investigar en la naturaleza humana desde una perspectiva objetiva y distanciada, sin con ello comprometerse a entregar resultados definitivos y equiparar sus películas a investigaciones científicas en rigor; sus filmes no ofrecen respuestas para la vida práctica, más bien excavan en la visceralidad humana, mostrándola con un rigor despojado de interpretaciones apresuradas, ideológicas o prejuiciosas.

En los primeros minutos de cualquiera de los filmes de David Cronenberg, se presenta a los personajes en un habitat natural (normal), conforme avanza el metraje van apareciendo una serie de situaciones que interrumpen o ponen en entredicho algunos aspectos de esta normalidad, el héroe del filme es objeto de experimentación y se va sometiendo a distintas pruebas y a todo un catalogo de dispositivos que van derrumbando las fron-

⁹ Una de las pocas influencias a nivel cinematográfico admitidas por David Cronenberg es la del cineasta sueco Ingmar Bergman, en una entrevista comentaba al respecto “me di cuenta de las posibilidades del cine como arte, gracias a Bergman y a Fellini” (Sanchez, 2002:49) , tal afirmación coincide si se considera el “modus operandi” de ambos autores, Bergman también tuvo la capacidad de valerse del medio cinematográfico -ya en su aspecto de arte, ya en el de industria- como una forma de expresión profundamente personal; su propuesta audiovisual aborda los problemas de la existencia, es una aproximación a la reflexión filosófica y se mueve entre muchos géneros y estilos cinematográficos, desde el cine de cámara o *kammerspielfilm* hasta el minimalismo. Adicionalmente podrían trazarse vínculos entre ambos autores si se considera un punto en común como el existencialismo agnóstico que termina por desembocar siempre en un callejón sin salida, en una amarga desesperanza y en una abierta “crítica” a los valores -o mejor dicho, a la ausencia de los mismos- de la sociedad contemporánea en algunos filmes en los que es notable un repliegue de la relación del ser humano con Dios que da la espalda a lo trascendente y es incapaz de regir su destino en títulos como *Tystnaden* (1963), *Persona* (1965) , *Skammen*, (1968) o *Beröringen* (1971).

teras físicas y morales de su cuerpo y de su mente, como allanando nuevos caminos y descubrimientos que culminan siempre en metamorfosis.

Si bien resulta arbitrario afirmar que Cronenberg sea un científico que se dedica a hacer películas, sí valdría destacar su trabajo como un buen ejemplo de la reducción de los límites entre el Arte y la Ciencia, prácticas que difieren en muchos procedimientos ya que el arte busca provocar reacciones emocionales, cognitivas y fisiológicas mediante lo que muestra, mientras que la Ciencia pretende descubrir la explicación detrás de las mismas. El caso de Cronenberg es el resultado de un refinamiento entre ambas actitudes en un nuevo intento de aprehensión y comprensión del mundo. La base de esta manera particular de hacer nos lleva a examinar con mayor detalle dos filmes que constituyen el “modelo experimental” del resto de su filmografía.

2. CRONENBERG: EARLY FILMS

Se presenta a continuación un análisis sobre los aspectos estéticos , técnicos y “narrativos” de las dos primeras películas de David Cronenberg (*Stereo* y *Crimes of the Future*), considerando los aportes conceptuales y teóricos de autores como David Bordwell & Kristin Thompson (*Film Art*) a propósito del cine experimental; Gregory Currie (*Image and Mind*) abordando su propuesta “realista” y la experiencia del séptimo arte, Carl Plantinga y su aproximación al arte cinematográfico como fuente de afecciones y James J. Gibson y su *The Ecological Approach to Visual Perception*; se opta por este marco teórico en la medida en que se defenderá de hipótesis del cine de Cronenberg como uno direccionado hacia una puesta en escena realista y poco “ilusionista”, especialmente en sus primeros filmes y de manera extensa en toda su filmografía.

De acuerdo a Bordwell y Thompson (2008, Cap. 10) cada vez que se habla de un filme experimental se deben considerar un grupo de películas que desafían las nociones ortodoxas de lo que un filme puede mostrar y cómo puede mostrarlo, las razones que llevan a un director ha desarrollar propuestas experimentales varían y dependen bien del punto de vista original defendido por un autor, una exploración de las mismas posibilidades del medio, o la combinación de practicas artísticas, formatos y géneros como la pintura abstracta, el documental o la animación. No existe según estos autores una formula que encapsule este tipo de productos artísticos, salvo una constante pretensión de ruptura con las formas convencionales del cine, e incluso es probable que muchos directores del llamado *mainstream* recurran a algunas técnicas *avant-garde* en películas comerciales .

En la serie de ejemplos presentados por Bordwell y Thompson sobre los filmes experimentales, se considera parcialmente para esta investigación, el caso del título *Film About a Woman Who* (Yvonne Rainer, 1974), ya que se trata de un trabajo en el que el autor elabora una historia ficcional, desafiando el visionado mediante la presentación de un grupo de imágenes acompañadas de una banda sonora en la que se despliega una “narración en off” o un dialogo sin que éste pueda asignársele obligatoriamente a un personaje, presentando al espectador un filme como un conjunto en tanto resultado de una combinación de imágenes y sonidos (y subtítulos para el caso) en el que también existiría un grado de libertad para imaginar una posible historia, en una especie de entrenamiento sensorial, de estímulo-respuesta.

Sin embargo Cronenberg va un poco más allá y aún cuando e términos formales sus dos filmes experimentales parecen coincidir con el trabajo de Rainer, sus primeras películas se asemejan más a un híbrido entre esta forma experimental y el documental científico en el que la puesta en escena aunque minimalista y original no busca interpretaciones arbitrarias de lo que esta siendo mostrado. Como se ha comentado Los dos medimétrajes fueron producidos entre 1969 y 1970, aprovechando recursos estatales para su realización, en ambos David Cronenberg oficia de director, camarógrafo y editor. Los filmes carecen de diálogos y aparecen acompañados de improvisadas bandas sonoras. El (posible) argumento en ambas películas esta guiado por una narración omnipresente que se apoya de manera permanente en una puesta en escena realista sin muchos artificios.

En *Stereo* una institución llamada Academia Canadiense de investigación erótica desarrolla una serie de experimentos cuyo método es la telepatía¹⁰. Las acciones se desarrollan en un paisaje gélido, casi flotante, que parece aislado del resto de la sociedad, por éste, un muestrario de jóvenes deambula indiferente, retozando como niños, unas veces holgazaneando otras relacionándose entre ellos. Todos aparecen vestidos con prendas estilizadas que van variando conforme avanza el metraje y que contrastan con la arquitectura y los majestuosos edificios modernos presentes en el filme. En la banda sonora, en un tono exento de cualquier pasión, una serie de voces aleatorias presentan comentarios llenos de una jerga racional y científica. Son precisamente estos comentarios el puerto de enlace que le permite al espectador formarse una idea “aproximada” de lo que allí sucede.

En la primera escena del filme se presenta la llegada de un hombre -vestido al estilo victoriano, incluyendo una capa, cuello de pajarita, chaqueta cruzada y bastón de plata¹¹ - al instituto que desciende de un helicóptero, un vehículo cuyo lugar de origen es desconocido. El personaje principal se detiene a observar una escultura ubicada en la entrada de un edificio monumental, casi de inmediato, se ralentiza la imagen mientras que una Voice- Over nos informa sobre las bases del experimento: Ocho sujetos organizados

¹⁰ La palabra viene del griego τηλε tele, ‘distante’ y πάθεια pathēia, ‘sentimiento’; definiciones parciales consideran a la telepatía como la transferencia de pensamientos o sentimientos entre individuos a través de la mente, sin involucrar ninguno de los cinco sentidos. La telepatía puede asumirse como una forma de percepción extrasensorial o cognición anómala. Se le relaciona a menudo con diversos fenómenos paranormales como la precognición y la clarividencia. Aunque se han llevado a cabo muchos experimentos sobre la misma, su existencia no es aceptada por la mayoría de la comunidad científica, entre otras cosas, porque se argumenta que las magnitudes de energía que el cerebro humano es capaz de producir resultan insuficientes para permitir la transmisión de información. Éste y otros conceptos pueden ampliarse consultando la obra referencial Parapsicología de Heinz C. Berendt, 1976; p. 58-67.

¹¹ Un estilo detectable, sobre todo en la Inglaterra de 1837 a 1901 (con todas sus variables, fluctuaciones y tendencias) caracterizado por los detalles, encajes, cuellos altos, volantes, mangas abullonadas, nudos de corbata complicados, etc. El atuendo del personaje encarnado por Ronald Mlodzik recuerda por momentos la proverbial manera de vestir del escritor y poeta Lord Byron.

bajo un mismo rango (llamado categoría A) han sido sometidos a una operación de patrón cerebral, una especie de intervención quirúrgica cuyo objetivo central es el aumento de las potencialidades de la red natural electro-química del cerebro humano. (Fig 27)

La tecnología que hace posible este procedimiento, se dice, se desarrolló como fruto de años de investigación y se ha concretado mediante una técnica, el complejo *Sistema Informático Orgánico Dialéctico*, método experimental de una nueva ciencia la cibernética social humana. Cronenberg abre la película recurriendo a una serie de términos de significado ambigüo, deudores del entre-cruzamiento de distintos saberes, la definición de conceptos es densa y aturde al espectador desde un comienzo, sin embargo, sirven al autor, para señalar la existencia y configuración de una interesante forma de conocimiento, una especie de nueva forma de conocer que sólo es posible después de años de evolución humana.

La alteración fisiológica del cerebro humano resultado de la implementación de esta “ciencia” permite la concreción de mentes telépatas, un telépata, dice Cronenberg, tiene la posibilidad de comunicarse con otras mentes obviando las percepciones sensoriales, en este primer momento ya el autor, propone una reflexión bastante interesante: instala mediante dichas descripciones al espectador en un periodo de la historia de la humanidad en el que la intervención y la mutilación del cuerpo por parte de la ciencia parecen darse a un nivel hiper-desarrollado. Desde este instante *Stereo* se convertirá en un informe detallado de una serie de experimentos relacionados con la telepatía, en dicho sentido si existe un patrón que orienta una improvisada, pero existente trama.

Un componente fundamental que define dicho patrón es el uso del timbre de la voz; el locutor que pronuncia cada fase del experimento es invisible, pero el reflejo por parte del espectador al escuchar y apreciar el filme es, precisamente, buscarle un dueño a esa voz, ubicarla en un cuerpo; esta tarea no resulta tan sencilla si se tiene en cuenta que para el caso de *Stereo* no se trata de una sino de un conjunto de voces, que serían las de los ocho jóvenes participantes del experimento, incluso, existe una voz adicional que abre y cierra la película y que emite conclusiones en momentos específicos.

En los minutos siguientes a la llegada del primer individuo se describen los detalles de un primer experimento, - la descripción es ejecutada por la ya advertida y desconocida: voz adicional-, al respecto se informa: Como resultado de este incremento electroquímico, cada uno de los sujetos sometidos a la cirugía ha adquirido capacidades telepáticas. Los sujetos, objeto de dicho estudio, fueron aislados durante tres meses en el instituto. Ahí fueron preparados para su primera entrevista como grupo. Este encuentro, se comenta, tuvo lugar en un sanatorio en los bosques al norte de Ontario.

Una vez finalizada la narración se muestra como el personaje principal intenta ingresar al enorme edificio por una puerta de vidrio. Después de varios intentos fallidos lo logra, aunque nunca se muestra precisamente cómo, posteriormente aparece acompañado de un individuo de barba, una especie de guía del lugar, que le muestra su habitación. Su futura morada es un espacio adornado con una serie de artefactos y parafernalia de estilo medieval, (Fig. 28) mientras tanto la voice-over, en este caso a cargo del actor Ronald Mlodzik, informa lo siguiente:

La dependencia telepática es una forma radical de adicción psicológica. Es, esencialmente, una adicción electro-química. El dependiente sacrifica la autonomía de su sis-

tema nervioso en favor de un objeto del que depender y altera sus patrones de descarga electro-química para mimar aquello que sea su objeto. Cuando este objeto, que causa su dependencia no está disponible telepáticamente durante largos periodos de tiempo los nuevos patrones nerviosos se ven de repente sin una fuente constante de refuerzo electro-morfológico y una grave desorientación psíquica comienza a manifestarse en el dependiente. Al nivel más extremo una dependencia frustrada puede provocar la destrucción irreversible y crítica del tejido cerebral. Tanto que el establecimiento de una dependencia telepática parcial del sujeto hacia su investigador es una parte inevitable de la Gestalt parapsicológica experimental. El intento de mantener esta dependencia bajo control, debe ser considerado como un factor primordial de la Gestalt experimental¹².

Minutos adelante en *Stereo* se nos informa: “Durante la fase del instituto, en las series de telepatía inducida, un sujeto que demostraba una estadística excesiva de dependencia a la prevención de la susceptibilidad, se auto-lesionó en la frente con un taladro. La herida, un agujero de tres centímetros y medio de diámetro penetró completamente el cráneo del sujeto y pareció proporcionarle cierto alivio ante una imaginaria presión craneal. La euforia temporaria y la disociación electro-química se detuvieron”.

En la escena que acompaña esta descripción puede verse al personaje principal palpándose la frente ante un espejo, este momento está cargado de un carácter sugerente en el que se fusionan el texto comentado y la imagen mostrada a tiempo que permite evidenciar uno de los primeros visos de lo que puede considerarse como el estilo de autor en

¹²La palabra «Gestalt» se refiere a una entidad específica, concreta existente y organizada, que posee un modelo o forma definida, esta expresión entraña la pretensión de que el hombre vuelva a la vida y trate de explotar su potencial inhato. Gestalt significa completado, llevar a un todo algo concreto y no dividido en pedazos iguales, « existen totalidades cuyo comportamiento no está determinado por él de sus elementos individuales, sino que en ellas los procesos parciales están ellos mismos determinados por la naturaleza intrínseca de la totalidad. La Teoría Gestalt espera determinar la naturaleza de estas totalidades, Gestalt no tiene traducción: Teoría de Campo de la psicología basado en la Teoría de la relatividad» (Perls, 1969 : 35). Frederick S. Perls fue su representante, y estuvo relacionado con la escuela Freudiana.

Cronenberg: desarrollar un interés por convertir la palabra en carne, ya que las palabras, por sí solas, difícilmente pueden filmarse. Este aspecto se irá acentuando de forma más explícita en la medida en la que avanza su obra.

En imágenes, el personaje principal (en lo consecutivo, el visitante) sale de su habitación, ha cambiado su atuendo por prendas medievales¹³. En los minutos que siguen continúa su recorrido por el lugar.

El papel que desempeña la arquitectura como parte de la narración en los primeros minutos funciona como un envoltorio que otorga un sabor visual característico.

En las formas arquitectónicas de Stereo son rastreables un conjunto de tendencias surgidas en la primera mitad del siglo XX, formas cuya aparición marca una ruptura con la tradicional configuración de espacios, formas compositivas y estéticas, en las que se aprovechan las posibilidades de los nuevos materiales industriales en grandes dimensiones, se incorporan plantas y secciones ortogonales, generalmente asimétricas, ausentes de decoración en las fachadas y caracterizadas por la inclusión de grandes ventanales horizontales conformados por perfiles de acero¹⁴.

Otro aspecto importante a destacar en este primer apartado es la elección del vestuario, en Stereo puede verse al personaje del visitante al inicio del filme vestido a la manera victoriana. El conserje de la institución que le recibe porta un traje immaculado de enfermero, que supone cierto rango de superioridad, mientras que los demás participantes del experimento portan prendas de corte medieval. Un momento interesante que evidencia la relevancia del vestuario en la historia se puede identificar cuando el visitante cambia de atuendo, dicha acción puede interpretarse como una actitud de ruptura frente a un orden represivo y escrupuloso en el vestir por otro, más informal, consecuente con las prácticas y acciones que tendrán lugar en lo sucesivo.

Un recurso complementario al arquitectónico y al del vestuario que merece atención es el tratamiento fotográfico que se hace de todas estas situaciones desarrolladas en el

¹³ Más precisamente por vestimentas utilizadas en los primeros años del periodo (años 400 a 1100) por la gente de las periferias de los países escandinavos, prendas holgadas , livianas , de talle preciso aunque con libertad para el movimiento. Parte de los diseños de vestuario de Stereo pueden equipararse a los de las películas del cineasta sueco Ingmar Bergman como *Det sjunde inseglet* (1957, El séptimo sello) ó *Jungfrukällan* (1960, El Manantial de la doncella), Bergman constituye una de las pocas influencias cinematográficas reconocidas por el cineasta canadiense.

¹⁴ Los mejores ejemplos de dichas formas se construyen a partir de la década de 1920 por arquitectos como Walter Gropius, Mies Van der Rohe y Le Corbusier. conjuntos arquitectónicos vinculados al Movimiento Modernista y más precisamente a la tendencia del brutalismo, concepto acuñado por el crítico de arquitectura británico Reyner Banham que identificaba a dicho estilo emergente. Una muestra rápida y bellamente fotografiada de la tendencia puede verse en el videoclip “ Prepare your Coffin” de la agrupación de Post-Rock norteamericana Tortoise: <http://www.vimeo.com/4729937> , el uso dinámico del blanco y negro recuerda por momentos a la película aquí analizada.

filme. La cámara de Cronenberg captura la acción de una manera casi abstrusa, hay en este que-hacer un uso frecuente de un lente de gran angular que hiperboliza la esterilidad y deshumanización del paisaje.¹⁵, este aspecto se irá perfeccionando en la obra del director, no obstante, los aspectos de arquitectura y fotografía que aparecen son aquí mucho más limpios y menos problemáticos que los que se verán en la filmografía posterior; el efecto físico que genera Stereo en el espectador va de lo agradable a lo auto-indulgente, ya que a pesar de los perturbadores matices difícilmente llegan a generar en éste un punto de vista incomodo.

Después de abandonar la habitación el visitante se topa con una especie de señuelo, una barra de chocolate, lanzada desde la primera planta del edificio por otra cobaya (en lo consecutivo, la glotona) , ésta parece hacerle una invitación. En la escena siguiente se les puede ver consumiendo cantidades ingentes de dulces. La narración que tiene de fondo a estas imágenes indica que el experimento comenzó con cada uno de los individuos trabajando por separado con el eminente afrodisiasta y teórico Luther Stringfellow, Un personaje que por cierto, no aparece en ninguna imagen del film y que podría asociarse con la voz adicional “desconocida”¹⁶.

