

# 'Nueva carne' y psicología: el ejemplo cinematográfico de Cronenberg

JOSÉ-CARLOS LOREDO\*, JORGE CASTRO\*, BELÉN JIMÉNEZ\*  
E IVÁN SÁNCHEZ\*\*

\*Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid); \*\*Universidad de Barcelona



## Resumen

*El objetivo de este artículo ha sido realizar un análisis psicológico del cine de David Cronenberg, siguiendo dos puntos de vista diferentes: uno conceptual, según el cual defendemos que la psicología puede definirse dentro de un sistema específico de categorías y puede beber de los análisis de distintos tipos de fenómenos artísticos o culturales; y otro temático, según el cual la "nueva carne" (una expresión estética basada en la transformación del cuerpo humano que ocurre normalmente por la fusión entre el organismo y la materia —la mayoría de las veces, tecnológica—) es el eje sobre el que giran las películas del autor canadiense. Específicamente, lo que nos ha interesado estudiar ha sido la teoría del sujeto cronenbergiana, atendiendo a su concepto de "cuerpo" y, como acabamos de apuntar, a la "nueva carne" como superación psico-fisiológica de la idea de subjetividad clásica, la estructura dualista que distingue entre mente y cuerpo.*

*Palabras clave:* David Cronenberg, nueva carne, subjetividad, cuerpo, estructura psico-fisiológica.

## "New Flesh" and psychology: The example of Cronenberg' cinema

### Abstract

*A psychological analysis of David Cronenberg's films is undertaken in the paper. Two different points of view are adopted: a) conceptual, in which we consider that it is possible to define psychology within a specific category system, and that it may incorporate into its statements the results of analysing different types of artistic or cultural phenomena; and b) thematic: in which "new flesh" (referring to an aesthetic expression based on the transformation of the human body that normally occurs from fusing organism and matter —in most cases, technologically—) is the central concept in Cronenberg's films. More specifically, we have approached Cronenberg's theory of the subject through his concepts of 'body' and 'new flesh', taken as a psycho-physiological way of overcoming the classic idea of subjectivity —the dualist structure that distinguishes between mind and body.*

*Keywords:* David Cronenberg, new flesh, subjectivity, body, psycho-physiological structure.

## Introducción

En este artículo esbozamos un análisis psicológico del cine de David Cronenberg (Toronto, Canadá, 1943)<sup>1</sup>. Para ello adoptamos un punto de vista temático y otro conceptual. Temáticamente, identificamos la “nueva carne” como hilo conductor que atraviesa toda la obra de este director. Desde una perspectiva conceptual, partimos de la idea de que la psicología no es una disciplina científica aislada en una torre de marfil académica o profesional, sino un saber que puede definirse dentro de un determinado sistema de categorías pero también puede nutrirse del análisis de diversos tipos de fenómenos culturales o artísticos. En este caso, lo utilizaremos para examinar un ejemplo cinematográfico. Y es que, a nuestro juicio, no puede comprenderse el significado de la nueva carne sin prestar atención al lugar donde se afianza: la estructura psicosomática del sujeto, ligada a sus actividades técnicas, algo crucial en la cinematografía cronenbergiana.

La mayoría de los autores definen la nueva carne como una expresión estética basada en la transformación o metamorfosis del cuerpo humano (Cuéllar, 2002; Lardín, 2002; Palacios, 2002). Esa transformación ocurre normalmente por la fusión entre el organismo y la materia (González-Fierro, 1999), y a menudo presenta connotaciones abyectas, obscenas, monstruosas o enfermizas (Freixas, 2002; Navarro, 2002a; Pedraza, 2002), a veces claramente irracionalistas (Duque y Sala, 2002). No obstante, casi siempre aparece la pretensión de que el ser humano avance hacia un nuevo espacio vital (Cuéllar, 2002; Freixas, 2002).

Suele englobarse bajo la etiqueta de nueva carne la obra de artistas como los ilustradores H. R. Giger y David Ho, los fotógrafos Joel-Peter Witkin y Cindy Sherman, el cineasta y escritor Clive Barker o el dibujante de cómics Charles Burns (Navarro, 2002b). Extendiendo algo más la definición, podrían incluirse también la imaginería de los *cyborgs* y el *cyberpunk*, el *body-art*, el *piercing*, la cirugía radical de Orlan o algunas variantes del *gore* (Duque, 1999; Palacios, 2002). En todo caso, parece que la primera referencia a la expresión aparece en una película de Cronenberg: *Videodrome* (1982).

