



## **Nueva Carne en odres viejos: Sobre la subjetividad en el cine del último Cronenberg**

**New Flesh into Old Wineskins: On Subjectivity in Recent Cronenberg Filmography**

Iván Sánchez-Moreno <sup>1</sup>

José Carlos Loredo <sup>2</sup>

**Resumen:** Nuestro trabajo intentará describir el tipo de subjetividad subyacente al concepto de Nueva Carne tal y como ésta se expresa en la obra de David Cronenberg y centrándonos en su última etapa. Por Nueva Carne se entiende un conjunto de manifestaciones estéticas surgidas a finales del siglo XX referidas a la transformación del cuerpo humano debida a cambios tecnológicos y/o crisis personales. En los personajes cronenbergianos, en efecto, suele darse una evolución que generalmente es provocada por algún cambio tecnológico o por el contacto con una nueva forma de experimentar la realidad. En este trabajo esbozaremos un marco para definir el concepto de Nueva Carne no tanto desde un punto de vista estético cuanto ligado a la concepción de la subjetividad. Veremos cómo el impacto tecnológico –tanto físico como psicofisiológico– posibilita nuevos horizontes de reflexión y experiencia en las películas del director. Analizaremos los últimos filmes de Cronenberg atendiendo a los fenómenos que intervienen en el cambio que los protagonistas sufren respecto a sí mismos.

**Palabras clave:** Cine; Subjetividad; David Cronenberg; Nueva Carne

**Abstract:** Our work will attempt to describe the kind of subjectivity underlying the concept of New Flesh as expressed in the work of David Cronenberg. We will focus in his late period. New Flesh is understood as a set of aesthetic manifestations that emerged at the end of the 20th century referring to the transformation of the human body due to technological changes and/or personal crises. In Chronenbergian characters, in fact, there is usually an evolution that is as a rule caused by some technological change or by the contact with a new way of experiencing reality.

In this paper we will draw a framework to define the concept of New Flesh not so much from an aesthetic point of view as from the point of view of subjectivity. We will see how the technological impact -both physical and psychophysiological- enables new horizons of reflection and experience. We will analyze the recent films of Cronenberg attending to the phenomena that intervene in the change the protagonists suffer with respect to themselves.

**Keywords:** Cinema; Subjectivity; David Cronenberg; New Flesh

---

<sup>1</sup> Doutor em Psicologia Básica pela Universitat de Barcelona, especializado em História da Psicologia, Psicologia da Arte y Psicologia da Música. Trabalhou como docente em diversas universidades (Universitat de Barcelona, Universitat Ramon Llull, Universitat Oberta de Catalunya, Universidad Internacional de La Rioja).

<sup>2</sup> Licenciado en Filosofía y Ciencias de la Educación, sección Psicología, por la Universidad de Oviedo (1994). Doctor en Psicología por la UNED (1999), donde ha sido además becario de investigación. También ha impartido docencia en la Universidad de Oviedo. Actualmente es profesor de Historia de la Psicología en la UNED. Autor de varios trabajos en el ámbito de la Historia y Sistemas de la Psicología, entre sus intereses figuran las tradiciones constructivistas en psicología y las tecnologías de la subjetividad.

## Introducción

El presente trabajo, actualización de otro publicado hace dieciséis años (Loredo *et al.*, 2005), tiene como propósito reflexionar sobre el concepto de subjetividad subyacente al concepto de Nueva Carne tal y como se manifiesta en el cine de David Cronenberg, especialmente en sus últimas películas, donde –al menos aparentemente– la Nueva Carne se desdibuja en favor de otro tratamiento de la subjetividad. Y es que por Nueva Carne se entiende un conjunto de manifestaciones estéticas –surgidas a finales del siglo XX– que hace alusión a la transformación del cuerpo humano por la fusión entre el organismo y la materia, ya sea por un accidente tecnológico o como resultado de una crisis de personalidad. David Cronenberg es uno de los cineastas que, sobre todo en sus primeras obras, enarboló la estética de la Nueva Carne centrándose en la dimensión más abyecta o perversa del ser humano y poniendo en un primer plano los aspectos corporales u orgánicos de la misma. Sin embargo, en sus últimas obras lo corporal deja de estar en un primer plano, que pasa a ser ocupado por nuevas formas de experimentarse a sí mismo o por descubrimientos sobre la propia individualidad, según evidencian títulos como *Spider* (2002), *Un método peligroso* (2011) o *Mapa de las estrellas* (2014).