La narración continúa: Los sujetos de la categoría “A”, se describe, en este caso con la voz de un actor que aún no aparece en pantalla (personaje del hedonista) tienen personalidades escogidas por el Doctor en concordancia con los modelos extraídos de sus trabajos en socio-química erótica. El Dr. sostiene que “la naturaleza de la investigación erótica requiere que el investigador y su participación respecto al rasgo sexual-emocional frente al objeto investigado se lleven al extremo, de lo anterior se asume que una relación personal cercana debió ser establecida con cada uno de los sujetos para que se acomodaran al patrón cerebral propuesto por Stringfellow al punto de lograr una situación desbordante, descrita como “dependencia telepática”.

Del comentario anterior puede inferirse como el componente epistemológico de la pseudo-ciencia que sostiene la extraña historia del primer filme de Cronenberg, junta en cantidades directamente proporcionales, tecnología, sexualidad y psiquiatría. Esta configuración es presentada como un punto culminante de la evolución humana y está encarnada en el personaje de Luther Stringfellow, un científico que sería a la vez un líder religioso , una especie de gurú que el autor utiliza para ironizar sobre los falsos profetas que se erigen en un momento tan convulsionado para la cultura occidental como el final de la década de los sesenta.

La narración anterior aún no finaliza y en las imágenes puede verse un nuevo encuentro entre el visitante y otra de las cobayas. La entrevista tiene lugar en los alrededores del instituto: el visitante se aproxima a lo lejos en una tarde soleada, parado en la mitad de

¹⁵En una estética que rememora por momentos los universos opresivos fotografiados de maneras bien distintas por Stanley Kubrick (*The Shining*, 1980), Michelangelo Antonioni (*L' Eclipse* , 1969) o incluso Jean Luc Godard (Especialmente en *Alphaville*, 1967).

¹⁶Es probable que el octavo participante sea el propio Cronenberg ya que como el mismo comenta en una entrevista: “Mi papel en Stereo era como el del doctor Luther Stringfellow, el científico loco que realmente llevo a cabo el experimento, porque en cierto sentido, yo había llevado a cabo un experimento” (Entrevista con C. Rodley,1997: 60)

un puente se encuentra un sujeto masculino que saborea (en lo consecutivo se le identificará como el hedonista) un “chupete”, la reacción al encuentro con el visitante, es parecida a la de un infante ansioso y curioso, de inmediato procede a palparlo, tocando su cabello, tratando de asimilar su fisionomía, el visitante se siente embrujado por el artefacto que su nuevo amigo tiene en la boca, de inmediato lo toma y procede a succionarlo, en lo que bien parece un rito de iniciación. Mientras el visitante disfruta del chupete su nuevo amigo le cuenta una anécdota empleando una forma singular de comunicación.

Casí de inmediato se pasa a una escena distinta, que se desarrolla en un laboratorio- que es a su vez un salón de clases-, el personaje del hedonista desnuda a un sujeto femenino (al que en lo consecutivo se identificara como La Celosa) y después le venda los ojos, la situación se le muestra al espectador de forma directa y a través de un circuito cerrado de televisión que funciona como una especie de ojo espía, en el cuadro pueden identificarse, además, una serie de pinturas que ilustran los sentidos humanos y también un modelo de un torso humano cargado de replicas de los distintos organos internos, el hedonista procede a acariciarlos mientras dirige la mirada a su acompañante y disfruta del chupete, después se dirige hacia ésta para completar el ejercicio físicamente.

La imagen se complementa con la descripción de un nuevo experimento, a cargo de la voz desconocida: Dos sujetos experimentales del colectivo han autorizado la extirpación de partes de su laringe (posiblemente los mismos que aparecen en pantalla), este hecho deriva en la imposibilidad física y mecánica del habla en los mismos. Adicionalmente a ambos les fueron anuladas porciones cerebrales encargadas del desarrollo del lenguaje de manera que también estuviesen inhabilitadas las capacidades del habla a un nivel orgánico. Las consecuencias de dicha intervención, se comenta, son evidenciables en una potencialización de las capacidades telepáticas de los sujetos experimentales

En muchos aspectos resulta curiosa la forma como Cronenberg pone en imágenes y enlaza la clásica concepción Freudiana (Concepción que parte de la condición de la materia- en aquella siempre existirá una parte condenada a vivir y otra morir- para formular una explicación del comportamiento del hombre como ese conflicto entre dos puertas, por un lado un instinto de vida o Eros que nos mueve hacia el Amor, el Sexo y la reproducción y por el otro el instinto, al de muerte o Tanatos reflejo en la agresión y autodestrucción... Puede consultarse más al respecto en Mas allá del principio del Placer, Sigmund Freud, 1920 : 19 - 27) con visiones más ancestrales como la Egipcia empleando este artefacto como una suerte de metáfora.

punto de que ambos adquieren, paulatinamente, más fuerza, intensidad y claridad para comunicarse frente a aquellos que todavía pueden hablar. Con dicha intervención se esperaba que los sujetos no sólo desdoblén la capacidad de leer los pensamientos del otro, sino además, demostrar como un telépata no sólo desarrolla una sensibilidad sobre los patrones verbales de la mente de quienes le rodean, sino también como dicha virtud puede afectar /incrementar su propia memoria, su aprendizaje, sus reacciones emocionales y sus impulsos psico-fisiológicos.

Frente a los resultados el autor, parece lanzar una pregunta hipotética, a saber, En qué medida depende el pensamiento del lenguaje y si acaso el pensamiento, es posible sin el lenguaje? Cronenberg valiéndose de unos mecanismos narrativos, para entonces inéditos, sugiere (especula) ya en este fragmento de Stereo que el lenguaje es, de por sí, una construcción abstracta que ese halla soportada materialmente en un cuerpo y un grupo de órganos que le sirven de interfaz, pero que la ausencia de los mismos no imposibilita la existencia del mismo lenguaje, y que el telépata es la representación (metáfora) más lograda de esta forma alternativa de comunicación.

A lo largo del filme se lanzan afirmaciones osadas que se aúnan con escenas de este tipo, en las mismas se muestra una acción en tiempo real entre los personajes y otra que parece estar siendo “telepatizada”, es decir, transcurriendo en la mente de cada uno de los participantes del experimento. Este recurso es reiterativo y genera cierto desconcierto en el espectador, relacionado en parte, con una aparente ruptura de la linealidad narrativa, sin embargo es un elemento clave que anticipa el estilo de autor Cronenbergiano, ya que se trata de una nueva fusión, en esta ocasión entre una puesta en escena naturalista y una narración que raya con lo onírico y lo sobrenatural.

En la escena posterior, puede verse al conserje y al visitante sentados en una mesa que adorna el centro de un salón de conferencias, prima en esta escena el uso de un plano general y un empleo equilibrado de la luz y de las sombras. Los personajes inician una sesión de Tarot, se corta a un plano medio en el que puede verse al conserje acompañado de un ojo de cristal mientras baraja las cartas. Mientras la sesión tiene lugar otra narración entra en escena, en este caso a cargo del propio conserje, en ésta se comenta como la esencia del vínculo telepático es la dominancia de parte de una de las partículas que conforman el conglomerado telepático. Una de las condiciones del experimento desarrollado en Stereo es el principio de la dominancia psíquica. Al parecer, del grupo de individuos escogidos para el proyecto debe seleccionarse a uno, una personalidad dominante, que se encargue de la moderación de los elementos heterogéneos contenidos en el colectivo.

Cronenberg señala como con el experimento se ponen a prueba nuevas formas de organización social en las que persiste la figura de un líder, de un sujeto dueño de una capacidad de dominación psíquica superior, capaz de retroalimentar las capacidades del resto de individuos pertenecientes al conglomerado. En la misma escena puede verse el reverso de las cartas repartidas sobre la mesa por el conserje, éstas poseen un símbolo, un Anj, una cruz de la cultura egipcia, signo de la fertilidad y considerada como la llave de la vida (Chevalier & Gheerbrant, 1994).

Dicha representación en esta cultura significa la búsqueda de la inmortalidad: la "T" de la parte inferior del "anj" representaría, de manera estilizada, los atributos sexuales masculinos, mientras que el asa representaría el útero o el pubis de la mujer, en conjunto simbolizaría la reconciliación de los opuestos, la reproducción y la unión sexual, único camino conocido y posible para perpetuar a la especie humana en el tiempo.

Resulta interesante como su forma puede equipararse a la del chupete que portan los participantes del experimento. Cronenberg ya en sus métodos, ya en su iconografía, esta sustentado no sólo en la ciencia y en la técnica sino también en saberes ancestrales y concepciones de mundo mito-poéticas.

La lectura del Tarot parece desconcertar al visitante, el conserje mueve un ojo de cristal que se encuentra sobre la mesa, el visitante se retira del cuadro indignado. Desde este momento puede leerse como el personaje del conserje es representado como el individuo dominante, el iluminado, aquel sujeto dotado de la posibilidad de ver más allá, encargado no sólo de seleccionar de entre los demás sujetos al más vulnerable desde el punto de vista psíquico (posiblemente al visitante). Sino, además, de aplicar una cuidadosa serie de gestos simbólicos que arrastren al resto del grupo a un conglomerado psíquico más grande y complejo.

En la escena siguiente puede verse al visitante postrado en las escaleras del instituto, bañado por hilos de luz que descienden sobre su cabeza; el personaje aparece extenuado, rodeándose de la capa victoriana que lo acompañaba al inicio del filme, dicha imagen sugiere una búsqueda de protección, de cobijo, de vuelta al Utero representada en el abrigo en un orden anterior, en este apartado la cámara de Cronenberg enfatiza en las estructuras de concreto y en las formas laberínticas y serpénticas que adornan el edificio. La caída de un objeto inquieta al visitante, de inmediato éste baja a verificar de que se trata, es una especie de radiotransmisor que se la lente captura en toda su brillantez.

El visitante buscará su origen, en este proceso recorre los frios pasillos y las distintas plantas del edificio; la lente acompaña en su recorrido al personaje mediante un *traveling* que le persigue, el autor osculta en algunos rincones del lugar. La travesía termina cuando el visitante llega a un ascensor y se encuentra con una nueva cobaya. Una nueva narración comienza y con ella una nueva voz se incorpora a los comentarios sobre el experimento. En esta ocasión se informa sobre las particularidades de toda investigación psíquica evidenciando como necesaria la reducción de la distancia emocional entre el investigador y el sujeto experimental.

La adaptación del sujeto a los requisitos del investigador, se dice, no sería más que un acto de fe, un acto de amor. Si no hay amor entre el investigador y el paciente no es posible experimentar. Durante la misma escena se da el primer encuentro entre el visitante y un sujeto masculino que se encuentra dentro del ascensor, el visitante le devuelve el radio-transmisor que se había encontrado y el sujeto (en lo consecutivo el adicto) le entrega un frasco lleno de píldoras cuya etiqueta reza: *Amor vincit omnia*.

Cronenberg en este fragmento de *Stereo* insinúa que en los requerimientos de esta Nueva ciencia media la búsqueda de nuevos métodos que permitan mantener ciertas reacciones químicas, la efectividad de dichas reacciones, es proporcional, dice, a la cantidad de impulsos emocionales experimentados tanto por el investigador como por su objeto de estudio. La *Voice-Over*, en este punto explica como la metodología científica exige la validez de un experimento en la medida en la que el mismo pueda ser repetido universalmente con todo lujo de detalles. Pero aclara que para el caso de estas novedosas

investigaciones psíquicas tal enfoque resulta absurdo. Las circunstancias de cualquier experimento parapsicológico, dice están inextricablemente unidas a los individuos y a los escenarios fenomenológicos implicados en cada experimento y no pueden abstraerse de ninguno de estos ámbitos. Por consiguiente, las circunstancias de los experimentos parapsicológicos serían únicas e irrepetibles. Para lidiar con este margen de error el investigador debe establecer un vínculo más trascendental con el paciente. En dicho sentido no será gratuito afirmar que el amor es un elemento metodológico más, una condición esencial, ya que como bien indica la narración más adelante, el lema de la Academia Canadiense de Investigación Erótica es precisamente que “el amor lo vence todo”.

La siguiente escena inicia con un primer plano de las manos del visitante y el conserje, la acción que se desarrolla es la de la entrega del frasco con las píldoras del primero al último. Un plano medio muestra como ambos consumen una dosis. Sin que el visitante se percate, el conserje aprovecha y enciende otro radiotransmisor que tiene a mano, de repente una serie de insertos que muestran al visitante emitando gritos de dolor se combinan con primeros planos de este tocándose la cabeza, rápidamente la escena cambia a otra donde la imagen aparece ralentizada y en la que puede observarse al visitante estremeciéndose luego se regresa al primer plano de su cara padeciendo una fuerte migraña. Mientras todo esto discurre reaparece la voz adicional (desconocida) que comenta como los individuos que hacen parte del experimento han desarrollado un Espacio Experimental Continuo, concreción de la forma como estos perciben y reaccionan en un ambiente determinado.

Cuando los pensamientos de un sujeto invaden el espacio experimental continuo de otro individuo, se dice, todo se vuelve parte orgánica, integral de un mismo lugar, los pensamientos de uno se modifican intrínsecamente de acuerdo a la naturaleza creadora del espacio del otro. Un objetivo de experimentar con telépatas, según las proposiciones expuestas en Stereo, es demostrar como el Espacio Experimental Continuo de dos o más telépatas puede fundirse para lograr algo que va mucho más allá de la experiencia humana.

En el anterior apartado puede anticiparse uno de los temas centrales en la filmografía de Cronenberg, se trata de la búsqueda constante de la fusión en el marco de la evolución social, intelectual y física de los seres humanos. El autor atiende en su experimento cinematográfico a la manera como esta nueva ciencia pretende la constitución de una naturaleza orgánica superior en la que, una persona, un modo de percepción y reacción, un mismo Espacio Experimental Continuo pueda dominarlo todo, pero en la que también es posible que cada mente al participar en dicha síntesis del uniforme, termine fluctuando contra dicho orden.

En imágenes Cronenberg expone su especulación mediante el primero de muchos ataques telepáticos que tendrán lugar en la historia, en la escena anteriormente comentada, el visitante es ultrajado por el conserje, precisamente mediante un ejercicio de intrusión patrocinado por sus capacidades superiores y por el uso de los fármacos y de un radiotransmisor. Se advierte en este fragmento como el director anota, desde ya, las que serán sus preocupaciones medulares: el sexo (representado en un ataque sexual), la

ciencia (manifiesta en las teorías llevadas a la práctica a través del experimento), la enfermedad (rastreada en la aparente anomalía que simboliza la telepatía) y la tecnología (materializada para el caso en las drogas de diseño y un dispositivo que emite ondas herzianas).

La escena cierra con un plano (telepatizado) del visitante tratando de higienizarse, desesperado después de la violación, combinado con la imagen inicial de ambos individuos sentados en la sala, el conserje aprovecha para apagar el radio-transmisor, el experimento parece haber finalizado. Una escena corta tiene lugar a continuación, la misma funciona como intervalo para la siguiente, en esta puede verse a un nuevo sujeto, de traje gris moviendo una caldera, Cronenberg enfatiza en la textura metalizada del artefacto y en sus contornos internos, que evocan la forma de un gran ojo dispuesto para observar la acción que tendrá lugar en lo consecutivo.

En la siguiente escena puede verse en lo que parece ser una sala de esterilización, al adicto y al visitante sosteniendo una conversación, se inicia otra narración, en ella puede identificarse a la voz del adicto, en los siguientes minutos se comentan detalles de un nuevo experimento que será decisivo, al parecer una de las grandes dificultades experimentadas por los sujetos experimentales es la llamada “intrusión telepática”. Los gestores del proyecto científico en Stereo, han desarrollado un mecanismo de defensa sofisticado para combatir tal inconveniente.

Se trata de una intervención quirúrgica en el cerebro de otra de las cobayas. Una Partición Esquizofrénica efectuada con un sujeto femenino durante el proceso de aislamiento del grupo. Las consecuencias de esta intervención evitaron que los otros sujetos pudieran establecer una relación telepática con el sujeto femenino ya que se clausuró su yo no verbal telepático de su yo oral verbal. De esta manera, el yo telepático de la paciente funcionaba como un emulador de su verdadero yo, preservándole de cualquier intrusión telepática.

Sin embargo, se dice, existe un alto nivel de riesgo inherente al tipo de intervención, Ya que existe la posibilidad de que ese yo falso telepático succione, como una suerte de parásito, al yo oral verbal. Al verse desprovisto de contacto con el mundo exterior el yo oral verbal terminaría asfixiado mientras que el yo falso pasa a ser el único capaz de comunicarse con otros yos. Mientras transcurre ésta narración se complementa con las imágenes de un inmenso salón de clases, fuertemente iluminado, en éste tanto los muebles (construidos en madera) como una serie de pantallas de televisión parecen dispuestos de manera geométrica, en medio de los ángulos cuidadosamente remarcados por el director puede verse a dos de los sujetos experimentales jugueteando .

Se trata del adicto y de un sujeto femenino vestido de gris, posiblemente la paciente del experimento que se viene comentando (en lo consecutivo se identificará a la misma como a La esquizofrénica), la esquizofrénica retiene el radio-transmisor del Adicto evitando que éste lo recupere, luego él la persigue por toda la sala, una vez logra capturarle, el juego inicial se convierte en preámbulo de un encuentro sexual, la narración no se detiene y continúa señalando cómo surgen complicaciones con la cirugía, se indica que el yo auténtico de La esquizofrénica efectivamente empezó a desvanecerse, su existen-

cia moribunda, se dice, fue evidenciable mediante imágenes telepáticas de decadencia, vampirismo, desintegración y necrofilia. Dichas proyecciones telepáticas terminaron por extenderse al resto del grupo y terminaron por crear el mismo estado depresivo en las personas de le rodeaban.

El autor vuelve en esta fracción del filme sobre otra de sus obsesiones, la intervención quirúrgica, aquí, no obstante, extiende su reflexión hasta el terreno de la enfermedad, y más precisamente hacia aquellas de transmisión u contagio. La esquizofrénica funciona no sólo como el campo de experimentación de esta nueva ciencia sino además como el detonante de una especie de plaga siquica que afectará en lo consecutivo a todos los personajes de la historia. El plano que corta con la escena hasta ahora descrita muestra de nuevo al adicto y al visitante postrados, (una vez más en la sala de esterilización) deprimidos y bastante desanimados.

La siguiente escena se desarrolla en un Laboratorio, la iluminación es escasa, restringiéndose a las lámparas que acompañan a cada una de las mesas disponibles en el recinto. El fragmento inicia con un primer plano de las manos del adicto acompañado de un juego de escalpelos, algunas píldoras, un vaso de agua y un chupete. Todos estos instrumentos están ubicados en un tablero fuertemente iluminado. En medio de un ataque de euforia el adicto corta el chupete en dos utilizando un bisturí, Cronenberg captura la esencia de la acción enfatizando en el momento de la incisión como una especie de castración, distintos planos complementarios permiten la ubicación del personaje, en todos ellos prepondera un interés por mostrar el mobiliario que corona el lugar.