La legitimación estética de la representación de lo inquietante hunde sus raíces históricas en el romanticismo. Formalmente hay, sin duda, numerosos antecedentes de reproducción artística de lo feo, pero lo que importa es el nuevo significado que esta clase de representaciones adquieren en el siglo XIX, cuando la propia idea del arte ligado a la utilidad religiosa o decorativa y al virtuosismo técnico comienza a descomponerse en favor de una libertad creativa que permite despegarse de la idea burguesa y contemplativa de lo bello y representar todas las facetas de la vida humana.

## Carne nueva y carne vieja

La nueva carne es heredera del universo artístico contemporáneo donde caben la representación obscena del dolor (físico y espiritual), la ruptura de fronteras entre diferentes artes (el propio cine es una fusión de teatro, fotografía, música, pintura...) y el encuentro entre arte popular y elitista.

Lejos de limitarse a representar lo feo o desagradable, Cronenberg reconstruye una teoría del sujeto conectada, por un lado, con el existencialismo y con la problematización contemporánea de la identidad, y por otro lado (asociada a ella), con la ruptura de la dualidad psicofísica clásica de origen cartesiano. La nueva carne se remonta, al menos, al romanticismo y el mito fáustico del hombre capaz –contra Dios– de tomar las riendas de su destino, incluyendo su propio cuerpo como objeto de transformación. Lo específico del cine de Cronenberg, por ende,

no es tanto aquello que lo caracteriza formalmente (la tradición estética de lo siniestro) cuanto su filosofía.

La obsesión cronenbergiana por el sujeto corpóreo define un “héroe” nada clásico que constituye el agente (y el paciente) de sus películas, un sujeto que se halla desamparado ante las vicisitudes vitales (de las que a menudo es responsable) y al mismo tiempo hace frente a ellas reinventándose a sí mismo. Esta preocupación por el sujeto de carne y hueso es característica de la época contemporánea y comienza a despuntar con la revolución industrial y la urbanización de las poblaciones.

En efecto, a lo largo del siglo XIX se exagera el sentimiento de la identidad individual, ligado a la extensión de la propiedad privada y a la transmutación de los lazos familiares y territoriales (Corbin, 2001). Ahora bien, no sólo importa la conciencia de la personalidad propia, sino también la del propio cuerpo. El pudor va cediendo terreno ante la posibilidad cada vez mayor, ligada a la extensión de la higiene, de contemplar el reflejo de uno mismo en el espejo, así como de contemplarse en forma de retrato, algo democratizado gracias a la fotografía. Así, va cobrando fuerza la práctica de la escucha al cuerpo y se potencia la cenesnesia, las percepciones internas u orgánicas. Los burgueses cada vez se preocupan más por estar atentos a cómo las circunstancias externas afectan a su estado físico y mental. Esta actitud es la que acompaña a la progresiva identificación del sujeto con su cuerpo.

El culto al cuerpo es el siguiente paso, ya en pleno siglo XX (Prost, 2001). La construcción de viviendas con baño a partir de la segunda guerra mundial facilitó que el hábito del aseo personal, relativamente instalado entre los burgueses, fuese compartido poco a poco por las clases bajas. Durante el período de entreguerras la burguesía había ido más allá y comenzado a considerar el cuerpo como bastión de la apariencia física. No basta con una indumentaria adecuada: la gimnasia, los cuidados cosméticos y la dietética comienzan a imponerse. Los años 50 conocen la popularización de los estilos de vida sana, y desde los 60 el cuerpo cada vez se cubre menos, a la vez que el ejercicio físico va extendiéndose. En los años 80 el cuidado físico individualizado se convierte en norma. Higiene, placer y obligación se funden. Como contrapartida, todo aquello que amenaza al cuerpo adquiere gran importancia, ya sea la enfermedad o el envejecimiento.