Hablaremos del concepto de Nueva Carne desde el punto de vista de la subjetividad. Dado el declarado interés de Cronenberg por el dualismo cartesiano, o al menos por la relación entre mente y cuerpo (Gorostiza y Pérez, 2003; Rodley, 2000), cabe reflexionar sobre concepto cronenbergiano de cuerpo como configuración psicofisiológica que supera la dualidad entre lo orgánico y lo material. En la línea de los planteamientos posthumanistas ya clásicos de autores como Donna Haraway (1991), esa superación la posibilita el impacto tecnológico, tanto físico (el armamento, la televisión, los tatuajes, las herramientas quirúrgicas, las drogas, las cápsulas de teletransporte, etc.) como no físico (la telepatía, la sexualidad, el lenguaje, la realidad virtual, la telekinesia, etc.). Analizaremos, pues, las últimas películas de Cronenberg atendiendo a los fenómenos que intervienen en el cambio que los protagonistas. Subrayaremos las condiciones vitales por las que pasan los protagonistas a lo largo del antes, el durante y el después de la transformación.

## La Nueva Carne

David Cronenberg nació en Toronto (Canadá) el 15 de mayo de 1943. Tras cursar Medicina y Literatura, a los 26 años decidió dar un giro a su vida profesional y dedicarse al cine. Para entonces ya había rodado sus dos primeros largometrajes, *Stereo* (1969) y *Crimes of the future* (1970), amén de los cortometrajes *Transfer* (1966) y *From The Drain* (1967). Pero no será hasta *Shivers* (1975) cuando alcance cierta notoriedad a nivel internacional.

Su obra cinematográfica –y también literaria, pues recientemente se ha publicado su primera novela, *Consumidos* (2016)–, caracterizada por un estilo estético que bebe de la medicina y la biología en sus inicios, también se ha adentrado en cuestiones de género, trastornos de personalidad y problemáticas psíquicas asociadas con la enfermedad, la infección y la mutación genética. El cineasta no es ajeno al potencial

del lenguaje cinematográfico como un medio para transmitir su propia filosofía respecto a las ambigüedades del desarrollo humano, como admite al confesar que “las películas son un intento de percibir qué aspecto podría tener un ser humano completamente evolucionado” (citado por Fernández, 2016: 90).

La estética cronenbergiana incluye la representación plástica del dolor, tanto físico como moral, algo que hunde sus raíces históricas en el romanticismo y cuya influencia puede rastrearse por ejemplo en el *cyberpunk*, el *body-art* y el cine *gore*, y que Cronenberg evidenciaba en el gusto por los implantes y las prótesis cibernéticas, la customización de los cuerpos mediante la práctica de la escarificación, el *piercing* o la cirugía plástica, etc. Esta reivindicación artística de lo feo y lo grotesco también bebe de corrientes filosóficas cercanas al existencialismo al sacar a la palestra las problematizaciones de la subjetividad ligadas a la identidad y el cuerpo como lastre del deseo. A este respecto hay seguramente en Cronenberg una sombra freudiana, pero también nietzscheana (Loredo *et al.*, 2005), por cuanto se alude casi siempre a una cierta ascesis corporal y a la superación de las propias limitaciones. Obviamente, también resuenan aquí ecos de la tradición judeocristiana de la purificación del cuerpo.

La concepción de la subjetividad subyacente al cine de Cronenberg se basa en cuestiones relativas a la construcción de la identidad. En sus historias el sujeto es a la vez activo y pasivo respecto al cambio que experimenta. En todo caso, intenta adaptarse a su nueva condición existencial. Si bien el cine de este director se asoció inicialmente al género de terror, su uso de claves de ese género es abiertamente instrumental y guarda relación con su preocupación por la relación entre mente y cuerpo: “La muerte es la base de todo terror, y para mí la muerte es algo muy específico. Es muy físico. Ahí es donde me convierto en cartesiano. Descartes estaba obsesionado por el cisma entre el cerebro y el cuerpo, y cómo se relacionan entre sí” (citado por Fernández, 2016: 53). Para Cronenberg, la resolución del dualismo cartesiano pasa por una suerte de hibridación de lo psíquico y lo orgánico-material que da lugar a una nueva realidad. *La Nueva Carne* recoge justamente esto.

Inicialmente al menos, en la obra de Cronenberg se aprecia una cierta concepción platónica o cristiana del cuerpo como prisión del alma: el cuerpo aparece sometido a los dictados normativos de la sociedad, la moral o el pensamiento dominante. Los protagonistas de sus filmes padecen una paulatina transformación que supone a la vez una ruptura de la concepción que éstos tenían de sí mismos y de la normalidad. A partir de un accidente, de algo fortuito, los protagonistas de las películas ven peligrar su identidad y los límites mismos de lo su propia subjetividad (López Martín, 1999; Loredo *et al.*, 2005). Tras la transformación, emerge una nueva subjetividad, una nueva identidad, aunque no necesariamente mejor, no necesariamente más adaptada a la norma.