El adicto culmina su acto cortando con unas tijeras lo que queda del chupete, la escena cambia instantáneamente a un nuevo plano, en éste puede verse una silueta femenina dispuesta sobre el mismo tablero iluminado, en medio de la oscuridad unas manos estiran los cabellos del sujeto femenino (posiblemente La Glotona), luego se corta a una imagen cuya inconsecuencia delata cierto carácter onírico, allí se ofrecen tomas nocturnas de los alrededores del instituto, el equilibrio entre luz y oscuridad es el mismo del laboratorio; como en un sueño, el adicto corre desesperado bordeando el edificio del instituto.

Un acercamiento presenta al personaje de La Glotona cautivo entre los paneles de concreto, como en una prisión. Cronenberg acentua la desesperación de los personajes aprovechándose de las formas arquitectónicas imponentes para sugerir como los sujetos, objeto del experimento, son reprimidos. En el siguiente plano puede verse acercarse a lo lejos a El Adicto y a La Glotona, Un plano en perspectiva captura la claustrofobia del lugar, la imagen se ralentiza una vez más, de inmediato entra en escena la voz desconocida para comentar la que podría considerarse como la hipótesis central del experimento:

La velocidad del flujo telepático entre dos mentes es directamente proporcional a la intensidad de la relación entre esas dos mentes. Las unidades de medición del flujo y la

intensidad proceden de la psico- química. En lenguaje normal, podemos decir que esta hipótesis indica que incluso entre telepáticas avanzadas puede no haber una comunicación telepática hasta que se desarrolle una relación existencial emocional de una manera sensorial convencional. Por tanto, entre extraños sólo habría una especie de interferencia de onda corta. La hipótesis de Stringfellow sugiere además que aquí el erotismo humano puede desempeñar un papel importante. Una fuerte atracción sexual sería una base sustancial para aumentar la velocidad geométrica del flujo telepático. (Cronenberg, 1969).

Finalizada la narración, la velocidad se normaliza, luego se presenta una nueva escena que tiene lugar en el mismo laboratorio, en esta ocasión, la pareja del adicto y la glotona aparece acostada sobre una de las mesas, un encuentro sexual se desarrolla en el cuadro, la escena es filmada desde un punto de vista voyeurista, Cronenberg se aproxima lentamente con la cámara, tantea con cierta curiosidad y adereza el cuadro con un travelling en el que puede verse todo el andamiaje instrumental con el que se encuentra equipado el sitio. En un plano medio posterior, incluso, se contrastan las caricias de los personajes y la brillantez de los grifos del laboratorio en cuestión.

Varios aspectos merecen especial atención en este apartado, de un lado puede advertirse como ya en Stereo el autor se mostraba interesado por capturar con su lente toda la belleza aséptica y estéril de los espacios en los que se desenvuelven sus historias, cargando de lubricidad a una serie de paisajes en apariencia artificiales. De otra, puede decirse que Cronenberg aprovecha la escena de disección del chupete no sólo para simbolizar el rechazo con este nuevo orden establecido (Acción a cargo del personaje del adicto, carácter rebelde de la historia) sino para poner a prueba el ojo del espectador con escenas que entregaran porciones iguales de sugestión, surrealismo y violencia encarnada.

El pasaje del sueño del adicto impotente ante el orden represivo del edificio y su amada presa entre el rudo concreto y el frío vidrio puede considerarse como evidencia del onirismo presente en su obra de madurez. El sueño puede leerse una vez más, como signo de protesta frente a ese orden implacable, mientras que el texto narrado constituye un manifiesto del experimento que se está llevando a cabo. La primera mitad del filme con la dupla del visitante y el adicto en un plano que enmarca cierta claustrofobia, ambos aparecen sentados, aún , en la sala de esterilización, sus rostros son enfocados en primeros planos y poseen un semblante depresivo.

Un inserto adicional muestra una imagen anterior que funciona una vez más como intervalo: se trata de aquella en la que un individuo vestido de gris (posiblemente el personaje de la esquizofrénica) gira la perilla de una caldera que sugiere la forma de un ojo, en esta ocasión el movimiento es de repliegue y el efecto pretendido por el autores emplearla como una suerte de colofón.

La segunda mitad del film se inicia con un primer plano del rostro de un nuevo sujeto experimental, se trata de una cobaya hembra, casi de inmediato se inicia la narración en voice-over, en esta ocasión a cargo de una voz femenina. En esta oportunidad se men-

cionan algunas características de las formas de organización de los telepatas, se indica como el ejercicio de la política al interior de la experiencia telepática puede verse como una proyección de las distintas fuerzas (tanto físicas como psíquicas) de cada uno de los individuos de la comuna, una proyección, apenas necesaria en el futuro de la evolución social humana.

El texto comentado se complementa con imágenes de este sujeto experimental (en lo consecutivo, identificado como La Celosa) acompañada del personaje del Hedonista, Cronenberg propone a nivel técnico, una vez más, el uso de un plano equilibrado por los ángulos y las formas de concreto, fruto del diseño de la edificación. En la misma escena se desarrollan dos acciones, de un lado puede leerse por los gestos de los intérpretes una situación conflictiva, promedio en cualquier pareja heterosexual.

De otro, puede verse aproximarse a lo lejos, gracias a una cuidada perspectiva lograda por el posicionamiento de la cámara, a la pareja del visitante y la glotona, conforme avanza el metraje los personajes se van acercando, finalmente ambas parejas se encuentran, el visitante invita al hedonista a que se les una, sin vómer la lente Cronenberg muestra encuentro de los tres a través de un vidrio, después de una pequeña conversación el trio parte sin un rumbo definido, La Celosa observa impotente como se van alejando. Una nueva toma del rostro de indignación de ella cierra la escena.

Un nuevo inserto sugiere la acción a desarrollarse a continuación, se trata de un paneo de derecha a izquierda de una estantería llena de fármacos. Básicamente en el estante pueden identificarse frascos de Sulfato de Sodio y Acido Esteárico. El plano se corta a otro en el aparecen el visitante y el adicto husmeando en la misma estantería. En la misma escena la pareja aparece sentada, después de consultar en la etiqueta de uno de los frascos y ante la insistencia de su compañero, el adicto le ofrece al visitante su contenido, ambos realizan una especie de brindis con las capsulas y proceden a consumirlas.

Durante el desarrollo de la acción se incluye una narración. La voz del adicto recuerda una vez más las bondades de la llama telepática inducida, comenta como el experimento del Dr. Stringfellow se fundamenta en la noción de Una comuna telepática. Las características de ésta, explica, no son menos que las de un grupo en la que los Espacios Experimentales continuos se han fundido y en el que persiste un constante intercambio de datos entre los distintos sistemas nerviosos de conforman la comuna. Stringfellow pretende que dicha forma de organización fundada en ideales como la fe y el amor representa la sustitución más lógica a estructuras como la familia, forma obsoleta en la evolución social humana.

En este orden de ideas, la comuna telepática permitiría, por sus cualidades intrínsecas, el desarrollo de las capacidades creativas de cada uno de sus miembros mediante experiencias mutuas. La responsabilidad social de cada uno de los prototipos telepáticos, es importante ya que sólo mediante sus esfuerzos individuales dicha misión podría concretarse.

Las imágenes que el director incluye en este apartado incluyen una oscultación/ palpación del visitante a su compañero mientras se drogan y planos de ambos en un salón de clases, el visitante duerme mientras el adicto redacta un texto en una máquina de escribir portátil y sigue drogándose. Después de un primer plano del rostro, con ceño alucinado del adicto, se cierra la escena mostrando de nuevo a la pareja abrazándose fraternalmente después de la experiencia sicodélica/telepática. En esta fracción de la película, Cronenberg aprovecha para lanzar otras cuantas especulaciones marcadas por un tono sociológico.

Con Stereo, el director establece de entrada la idea de la comuna telepática como una forma de organización alternativa en esa sociedad hipotética dibujada en el film, parte de estas concepciones enlazan con el interés del autor por ciertas formas de organización en el mundo natural, y más, específicamente en el mundo de los insectos.

Pero también, con una mirada sardónica sobre las contra-culturas que se erigían como opciones a los problemas políticos y sociales del contexto en el que se filma la obra. Aquellas también estaban sustentadas en una mirada abierta de la sexualidad, un uso complementario de todo tipo de drogas y las concepciones un tanto ingenuas de amor y paz.

Es importante complementar diciendo que Cronenberg enfatiza mucho más en este momento del metraje, en el uso de primeros planos de los rostros de los personajes del filme (este recurso será explotado en su obra posterior) y pretende destacar cierto desasosiego que incrementa los tiempos muertos y la sensación de vacío que ya de por sí transmite Stereo.

La siguiente escena tiene lugar en una amplia sala de lectura, de nuevo domina la disposición geométrica de cada uno de los elementos del cuadro, en una misma Toma puede verse a dos de los sujetos experimentales: al conserje y al fondo, comiendo golosinas, al visitante. Una nueva toma muestra la mesa en la que se encuentra el visitante, se enfoca en sus manos y en los chocolates que consume, luego se corta a un plano que muestra una especie de ojo observándole desde la espalda; se abre el campo de la lente y puede verse en una situación complementaria al conserje a lo lejos.

La narración a cargo del conserje inicia, en ésta ocasión el tema a comentar es el de la interiorización de los sentidos, a propósito de las capacidades telepáticas. Se señala como, para el caso de los telépatas un perfeccionamiento fenomenológico supone también una atrofia de los sentidos y cómo, en una fase determinada de la evolución del telépata, estos intentan internalizarse para evitar su extinción a un nivel intelectual y emocional. Las complicaciones relacionadas con esta mutación, se dice, pueden ser de dos tipos: por una parte la ingestión psíquica forzada por lo cual todo el universo se transforma en información sensorial. Esto se manifiesta en la traducción en el vocabulario de los sentidos de todos los fenómenos psíquicos, abstractos o extrasensoriales...

La narración se completa con imágenes del visitante consumiendo ávidamente sus chocolates mientras el conserje le observa. En una escena complementaria el visitante entra a un salón adjunto donde el conserje le espera sentado. Una toma realizada desde una esquina del lugar documenta la llegada del visitante al tiempo que destaca la iluminación simétrica del recinto.

En el siguiente plano se replica un encuentro inicial entre los dos personajes, en esta ocasión las cartas son reemplazadas por barras de chocolate y vasos, en la mesa del juego también aparece un chupete. La voice-over del conserje regresa para complementar diciendo que la segunda forma, siguiendo con los comentarios relacionados con la atrofia de los sentidos en un telépata, es la reificación de lo psíquico, lo abstracto o lo extrasensorial y su externalización o proyección. El proceso de objetivización y sustitución de lo no sensorial encontrará un equilibrio y terminará con el regreso o la internalización de la información no sensorial proyectada.

En ambos casos, para el telépata, la distinción entre lo sensorial y lo no sensorial, entre lo concreto y lo abstracto, o entre lo psíquico y lo físico habría desaparecido totalmente. El juego continúa, de repente el conserje ostiga al visitante, como respuesta éste trata de tomar el chupete que está sobre la mesa, pero antes de que pueda reaccionar es atacado por el conserje. La agresión se da en un nivel telepático, el visitante se retuerce mientras alucina una extraña persecución por los recintos del instituto. Cronenberg se vale de un dolly para otorgarle a la imagen mayor dinamismo, el visitante corre desesperado, huyendo del conserje, el concreto y la iluminación durante la escena del ataque telepático cargan de un tono entre paranoide y claustrofóbico a la acción.

Un par de aspectos merecen subrayarse en esta fracción de Stereo, inicialmente es importante destacar como Cronenberg incluye otro de sus temas predilectos a futuro ya en este filme, a saber, aquel de la mutación humana como un momento necesario en su evolución. La figura del telépata y el proceso de interiorización de sus sentidos, funciona como una metáfora que sugiere como mediante una intervención científica o técnica sobre el cuerpo es posible una metamorfosis. No menos relevante es la escena del ataque telepático, posiblemente la de mayor dinamismo a lo largo del filme, en ella el autor reitera una vez más en el onirismo como mecanismo de narración y pone a prueba su destreza con la técnica cinematográfica.

La acción de la siguiente escena se desarrolla nuevamente en el salón de conferencias en el que tuvo lugar el juego del Tarot entre el conserje y el visitante. El director reitera una vez más en una combinación sutil entre luces y sombras, iluminando la totalidad de la mesa del centro del auditorio y dejando el resto del espacio en penumbra. En esta ocasión aparecen en la mesa los personajes del visitante y la esquizofrénica, de entre la oscuridad se acerca el personaje del hedonista, en un plano más cercano puede advertirse sobre la mesa la presencia de frascos con píldoras y de un bowl lleno de una especie de frutos.

La narración en voice-over, en esta ocasión con la voz del hedonista, ofrece detalles sobre un nuevo experimento: Los polos opuestos de la sexualidad humana, se dice, son

tradicionalmente la heterosexualidad y la homosexualidad. La heterosexualidad se considera la norma. Tanto la bisexualidad como la homosexualidad son consideradas desviaciones de la norma. Así, la justificación de la normalidad de la heterosexualidad sería la reproducción, ya que, de momento, la reproducción sólo puede darse en una relación heterosexual.

Este motivo queda anulado si se demuestra que la sexualidad en la reproducción apenas constituye una pequeña parte casi accidental, de la totalidad sexual humana. Estudios han demostrado que que la heterosexualidad, e incluso la homosexualidad, son perversiones en el campo de la potencialidad sexual humana. Para Stringfellow, lo ideal es una forma ampliada de bisexualidad llamada Omni-sexualidad. Como afrodisiasta, Stringfellow propuso el uso de afrodisíacos sintéticos para ayudar a aquellos que desean una sexualidad completamente tridimensional. (Cronenberg, 1969) .

En este momento las imágenes que acompañan a la narración muestran como el hedonista reparte entre sus otros compañeros los extraños frutos del bowl, los tres proceden a consumirlos de inmediato. El festín se complementará con algunas píldoras, en pocos segundos, las drogas surgirán efecto.

Continúa la narración: Con el uso de dichos afrodisíacos, se comenta, no se espera aumentar la potencia sexual o la fertilidad de los sujetos experimentales, sencillamente, se pretende eliminar la resistencia psicológica y las inhibiciones sociales que limitan a las personas a una suerte de monosexualidad o a una extraña forma de omni-sexualidad limitada llamada bisexualidad. Por la naturaleza sexual de su espacio experimental continuo, el telépata sería visto como un posible prototipo de individuo tridimensional capaz de dicha omnisexualidad.(Cronenberg, 1969).

En los siguientes minutos de la escena, puede verse una especie de menage a trois algo ingenuo entre las cobayas. El visitante es el primero en tomar la iniciativa, Después de terminarse su afrodisíaco procede a desvestirse al hedonista, la esquizofrénica hará lo mismo con éste, los tres se juntan en un abrazo y se enredan en una espiral cargada de besos y de caricias, mientras esta situación se desenvuelve ante los ojos del espectador, la voice-over (desconocida) informa sobre algunas complicaciones con el experimento, mientras se explica la imagen nuevamente se ralentiza: Debido a resultados imprevistos, el futuro del proyecto se volvió incierto.

Cuando se preparaban encuentros entre dos personas no sólo reportaban que no surgía dicha comunicación telepática sino que además evitaban cualquier forma de contacto sensorial entre sí. Al mismo tiempo, las ondas electro-encefalográficas, leídas en los resultados, indicaban que la comunicación telepática cuya existencia los sujetos negaban sí tenía lugar, y con una velocidad de flujo alta. ¿Cómo podía haber un flujo semejante entre extraños? (se pregunta el propio narrador). En una modificación de emergencia del programa, 5 de las 8 personas fueron combinados en una comunidad aparte par ser estudiados.

Aunque estas 5 personas formaban el grupo menos inestable, casi inmediatamente se entregaron a un estado de auto-capsulación, negando cualquier comunicación bien con sus compañeros o con los propios investigadores detrás del proyecto. Antes de poder reanudar la investigación, dos de las cinco personas se suicidaron en las residencias del instituto. Otro de los sujetos experimentales taladró un agujero en su cabeza en un acto con una fuerte connotación simbólica. Los dos sujetos restantes se mantuvieron separados.

En este apartado se encuentra otro tema clave en el quehacer Cronenbergiano, se trata de su visión plural de la sexualidad humana. En Stereo se propone que una lectura monocromática de la misma en el contexto de la evolución humana debe superarse. La llamada Omnisexualidad no es menos que el resultado de años de investigación de la Academia Canadiense de investigación Erótica, en este proceso media mucho la experimentación y el desarrollo de drogas que la hagan posible.

Así, ya en este instante, el autor aprovecha para sentar las bases de una sexualidad proteica que conocerá expresiones más complejas en su filmografía posterior. La forma como Cronenberg muestra este proceso no es menos interesante. Los tres individuos juegan ingenuamente evocando una vez más la ya mencionada perversidad a forma, se trata de un juego de niños, en el que el sexo no se reduce a la genitalidad, no hay en esta escena imágenes explícitas del tipo orgiástico, apenas fotogramas sugerentes de esa posible sexualidad desencadenada; contrastando con las acciones descritas aparece en la narración la voz del científico omnipresente para comentar los resultados nefastos del experimento materializado en Stereo : dos suicidios , una mutilación y un fenómeno de depresión colectiva constituyen el margen de error del ensayo científico.

En este sentido es importante señalar como el autor aprovecha su primera película para instalar otra de las constantes en su obra: la imagen de la muerte y los procesos de auto-destrucción del individuo. En sus filmes ulteriores la idea del suicidio bordea la voluntad de sus personajes y juega un papel decisivo en la narración, resulta interesante identificar ya dicho concepto así sea apenas de forma sugerida.

La siguiente escena comienza con un plano medio de las afueras del instituto en el que puede verse al personaje del adicto tirado sobre la hierba, yace inconciente, segundos después se complementa dicha imagen con un plano general de la parte posterior del edificio, en ésta puede advertirse a lo lejos la presencia de dos de las cobayas, al principio caminan fraternalmente pero luego surge una confrontación física entre ambos, pelean sin una explicación aparente, estas imágenes se combinan con más planos del adicto en la hierba y finalizan con otro plano medio del visitante en posición de flor de loto meditando, mientras desde un hoyo en el suelo un ojo artificial parece estarle observando.