La exacerbación de la identidad cierra su ciclo con la corrosión de la personalidad a finales del siglo XX. Si el sujeto burgués se definía por el trabajo que desempeñaba, la crisis económica de los 70, el paro de los 80 y la precarización laboral de los 90 suponen la pérdida de la seguridad laboral y por tanto una inestabilidad vital que socava la integridad del yo. Dada la fusión previa entre cuerpo e individuo, ¿cómo no cuestionar, entonces, la integridad del cuerpo? Las agresiones intencionadas a éste (*piercing*, tatuajes, cirugía estética...) no son nuevas (pensemos en los faquires o en la automortificación ascética cristiana), pero sí adquieren un nuevo significado, apuntalado por toda una serie de mediadores tecnológicos que, como la cirugía, los anestésicos o las drogas de síntesis, permiten llevar a la práctica esas transformaciones corporales y, a la vez, abren nuevos caminos para nuevas transformaciones, algunas de ellas sólo imaginadas, ligadas a desarrollos tecnológicos posibles en el mundo de la informática, la biotecnología y la medicina. La nueva carne, como carne sometida a las vicisitudes de la identidad subjetiva, se inscribe en esta tendencia. La degeneración, lo monstruoso y lo abyecto desbordan el ámbito criminológico y médico e impregnan, por la vía estética, toda la sociedad. La transformación corporal “obscena” ya no es tanto una lacra a eliminar higiénicamente cuanto una consecuencia del propio intento por controlar el yo (el cuerpo, el sujeto corpóreo) rozando los límites de lo tecnológicamente posible.

### Tres concepciones del cuerpo

A efectos de lo que nos interesa en este trabajo hemos distinguido tres concepciones generales sobre el cuerpo humano, que pueden compendiarse alrededor de tres tendencias: la nihilista, la irracionalista y la materialista. En principio, las tres constituyen intentos de superación del dualismo cuerpo/alma de raigambre judeocristiana, ligado a la concepción peyorativa del cuerpo como cárcel del alma<sup>2</sup>.

La tendencia nihilista podemos ejemplificarla con Sartre (Ariño, 2002). Para él, el cuerpo es el motivo último de la náusea. La cenestesia es una causa permanente del asco existencial (recordemos las neurosis modernas ligadas a la auto-percepción). El cuerpo pertenece a la naturaleza, y por tanto forma parte del “ser en sí”, que se opone a la conciencia, al “ser para sí”. Sartre, con su concepción fenomenológica del cuerpo, hereda en el fondo el dualismo teológico: el cuerpo aparece como un lastre, como un factor de angustia, aunque sin él —he aquí la tragedia— ni siquiera la conciencia existiría, pues son los órganos sensoriales los que nos ponen en contacto con el mundo. La naturaleza, el “ser en sí”, es un magma de confusión.

En cuanto a la tendencia irracionalista, Nietzsche analizó el ascetismo, la renuncia al cuerpo, como forma de decadencia vinculada al resentimiento judeocristiano (Sánchez Meca, 2002). Nietzsche advierte que el dualismo es una forma de espiritualismo que olvida el carácter positivo de lo corporal, y reclama un uso vitalista de la naturaleza, aunque su irracionalismo no le libra de sostener un equilibrio inestable (trágico) entre la necesidad de una reivindicación del cuerpo y la imposibilidad de hacerlo desde criterios racionales. El cuerpo sigue apareciendo como algo amenazante. Por otro lado, Nietzsche recuerda a las versiones más extremas de la nueva carne como consecución del superhombre, que suelen ir ligadas a formas de expresión artística menos grotescas y más sublimadoras (la ciencia ficción optimista)<sup>3</sup>.

Si para Sartre el cuerpo, como parte de la naturaleza, posee connotaciones peyorativas de confusión y desorden, en la tradición foucaultiana, en cambio, se le atribuyen connotaciones positivas (creativas, liberadoras), aunque sin abandonar su imagen de magma originario de donde emana todo. El cuerpo es magma originario sometido por el poder. Foucault representa una opción irracionalista más cercana a Nietzsche que al existencialismo. El cuerpo es omnipresente en su obra. Cuestiona los poderes pero a la vez es la razón de ser de éstos (Sánchez Godoy, 2002). Foucault conserva una visión del cuerpo como algo alejado de la conciencia racional. Por eso se ve obligado a tratarlo en abstracto, como un magma enfrentado en su conjunto a un poder igualmente abstracto. Parece que el poder regula constitutivamente los cuerpos, y sin embargo son éstos los que generan fisuras a través de las cuales ese mismo poder puede ser cuestionado<sup>4</sup>.