Cronenberg trata al ser humano como si fuera el producto de una utopía bio-ontológica que permite innumerables transformaciones. Cuestiona no sólo el determinismo biológico, sino también el cultural (Fernández, 2016). Para él, la vida –en sentido biográfico y biológico- no está supeditada a los límites de un organismo o de unos discursos, ni siquiera al uso de unas prótesis tecnológicas cualesquiera, incluyendo aquí al lenguaje por ser capaz de configurarse como una entidad

parasitaria en nuestra propia mente, como apunta en películas como *Spider* (2002) o *El almuerzo desnudo* (1991). Sea como sea, en muchas ocasiones los intentos por asumir una reordenación de las nuevas condiciones de vida pasan por la fusión entre materialidad y carne. El propio director afirma lo siguiente: “Hago todo lo posible por proyectar mi obsesión por la carne en los objetos” (citado por Fernández, 2016: 74).

La fusión entre lo tecnológico y lo corporal, pues, permitiría replantear conceptos como la identidad, la sexualidad, los límites entre individuo y sociedad o la dicotomía entre materia y mente. Por supuesto, esto se extendería a la convivencia con las enfermedades en términos de diferencias o posibilidades de experiencia que, además, suelen estar tecnológicamente mediadas (a través de fármacos, prótesis, intervenciones quirúrgicas, etc.). Con esto no se está reivindicando la humanidad de las máquinas, pero tampoco la mecanización del ser humano. Lo que se está haciendo es cuestionar la exclusiva que supuestamente los humanos tendríamos para sentir o experimentar la realidad circundante. La tecnología potencia indefinidamente esa capacidad de relacionarse con la realidad. Lo clave no es, por tanto, lo humano o lo mecánico, sino justamente su ensamblaje, su hibridación. Por lo demás, es significativo que desde este punto de vista el sujeto presta mayor atención a su propio organismo cuando éste enferma o se ve afectado por un virus, por ejemplo. La transformación conlleva una suerte de autoconciencia que a su vez es motor de transformación a través de la experimentación con uno mismo (como por ejemplo en *Crash*, 1996).

Pero en Cronenberg, insistimos, la metamorfosis que afecta a la relación entre mente y cuerpo no garantiza un final feliz (Kauffman, 1998; López Martín, 1999). De entrada, el cuerpo de los protagonistas se nos muestra a menudo como algo repugnante o extraño que, pese a que inicialmente ellos mismos muchas veces rechazan al percatarse del cambio, acaban por asumir irremediamente como propio, bien entendido que el concepto mismo de lo propio ha cambiado debido a que se ha transformado la identidad personal. La mutación sobre el concepto de sí mismos suele estar ocasionada por el impacto psíquico de lo tecnológico, sea por experimentos genéticos, por terapias de conducta, por métodos de reproducción asistida, por efectos farmacológicos, por medios electrónicos que alteran los sentidos, etc. Y el efecto del impacto psíquico termina casi siempre por somatizarse, cobrando forma en el organismo del personaje, en su cuerpo. El resultado final es la Nueva Carne, que remite a la liberación del cuerpo y de la mente de las ataduras sociales normativas. López Martín (1999) la interpreta como la expresión corporal de aquello que la mente esconde o anhela, algo con evidentes ecos freudianos.

Con la Nueva Carne Cronenberg recrea una revisión posmoderna de la noción de cuerpo y de subjetividad en general. Aparte de la superación del dualismo, su estética va muy ligada a la cuestión de la adquisición de nuevas habilidades técnicas tras el proceso de transformación, que en primera instancia suele ser psicosomático, como hemos dicho. El sujeto no asume el papel de paciente o de mero agente pasivo frente al duro proceso de metamorfosis; por el contrario, se le revela un nuevo yo durante el cambio accidental, sacando provecho en algunos aspectos de esta reinención total de sí mismo, aunque sometándose al mismo tiempo a nuevos requisitos no necesariamente favorables o agradables. Por un lado, es cierto que esta sensibilidad es plenamente moderna en el punto en que el sujeto individual se hace cargo de sí

mismo: es un sujeto consciente, autocontenido, relativamente autónomo, etc. Por otro lado, sin embargo, se trata de una subjetividad posmoderna en tanto en cuanto implica dimensiones desagradables y no se sostiene sin el concurso de toda una panoplia de medios técnicos que no sólo inducen la transformación sino que la prolongan en el tiempo. De hecho, y esto es plenamente posmoderno o al menos ya no claramente moderno, la propia identidad va cambiando a lo largo del proceso, y lo que es más importante, no cambia desde dentro sino desde fuera, en virtud de factores técnicos o materiales que la desbordan.