La escena en cuestión funciona como interludio, es completamente muda y carga (nuevamente) de vacío y tiempo muerto a la narración. Cronenberg repite en su intención onírica intercalando otro momento caracterizado por un tono que abunda entre la alucinación y el sueño, muestra además los actos de violencia con cierta distancia y concluye

con la idea, planteada en fragmentos anteriores en la película, de la mirada omnipresente mediante el recurso del ojo falso.

Para el siguiente acto, Cronenberg, reúne en un mismo lugar al personaje del Visitante y a la Celosa. El encuentro tiene lugar en la habitación del primero, en éste se recrea una hora del té complementada con el consumo de algunos barbitúricos, mientras el visitante prepara la bebida, la voice-over de la celosa se introduce en la narración para comentar de que va el estudio de la morfología erótica humana. Está claro que la morfología es el estudio de la forma y de la estructura. La morfología erótica, sería en este orden de ideas, el estudio de las formas que despiertan una respuesta erótica y sexual cuando son percibidas.

Para el caso del experimento de Stereo no sólo se trata de objetos o partes del cuerpo, sino también del movimiento y de la manera como determinados patrones pueden contener señales eróticas de naturaleza compleja. La combinación de forma y movimiento trasciende las posibilidades de la morfología. No hace falta que el telepata perciba un pecho, ni un muslo o un movimiento erótico. Éste tiene la capacidad de provocar la idea de un pecho, muslo o movimiento erótico en la mente de otro telepata y dicho pensamiento, se dice, tendría mayor impacto que la percepción física del pecho, muslo o movimiento erótica.

De esta forma, es posible que dos telepatas machos, ejecuten una comunicación morfológico-erótica heterosexual, o bien, entre macho y hembra. Se empieza a comprender entonces, por qué el experimento telepático es ante todo de naturaleza omnisexual. Por qué ya no se pueden aplicar las categorías masculina, femenina y ni siquiera bisexual. (Cronenberg, 1969).

Dentro de la misma escena una nueva narración (en voice-over) se inicia, en esta ocasión es el visitante quien complementa: En la fase sanatorial de la serie de inducciones telepáticas una serie de medidas fueron tomadas para prevenir futuras interrupciones causadas por la dependencia telepática Frustrada.

Un transmisor/receptor telepático compacto y electromagnético fue suministrado a los sujetos incluidos en el grupo inicial de aislamiento. El transmisor/receptor era para alimentar a los sujetos con reproducciones de una variedad de patrones de descargas electro-químicas peculiares al grupo investigado por el doctor Stringfellow. Una de las propuestas de las transmisiones del instituto fue aliviar la difícil transición de la ineludible dependencia telepática establecida individualmente entre Stringfellow y cada sujeto para la cohesión telepática del grupo y la autonomía telepática del grupo. La necesidad de compartir los patrones electroquímicos transmitidos conduce al reparto de los transmisores-receptores o al reparto telepático de la experiencia de recibirse los patrones.

Esto proveería la base para la formación de una comuna telepática que no dependería de Stringfellow como núcleo psíquico del grupo. El doctor Stringfellow indicó que él desarrolló un serio estado depresivo después de separarse del grupo de telepatía inducida. Un evento que sugiere que hasta cierto punto la dependencia telepática funciona recíprocamente aún entre telepatas y no telepatas. (Cronenberg, 1969)

En imágenes, después de consumido el té, el personaje de La Celosa decide quitarse el camisón, el visitante se le acerca lleva su cabeza atrás y la golpea en un acto en el que se mezclan brutalidad y sensualidad. En las escenas finales de Stereo, el autor regresa sobre el tema de La Omnisexualidad identificándole no sólo como una ampliación de las posibilidades de la genitalidad y de los placeres del cuerpo, sino como un complejo proceso de abstracción de las sensaciones físicas y re-transmisión inalámbrica (sic.) de las mismas .

La idea original de un sistema nervioso que se comunica con otros obviando los sentidos (periféricos) será plenamente desarrollada en la primera etapa de su producción cinematográfica. De otra parte, el comentario del visitante relacionado con el uso de radio-transmisores no sólo da pistas al espectador sobre la presencia de ciertos artefactos en el filme sino que confirma el interés exacerbado del autor por la inclusión en sus historias de objetos que funcionan como lenitivos. Para el caso, los radio-transmisores funcionan como el paliativo ante la ausencia del Dr. Stringfellow. Finalmente se comenta como el propio creador del experimento termina arrastrado por sus efectos; la figura de Stringfellow anticipa la del científico cronenbergiano, aquél que se hace uno mismo con su experimento, ese que está dispuesto a vivir con su obra y a llevarla hasta las últimas consecuencias.

En la última escena de Stereo la acción se desarrolla en un salón principal, inicialmente arriban a éste los personajes del Hedonista y la Celosa, en una de las sillas yace postrada otra de las cobayas, se trata del personaje de la Esquizofrénica, durante un buen rato los tres se observan de manera algo indiferente, después, la pareja formada por El Hedonista y la Celosa desaparece del cuadro, varias tomas de un mismo plano muestran la ansiedad de la esquizofrénica cambiándose de una silla a otra mientras parece esperar a alguien.

De repente , se cambia de plano , el autor repite el plano inicial, por la puerta de entrada del instituto arriba el adicto, camina rápidamente, algo enfadado, la esquizofrénica le aborda buscando algo de cariño, la réplica ante dicho gesto se torna violenta, el adicto golpea fuertemente en la cara a la esquizofrénica, la cobaya ignora la ofensa e intenta acercarse varias veces, la reacción del macho es idéntica.

En este instante la imagen del filme se ralentiza y una vez más, la voice-over desconocida complementa la escena:

Cinco meses intensivos de trabajo con los sujetos restantes revelaron medios para gradualmente aumentar la tolerancia procesal a la exposición grupal. Se constató que el experimento telepático fue aplastante y extremadamente extenuante resultando en dolor y alucinación. El problema más crucial para el telepata aparentemente fue desarrollar para sí mismo los medios de controlar y modular el grado y la calidad del flujo telepático entre él y los otros.

El telepata inexperto simplemente no puede lidiar con la complejidad y el esfuerzo en la situación telepática social. El primer encuentro de todos los sujetos como un grupo tuvo

lugar en el sanatorio de la Academia algún tiempo después de lo que había sido planeado. Los seis sujetos restantes llegaron dos semanas después de los otros cuando se certificó que se habían recuperado totalmente de la violencia autoinfligida.

Sería un poco antes que los datos recogidos en ese período y acumulados a través de la información electroencefalográfica fueran totalmente evaluados. (Cronenberg, 1969) Después del ataque, el personaje de la esquizofrénica decide retirarse, en las últimas imágenes del filme puede verse a dicho carácter cubriéndose con la capa victoriana del visitante, en los segundos finales de Stereo se muestra un plano general del edificio fuertemente iluminado, dicho plano, distante, es logrado desde los exteriores del instituto. Con dicha imagen marcada por el escepticismo y la sobriedad finaliza la película .

Para el epílogo del filme Cronenberg decide reunir a los sobrevivientes del experimento, la interpretación de los resultados obtenidos es, cuanto menos, desconcertante. El autor ironiza sobre las verdaderas posibilidades del proyecto científico señalando sus escollos mediante la narración en voice-over y a través de la imagen: así, la serie de suicidios y mutilaciones comentadas, el desmoronamiento de las relaciones interpersonales entre las cobayas, el autoaislamiento y los cuadros de depresión de muchos de los sujetos experimentales ó incluso el intento frustrado de la esquizofrénica por encontrar afecto en los brazos del adicto sugieren como en el campo de acción de la ciencia, independiente de la rigurosidad con la que se apliquen los métodos, no hay nada concreto.

Dicha imposibilidad debe gran parte a la inconmensurabilidad de su objeto de estudio; la existencia humana y su complejo universo de pasiones escapa, para el artista, a los dominios de cualquier regla, de cualquier procedimiento, incluso de los desarrollados por la Academia de Investigación erótica y su disciplina culmén, la cibernética social humana.

Cronenberg ya en este momento, en apariencia prematuro, atiende a dicho contraste, estableciendo otra de las características enunciativas que será clave en su obra: a saber que en sus historias, mezcla de ciencia, tecnología, sexo y enfermedad difícilmente pueda alcanzarse algo finalmente demostrable, entre otras, porque, para el autor, la propia vida es incierta y existen menos pruebas y muchas más preguntas.

Existen en el film un par de inconsistencias que vale la pena señalar: un comentario en voice-over al principio de la historia específica que 8 individuos son los que participan en el experimento, sin embargo en el film y en los créditos se reseña a siete intérpretes; después de una revisión exhaustiva en distintas fichas técnicas y artísticas del filme, sigue sin aclararse dicho error. Por otro lado, La alusión al sujeto que se taladra la frente no es congruente, ya que primero se dice que dicha situación es producto de una dependencia telepática y luego que esta acción surge como mecanismo de defensa ante una intrusión telepática de la cual deriva un proceso de auto-aislamiento.

Crimes of the future es el segundo filme de David Cronenberg a analizar en este ejercicio investigativo, las condiciones de producción de esta película son similares a las de *Stereo*, aquí el autor también oficia de guionista, editor y productor, dichas concordancias hacen que la obra comparta ciertas similitudes con su predecesora. La historia contada en *Crimes of the Future* se desarrolla también en un futuro hipotético en el que las mujeres han desaparecido de la faz de la tierra debido a una misteriosa enfermedad causada por el uso de ciertos cosméticos.

En la introducción del filme pueden escucharse una serie de sonidos y de ruidos que funcionan como su banda sonora, después de una aparición muy breve del título de la película se corta a la primera escena de la misma, en ésta un individuo juguetea en el piso mientras tres hombres le observan, de izquierda a derecha aparecen, el primero vestido completamente de negro con un gabán de grandes solapas, camiseta de cuello tortuga y botas largas, lentes de diseño estilizado y un corte de cabello asimétrico, y los otros dos con batas blancas y las uñas de las manos pintadas de rojo carmesí (en lo consecutivo los médicos internos).

Un plano medio, inserto a continuación, permite divisar un edificio caracterizado por una combinación de concreto y de madera, amenizada con senderos verdes y estanques, evocando un estilo suave y monástico. En el centro de la imagen puede advertirse una vez más al primer individuo, vestido con una chilaba abierta de color verde y pantalones de gamuza, color marrón (en lo consecutivo, el paciente) .

Una voice-Over presenta al héroe de la historia: “Yo soy Adrian Tripod , director de la Casa de la Piel” , Tripod hace mención de Antoine Rouge, un científico que oficiaba como director de dicha clínica, en su narración se informa que la institución funcionaba como lugar de tratamiento para pacientes con problemas dermatológicos derivados del uso de cosméticos.

Mientras dicha narración tiene lugar, en imágenes puede verse al personaje de Tripod observando las acciones del paciente y los dos médicos. Los médicos juegan y se aprovechan todo el tiempo del individuo, lo ofuscan mientras retozan con una especie de estereoscopio, le pintan las uñas y se dedican a lamer las extrañas secreciones que éste excreta.

En un momento posterior del filme, Tripod observa nuevamente al paciente, éste atiza las ramas de los árboles y juega en uno de los estanques del instituto con unos peces dorados, perturbándolos con un mazo de croquet; Desde un punto alto y en un acto cargado de fetichismo, Tripod lame sus propios lentes mientras observa la escena. En minutos ulteriores, y después de un intento fallido de fuga, puede verse al paciente, postrado en una cama con una manguera que sube por sus pantalones; el individuo solloza en un acto de dolor, Tripod aprovecha su vulnerabilidad y masajea uno de los pezones hasta que brota del interior de éste una densa Espuma blanca.

En una escena complementaria, el paciente comienza a languidecer, sin ninguna explicación, de repente, empieza a brotar un líquido marrón de su boca hasta que finalmente muere, Tripod abraza el cadáver en señal de tristeza, luego lo besa y saborea la secreción.

La localización donde tiene lugar la acción está fabricada en concreto gris y en madera, amenizada con senderos verdes y estanques evocando el estilo suave y monástico de algunos edificios de la Ciudad del Vaticano.

El último de los pacientes de la Clínica aparece vestido con una chilaba abierta de color verde y pantalones de gamuza, color marrón, sus acompañantes llevan los uniformes de la institución y las uñas pintadas de color carmesí. A los tres se les verá más adelante retozando con un estereoscopio en escenas y situaciones que recuerdan muchos de los momentos lúdicos de Stereo.

La acción aquí desarrollada también parece de ensueño y está, de igual manera, acompañada por una impenetrable y pseudo científica narración en voice-over, en este caso la responsabilidad de enunciar el texto descansa en un mismo interprete (Roland Mlodzik, una vez más, actor fetiche de las dos primeras películas de Cronenberg).

Los síntomas de esta enfermedad incluyen secreciones blanquecinas que brotan de la nariz, los pezones y los oídos, y que suponen una señal de la fase final de la misma. La apoteosis del mal de Rouge se caracteriza por un sangrado almibarado de color marrón que se expulsa por la boca antes de morir. El fluido viscoso y blanco recibe el nombre de espuma Rouge y resulta extrañamente atractivo para los sentidos: las personas se ven tentadas a olerlo y a lamerlo. Los experimentos de Rouge son los culpables de dicha plaga, su nombre está, en la historia, estrechamente relacionado con la devastación y desolación de este mundo distópico.

El héroe de Crimes of the Future es Adrian Tripod, un antiguo discípulo del desaparecido Rouge, Rouge ha muerto presuntamente en una situación de auto-aislamiento de

spués de haber contraído su propio mal. Adrian Tripod aparece completamente vestido de negro con un gabán de grandes solapas, camiseta de cuello tortuga y botas largas, lentes de diseño estilizado y un corte de cabello asimétrico; él deambula en una solitaria y melancólica existencia moviéndose entre una institución y otra con un paisaje apocalíptico de fondo. Tripod busca algo que ni siquiera tiene muy claro, trata de superar la tristeza generada por la pérdida de su mentor A. Rouge, persona por la que despliega un afecto sobrenatural, (de manera similar a aquella que los jóvenes, objetos de investigación, desplegaban por Stringfellow en Stereo), sufre de una dependencia telepática típica posterior a la pérdida de su maestro.

La siguiente visita del héroe es al Instituto de enfermedades neo-venéreas: una formidable alfombra roja, curvas majestuosas de cemento-yeso y enormes ventanas desplegadas caracterizan al lugar; el clima frío de las instalaciones recuerda al edificio de Stereo sólo que aquí la presencia del color le resta estridencia. En este Instituto Tripod se encontrará con otro paciente, un tipo de edad media envuelto en una sabana blanca. Este hombre es un colega que ha contraído una enfermedad venérea de uno de sus pacientes y ahora se ha aislado del mundo exterior. El reporte de Tripod indica lo siguiente:

Hubo un tiempo en que era un hedonista convencido, pero ahora se ha convertido en un puro metafísico. Su cuerpo ha comenzado a crear misteriosos Órganos, cada uno muy complejo, perfecto y único; sin embargo, por lo menos aparentemente, sin funciones. Apenas se extrae uno quirúrgicamente otro Órgano, igualmente misterioso, lo sustituye. Lo han sorprendido mientras entraba en esta habitación y robaba los botes que contienen sus Órganos. Él afirma que su cuerpo es una galaxia y estas criaturas son sistemas solares. Se vuelve melancólico cuando están lejos de Él. Se dice que su enfermedad es una especie de cáncer creativo. (Cronenberg, 1970)

Mientras ésta narración tiene lugar, se muestra a otro hombre con una colección de especímenes en distintos frascos, reciamente iluminados, en un close-up puede verse cómo los fragmentos de materia orgánica flotan en líquidos coloridos. Tripod abandona el edificio, su figura parece enmarcada por los monumentales muros de concreto.

En la siguiente escena se le muestra convertido en un asistente para el Grupo de Podología Oceánica, la improvisada clínica se muestra rodeada de concreto, traspirando modernismo. Una combinación entre erudición científica y sátira lingüística cargada de ideas chocantes y perturbadoras esta de nuevo presente en la explicación que da Tripod sobre el grupo al que pertenece:

He tenido un cargo como terapeuta del Grupo Oceánico Podológico. En parte basan su teoría en una interpretación, algo particular de los últimos escritos de la evolución de Antoine Rouge. De cualquier modo, la influencia de algunos conceptos Rougianos es innegable.

Con la técnica que estoy probando, evoco la evolución genética de los pies desde los tentáculos hasta pinne lobate y hasta las alas nadadoras. Con esta y otras técnicas es-

otéricas debería curar las crisis psicológicas, hoy tan frecuentes que pueden verificarse a causa de continuas mutaciones genéticas. Por lo tanto doy fe a los pacientes para afrontar la fuerza de gravedad que desconocen. Los estimulo a caminar antes de que preferieran volver a formas oceánicas mas primitivas (Ibíd.).

Conforme avanza el texto vemos a uno de los empleados del GOP llevando a Tripod hasta la hierba, allí desnuda uno de sus pies y ejecuta una intervención manual que luce como una mezcla entre masaje quiropráctico y ejercicio sádico, el entusiasmo con el que lo practica resulta cómico; Tripod hará lo mismo en un ritual que se ofrece como de placer mutuo aunque no resulta menos absurda.

Minutos después y sin salir del cuadro, aparece un individuo pálido que parece huir de alguien o algo, Tripod trata de calmarlo con un masaje de pies; al descubrir uno de sus miembros inferiores puede verse que tiene 6 dedos con cada una de las uñas pintadas del mismo rojo carmesí del paciente anteriormente muerto, la terapia se ve interrumpida por la aparición en escena de su verdugo, quien emerge de un terraplén de concreto, lo aborda y lo lleva fuera de cuadro para liquidarlo.

Otro individuo se aproxima, Tripod le ofrece un masaje, al ejecutarlo descubre que éste tiene los dedos palmeados, en medio del ejercicio el paciente lo empuja y lo abandona después de lanzarle a la cara un mójon de cartas para visualizar en un estereoscopio. Antes de salir del cuadro el individuo se detiene a saborear un poco de la secreción almibarada que brota del cadaver del individuo asesinado.

La siguiente parada de Tripod es el Instituto Metafisico Import-Export, lugar donde el héroe será empleado como un mensajero que entrega exámenes de aptitud a cada uno de los aspirantes a emplearse en la corporación. A cada aspirante se le entrega una bolsa de plástico llena de pequeñas piezas como ropa interior y calcetines femeninos.

Estos tendrán que ubicar estos objetos en una superficie plana, tratando de interpretar la figura que forman en el suelo. Dicho procedimiento recuerda al test de Rorschach. Se trata de una técnica y método proyectivo de psico-diagnóstico creada por Hermann Rorschach y publicada en 1921; alcanzó una amplia difusión no sólo entre la comunidad psicoanalítica sino en la comunidad en general.