Por último, la tendencia materialista podemos remitirla a Spinoza, quien intenta evitar el dualismo y concibe el cuerpo como sede de la racionalidad, rechazando así la concepción barroca del mismo (Martínez, 2002). La contrarreforma incide en el cuerpo como ocasión del pecado y el dolor, susceptible sin embargo de ser purificado. Frente al intelectualismo protestante, para el catolicismo el alma se muestra a través del cuerpo. Spinoza, por su parte, es materialista pero no atomista: la materia no es pura pasividad, al modo cartesiano, sino que incluye dinamismo (es un atributo divino). El cuerpo humano es un caso particular de los cuerpos compuestos. Spinoza rechaza así el ascetismo y la degradación de la materia y el cuerpo. Desde su talante vitalista, concibe el cuerpo como sede —más que instrumento, al modo kantiano— de la racionalidad.

Pues bien, la nueva carne expresa la tensión entre estas tres tendencias. Dentro de sus representantes pueden encontrarse inclinaciones mayores o menores hacia alguna de ellas. Nos atrevemos a aventurar los siguientes ejemplos (bien entendido que no son ejemplos puros, pues el arte no opera tanto analizando cuanto sintetizando y combinando): el gore como punto de vista existencialista, la concepción optimista de los *cyborgs* como evocación de Nietzsche, la ambivalencia del cuerpo en Clive Barker como remedo de Foucault y, desde luego, el punto de vista materialista en Cronenberg, aunque con las ambigüedades que enseguida veremos. Cronenberg tiende hacia la perspectiva materialista a la hora de considerar el cuerpo como instrumento de readaptación, pero sin abandonar del todo la tendencia irracionalista, ni siquiera la nihilista, pues para él el cuerpo sigue siendo, de algún modo, el germen de la desadaptación.

### La nueva carne en Cronenberg: el sujeto antes de la transformación

En las trece películas analizadas<sup>5</sup>, los componentes del sujeto protagonista que hemos considerado son su cuerpo y su personalidad (incluyendo en ésta tanto el carácter como el *rol* social), así como una tríada que constituye la más inveterada estructuración de la subjetividad: aquella que divide al sujeto en *sensibilidad* (que evoca el *feeling* inglés e incluye los aspectos más ligados al cuerpo), *entendimiento* (lenguaje, razonamiento) y *voluntad* (motivos, objetivos), que hemos optado por actualizar terminológicamente como “emotividad”, “cognición” y “propósito”. También hemos tenido en cuenta los instrumentos de los que el protagonista se vale para hacer frente a esa transformación. La función adaptativa y readaptativa de tales instrumentos constituye otro de los elementos de nuestro análisis. Tampoco olvidamos, desde luego, la función de la nueva carne como instrumento.

El sujeto prototípico de las películas de Cronenberg ha experimentado él mismo un desarrollo desde los años 70 hasta hoy. Los protagonistas de la primera etapa son todavía personajes estereotipados, con escasa densidad psicológica. En los años 80, sin embargo, Cronenberg va profundizando en la individualidad de los protagonistas. El punto de inflexión lo representa *La mosca*, la película más prototípica de su director. En los años 90 a Cronenberg ya ni siquiera le interesa reflejar el trasfondo social de la acción. La nueva carne, por su parte, deja de presentarse explícitamente en forma de mutaciones corporales y asume un aspecto —quizá más profundo— de mero cambio experimentado por el sujeto a causa de sus propias acciones, un cambio que sólo en el caso de *eXistenZ* es expresamente corporal, aunque no en forma de mutación sino de intervención quirúrgica.