De hecho, la expresión de lo que podría suponerse un verdadero yo –el que se reconfigura en la forma de una metafórica Nueva Carne– no siempre convoca el aprecio del propio sujeto sobre sí mismo. Es más, Cronenberg sugiere que el origen de muchos malestares radica en ese posible rechazo de los cambios que se generan en nuestro cuerpo a lo largo de la vida: sobre “la comprensión normal de lo que sucede física, psicológica y biológicamente resulta difícil alterar nuestro sentido estético para acomodar la vejez, y no hablemos de la enfermedad mental” (citado por Kauffman, 1998: 163). El intento por sobrevivir a la escisión mente-cuerpo no siempre resulta exitoso: “Reconozco que, a veces, mis personajes hablan de que la carne experimenta una revolución. Y pienso para mí: Eso es lo que pasa: la independencia del cuerpo, en relación al cerebro, y la dificultad del cerebro para aceptar lo que esa revolución podría acarrear” (citado por Fernández, 2016: 33). En suma, las transformaciones físicas desbordan la identidad preexistente desafiándola y dando al traste con ella, hasta tal punto que la reconfiguración identitaria siempre conlleva pérdidas, cicatrices, desajustes y malestares.

Por lo demás, el cine de Cronenberg invita a reflexionar sobre los terrores psicológicos que brotan de la vida cotidiana en la cultura occidental y su condición patológica. Él mismo confiesa su afición a la neuropsicología –con Oliver Sacks como autor de referencia (Kauffman, 1998: 247)–, el psicoanálisis y los estudios sobre trastornos de personalidad. Reconoce expresamente su deuda con Freud cuando sostiene que uno de los pilares de su estética se asienta en las teorías de éste sobre lo siniestro. Cronenberg cree que el temor que pretende infligir en el espectador es sólo efectivo si trasciende el plano de la ficción y conecta con inquietudes íntimas de aquél que, además, atenten contra su concepción del yo: “Estoy en un momento de mi vida en el que rara vez había visto tales reacciones de miedo, es como si esto fuera lo primero que la gente ha experimentado en el ámbito personal y quieren censurarlo porque están asustados” (citado por Kauffman, 1998: 247).

El sentimiento característico que inspira la obra de Cronenberg, pues, remite a la noción de lo siniestro al que se refiere el padre del psicoanálisis en un texto clásico de 1919 donde define como *Unheimlich* aquello que, pese a su anormalidad, subsiste en el terreno de lo familiar (*Heimlich*). Lo siniestro, en Freud (1974), implica que algo familiar y ya conocido por la vida psíquica del individuo se torne extraño al escaparse del proceso de represión bajo el que estaba sometido y ocultado. Ahora bien, es posible dar cabida en nuestra vida cotidiana a vías de fuga para expresar lo siniestro: la imaginación –la ruptura de la frontera entre realidad y fantasía– cumple a veces ese papel. Para Cronenberg, es la imaginación trasladada a la ficción cinematográfica lo que hace visible aquello que la represión psicológica mantiene latente en nuestra vida

cotidiana.

Al verse sorprendido de sí mismo por no saber reprimir sus sentimientos y los actos más abyectos, uno de los personajes de *eXistenZ* (1999) exclama: “Dios mío, esto me parece espantosamente familiar” (*op. cit.*: 68), entendiendo aquí por abyección una ruptura entre la mente y el cuerpo propios. En la abyección, el cuerpo deja de ser aceptado por el propio individuo como un continente del ser, como ocurre ante los primeros síntomas psicossomáticos de la histeria o la identificación de unos comportamientos anómalos de orden neurótico de acuerdo con la perspectiva freudiana. En consecuencia, la abyección transgrede la propia conciencia que un sujeto tiene de sí mismo porque exterioriza más allá de los límites del cuerpo algo propio que se creía oculto o impensable (Fernández, 2016). Ésta va a ser la perspectiva adoptada por Cronenberg en sus obras posteriores a *Spider* (2002), las cuales va a centrar nuestro análisis.

### **Las últimas películas de Cronenberg y el desplazamiento de la Nueva Carne**

Fernández (2016) identifica las dos etapas de la cinematografía cronenbergiana como “etapa teratológica” y “etapa perversa”. La primera, hasta la mencionada *Spider*, de 2002, incluye todas aquellas películas en las que la problemática se sitúa en organismos cuya morfología se aparta de lo normal, mientras que la segunda se preocupa por los conflictos surgidos de una psique anómala que domina la existencia de los individuos. Sobre esta primera etapa ya expusimos nuestro planteamiento con anterioridad (Loredo *et al.*, 2005, 2006). Como ya destacamos entonces, en los inicios de la obra cronenbergiana el cambio que acontece en el sujeto con la irrupción de la Nueva Carne gira en torno, en cierto modo, a los problemas derivados de la autoapreciación cenestésica, esto es, la percepción interna del propio organismo. La consecuencia es que la cognición de los protagonistas puede verse alterada por alucinaciones y delirios, y el comportamiento puede trastocarse de manera individual o colectiva –pensemos en los contagios masivos que se exhiben en *Shivers* (1975), *Rabia* (1976) o *Crimes of the future* (1970), por ejemplo–, mientras que la emotividad de los exacerbará algunas tendencias ya preexistentes.