El test se utiliza principalmente para evaluar la personalidad. Consiste en una serie de 10 láminas que presentan manchas de tinta, las cuales se caracterizan por su ambigüedad y falta de estructuración. El psicólogo pide al sujeto que diga qué podrían ser las imágenes que ve en las manchas, (como cuando se identifica cosas) a partir de sus respuestas, el especialista puede establecer o contrastar hipótesis acerca del funcionamiento del sujeto.

En él se yuxtaponen de manera irónica la actitud seria y concentrada del aspirante al sinsentido y trivialidad de una actividad ausente de todo significado; las lamentaciones de Tripod al respecto evidencian el costado más cómico de la imagen: “Para mi fue muy fácil mantenerme aparte de las tareas internas de esta corporación porque, como personaje secundario no debo hablar con los aspirantes a dirigentes. Pero no llego a entender

cual es el fin de su incesante actividad y función”(Ibíd.). Import –Export podría considerarse como una institución encargada de preparar a los hombres para que desempeñen los roles de las mujeres ya extintas.

Los tres aspirantes responden a ciertos estereotipos: el primero es un hombre joven, bien peinado y algo nervioso, hay otro desaliñado y muy seguro y un tercero, moreno, vestido de forma alternativa, que se muestra ensayando ballet.

Una vez más, el espacio donde se desarrolla la acción es un moderno edificio con interiores alfombrados de color rojo, la escena del encuentro con el hombre moreno se caracteriza por el uso de una estética severa, un plano geoméricamente delimitado cuya duración se acentúa con el fondo de un corredor adornado por ventanas corredizas con marcos negros. Es importante destacar cómo el aspecto visual abstracto juega un papel clave a la hora de incrementar la intensidad y las maneras como el film procede.

Al final del examen Tripod revela:

He estudiado el documento para estereoscopio que me dio el hombre de los pies palmati. Sus modos eran brutales pero el documento que me dio era muy atrayente. Quizás la perversa esencia sexual de las imágenes en el documento como aquellas extrañamente apreciadas en la Casa de la piel me hizo decidir mantener a distancia a mis colegas calificados, como ellos mismos se definen. Temía, de cualquier manera, que si me hubiese quedado aquí mi equilibrio, ganado arduamente, se perdiera (Ibíd.).

Decepcionado por su trabajo en Import-Export, Tripod acude a la reunión a la que fuera invitado por el hombre de pies palmati, ya en el lugar descubre que : “Como había previsto,-habia sido- fui invitado a una reunión de conspiradores. Sus fines, como aquellos de muchos otros me son completamente oscuros. Igualmente es muy evidente que son pedófilos heterosexuales. Un grupo fuera de la ley que tiende a expandirse”. (Ibíd.).

El encuentro conspiratorio tiene lugar en lo que parece ser una exhibición de esculturas en una galería de Arte Moderno, uno de los más sorprendentes lugares de toda la película. Grandes esferas de cristal aparecen distribuidas por el espacio, equiparadas por el uso de claro-oscuros y puntualizadas por pantallas de colores suspendidas en el aire.

Por los lados más umbrosos del cuadro aparecen lentamente cada uno de los conspiradores; pares de guantes blancos son repartidos en una bandeja por un mayordomo, los asistentes deambulan a través de la exhibición tocando cada una de las esferas. El grupo está liderado por un nuevo maestro llamado Tiomkin, éste describe las esferas como acuarios, (“Ya no puedo negar mi atracción por aquellas imágenes perversas, multidimensionales aunque certeras”, murmura Tripod).

Tiomkin propone que ellos deben evolucionar en una “Nueva forma de sexualidad, una nueva especie de hombre, una forma genética y Bioquímica emergente , innovadora y

creadora de nuevas formas de vida” dichas palabras remiten nuevamente a momentos de Stereo, y estarán presentes a lo largo del trabajo posterior del cineasta canadiense. Con el concepto de “Nueva sexualidad” Tripod inicia un nuevo periplo, el destino es la Fundación para la Investigación Ginecológica, otra Clínica con una infraestructura de corte modernista, adornada con un alfombrado monocromático, cargada con alcobas y muebles pintados de un color inusual.

Los tres conspiradores escogidos : Tripod, el hombre de los pies palmeados y un tercer hombre) arriban a la FIG, Tripod habla inicialmente con el director del instituto quien le da una explicación interesante sobre las razones por las que no camina cuando está solo (prefiere andar en una silla de ruedas anticipandose a una posible falla de sus extremidades inferiores); en una escena posterior, aparecen los otros dos individuos y junto a Tripod van a entrevistarse con el “guardia” del Instituto, personaje al que posteriormente aniquilarán con su propia arma.

Adrian Tripod está a punto de ser presentado por sus estudios. Fue muy difícil traerle aquí debió atravesar países que le contenían. La Metaphysical Import-Export fue implicada en la acción. Él sostiene que un sujeto femenino en el cual fue provocada una pubertad precoz está más expuesto a la enfermedad de Rouge, aunque no puede garantizar que no lo hubiera estado de cualquier modo. (Ibíd.)

Se corta a un plano en el que se muestra a un Médico y a una niña de entre 5 y 6 años, vestida con falda corta, trusa y zapatos de lana con pompones; la niña será raptada por dos de los conspiradores y luego confinada en un hotel.

El hotel, un edificio de estructura de ladrillo bastante gélida, se descubre como el último refugio de Antonine Rouge, a la entrada Tripod se encontrará con otra persona con nuevos órganos: “El portero habla de una especie de raíz que le ha surgido de la nariz. Cree que es una prolongación de células nerviosas nasales, como una antena quizás, un delicado órgano sensitivo en armonía con...que cosa?”(Ibíd.) . En ese preciso instante se muestra a un hombre con una especie de rama que brota de una cavidad nasal que se confunde con su bigote.

Dentro del edificio los conspiradores mantienen cautiva a la niña, la misma a la que se le ha inducido la pubertad, el objetivo no es otro que embarazarla. En el cuadro siguiente aparecen los tres hombres descalzos dentro de una habitación blanca adornada de sillas y cortinas de color azul oscuro, todos contemplan a la niña quien se encuentra dibujando en una esquina, ella se mantiene vestida.

Planos más objetivos tratan de presentarla de una manera más glamorosa, con las manos detrás de la cabeza en un acto sugestivo que recuerda por momentos a la Lolita de Nabokov. Uno de los hombres no logra su objetivo y se retira avergonzado de la habitación, Tripod ingresa, se quita la camisa y se sienta a contemplar a su objeto sexual, Una línea en Voice –Over indica. “Adrian Tripod siente la presencia de Antonine Rouge”, la niña lame espuma blanca de sus dedos. , Tripod frota un poco en sus labios; en imagen

ralentizada se muestra cómo una lagrima azul se desliza por su mejilla, al final la niña sonríe a la cámara.

En *Crimes of the Future*, a diferencia de *Stereo*, se aprovecha una linealidad narrativa: la trama aparece mejor esbozada, existe un narrador principal que da cuenta de la situación siguiendo el esquema de un diario. Adrian Tripod se encarga de la narración de una manera pausada, imperturbada y extremadamente amanerada, el texto (también) aparece fragmentado y dividido por extensas lagunas visuales, redactado en un lenguaje glacial y absurdamente adornado que desemboca en la fraseología.

Para este caso Cronenberg carga una vez más las imágenes de la cinta de una densidad estilística complementada por una narración en voice-over que se encarga de otorgar su toque particular a lo mostrado. Surgen, no obstante, algunos momentos de disparidad, resultado de la mezcla entre una serie de planos inexpresivos y una jerga recargada de observaciones científicas que instalan al espectador en el reino de la sátira.

Vale añadir que los encuentros que se dan tanto entre los sujetos experimentales de *Stereo* como los de los habitantes del mundo sin mujeres por el que deambula Tripod en *Crimes of the Future* comportan la emoción poética del acontecimiento al que se le ha suprimido el excesivo sentido común (Kracauer: 225) producto, acaso, de la supresión de los diálogos y manifiesta en el componente sensual, inocente y lúdico del primer caso y en el costado más cómico y absurdo del segundo.

Ambas historias comienzan con la presentación de un par de universos congelados en los que el espectador se incorpora conforme avanzan las acciones: en *Stereo* serán las distintas fases del experimento y los encuentros del personaje de Mlodzik con los demás sujetos los que impongan el ritmo, en el caso de *Crimes of the Future* la búsqueda desesperada de Antoine Rouge por parte de Adrian Tripod.

En el primer caso el experimento fracasa, termina de la peor forma posible, al punto de que el cuadro que cierra la película muestra a uno de los sujetos femeninos maltrecho abrigándose con la capa victoriana que portaba Mlodzik al principio, como si tratase de reivindicar ese antiguo orden de costumbres y maneras. En el segundo caso el experimento logra su cometido, Después de una incansable búsqueda y una lucha interna, en la que hay una constante reformulación del “yo”, Tripod encuentra a su maestro y con éste se encuentra a sí mismo; su felicidad es tan grande en ese preciso instante, que poco importa si permanecerá vivo.

La forma como Cronenberg cierra los dos relatos evidencia un rasgo enunciativo definitorio, el gusto por finales abiertos, crudos pero realistas que conmueven por su fusión entre displicencia, coherencia y sensatez.

Stereo está cargada de deícticos que generan una mirada interna a la diégesis, marcas que remiten a un locutor que sostiene un discurso. Este tipo de rasgos son identificables en las múltiples escenas en las que se ralentiza la imagen (Ejemplos : 1:40 – 3:02 ,

50:39 – 52:01) pero también en aquellas en las que mediante una serie de cortes de milésimas de segundo se muestran una serie de objetos que remiten a una mirada específica (6:28-6:33) e incluso en aquellas de alucinación o ataque telepático (44:05-44:55) donde el uso de la cámara temblorosa ó desorbitada marcan dicha enunciación.

El mismo Cronenberg se pronuncia al respecto: “ En determinados momentos de Stereo, el movimiento se convierte en imagen congelada, no cámara lenta (se trata de imprimir múltiples imágenes , hasta repetir cinco veces cada fotograma) y así se consigue esa especie de cámara lenta temblorosa. En esos momentos la voz en off es neutra, como de locutor mientras informa de lo que observa. Los dos elementos siempre aparecen juntos , como si alguien estuviera observando algo en un microscopio y hubiera bajado la temperatura a propósito para que cualquier criatura que se encontrara allí se moviera más lentamente y fuera más fácil de ver” (Cronenberg on Cronenberg, 1997, entrevistas realizadas por Chris Entrevista con C. Rodley)

En Crimes of the Future la incorporación del ruido como parte de la narración, al respecto y sobre las posibilidades del relato cinematográfico en tanto relato doble Gaudreault y Jost dirán que:

El cineasta o el montador realiza su elección en función de la credibilidad sonora: de la misma manera que existían músicas de persecución , de amor etc..., en los albores del cine existen otras atmosferas sonoras para un despacho, una comisaria, una playa, en este caso el sonido participa en la construcción de un relato unitario, y ese doble relato del que hemos hablado, puede, por así decirlo, quedar neutralizado. (1995: 38).

David Cronenberg incorpora dicho aspecto de forma interesante en escenas como la de la iniciación de Tripod en el Grupo de Podología Oceánica (18:40-19:07) o el asesinato del guardia de la Fundación para la Investigación Ginecológica (49:55- 50:10). El sonido será aquí definitorio también en la configuración del espacio.

La serie de rasgos que a un nivel formal identifican a Stereo y a Crimes of the Future irán perfilándose con el paso del tiempo y la evolución estilística del director, no hay que olvidar , que, como se indicaba al inicio de este apartado, ambos títulos se vinculan con el cine experimental, ámbito que le sirve de entrada a Cronenberg al mundo del celuloide y que, abandonaría al poco tiempo; sin embargo, independiente de que su obra posterior se incluya en circuitos de distribución y exhibición diametralmente opuestos, dichos rasgos no se abandonarán del todo ya que posiblemente se trata, para su caso, menos de un punto de vista formal y más de toda una postura filosófica que aprovecha el lenguaje cinemático para materializarse.

Como se ha indicado previamente, una de las características sustanciales de sus dos primeros trabajos, tiene que ver con el papel preponderante que el autor otorga a las formas arquitectónicas presentes en los filmes. En este momento cinematográfico, aún

premature, la piedra, la madera, el metal y el concreto sustentan enormes instalaciones, desbordantes de ingenio; los edificios en ambas películas se elevan al cielo con un orden geométrico conmovedor que se pretende como un complejo sistema óseo de la espacio-temporalidad que dibuja a la arquitectura como una suerte de creación matemática del espíritu (Le Corbusier, 1923) .

Tanto en *Stereo* como en *Crimes of the Future* se cumplen las premisas arquitectónicas de nombres como los de Mies Van der Rohe ó Richard Neutra, en ambas hay un primado de la estructura, entendiendo a la misma como una idea filosófica. De esta forma se asiste con el visionado de ambas películas a una interesante muestra de monumentalidad simétrica que evidencia el desarrollo de un método sumamente racionalizado en cuyos diseños se opta por cierta tectónica que aprovecha la particularidad del paisaje. La arquitectura aquí no es menos que la voluntad de una época expresada espacialmente; voluntad manifiesta en una técnica en la que priman las estructuras de esqueletos de acero bastante depuradas, suspendidas en un espacio diáfano que bien podrían leerse como simbolo de una entidad poderosa, invisible y desconocida que parece disponerlo todo.

Para Cronenberg se trata del hombre, una especie que para dicho momento (aquel del contexto hipotético en el que parecen desarrollarse sus filmes) continua perseverando en la modificación de su entorno y en la concreción de un prisma puro que le sirva de morada. Los espacios arquitectónicos por los que se desplazan sus personajes son deudores de cierto bio-realismo en el que se vincula la forma arquitectónica con la salud del sistema nervioso de aquellos que los habitan. El diseño de este entorno físico impone entonces, una tensión que es a su vez reflejo del funcionamiento psicologico de sus habitantes.

La arquitectura moderna explicita en ambos embriones cinematográficos está basada en los logros de la ciencia, la tecnología y la ingeniería de ese momento , invocada bajo el poder de la ficción narrativa, un aspecto que la rodea de un halo mecánico, surgido, posiblemente, de algún poderoso sistema burocrático propio de esas inquietantes sociedades del mañana de las que apenas se dan pistas. Este rasgo irá desarrollandose en el resto de la filmografía cronenbergiana y será decisivo en la configuración de su estilo de autor; de esta manera podrá destacarse la importancia de ciertas formas arquitectónicas y una estrecha relación con la apropiación y uso de aquellos que las habitan, como también, un interesante ejercicio de control y de poder por parte de quienes las diseñan; a las ya comentadas *Stereo* y *Crimes of the Future*, pueden sumarse las arquitecturas mostradas en *Shivers* (1975) cuyas enormes torres de apartamentos, las del complejo habitacional *Starliner*, sugieren una mezcla entre comodidad burguesa y una represión silenciosa en nombre del orden; La clínica de estética facial y corporal *Keloid en Rabid* (1977) cuyas modernas instalaciones, ubicadas en la comodidad campestre serán también el foco de una infección masiva; el instituto de investigación psicoplasmática – *Somafree-* de *The Brood* (1979) refugio para todo tipo de hipocondríacos y esquizoides; las instalaciones de *Consec* (*Scanners*, 1981) que brindan protección a una población de outsiders- los scanners- pero también sirven de sede a una misteriosa corporación encargada de la defensa nacional.

La comparación puede hacerse extensiva a Videodrome (1983) y su iglesia del rayo catodico, hogar a un montón de adictos a la pantalla televisiva . También puede establecerse paralelo entre la arquitectura y la soledad y el asilamiento distintivo en los espacios que habitan Jhonny Smith y Seth Brudle (The Dead zone, 1983 ; The Fly, 1986, respectivamente). la clínica y el apartamento , que funciona como una suerte de acuario para los gemelos Mantle (Dead Ringers, 1988), el Tanger surrealista de The Naked Lunch (1991) La pequeña e idílica Muralla China que se construye ante los ojos de Rene Gallimard (M. Butterfly, 1993) ó la fria Montreal por donde pueden moverse libremente los sobre excitados personajes de Crash (1995). Dicha particularidad puede rastrearse, además, como influencia en la obra más reciente del director, ya en la irrealidad del entorno natural por virtual de Existenz (1999), en la desoladora casa habitada por Spider (2002) ó en el perturbante diseño arquitectónico del tranquilo (aunque ficticio) pueblo de Millbrook, Indiana (A History of Violence, 2005) y la cruda pero más cercana Londres citiada por la mafia rusa de Eastern Promises (2007).

Este corte transversal sobre la dermis del body of work cronenbergiano permite evidenciar el papel que el director otorga a la arquitectura y a la forma específica de cada uno de los espacios en los que se desenvuelve la narración, siendo este un aspecto esencial en la retórica de su cine, un aspecto fundacional, presente ya en sus dos primeros intentos cinematográficos.

Stereo y Crimes of future, sin embargo, entregan más pistas sobre el universo cronenbergiano; en ambas existe una órbita de desolación, expresa en un ambiente frío, reforzada por una composición fotográfica con tendencia mono-cromática que varía entre el grafito en el primer caso y el azul y el violeta para el segundo, esta elección de tonalidades y uso del color tampoco es gratuita ya que expresan la mecánica glacial de la cotidianidad de sus habitantes.

Por estos paisajes van y vienen criaturas domadas/ansiosas, que parecen enjauladas; en la mayoría de secuencias se apunta a una asepsia casi quirúrgica del lenguaje cinematográfico que no revela menos que un deseo de tratamiento clínico sobre dichas imágenes, preponderando así, una higiene escénica y minimalista.

Este recurso compositivo premonitorio, mezcla entre una puesta en escena esterilizada y una observación milimétrica de la sociedad, sugiere que la vida en el lienzo de Cronenberg transita siempre automatizada, dependiente de lenitivos que le otorgen un sentido. los atenuantes de la vida má cruda pueden variar entre la bio-tecnología, las telecomunicaciones y las drogas de diseño y operan acelerandola, configurandole colectivamente alrededor de alguna actividad específica, en un gesto que recuerda, por momentos, a las organizaciones del orden de los insectos y que algunas veces contrasta con la vida de sus personajes principales, que parecen desarrollarse a un nivel más individual, bastante solitario, en el que el estado de animo y los complejos emocionales son traducidos mediante una paleta de colores .

De esta manera, existe cierta correspondencia entre los azules, naranjas, blancos, grises ó rojos metalizados de su cine y la dinámica gélida presente en la totalidad de los filmes posteriores a *Stereo* y *Crimes of the Future*, una característica intrínseca a la cotidianidad de los mundos representados por el autor.