En la segunda etapa, en cambio, correspondiente a las perversiones del alma, el análisis del problema de los protagonistas se sostiene más allá de lo orgánico, entendiéndose el alma como un órgano sin cuerpo. Dicho de otro modo, el alma funciona ahora como antes funcionaba el cuerpo. Desempeña la misma función. Las películas del período teratológico son tales por centrarse sobre todo en los males del cuerpo y en la transformación psicológica éstos inducen. Por el contrario, la etapa perversa está presidida por un discurso en torno a lo intelectual o cognitivo. La transformación ya no empieza por lo físico sino por lo mental. Por supuesto, ese cambio que llamamos mental desencadenará consecuencias somáticas, o al menos efectos comportamentales que atentan contra la propia apariencia física de los protagonistas (desde la vestimenta hasta un corte de pelo, por ejemplo).

*Grosso modo*, los sujetos cronenbergianos adquieren dos funciones a lo largo del proceso de transformación que describe cada una de las películas de ambas etapas: el de agente activo del cambio o bien el de receptor pasivo del mismo. Mientras que en

las primeras son a menudo las instituciones médicas las que provocan el cambio, progresivamente los protagonistas de sus filmes van cobrando una mayor conciencia de sí mismos y del control que pueden ejercer sobre las nuevas habilidades que han descubierto (Loredo *et al.*, 2006). En la segunda etapa abundan las películas que centran su interés en los conflictos psíquicos y no tanto en sus manifestaciones teratológicas, aunque obras como *Inseparables* parecen compartir puntos comunes de las dos etapas al llevar su atención más allá de los males del alma de los protagonistas y cuestionar los límites mismos del cuerpo, en este caso disociando una misma personalidad en dos sistemas nerviosos separados. Títulos como *Un método peligroso* (2011), *Spider* (2002), *Mapa de las estrellas* (2014) o *Consumidos* (2016) –primera incursión de Cronenberg en el ámbito literario– inciden directamente en el campo del psicoanálisis y la psicología clínica de manera evidente, mientras que otras películas como *Una historia de violencia* (2005) tratan las *psicopatías* de forma más tangencial.

Sin embargo, en ambas etapas abundan los casos en los que el factor científico-tecnológico ocupa un lugar destacado entre las causas del cambio que se genera en el sujeto, incluyendo entre los agentes de cambio todo tipo de medios de comunicación: el lenguaje escrito, la televisión, la telepatía, las psicoterapias o las prácticas sexuales. Aquí se pueden considerar films como *Videodrome* (1983), *La Zona Muerta* (1983), *M. Butterfly* (1993), *Crash* (1996), *La Mosca* (1986) o *El almuerzo desnudo* (1991). En otros títulos es la presencia de una mujer el elemento que provoca la ruptura con el orden establecido, como ocurre en *Cromosoma 3* y *Spider* (donde una madre vengativa y una madre muerta, respectivamente, centralizan la atención del espectador), en *M. Butterfly* (en la figura de una idealizada amante china), en *Inseparables* (siendo aquí una mujer con tres úteros la que fuerza la separación de dos hermanos gemelos), en *Un método peligroso* o en *Videodrome* (a partir de la inclusión de una mujer *histérica* y otra con tendencias sadomasoquistas en la vida sentimental de sus protagonistas, respectivamente).

En la primera película rodada por Cronenberg en el siglo XXI ya no se encuentra una concepción teratológica de la Nueva Carne. Los títulos de esta segunda época ahondan en una dimensión más psicológica, preocupadas por los conflictos personales de sus protagonistas, los cuales van a obligarles a reorientar su propia subjetividad. Un claro ejemplo se manifiesta en la particular sensibilidad con la que Cronenberg aborda la pormenorizada reconstrucción que hace el protagonista de su propio yo en *Spider* (2002). Para llevarlo a cabo, el protagonista recompondrá poco a poco el trauma infantil que quebró su mente en el pasado. El delirio del protagonista le lleva a creer que su padre asesinó a su madre y sustituyó a ésta por una prostituta. Pero ¿es esta la interpretación de una mente esquizofrénica o es la razón por la que el protagonista acabó sucumbiendo a la *enfermedad*? Por su parte, *Una historia de violencia* (2005) arranca cuando un respetado padre de familia se revela como un rápido y frío ejecutor de un grupo de mafiosos que un día irrumpe en su bar. De esta forma se descubre su verdadera identidad, la de un exasesino a sueldo que renunció a su pasado sin llegar a borrarlo del todo. Sin embargo, el regreso de sus viejos recuerdos y la recuperación de sus antiguas habilidades le provoca al parecer nuevas formas de placer que creía olvidadas. El germen de la historia nace del interés de Cronenberg por asumir la naturaleza violenta del ser humano: “La mayoría de las

personas ha pensado en matar a alguien, da igual que lo dijeran en serio o en broma. En cierto modo, matar a alguien es la experiencia humana definitiva” (citado por Fernández, 2016: 87).