El uso del color en la estética de David Cronenberg es fundamental, y cada una de sus películas es, en efecto, una búsqueda pictórica. Ya se ha destacado de *Stereo* su exacerbado monocromo y de *Crimes of the Future* un juego combinatorio de tonalidades que van del púrpura al azul, llendo más lejos puede verse como en *Shivers* predomina un tosco rojo ocre, en *Rabid* el naranja mortecino, en *The Brood* el rojo es más brillante mientras que en *Scanners* los tonos aguamarina; *Videodrome* se caracteriza por un rojo carmesí, utilizado para transmitir el nivel emocional de las alucinaciones de Max Renn mientras que la misma tarea es encargada al blanco nieve, un color de la nada, en *The Dead Zone*.

En *The Fly* impera un verde cobalto mientras que *Dead Ringers* es una interesante mezcla entre grises, azules y escarlata. Para *The Naked Lunch* Cronenberg se decanta por el amarillo, color del insecticida que Bill se inyecta, aunque también considerado como el color de los celos. *M. Butterfly* esta cargado de sospechosos tonos pastel; *Crash* desborda en azules y violetas metalizados mientras que en *Existenz* abundan los matices de verdes emotivos de la misma forma que el color café opaco desborda los fotogramas de *Spider*; *A History of Violence* ofrece una combinación entre azules muy claros y tranquilos con tonos más sombríos en el segundo tramo mientras que el azul, el rojo y el verde sólidos aparecen combinados con varias tonalidades de beige en *Eastern Promises*.

En el marco de la reflexión desarrollada por Gilles Deleuze en *Logique de la sensation* (1981) este uso tan característico del color puede asimilarse no como un juego libre o descarnado de la luz, sino como una trasmisión intencionada de la sensación presente en los cuerpos y los objetos que circulan por el cuadro, de una manera similar a la que acontece en el ejercicio pictórico de pintores como Francis Bacon (1909-1992). Así, el color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo y no en los aires. “Lo que es pintado es la sensación. Lo que es pintado en el cuadro es el cuerpo, no en cuanto es representado como objeto, sino en cuanto es vivido como experimentando tal sensación”. (p. 27).

Este confinamiento geométrico y pictórico palpable tanto en las dos primeras películas del canadiense como en el resto de su obra, debe también mucho a una técnica fundada en el aislamiento de la figura, una especie de gestión del espacio dónde el cineasta la mayor parte del tiempo está cortando la imagen en cubos, evidenciando cierta influencia de escuelas pictóricas v.g. como el mismo cubismo, mostrando al objeto en la mayoría de ocasiones no como “es” sino como se lo “ve”.

La relevancia en su estética de la representación pictórica, devuelve a Bacon, autor con quien parece compartir cierto gusto por un tipo particular de iconografía. La iconografía del pintor irlandés es todo un compendio de artilugios en el que se incluyen bombillas,

paraguas, jeringas y lavabos. Todos estos objetos circundantes a los personajes son representados como los órganos de su propio cuerpo como una segunda piel.

De una manera similar, aunque recorriendo un camino distinto, a Cronenberg también le interesa destacar todo un universo de artefactos y de lugares ; la mayoría de estos instrumentos y escenarios son fundamentales en la narración y se muestran con especial atención y delicadeza. El chupete y el estante lleno de fármacos o los radiotransmisores en *Stereo*, las esferas y los frascos con órganos flotando en *Crimes of the Future*, las cómodas instalaciones de las torres *Starliner* en *Shivers*, la sala y el equipo de cirugía en *Rabid*, la maquinaria interna de los automóviles de *Fast Company*, los viveres que caen misteriosamente en *The Brood*, las computadoras y red de comunicaciones en *Scanners*, la pistola surrealista ó el televisor de *Videodrome*, el paisaje congelado que sirve de introducción a *The Dead Zone*, el telepod de *The Fly*, el arsenal quirúrgico para operar mujeres mutantes de *Dead Ringers*, la máquina de escribir de *The Naked Lunch*, toda la indumentaria y vestuario necesaria en la interpretación de la *Opera China* de *M. Butterfly*, los automóviles retorcidos de *Crash*, *El Gamepod* de *Existenz*, el diario de anotaciones de *Spider*, las armas en *A History of Violence* ó la máquina para tatuar y la motocicleta *Oural* en *Eastern Promises*.

Dichos ejemplos también evidencian el interés por fotografiar una belleza capturada por un ojo voyerista cuya retina espía en el interior del sanatorio, en el esmalte de las baldosas, en la oscuridad de la habitación y /o en la curvatura y en la limpieza del arsenal quirúrgico y los instrumentos de un laboratorio.

En Cronenberg se trata de contrastar , en la medida de lo posible, la esbeltez del ambiente antiséptico ya anotado (destacando siempre su inhumanidad) con la impureza de los cuerpos humanos presentes en el cuadro, este aspecto retórico de su obra engancha también con la obra de artistas como Marcel Duchamp, ya que bajo su prisma cinematográfico, ocurre que ciertos objetos extraídos de la cotidianidad, al igual que en el caso del artista francés, adquieren un aura?? artística mediada por las intenciones del autor.

Pareciera, además, que esta belleza desbordante de perfección es inalcanzable para cualquiera de los humanos presentes en sus filmes , este aspecto estético puede leerse como un desafío para sus personajes mientras transcurre la narración; un reto cargado de cierta perversión en el que los mortales harán cualquier cosa por igualarse a los objetos que les circundan.

Para Cronenberg ningún cuerpo será más hermoso, puro e interesante que el seductor grupo de objetos, máquinas y escenarios mostrados siempre en todo su esplendor en cada una de sus películas, este es otro indicio ya manifiesto tanto en *Stereo* como en *Crimes of the Future*.

Existe , sumado a los rasgos anteriormente mencionados, un guiño minimalista al nivel de la banda sonora, una preocupación estilística en la que David Cronenberg erige una arquitectura sónica fundada en el aprovechamiento de figuras como el silencio, la

repetición de notas musicales , la disonancia y el cambio abrupto por tonos altos. El autor emplea todos estos elementos como texturas que imponen un tono aséptico a sus películas; desde el desorbitante e hiperbolizado texto científico de *Stereo* y sus pausas que congelan, pasando por el andamiaje de ruidos de *Crimes of the Future* , las sonoridades recicladas de *Shivers* y *Rabid* y hasta las efectivas , aunque monótonas, piezas de Howard Shore en obras como *The Brood*, *Scanners* o *Videodrome*.

Un análisis de la retórica en David Cronenberg no estaría completo si se deja por fuera la manera como este agarra al cuerpo como una sustancia , como una metáfora en la que se combina lo visual con lo táctil; sus personajes son arcilla o lienzos sobre los que se esculpen-trazan todo tipo de deformidades, mostradas o sugeridas conforme avanza el metraje, sobre este otro atributo puede decirse que tanto el espacio como los personajes plasmados son idóneos para el desarrollo de todo tipo de ópticas que juegan con referentes como la profundidad, el contorno, la forma, la fisionomía y las expresiones de los rostros. Dichos referentes terminan desbordando en una especie de háptica cinematográfica en la que la imagen se desprende de su función óptica y le ofrece al espectador una función táctil.

Y es que efectivamente el progreso de las ciencias de la naturaleza reveló la existencia de un mundo más extraordinario y secreto de aquel que podría imaginarse en el acto retiniano. El siglo pasado vió, en el mismo año (1895), la aparición del cinematógrafo de los hermanos Lumiere y de los rayos X descubiertos por el físico Wilhelm Conrad Röntgen ; de esta manera ciencia y la tecnología permitieron ver el cuerpo del hombre como algo transparente, como un ente complejo que se inscribe en el movimiento, el espacio y el tiempo. Ambas máquinas son las encargadas de ayudarle a la especie a comprender tanto la aparición de enfermedades, como los aspectos reiterativos en su desenvolvimiento social e individual.

Tanto las radiografías como las impresiones anatómicas sirven de inspiración a un David Cronenberg que se erige como antropólogo de la modernidad, examinando los síntomas clínicos de la evolución humana y los distintos cambios a través del cuerpo; para el director canadiense no se puede prescindir del mismo si lo que se espera es comprender el misterio de la vida , es probable que por ello su cine comporte esa forma cruda y metódica , propia de las lecciones de anatomía en el siglo XVII: existen en sus universos, partes visibles finamente delineadas, aunque también, partes ocultas (del cuerpo y de la mente) que de vez en cuando salen a la superficie y que dejan en el espectador una impresión siempre palpitante .

Las intervenciones quirúrgicas descritas en *Stereo*, los misteriosos órganos que crecen de manera espontánea o la espuma Rouge que brota de los personajes en *Crimes of the Future*, los extraños parásitos híbridos de *Shivers*, el pene sobaquil desarrollado por Rose en *Rabid*, los embarazos somáticos- ectópicos de *The Brood* , la mutación que representan los *Scanners*, El orificio vaginal en el estómago de Max Renn en *Videodrome*, la «capacidad de anticiparse» (Clarividencia) de Jhonny en *The Dead Zone*, el proceso de mutación / envejecimiento fruto de un experimento fallido en *The Fly*, los gemelos Mantle y el útero trifurcado de su paciente en *Dead Ringers*, la drogadicción y la homo-

sexualidad reprimida en *The Naked Lunch*, la sexualidad de Song Li en *M. Butterfly*, los nuevos orificios de Gabrielle en *Crash*, los puertos de conectividad para el gamepod en *Existenz*, el delirio y confusión en *Spider*, las cicatrices en *A History of Violence* ó los tatuajes en *Eastern Promises*, son apenas algunas muestras de un cine cargado de una sensibilidad artística que hace gala y uso de la metáfora del cuerpo, la piel y la mutación en la pantalla.

Las influencias que confluyen en los embriones vanguardistas que son *Stereo* y *Crimes of the Future* van más allá de la pintura y pueden localizarse también en la literatura, no está de más recordar que Cronenberg se vio tentado inicialmente a expresarse como escritor, descartando dicha idea posteriormente, al considerar que su escritura no pasaba de la simple emulación.

Las formas y tramas tumorales de las dos primeras películas de Cronenberg y de gran parte de su filmografía posterior remiten necesariamente a nombres del siglo XIX tan importantes como los de Dostoievski y su novela *El Doble* publicada en 1846, en dicha obra se le presenta al lector la mente desquiciada de Goliadkin, personaje central que crea un doble (un igual que ha nacido el mismo día y se llama igual) que va a ir, poco a poco, suplantándole, acabando por destruirle. En la misma línea el famoso título de Robert Louis Stevenson *Dr. Jeckyll & Mr. Hyde* no sólo presenta a un hombre que es dos mentes, sino también a una de las partes (*Mr Hyde*) no sólo como mera proyección externa de la represión (como podrían ser *Nosferatu* o *Frankenstein*) sino como un desdoblamiento interno, como una existencia en estado latente que evidencia comportamientos ocultos en el interior pero que no pretende la independencia de su anfitrión.

De cierta manera el primer Cronenberg también basará su trabajo en la discontinuidad, en la contaminación y en el desmembramiento narrativo, caracterizando tanto a la sociedad como al individuo siempre como un *organum* desgarrado y confuso, que se aproxima constantemente a su negación y a su aniquilamiento.

Otra influencia en la esfera literaria puede encontrarse en *More than Human* (Sturgeon, 1953) novela donde se nos relata la formación del *homo-gelstat*. Una especie de ente colectivo, evolución del *homo sapiens*, representado en la historia por un outsider con poderes autómatas, una niña con virtudes telekinéticas, dos gemelas exhibicionistas que se teletransportan, un bebé con memoria de superordenador y un delincuente juvenil con vocación contestataria. En Sturgeon tienen lugar tanto la fantasía psicológica como la ciencia ficción, aunque también la pregunta por la soledad del hombre y su definición ontológica. Vale recordar cómo la configuración de una nueva moral para una nueva humanidad constituye una de las cuestiones centrales en el filme cronenbergiano.

Por otro parte, *Ada* (Nabokov, 1969) es un tratado filosófico sobre la naturaleza del tiempo y una paródica historia del género novelesco, pudiendo asimilarse como una novela erótica en la que también existe la construcción de un mundo hipotético. Gran parte de la carga emocional y erotómana presente ya en *Stereo* o en *Crimes of the Future* parece deudora de obras como esta. En Cronenberg, como puede leerse, siempre se

proclama la aplastante victoria del deseo y la imaginación sobre cualquier otra limitación social que surga.

Existen otros casos literarios con los que a un nivel retórico o temático puede equipararse el estilo cronenbergiano v.g : El edificio lleno de comodidades de High Rise (James Ballard, 1975) y las torres Starliner en Shivers, la catástrofe de La Peste Escarlata (Jack London, 1912) y Rabid, La misteriosa Clínica de Dormir al sol (Adolfo Bioy Casares, 1971) y The Brood, la personalidad revuelta cargada de culpa del Nikolai de The Demons (Dostoievski, 1872) y su estrecha relación con su homónimo de Eastern Promises. De igual manera no está de más recordar las correspondientes adaptaciones que Cronenberg ha hecho de las obras de Stephen King (The Dead Zone), y los ya mencionados Burroughs y Ballard (The Naked Lunch y Crash, respectivamente).

De ese caldo de cultivo que es el panorama artístico de la primera mitad del siglo XX surgen otro tipo de influencias; personajes como Antonin Artaud (1896-1944) , un artista transgresor para quien el hombre es un ser defectuoso e incompleto que debe dedicar su existencia a reconstruirse pueden considerarse pertinentes y de serio influjo en el corpus Cronenbergiano. La fragmentación de la idea global del yo, defendida por Artaud, puede asimilarse como punto de referencia, ya que en la misma prevalece una constante reflexión sobre la disolución del yo: una angustia por la desposesión física en la que el personaje principal siempre está lidiando con un cuerpo mal ensamblado o modificado - fruto de alguna intervención o el puro azar- que debe (de / re) construirse. Las películas de Cronenberg, de la misma forma que la mente y la anatomía de Artaud, se ofrecen como violentos campos de batalla donde lo humano está buscando su forma a riesgo incluso de desaparecer, al respecto el mismo Artaud apuntaba: “Si me mato , no será para destruirme sino para reconstruirme ... por medio del suicidio reintroduzco mi diseño en la naturaleza, doy por primera vez a las cosas la forma de mi voluntad , me libero del condicionamiento de mis órganos tan malvenidos como yo” (:124-125).

La realidad corporal, sin embargo no fue interés exclusivo de Artaud, artistas como el escritor y pintor Henri Michaux (1899-1984) la vieron como un campo de experimentación en el que siempre se sublimaban los límites; para el propio Michaux su cuerpo era «Como un cuerpo distinto , lejano, contingente, extraño, múltiple. [que] deviene objeto , objeto de extrañeza y de escándalo para la conciencia» (: 129).

Este sentimiento de un cuerpo desencadenado e insurrecto ante la razón puede percibirse, a lo sumo, en gran parte del bestiario Cronenbergiano: la paciente que sufre las consecuencias de una partición esquizofrénica en Stereo; el hedonista que desarrolla órganos espontáneamente en Crimes of the Future; los deshabitados??? habitantes de Starliner invadidos por los parásitos en Shivers; la desEperada y ansiosa Rose de Rabid; el enajenado piloto en Fast company; las manifestaciones de ira hechas carne de Nola Carveth en The Brood; la identidad dividida en dos cuerpos tanto en Scanners como en Dead Ringers; el cuerpo fragmentado de Max Renn en Videodrome; las visiones que escapan a la voluntad del Jhonny de The Dead Zone, el envejecimiento prematuro de Seth Brundle en The Fly; la imposibilidad creativa del Bill de The Naked

Lunch; las emociones confundidas de Gallimard en *M. Butterfly*; la libido sublevada de los habitantes del universo de *Crash*, los cuerpos estaticos y conectados de los jugadores de *Existenz*, la memoria extraviada de *Spider*, la identidad escindida del personaje de Vigo Mortesen tanto en *A History of Violence* como en *Eastern Promises*.

En todas estas obras confluye la noción de un cuerpo que no va más, que se extiende o que se desdobra en la medida en que no se le posee, ya no se reina más sobre él; los cuerpos de Artaud, Michaux ó Cronenberg son cuerpos con demasiadas vísceras, demasiada sangre y demasiada consciencia para relegarseles a una pequeña prisión.

Todos estos artistas plantean la configuración de una imaginería del cuerpo fundada en la brutalidad, la autodestrucción y la obsolescencia, elementos, estos, que sirven para expresar por un lado tanto la disgregación de la condición humana - el eterno cisma cartesiano entre cuerpo y espíritu- como un profundo cuestionamiento sobre el lugar y noción de una identidad que debe abrirse camino forzado en un cuerpo humano cuyos contornos resulta difícil delimitar.

De las posibles influencias provenientes del discurso científico hay una que merece especial atención, se trata de la Teoría del Evolucionismo Emergente. Una variación sobre la base de la Teoría Darwiniana de la evolución, la misma sostiene que la evolución no siempre ha sido un continuo gradual. Saltos en el proceso evolutivo pueden sucederse y generar en dicho sentido novedades biológicas. El carácter de dichos acontecimientos, verdaderamente emergentes los hace impredecibles; muchos biólogos apoyan esta teoría, que proporciona una descripción válida de lo que ha sucedido en determinadas etapas críticas de la evolución - y la humanidad no escapa a dicha particularidad.

Un evolucionismo emergente a un nivel estético es palpable en los trabajos de Cronenberg. Esto es evidente, no sólo en el nombre de su compañía de producción en Emergent Films - una referencia a la teoría, sino a la manera como su cine ha venido desenvolviéndose y evolucionando, siempre de una manera emergente.

De hecho, se puede hablar de David Cronenberg como de un director "emergente" para la historia del cine canadiense. Cuando el autor da sus primeras pinceladas en el celuloide no existe industria de cine canadiense. En el momento en el que Cronenberg decide rodar por primera vez en 35mm, Toronto era un campo dulce para la eclosión de una vanguardia cinematográfica que jamás llegó a concretarse pero que bebía directamente de fuentes neoyorkinas; recuerdense nombres como los de Jonas Mekas, Kenneth Anger o los hermanos Kuchar, referentes importantes en dicho ambiente cinematográfico.

La Canadian Film Development Corporation (CFDC), fondo de financiamiento de su primer largometraje, sólo existiría hasta 1967 y aquellos realizadores canadienses fascinados con la producción de un cine más comercial tendrían que emigrar a Hollywood. V.g. Autores como James Cameron quien han pasado toda su carrera en los Estados Unidos. David Cronenberg, en cambio, no abandonaría su ciudad natal.

Mientras tanto el no control absoluto sobre la autoría, fruto de la influencia de Hollywood , capturaba a aquellos que probaban suerte en tierras lejanas, a Cronenberg lo afectaba el influjo del movimiento artístico de la gran manzana, aunque también el de otras ciudades como San Francisco.

3. CRONENBERG: BODY AND TECH

Para Cronenberg este par de conceptos y los resultados de sus imbricaciones son la base en la que se erige toda su creación artística; el autor esta lanzando constantemente preguntas sobre los límites y posibilidades del cuerpo como evidencia fundamental de nuestra existencia: “For me, the first fact of human existence is the human body. That is the most real fact we have. The further from your own body you get, the less real everything is, the less verifiable, the less you connect with it. But if you embrace the reality of the human body, you are embracing your own mortality.” (Cronenberg en Entrevista con C. Entrevista con C. Rodley, 1997: 8).

El director vé a la Tecnología como una extensión del cuerpo humano desde la cual es posible un re-diseño tanto del mismo como de la realidad que le circunda, para Cronenberg los desarrollos tecnológicos no son menos que la materialización de un proceso natural cognitivo, por lo tanto su cine no pretende en ningun sentido proponer una relación maniquea entre ambos conceptos.

Dicho factor le otorga a su obra un valor filosófico importante, toda vez que en cada película parece avanzar y perfeccionar un experimento macro: encontrar la cura a una

enfermedad común a toda la especie llamada mortalidad. En cada una de sus películas, se pueden observar intentos de solución, mediante "experimentos" a los problemas acuciantes de sus protagonistas.

La relación de la dupla: cuerpo y tecnología puede hacerse extensiva también al duo: espectador/cinematografía, si se considera que finalmente la experiencia de visualización de un filme no es menos que la conexión entre un cuerpo, el de quién observa, escucha y disfruta de la película y un andamiaje técnico que hace plausible dicho suceso; es apenas lógico que vayamos a las películas buscando otro tipo de experiencias y que estas tengan mucho que ver con la realidad materializada en el filme mediante imágenes y sonido, en función de nuestra realidad particular (Plantinga :2009:26).

Si todas las técnicas empleadas en el filme cumplen en cierta medida esta función, esto es, afectar al espectador, independiente de su formación cultural e histórica, a un nivel no solo físico sino también cognitivo y emotivo; entonces los recursos formales empleados en la puesta en escena, en el caso específico de Cronenberg - naturalistas y realistas con imbricaciones y exploración en muchos géneros cinematográficos- son efectivos en la medida en que logran presentar al espectador el cuerpo de los protagonistas, como dispositivos de experimentación con un entorno tecnológico y como el lugar de realización de todo tipo de fusiones, infecciones, deformaciones y desviaciones de la norma que retan a la mortalidad.

Es en dicha materialización donde surge una conexión por analogía con el cuerpo del espectador, atento a las experiencias y situaciones de los personajes de sus películas mientras son controlados por una mirada fría, objetiva y distanciada por parte del director, que oficia como científico concentrado en su experimento, aislando y descartando variables, llevando al límite las posibilidades de su investigación, sin medir consecuencia.

Pareciera que la consideración final por parte del espectador del cine de David Cronenberg es la de la posibilidad real de tales fusiones y situaciones más allá de la pantalla, en este rasgo distintivo se considera que residiría el rasgo vanguardista y a tiempo perturbador, tan definitorio de toda su filmografía.

Una particularidad que se quiere resaltar en esta primera etapa en el cine de David Cronenberg, y que puede identificarse en lo consecutivo de su filmografía, es su interés por acercar al espectador desde la perspectiva del cuerpo humano y las distintas maneras en las que éste entra en relación con la tecnología, se ensaya la siguiente afirmación:

El director Canadiense vé a la Tecnología como una extensión del cuerpo humano desde la cual es posible un re-diseño tanto del mismo como de la realidad que le circunda, para Cronenberg los desarrollos tecnológicos no son menos que la materialización de un proceso natural cognitivo, por lo tanto su cine no pretende en ningún momento proponer una relación maniquea entre ambos conceptos, como ocurre con gran parte de películas, especialmente en el género sci-fi.

Dicho factor le otorga a su obra un valor filosófico importante, toda vez que en cada película parece avanzar y perfeccionar un experimento macro: encontrar la cura a una enfermedad común a toda la especie llamada mortalidad. En cada uno de sus filmes, se pueden observar intentos de solución, mediante "experimentos" a los problemas acuciantes de los cuerpos y las mentes de sus protagonistas.

Tomando como referente los filmes *Stereo* y *Crimes of The Future*, se analiza la manera como Cuerpo y tecnología son presentados a la luz de la reflexión de autores como Maurice Merleau Ponty (*Phénoménologie de la perception*), Carl Plantinga (*Moving Viewers*) ó Noël Carroll (*Cognitivism , Psychology and Neuroscience: Movies as attentional Engines*); También como la relación de cuerpo y Tecnología se configura en estos filmes para presentarse de manera reiterativa en toda su obra posterior. La comprensión de esta relación compleja es fundamental para entender cómo para este autor la tecnología y los seres humanos no son entidades separadas, sino el producto de la difuminación de las fronteras entre lo orgánico y lo sintético, algo nuevo y distinto, una suerte de intrusión/simbiosis.

Tal relación puede hacerse extensiva incluso a la dupla: espectador/cinematografía, si se considera que finalmente la experiencia de visualización de un filme no es menos que la conexión entre un cuerpo, el de quién observa, escucha y disfruta de la película y un andamiaje técnico que hace plausible dicho suceso, Según Plantinga es apenas lógico que vayamos a las películas buscando otro tipo de experiencias y que estas tengan mucho que ver con la realidad materializada en el filme mediante imágenes y sonido en función de nuestra realidad particular (2009:26).

Todas las técnicas empleadas en el filme cumplen en cierta medida esta función, afectar al espectador, independiente de su formación cultural e histórica, a un nivel no solo físico, sino también cognitivo y emotivo.

Prestando mayor atención a la influencia de la ciencia en la configuración de su trabajo y fundamental para no dejar pasar por el alto factores clave en la comprensión de su visión del cuerpo y la tecnología, tales como un rechazo permanente al esencialismo biológico y filosófico ó la necesaria superación del encorsetamiento de su trabajo a un temperamento misógeno, cierta corrección política o delirios patológicos.

Dentro del grupo de realizadores cinematográficos surgidos a finales de la década del sesenta en Norteamérica, destaca el nombre de David Cronenberg un director que como e ha podido leer se asocia inicialmente con el cine de serie B, el de terror y la ciencia ficción, y luego es reconocido por el público y la crítica de géneros cinematográficos tan variados como el *thriller* , el drama expresionista o el Western.

Su obra filmica se caracteriza por una puesta en escena influenciada por las técnicas artísticas de la escultura, la arquitectura y la literatura y por un encuentro de saberes disciplinares como la bio-química , la filosofía, la psicología y la medicina.

Existen distintos estudios sobre sus películas que coinciden en destacar la prevaencia de un *estilo de autor*, una mirada arriesgada y premonitoria del porvenir de la sociedad contemporánea y una compleja reflexión filosófica en la que se reitera en preguntas sobre la ciencia, la tecnología, el arte, la enfermedad, el sexo, la redención y la muerte.

En este sentido puede afirmarse que la obra de Cronenberg es un tema de constante problematización en los círculos académicos, un objeto de análisis para profesionales de diversas ramas disciplinares sobre el que constantemente se están lanzando nuevas preguntas.

David Cronenberg presenta al espectador individuos empujados por un deseo de experimentación lúbrico con las maquinas, con los medios de comunicación, con el conocimiento, con el placer y con la violencia; en sus historias, el cuerpo del héroe es el receptáculo de todo tipo de fusiones, infecciones, deformaciones y desviaciones de la norma.

En sus primeras películas, especialmente, persiste la imagen de un individuo “fascinado por cualquier prolongación de sí mismo en cualquier material distinto de su propio ser” (Mc Luhan ,1972: 17); para Cronenberg la tecnología y los seres humanos no son entidades separadas y las fronteras entre lo orgánico y lo sintético se difuminan convirtiéndose en algo nuevo y distinto, el resultado de ese proceso de intrusión de dicha tecnología en el cuerpo ha sido rotulado por muchos críticos con el nombre de *Nueva Carne*.

Esta mirada tan original sobre las relaciones entre cuerpo y tecnología merece especial atención sobre todo si se consideran otras visiones cinematográficas más parciales, que ofrecen autores más comerciales o más genéricos sobre este par de temas.

Esta parte de la investigación abordará la forma como la relación cuerpo-tecnología aparece en varias las películas de David Cronenberg. El trabajo se propone como un análisis crítico, semiótico y hermenéutico de las películas del autor mediante el estudio e interpretación de los textos, sonidos e imágenes incluidos en una filmografía seleccionada. Este proyecto aborda la estética cinematográfica desde los terrenos de las teorías sociales de la cultura y los estudios de la obra de arte en áreas como la filosofía, la historia y las ciencias sociales.

Bajo la premisa de la representación del cuerpo en el grueso de su obra se revisan, a continuación, En la primera y segunda parte del trabajo se esperaba articular una definición y descripción del llamado estilo de autor en el cine de David Cronenberg partiendo de un análisis que considera a las películas, siguiendo a Bordwell y Thompson (2008, xviii) en tanto objetos configurados por formas concretas sobre el que se lanzan cuestiones como: la manera cómo se ha construido (aspectos de la producción cinematográfica: producción, distribución, exhibición), cómo funciona el filme en su totalidad (a qué obedecen esas formas: narrativas y no narrativas y técnicas: puesta en escena, fotografía, montaje , sonido y cómo afectan a quién las experimenta), A qué género y de

qué tipo de filme se trata (por su pertenencia a un canón genérico o su relación con una realidad), qué tipo de análisis crítico resisten de acuerdo al tipo de narrativa (clásica, alternativa, forma documental, ideológica-social) y finalmente cómo todos estos aspectos se enmarcan dentro de un contexto-histórico determinado.

David Cronenberg pone en juego el grupo de ornamentos descritos anteriormente aplicando una mirada clínica, fría y cínica que define su estilo como autor y genera muchas rupturas con algunas reglas genéricas, en este momento analítico se dedicara tiempo a aquellos aspectos que a un nivel enunciativo definen y caracterizan a su cine, considerando que tanto *Stereo* como *Crimes of the Future* son puntos de partida para un estilo que ira perfeccionandose.

El asilamiento de la figura y la gestión del espacio dentro del marco constituyen una marca inconfundible en David Cronenberg, en su obra este ornamento puede emplearse como un recurso que transmite el aislamiento y la soledad a la que se someten sus personajes, pero también pretende ubicarlos en una lámina estable y congelada sobre la cual pueda observarséles con el detenimiento y la paciencia que merecen. La acción de sus películas suele desarrollarse en espacios estáticos, en escenarios que le permitan al científico (y al espectador incauto) observar a esos individuos como muestras o cepas en un laboratorio.

Las instalaciones de la Academia de investigación erótica de *Stereo*, los distintos institutos de *Crimes of the future*, las Torres starliner de *Shivers*, la Montreal de *Rabid* y de *Crash*, la Toronto de *Scanners*, las habitaciones-laboratorio de Max Renn, Jhonny Smith y Seth Brundle, la Tanger de Bill Lee, la Pekin de Gallimard, la capilla de *Existenz*, la Londres de *Spider*, la Melbrook / Filadelfia de *A History of Violence* o el microcosmos ruso dentro de la capital londinense de *Eastern Promises*, son antes que simples locaciones, porta-objetos escogidos por el propio director para observar y analizar los movimientos y pasiones reprimidas de sus cobayas, en un tipo de acto que recuerda demasiado al que-hacer científico.

Cada vez que el director canadiense decide aumentar el foco sobre alguno de los organismos que se mueven dentro de este paisaje puede evidenciarse también como en estos persiste cierto aprisionamiento traducible en actitudes siempre complacientes, lubricas o dispuestas. Una sublimación y búsqueda constante de metamorfosis inserta en la naturaleza del espécimen observado que Cronenberg aprovecha para persuadir al espectador de que eso que observa, y aquello que se le escapa en el parpadeo, es posible. Los objetos de estudio escogidos por Cronenberg adolecen de un equilibrio, sus cuerpos

están sujetos a las leyes de la gravedad y el deseo y es precisamente en el constante cambio donde radica la armonía de sus composiciones.

Al respecto ya André Bazin elaboraba una interesante distinción de orden natural entre el cine y la pintura (1959), para él, las películas siempre llevan a mirar lejos del centro, más allá de los bordes del marco, haciendo llamados fuera de la pantalla , mientras que la pintura le exige al ojo que siempre vuelva al interior.

Tal distinción equivale a considerar al cine como un arte centrífugo, mientras que a la pintura como uno centrípeto . El fuera de campo en Cronenberg constituye una de las marcas inexorables de su obra, siempre hay una espacio-temporalidad abierta a cualquier interpretación por parte del espectador (En qué lugar ? , En qué tiempo suceden las acciones de la pantalla?) de igual manera , no hay en Cronenberg digresiones naturalistas, escenas de respiración o de transición, al contrario, el director satura su obra de significado , obligando al lector a que atienda a los intersticios del relato y al contenido de los diálogos, en lo que parece una constante confrontación entre su *sensorium* y los significados expuestos en la pantalla .

De otro lado vale destacar que el mismo «fuera de campo» tiene lugar también debajo de las distintas capas de piel, de memoria y de consciencia que recubren a sus personajes; este es uno de esos pocos cineastas que se preocupa por la «unidad de la identidad del héroe», es decir , por mostrar de manera progresiva su envoltura corporal, aquello que los caracteriza biológicamente, como un órgano complejo, pero además aquello que, psicológicamente, los condena y arrastra a su redención/desaparición. Así, para el artista, la carne está en primera instancia , es el empaque que contiene al organismo y se opone a todo lo que es exterior al cuerpo: el medio ambiente, el escenario, aún cuando muchas veces no sea posible diferenciar el interior del exterior y lo «real» de aquello que sólo está siendo imaginado/alucinado. La imagen mostrada se funde con la representación de la mente del personaje que la proyecta, dicha imagen ha sido distorsionada, deformada y re-codificada para que le llegue al espectador contaminada por intenciones siempre virulentas¹⁷.

Ninguna de las películas de Cronenberg espera presentar a la «realidad» de una manera empírica, ninguna aspira a sentar bases sólidas sobre una única verdad objetiva. Sus cobayas se pierden en un mundo que resulta a medio camino entre realidad y fantasía; en sus secuencias, el público sólo ve una experiencia descontextualizada; con ello Cronenberg insiste en que no hay diferencia entre la forma como se experimenta la realidad

¹⁷ Es notable el influjo de William Burroughs , sobre todo si se recuerda que para éste la actividad de escribir se traduce en proceso vitales, corporales... así Burroughs muestra, a su manera, como nuestra visión de las cosas pasa, primero por nuestro cuerpo, modelándolo por su estructura, su funcionamiento, sus tropismos profundos. Cronenberg por la senda del escritor norteamericano coincide en que en toda producción del lenguaje se encuentra en una raíz corporal y que el lenguaje y el cuerpo están estrechamente relacionados en la practica artística. La frase "nada es verdad, todo está permitido", que sirve de apertura a *The Naked Lunch*, ejemplifica toda una declaración de estilo ; el director canadiense ordena su discurso recordándole al espectador la importancia de ver con sospecha la parente verdad de la imagen ,de la narración y del sujeto que narra, vulnerando con ello los mecanismos atribuidos a la narrativa clásica. No esta de más recordar que su formación fue autodidacta y que si hay, elementos afines a obras del cine, la literatura, la pintura o la arquitectura, los mismos se perfilan, precisamente, como personalizaciones directas en las que se desintegra cualquier tipo de aspecto que lo enlace a su origen; no se espera asimilar estos referentes como análogos ó adaptaciones sino como materias primas que convertidas en imágenes consiguen significaciones diferentes a las de las fuentes originales de inspiración.

, el sueño o la alucinación, casi como si la llamada realidad que se reproduce ante nuestra retina no fuera menos que un tipo de virtualidad¹⁸.

La puesta en escena de los distintos conceptos e ideas en el cine de Cronenberg evidencia esta singularidad: la telepatía de *Stereo* y *Scanners*, las terapias curativas de *Crimes of the Future* y *The Brood*, la percepción infecta de los personajes de *The Dead Zone*, *Videodrome*, *The Naked Lunch*, *M. Butterfly*, *Crash* ó *Spider*, e incluso la pulsión enferma de los habitantes de los universos descritos en *Shivers*, *Rabid*, *Existenz*, *A History of Violence* o *Eastern Promises* comportan la creación de un vínculo directo entre dos sistemas nerviosos separados por una pantalla.

Como se ha comentado en un apartado anterior, el cine de David Cronenberg funciona por metáforas audio-visuales, esta particularidad autoriza de entrada, los dos niveles de lectura propuestos por Bazin ya que para el director canadiense la pintura y el cine son artes de la vista, sus películas por consiguiente, se ofrecen como grandes espejos que enfrentan a una sociedad que se pretende desinfectada, moderna y arrogante.

Dichos reflejos cinematográficos le recuerdan al hombre que comete un delito por el hecho de existir; para Cronenberg el horror está dentro, abriéndose paso silenciosamente al interior de los cuerpos y las mentes de los mortales de a pie; el terror reside en la naturaleza física de cada uno, como si cualquiera pudiese crear monstruos, dirigido por una fuerza imparable en la que la percepción se extravía en la subjetividad, devorándose a sí misma, pero re-apareciendo en la carne para recordar y comprobar la fugacidad de la propia existencia.

El director canadiense elabora películas como si se tratara de membranas tensas y viscosas interconectadas tanto con la maquina que las proyecta como con el ojo que las observa, manteniendo en toda esta dinamica una relación demasiado física. El cine cronenbergiano obliga al espectador a identificarse con el personaje, ubicandole en la dermis del heroe, aunque también impone un punto de vista al mejor estilo pictórico. Si se espera asimilar su naturaleza sera importante un acercamiento en ambas vías, tanto por la centrífuga como por la centrípeta.

En su práctica cinematográfica, David Cronenberg cultiva lo que puede considerarse como un ejercicio constante de duplicación. Los personajes de sus películas pueden asimilarse como extensiones de sí mismo, la selección de ciertos rasgos físicos, ademanes y maneras puede estar estrechamente relacionada con un rasgo enunciativo. Se trata de una particularidad narcisista, que pretende no sólo una declaración de intenciones discursivas sino además, una proyección de miedos, incertidumbres y dudas frente a su propio cuerpo y mente.