*Promesas del este* (2007) también parte de una sencilla premisa y se adentra en los mismos vericuetos que la película anterior remarcando la esencia agreste de la humanidad. Cronenberg vuelve a destacar la atracción que despierta el mundo del hampa en la sociedad actual. Para ello se sirve del punto de vista de una enfermera que descubre el diario de una adolescente a la que ha asistido antes de morir en un parto. En dicho diario se habla de dos personajes de dudosa catadura moral, pertenecientes a los círculos mafiosos rusos. No obstante, su progresivo acercamiento con el fin de inculparlos con datos probados comenzará a provocar su propia fascinación por su particular modo de vida, como le ocurre al contemplar el valor que inscriben cicatrices y tatuajes en los cuerpos de las víctimas, tal y como conferían las heridas y mutilaciones en *Crash*, sustituidos por prótesis que hacían posibles otras formas de atracción sexual.

Por su parte, la historia de *Un método peligroso* (2011) se centra en las tensas relaciones de amor-odio que establece el trío compuesto por Sigmund Freud, Carl Gustav Jung y Sabina Spielrein, esta última en calidad de paciente y luego amante y discípula del segundo. Al elenco de personajes históricos cabe sumar la figura de Otto Gross, también formado a la sombra de Freud. La sensibilidad cronenbergiana se retoma aquí a través del tratamiento del cuerpo de las pacientes histéricas, pues expresan sintomáticamente a través de espasmos y parálisis musculares sus frustraciones sexuales. No en vano Sabina consigue sanarse al forzar las relaciones extramatrimoniales y las prácticas sadomasoquistas con su propio terapeuta. El sexo, por tanto, actúa como catarsis de los instintos reprimidos, al igual que en películas primerizas como *Shivers* o *Rabia*. Sin embargo, el sexo viene esta vez ligado al deseo de humillación y al dolor físico. Las ansiedades ocultas de la mujer histérica adquieren la entidad de una sensación viscosa y blanda en la espalda o de un molusco que parece reptar por el cuerpo y susurra palabras malsonantes e ininteligibles en la mente (así lo plasma un breve diálogo entre Spielrein y Jung en una de sus primeras sesiones clínicas).

Muy diferente es la historia de *Cosmópolis* (2012), centrada en el capricho que tiene un joven *yuppie* de cruzar toda Nueva York en su limusina para acudir a un peluquero situado en la otra punta de la ciudad, coincidiendo con una violenta manifestación de opositores al sistema capitalista y múltiples actos de pillaje propiciados por el luto por un rapero recientemente asesinado a tiros. El protagonista de *Cosmópolis* parece ajeno a todos los cambios que se producen a su alrededor por toda la ciudad, obsesionado únicamente por cumplir su deseo. Las únicas preguntas que se formula son tan poco trascendentes como lo es su propia existencia en el mundo: el lugar donde se aparcan las limusinas cuando acaban su servicio diario o la sensación que se tiene al recibir una descarga eléctrica de bajo voltaje. Sus inquietudes responden a la búsqueda de nuevas experiencias que llenen su vacío existencial, prisionero en un punto de vista egocéntrico, indiferente a cuanto sucede fuera de su coche. *Cosmópolis* podría entenderse como una crítica al autismo causado por una vida perpetuamente conectada al ciberespacio y a unos rasgos de personalidad se extienden

proyectivamente hasta los bienes de, algo ya abordado en *eXistenZ* y *Crash*. Al respecto, sirve de ejemplo una economista que sube al coche durante el desarrollo del filme; si bien parece que inicialmente está de parte de los manifestantes, pronto cambia de opinión cuando presencia la inmolación de uno de ellos, alegando que su campaña será un fracaso por culpa de una falta de originalidad en los modos de expresar su indignación. De hecho, considera que la inmolación es una forma de manifestación ya pasada de moda. Aquí podemos apreciar quizá dos cosas: el uso -ya conocido- de un elemento técnico (el coche y el espacio interior que éste delimita, equivalente a una interioridad psicológica o moral) y la posibilidad de ironizar sobre las formas de protesta colectivas mostrando cómo el punto de vista de alguien que participa en ellas cambia radicalmente tras someterse a dicho elemento técnico. Si esto es así, el punto de vista del director no sería moralista, sino crítico y distanciado.