¹⁸ Ya en el Siglo XIX Ludwig Feuerbach (1804-1872) se planteaba dicha cuestión: "Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... lo que es 'sagrado' para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad. Mejor aún: lo sagrado aumenta a sus ojos a medida que disminuye la verdad y crece la ilusión, hasta el punto de que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado." (fecha?). David Cronenberg piensa que "el cine cambió la forma en que soñamos y que como cualquier otra manifestación del arte o la misma realidad, constituye un simple acuerdo.

La duplicación cronenbergiana puede leerse en la fisionomía ambigua y el atractivo homo-erótico de Ronald Mlodzik , personaje principal de *Stereo* y *Crimes of the Future* aunque puede extenderse a la elección de alter egos como Max Renn (*Videodrome*) , Bill Lee (*The Naked Lunch*) o el personaje de James Ballard en *Crash*. También en la misoginia que recorre títulos como *The Brood*, *Rabid* o la misma *M. Butterfly* ; en los personajes contagiados de *Shivers* y sobre todo en su presencia invisible como científico que lo dispone todo en la mayoría de sus películas.

Se ha dicho que la estética de Cronenberg excava en el funcionamiento de la evolución humana, que busca en la sociedad de forma ampulosa la misma belleza que pudiera encontrarse en la observación desde un microscopio; puede agregarse que con ello se pretende entender su funcionamiento y no es gratuito que a un nivel cinematográfico el autor eche mano de subgeneros como el *Gore* que le permiten instalar una visión más visceral de su objeto de estudio.

La visceralidad suele vincularse a la deformación ó a la fealdad, sin embargo, en Cronenberg se subvierten dichos códigos, de manera que lo que pareciera abyecto en su cine ,tiene que ver más con una transgresión que con un afán repulsivo , sus imágenes escapan al orden impuesto y a los límites establecidos , su estratagema artística se instala mejor en la búsqueda de aquello que perturba una identidad , un sistema o un orden (Kristeva,) . Así, en muchas imágenes de su obra puede advertirse la presencia de lo crudo, lo visceral y lo explícito no como simple espectáculo sino como una materialización de una experiencia límite: el *menage a trois* o la autopsia del chupete en *Stereo* , las secreciones del paciente terminal de *Crimes of the Future* , los parásitos que entran y salen por distintos orificios en *Shivers* , los encuentros sexuales de Rose en *Rabid*, el parto de Nola Carveth de *The Brood*, la cabeza que explota en *Scanners*, el cuerpo lleno de tumores de Barry Convex en *Videodrome*, los suicidios en *The Dead Zone* y *M. Butterfly*. Las escenas oníricas de *The Fly* y *Dead Ringers*, las historias de años parlanchines y la sodomía en *The Naked Lunch* y *Crash*, la cena de *Existenz* y *Spider*, el acto heroico de Tom Stall en *A History of Violence* o el prefacio de *Eastern Promises*, sirven de ejemplo a este gesto artístico.

Muchas de estas escenas están impregnadas de una violencia y una sexualidad que bordea lo escatológico pero que precisamente deben su fuerza transgresora a la posibilidad de transmitir con toda la intensidad y naturalismo el dolor, el placer o la infección humanas. Lo viscoso, lo carnal y lo orgánico en su cine producen rechazo y fascinación en igualdad de proporciones ; nos encontramos ante un artista con la facultad para transmutar una situación en apariencia desagradable en algo inquietantemente placentero.

Para Cronenberg la sexualidad y la violencia son una parte inhata del animal humano. La sociedad, bajo su lupa, no olvida su origen brutal y natural; en sus películas todo el sexo implica violencia de la misma manera que toda la violencia implica cierto tipo de sexualidad. Para el director canadiense no se trata de una perversidad sino de un universal a la especie humana que debe plantearse, entenderse y aceptarse.

En la obra de Cronenberg persiste una caracterización del imperio cultural Norteamericano, que podría interpretarse como crítica, ya que se exhibe, mediante la figura de las corporaciones, todo el fetichismo del capital y la manipulación de los individuos como mercancías a través de sistemas maquinales; instituciones de carácter medicinal y/o tecnológico amenazadoras y apocalípticas que inoculan o preparan todo tipo de virus para descargarlos sobre los habitantes de estos mundos.

Las nuevas formas de experiencia corporal-emocional ofertadas por las distintas corporaciones presentes en las películas de Cronenberg generan con sus prácticas nuevas formas de subjetividad, pero además, mecanismos de control social bio-político que pueden desbordar, por ejemplo, en una completa intervención del comportamiento sexual humano (*Stereo*), la extinción de todo un género (*Crimes of the future*), la convulsión de todo un orden social (*Shivers-Rabid*) el desplome de las relaciones familiares (*The Brood*) o hasta una carrera armamentista (*Scanners*).

Sin embargo esa intervención que puede leerse como un ejercicio de dominación entraña también la posibilidad de que en los individuos objeto de manipulación se desencadene también un afán transgresor. Afán traducido en una necesidad connatural a romper con el orden moral en la que media el exceso y en la que se persigue, a lo sumo, la ruptura con el sintagma cartesiano de cuerpo vs. Mente. No es gratuito que el mismo autor se preocupe por presentar como contrapeso, a grupos de individuos disidentes indagando en nuevas formas de experiencia corporal, bien como una reacción a estos mecanismos de control social-biopolítico ó, tal vez, como parte de ese proceso de enajenación (infección) del que ya son víctimas.

Pueden identificarse, en su orden, a los suicidas y el sujeto que se taladra la frente en *Stereo*, a los pedófilos heterosexuales de *Crimes of the Future*, a los seres infectados de parásitos y rabia en *Shivers y Rabid*, a los adictos a la sicoplasmática de *The Brood*, La comunidad anónima de *Scanners*, la iglesia del rayo catódico en *Videodrome*, los seguidores del político Greg Stillson en *The Dead Zone*, la pseudo-intelectualidad en el prólogo de *The Fly*, los gemelos de *Dead Ringers*, los beatnik de *The Naked Lunch*, el grupo de teatro disidente en la Pekin de *M. Butterfly*, los hiper-excitados personajes de *Crash*, los compulsivos jugadores de *Existenz*, los habitantes de la casa de reposo en *Spider*, la familia de *A History of Violence* y la "bratva" (título que se da a las sociedades criminales rusas) de *Eastern Promises*.

No existe una posición política muy bien definida en el cine cronenbergiano, la función ambigua que cumplen cada una de estas congregaciones parece más relacionada con un acto de resistencia que con un discurso contestatario; podría asumirse incluso que los mundos delineados en sus filmes están filtrados por una especie de visión gnóstica.

En todos ellos se percibe la existencia de un Dios que es prácticamente inaccesible, se trata de espacio-temporalidades en las que el hombre no es más que un peón inconsciente, una criatura sometida a poderes externos o subyacentes, donde la supervivencia se alterna con un constante desorden entre la mente y el cuerpo. Dichos desórdenes son resultado de las distracciones ontológicas de la sumisión, el dominio y la propagación

bien de una sexualidad reprimida, bien de enfermedades telemáticas o de invenciones fuera de control patrocinadas por un ente invisible en un juego cósmico impenetrable, cuyo significado es perceptible para el espectador sólo en fragmentos, y en el que a otras enajenadas corporaciones se les ha asignado la ardua tarea de la salvación de estos mundos.

Dicha contextualización del poder y su significación física contrapuesta y acelerada a cualquier significación moral presenta mundos más amplios de los que se alcanzan a ver en la pantalla, en un uso del “fuera de campo” a un nivel celular. Cronenberg expone ordenes sociales en los que se derriten las fronteras de lo fantástico, lo extraño y lo cotidiano, por lo tanto, si pudiera evidenciarse algún tipo de rechazo este sería más bien contra el arte "burgués" y su papel sería el de romper con las ideas de cierta moral recalcitrante al interior de la practica artística, a través de un lenguaje anti-género, edificado en un híbrido estético inclasificable que encuentra en un mismos lugar a Ciencia , Sexo, Arte y Tecnología, uno en el que se aplaza algún tipo de compromiso político no por irrelevante como sí por impertinente en las cuestiones artísticas.

La lectura política que hace Cronenberg de la sociedad la muestra como una serie de círculos concéntricos que se van hundiendo, hacia adentro y hacia fuera, como un único organismo que se alimenta de sí mismo en una especie de hipercapitalismo auto-inmune. Con el director canadiense se asistiría a una disección del desarrollismo expansionista del primer mundo de la que siempre emergen monstruos en vez de una crítica incendiaria promedio.

En Cronenberg predomina un tipo de contrato masoquista , una especie de protocolo que se repite en la mayoría de sus filmes y que consiste en que el personaje principal se enfrente en un principio a una suerte de clima malsano que le infecta y le afecta al alma¹⁹; luego el héroe se debe enfrentar a un proceso de perversión sentimental -en contraposición a una educación moral- de la que saldrá necesariamente transformado. En imágenes el autor trata a su héroe como a un sujeto experimental, una cobaya o conejillo de indias que a lo largo del metraje será puesto a prueba a través de distintas fases en las que , por lo general, debe someter inicialmente una especie de apatía sexual a un grueso de códigos masoquistas que le persuaden y le perturban al sugerirle la existencia de caminos alternativos a su aparente candidez y pureza.

Sus héroes después de franquear muchas de estas pruebas terminarán por decantarse por la senda nihilista, realista pero consecuente con las facetas más ocultas de su propia humanidad. En este aberrado lenguaje se involucra al espectador para hacerlo participe de los dolores y placeres de dicho hÉroe; no es exagerado afirmar que este ritual va

¹⁹ Dicho clima masoquista se adereza con una serie de objetos y elementos que alientan la estimulación y el desarrollo del experimento, haciendo más llevaderas cada una de sus fases. Este inventario de reactivos incluye las ya mencionadas sustancias psicotrópicas y químicas, las intervenciones quirúrgicas, todo tipo de técnicas para la estimulación y manipulación del cuerpo y de la mente, dispositivos tecnológicos y enfermedades fabricadas.

más allá de la pantalla, ya que lo implica en cuerpo y alma de una forma pasiva, sometiendo a la obediencia de la imagen²⁰.

Puede considerarse que tal forma de experimentación enlaza con los aspectos tratados por Deleuze (.) en su idea de *imagen-tiempo*, una noción engendrada del contraste entre el pensamiento cinematográfico clásico y el moderno, que representa un proceso de complejización que puede interpretarse como un «Cine del cuerpo», uno donde todos los componentes de la imagen se reagrupan y montan sobre una misma maqueta (un cuerpo) en una especie de «ceremonia donde se arrastra a las fuerzas metálicas y líquidas de un cuerpo sagrado al horror y la revulsión» (1990: 245), en este régimen de la imagen «todo el peso del pasado, todo el cansancio del mundo y la neurosis moderna son decargadas sobre el mismo» (Ibíd.)

En este sentido un cine que participe de dicha *imagen-tiempo* es también un cine corpóreo; el cine de Cronenberg se cierra, precisamente, a la imagen y reincide en una esquematización del tiempo por medio de tomas fragmentarias y preestablecidas donde de la acción va amontonándose; la construcción de sus tramas se somete a una dinámica a través de instantes muy específicos en los que se privilegian planos que introducen en uno mismo, los puntos de vista del director, los personajes y el espectador, arrinconando de esta manera a este último, de forma invariable, llevándole al final al apice de la experiencia humana, a la muerte, al suicidio, a la catarsis o al climax.

En el cine de Cronenberg, la enfermedad es una masa informe que funciona como un parásito vírico encargado de transmitir todo tipo de delirios sexuales y sanguinolientos al interior de la sociedad en un movimiento que generalmente comporta una poética de lo patológico. Los cambios que se originan en el substrato de este cuerpo al igual que aquellos que discurren dentro de su prospecto de sociedad se abren paso y evolucionan de forma completamente silenciosa, utilizando siempre el código genético de su anfitrión.

Desde sus comienzos en el cine, Cronenberg ha centrado sus fuerzas en la conexión de todo un entramado de obsesiones biológicas, en la mayoría de ocasiones de manera críptica, con una compleja concepción de las relaciones humanas. El concepto del "cuerpo", está presente en la fisicidad que desprenden sus filmes, en la abyección que transmiten algunos de sus personajes y sobre todo en una idea central: la materialización corpórea, mediante pústulas, enfermedades y gestaciones de odios y miedos reprimidos como producto de una simbiosis prodigiosa entre invasor e invadido. Generalmente, en su obra, el sujeto o el contexto infecto buscan una solución a su condición, un freno ante la insurrección de sus entrañas a la cual el propio cuerpo responde irradiando todo

²⁰ Las pretensiones del cine de Cronenberg recuerdan por momentos a la función catártica encargada en un principio a la tragedia griega; valen en este sentido los comentarios de Nietzsche al respecto: "Nunca, desde Aristóteles, se ha dado una explicación del efecto trágico de la cual haya sido lícito inferir ciertos estados artísticos, una actividad estética de los oyentes. Algunas veces, la compasión y el miedo han de ser conducidos por ciertos sucesos hasta una descarga liberadora; otras veces, hemos de sentirnos elevados y entusiasmados con la victoria de los principios buenos y nobles, con el sacrificio del héroe en el sentido de una consideración moral del mundo, con la misma certeza que creo es justamente éste, y sólo éste, el efecto que la tragedia causa en el hombre" puede consultarse más en NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1985; p. 47

tipo de deformaciones, el resultado de esta batalla entre carne y mente en un mismo espacio es la concreción de un tercero, un «hombre nuevo» , (que conformaría un nuevo tipo de sociedad) fruto de la fusión entre el «yo» inicial y ese «otro» intruso que ahora forman un mismo conglomerado físico y mental.

Gran parte del este cine apunta a destacar y a analizar los efectos de esta fusión - una fusión inducida la mayor parte de las veces por experimentos del tipo hipnótico, farmacológico o electrónico - exponiendo siempre la forma como grandes rasgos de la experiencia subjetiva se someten gradualmente mientras que el sistema nervioso pierde autonomía; dichos resultados son objeto del aprovechamiento/abuso de una "psicobiología moderna" (representada por la institución o la corporación) para la que el cuerpo se convierte en mera interfaz espectral en la que la noción de "identidad" debe ser siempre debilitada.

Tal ritual estético, puede comprobarse en el fracaso moral del experimento desarrollado en *Stereo*, el encuentro idílico entre Adrian Tripod y su mentor al final de *Crimes of the Future*, los habitantes infectados de Starliner en el cierre de *Shivers*, el suicidio asistido de Rose en *Rabid*, el último plano sobre la erupción cutánea de *The Brood*, la batalla de fusión en *Scanners*, el grito de «Long live to the New Flesh!» de Max en *Videodrome*, el sacrificio de Johnny en *The Dead Zone*, la suplica de lo que queda de Seth Brundle en *The Fly*, el re-encuentro en un mismo útero de los hermanos Mantle en *Dead Ringers*, la re-construcción de la memoria y de los hechos en *The Naked Lunch* y *Spider* , la concreción de una obra de arte en *M. Butterfly* y el intento fallido en *Crash*, el final abierto de *Existenz*, y los finales felices y de redención de *A history of Violence* y *Eastern promises* .

Por otro lado es importante destacar, desde ahora, como, a un nivel temático, Cronenberg problematiza y aprovecha para ironizar la teoría propuesta por esta ciencia hiperbólica aduciendo que recibe los conflictos y la conducta social innadecuada como señales dolorosas creadas por polaridades entre los conflictos de naturaleza interna del individuo y las relaciones interpersonales. Esta terapia es de raíz existencial ya que se habla del ser y del no tener, el paciente entonces toma conciencia de aquello que fue y evita caer en el ideal de lo que puede llegar a ser, aprende a confiar en sí mismo obteniendo, así, un desarrollo óptimo de su personalidad. Pearls señalaba que como método sicoterapéutico la terapia Gestalt debería aplicarse en forma grupal, ya que para esta una terapia individual era más una excepción y menos una regla.

La Gestalt surge como movimiento de protesta no sólo contra el conductismo sino en contra del estructuralismo -que analiza el inconsciente dividiéndolo en elementos; los inicios de sus investigaciones comienzan en el área de la percepción y se extienden al Aprendizaje, la Conducta social y el Pensamiento. A pesar de lo que pudiera pensarse Pearls no rechaza del todo las teorías psicoanalistas al punto de incluir al final de su obra muchos de sus elementos tales como los Mecanismos de Defensa: Evitación, Resistencia. Algunas premisas de la Terapia Gestalt incluyen reglas como: «Vive ahora!, preocúpate por el presente en vez de por el pasado o el Futuro», «Vive aquí!, trata con lo que ésta presente en vez de con lo que está ausente», «Deja de imaginar, experimenta con lo Real», «Deja el pensar innecesario, Más bien, prueba y ve», «Expresa en vez de manipular, explicar o juzgar», «Entrégate a lo desagradable y doloroso tanto como al placer», «No aceptes otros Deberías que los tuyos», «Toma completa responsabilidad por tus acciones, sentimientos y pensamientos» etc.

Pearls sostenía que el hombre sólo puede trascender así mismo a través de su propia naturaleza, por lo tanto lo que debe hacer el sujeto es conocer su naturaleza y dejar que ésta fluya, se desenvuelva y sencillamente sea. (Entrevista con José Armando avila del Moral, Maestro Facultad Ciencias de la Educación, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Enero 2010)

Existen una serie de condiciones sin las que es posible pensar el experimento; estas condiciones parecen ser, también, el germen de destrucción del proyecto. De esta manera el autor introduce la importancia de la enfermedad como contrapunto temático en el filme, más adelante se comenta en la historia como precisamente uno de los individuos termina lesionándose en la frente con un taladro para tratar de aliviar las complicaciones de dicha enfermedad. Aquí la mutilación del cuerpo es insinuada una vez más, pero, más como un ejercicio de redención y de alivio a los métodos empleados en el experimento.

FUENTES INFORMATIVAS

Bordwell, D. & Thompson, K. (2008). Film art : an introduction. New York: McGraw-Hill.

Beard, W. (2005). The Artist as Monster: the cinema of David Cronenberg. (Paperback edition). Toronto : University of Toronto Press

Browning, M.(2007). David Cronenberg: Author or Filmmaker?. Wilmington NC : Intellect Ltd

Deleuze. G. (1983). L'image-Mouvement. Paris:Minuit Deleuze, G.(1985). L'image-Temps. París: Minuit.

55

Foucault, M. (1998). Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión. México D.F : Siglo veintiuno editores.

Gaudreault, J. & Jost, F.(1995). El Relato Cinematográfico. Madrid: Taurus Merleau-

Ponty, M. (1975). Fenomenología de la Percepción. Barcelona: Península Entrevista con C. Rodley, C. (1997). Cronenberg on Cronenberg. UK : Faber and Faber