Cronenberg habla de nuevo de la sociedad de consumo en *Mapa de las estrellas* (2014), apuntando esta vez a los actores de Hollywood. Los actores de cine son tratados aquí como individuos tan sólo capaces de transmitir emoción cuando así lo requiere un guión. El mediador técnico, en cierto modo, es el propio guión, que transforma la subjetividad. ¿Denuncia de esta forma Cronenberg que las películas sirven para difundir modelos de identidad entre un público masivo que olvida que los actores no pueden ser considerados reales? Esa posibilidad moralista, de nuevo, puede ponerse en tela de juicio teniendo en cuenta el carácter esencialmente artificial de la subjetividad, siempre surgida de alguna mediación técnica, en este caso del guión. En todo caso, Cronenberg parece oponer la responsabilidad moral del ciudadano, supuestamente basada en algún tipo de autenticidad subjetiva, a la ausencia de responsabilidad del artista, que funcionaría como figura de la subjetividad alternativa, probablemente más fascinante o interesante: “Un artista no es un ciudadano que pertenezca a la sociedad (...), en cuanto uno se convierte en artista, deja de ser un ciudadano. No tiene la misma responsabilidad social. De hecho, no tiene ninguna responsabilidad social” (citado por Fernández, 2016: 97).

En *Mapa de las estrellas* Cronenberg esgrime una sátira contra los nuevos terapeutas *new age* que combinan psicoanálisis, psicología transcultural y psicología humanista. De paso, retoma el perfil de las mujeres histéricas de *Un método peligroso*, que parecen gozar con la humillación por medio del sexo. Además, insiste en las relaciones incestuosas y en los planteamientos degeneracionistas (no toda transformación constituye un paso hacia delante: algunas equivalen a retrocesos o pérdidas), cuyas trágicas consecuencias parecen justificar los trastornos psiquiátricos del personaje de Ágatha, ingresada en un sanatorio mental tras provocar un incendio en su casa durante una de sus crisis nerviosas. Surge aquí una pregunta similar a la que surgía en *Spider* sobre si el delirio del protagonista era causa o consecuencia de la muerte de su madre: ¿los desequilibrios psicológicos de los personajes que pululan por este film son el resultado de sus relaciones interpersonales o estas relaciones están éstas mermadas por culpa de esos trastornos psíquicos?

La obra de Cronenberg se cierra por el momento con la novela *Consumidos* (2016). El libro narra la historia de un intelectual francés acusado de asesinar a su esposa, una filósofa obsesionada con la idea de que su pecho izquierdo alberga un enjambre de insectos parasitarios que le están devorando por dentro. Con el delirio de esta mujer

el autor parece dedicarse un guiño a sí mismo recuperando recuerdos de *Shivers* y *Rabia*, dos de sus primeras películas de la etapa teratológica, que tratan respectivamente de unos parásitos que contagian una especie de furor sexual y una mujer que posee un apéndice vampírico. Sin embargo, el delirio también puede interpretarse como consecuencia de un trastorno mental por un posible cáncer de pecho. La historia se complicará aún más cuando desaparezca el cadáver de la mujer, barajándose la sospecha de que el marido practicó el canibalismo con su cuerpo con el fin de borrar pruebas que lo incriminasen. Asimismo, aparecen por las páginas del libro otros muchos personajes secundarios que merecerían su propio trasvase en una película del género de la Nueva Carne, tales como una mujer que exhibe su cuerpo minado por tumores, un hombre con malformaciones en el pene, una chica sadomasoquista que goza arrancándose pequeños injertos de su propia piel, un traficante de órganos reconvertido en psicoterapeuta, etc. Como vemos, la Nueva Carne nunca ha desaparecido. Aunque las películas de la etapa perversa ponen en un primer plano lo "psicológico" en detrimento de lo "corporal", siguen reapareciendo en la obra de Cronenberg deformaciones físicas ligadas a cambios personales o a características subjetivas.

## Conclusión

En los procesos de transformación que representa Cronenberg a lo largo de su obra asistimos a la confrontación de un sujeto con la necesidad de reestructurar su vieja subjetividad y adaptarse a otro total o parcialmente renovada. En la mayoría de los casos, se hace evidente una acrecentada emotividad, mucho más manifiesta en la conducta sexual. No es casual que casi todos los personajes protagonistas sean sentimentalmente inexpertos o inmaduros, cuando no inexpresivos. También se exacerbaban los intentos –a veces desesperados– por dotar de nuevo significado a la realidad circundante tras sufrir el cambio. Estos intentos por reestructurar la lógica de la realidad pueden verse como un acto de resistencia frente a los productos de un delirio alucinatorio.

Las alteraciones emocionales y cognitivas se formalizan tras el cambio como expresiones a menudo psicósomáticas que redefinen los objetivos vitales de sus protagonistas. El desvelamiento de un elemento extraño (e incluso autodestructivo) en la propia naturaleza del sujeto obliga a éste a recomponer su identidad como un nuevo ser o como alguien que ha trascendido hasta otro nivel de existencia. Para Cronenberg no parece ser más importante el cambio que predice la destrucción cuanto celebrar los logros del protagonista respecto a sus propios esfuerzos para readaptarse conforme a sus nuevas condiciones de vida. En la segunda etapa de su filmografía, la perversa, podemos ver algunos ejemplos de esto en los intentos por dirimir los límites subjetivos de cada personalidad (*Promesas del este*, *Una historia de violencia*, *Cosmópolis*), la reconstrucción de un trauma infantil (*Spider*, *Un método peligroso*, *Mapa de las estrellas*) o la búsqueda de nuevas formas de placer sexual, rozando a veces el sadomasoquismo y el incesto (*Consumidos*, *Una historia de violencia*, *Un método peligroso*).

Sin embargo, el resultado de la transformación en Nueva Carne resulta muy

ambiguo, como ya hemos señalado. Puede contribuir tanto a potenciar ciertas habilidades extrahumanas como a atrofiar otras y generar efectos que caen totalmente fuera de control hasta llegar a la degradación total del individuo (como en *La mosca*). La crisis de la subjetividad, por tanto, es perpetua; no se resuelve tras el proceso de cambio. Es más, la filosofía de la Nueva Carne casi siempre sentencia a los personajes a un destino pesimista. Pese a que inicialmente el azaroso cambio acaecido en el sujeto promete una mejora respecto al yo anterior, el resultado final acaba siendo trágico, ya sea por la muerte del protagonista o por traer consigo nuevos problemas de adaptación que no estaban previstos. En general, la transformación no permite al sujeto competir en el medio social que le envuelve. Esto podría revelar una cierta mirada conservadora en Cronenberg, pero si así fuera habría interpretarla con severos matices: el director canadiense no renuncia a la búsqueda de un yo desea por el sujeto para sí mismo, pero la anormalidad que los demás ven en él cuando se ha transformado lo empuja a un estado de degeneración que le convierte en un marginado o en un inadaptado. En muchas ocasiones, la salvación implica la inmolaición. La mente del sujeto parece no alcanzar a comprender el modo como se transforma el cuerpo, y el cuerpo, por su parte, no consigue encarnar el deseo que la propia mente exige para superar el estado presente de existencia. Según ya hemos indicado, la relación mente-cuerpo no tiene por qué resolverse de modo satisfactorio.

Cronenberg no parece de acuerdo con las garantías de progreso proclamadas por la ciencia y la tecnología. Más bien éstas reconducen de manera sutil al ser humano hacia una naturaleza agresiva o tumultuosa. Nuevamente resuenan ecos freudianos si tenemos en cuenta que a menudo la muerte del sujeto -recordemos el instinto de muerte teorizado por el autor vienés- parece la única vía de escape para liberarse de la tensión, esto es, de la presión psicológica tras el cambio sufrido. Cronenberg no apunta tanto hacia odres nuevos en los que recomponer viejos modelos de subjetividad cuanto a una reformulación de tales modelos desde una perspectiva posthumanista.

### **Bibliografía**

- Cronenberg, D. **Consumidos**. Barcelona: Anagrama, 2016.
- Fernández, J. **Políticas de la Nueva Carne. Calas filosóficas en la filmografía de David Cronenberg**. Barcelona: Excodra, 2016.
- Freud, S. (1974). Lo siniestro. En: **Obras Completas VII**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974, pp. 2483-2505.
- Gorostiza, J.; Pérez, A. **David Cronenberg**. Madrid: Cátedra, 2003. Haraway, D. **Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza**. Madrid: Cátedra, 1991.
- Kauffman, L.S. La abyección surrealista de David Cronenberg. En: **Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos**. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 157-195.
- López-Martín, F. **David Cronenberg. El placer de lo siniestro**. Valencia: Ediciones de la Mirada, 1999.
- Loredo, J. C.; Castro, J.; Jiménez, B.; Sánchez-Moreno, I. Nueva Carne y Psicología: El ejemplo cinematográfico de Cronenberg. **Estudios de Psicología**, v. 26, n. 2, 2005.

Loredo, J. C.; Castro, J.; Jiménez, B.; Sánchez-Moreno, I. El sujeto torturado: La arquitectura psicofisiológica en el cine de Cronenberg. En: García, A. (ed.), **Psicología y Cine: Vidas Cruzadas**. Madrid: UNED, 2006, pp. 109-142.

Rodley, C. (ed.). **David Cronenberg por David Cronenberg**. Barcelona: Alba, 2000.