Antes del sufrir el cambio, la estructura de la subjetividad del protagonista suele basarse en una personalidad que va desde la normalidad más átona hasta la locura explícita, pasando por la timidez más o menos enfermiza y, al contrario, la extroversión y la audacia, e incluso una mezcla de arrojo y cierto retraimiento, como en el caso de Brundle, el científico de *La mosca*. Por lo demás, la estructura psicológica del sujeto oscila casi siempre entre dos polos, una oscilación que se reproduce en cada uno de los tres componentes de la subjetividad que vertebran nuestro análisis: emotividad, cognición y propósito. La emotividad inicial de los sujetos se alterna entre la de aquellos caracterizados por su normalidad o morigeración y la de quienes presentan un comportamiento más bien hedonista, generalmente inclinado hacia la actividad sexual. En cuanto a la cognición, la mayor parte de los protagonistas son sin duda inteligentes e incluso muy formados, aunque algunos —de acuerdo con su personalidad— muestran una inteligencia más comunicativa que otros, y aunque a veces la racionalidad se encuentre socavada por la desorientación. Finalmente, el propósito inicial de los sujetos es a

veces inequívoco y hasta obsesivo. En otras ocasiones más bien nos encontramos ante una cierta apatía.

### La transformación

Si clasificamos las causas eficientes de la transformación del protagonista, obtenemos una preponderancia de las de tipo médico, ya sean las intervenciones quirúrgicas o los accidentes y lesiones, ya sean los fármacos o incluso las psicoterapias. Los factores científico-técnicos también ocupan su lugar, así como los relacionados con los medios de comunicación. Debe mencionarse también un factor de cambio que aparece claramente en tres películas y que, siendo un objeto que provoca la transformación de los protagonistas, es a la vez un sujeto: la mujer. Por último, la escritura es otro factor (tecnológico) que conviene resaltar.

En principio, la nueva carne casi nunca es el factor primario del cambio, aunque en un momento posterior contribuya al mismo, normalmente acelerándolo. Ahora bien, en al menos cinco películas la nueva carne sí induce el cambio: *Vinieron de dentro de* (la protagonista es infectada por un parásito que cambia su carácter), *Rabia* (una técnica quirúrgica produce una mutación que provoca un cambio psicológico en la chica), *Videodrome* (un tumor cerebral) y, forzando el concepto, *Inseparables* (la mujer con tres cuellos de útero es “nueva carne” para los gemelos protagonistas) y, forzándolo aún más, *M. Butterfly* (en la medida en que entendamos a la cantante de ópera como “nueva carne”, por su exotismo, para el protagonista).

Por otro lado, una de las constantes de la obra de Cronenberg es la ambivalencia de las transformaciones: si por un lado contribuyen a potenciar ciertas características humanas (hipertrofia), por otro conllevan una degradación que normalmente llega a ser insostenible (hipotrofia). Es justamente aquí donde constatamos de una manera más clara la ambigüedad entre irracionalismo y materialismo a la hora de entender el cuerpo.

Finalmente, los mecanismos de transformación del sujeto van claramente ligados a su estructura psicofisiológica. La problematización del dualismo convierte ese vínculo en algo especialmente relevante. No hay causas “externas” que actúen sin más sobre el sujeto. En la mayor parte de los casos el cambio penetra en éste por su lado emotivo, unas veces a través de su sexualidad y otras en forma de sentimientos más o menos definidos. En otros casos el cambio afecta sobre todo a la cognición. Por último, el cambio puede filtrarse por el flanco propositivo.

### La readaptación

Tras el cambio los sujetos no siempre se enfrentan a una mutación corporal. Por lo pronto, en ocasiones no se trata de una mutación sino de una simple modificación, como en *Inseparables* (el deterioro causado por las drogas) o, especialmente, *Crash*, donde el cuerpo cambia sencillamente por las heridas que sufre a consecuencia de los accidentes de tráfico. Pero en general hay casi tantos cambios prioritariamente corporales como psicológicos (otra cosa es que unos terminen por acarrear otros). Si en *Vinieron de dentro de*, *Rabia*, *Cromosoma 3*, *Videodrome*, *La zona muerta* o *La mosca* las metamorfosis comienzan afectando al cuerpo, en *Scanners*, *Inseparables*, *El almuerzo desnudo*, *M. Butterfly* o *Spider* afectan en un principio a la dimensión psicológica de la subjetividad, aunque sea mediante agentes físicos como el *ephemerol* en *Scanners* o el insecticida en *El almuerzo desnudo*.

En el proceso de readaptación, pues, los sujetos cuentan con una estructura de la subjetividad alterada. La emotividad a menudo adquiere tintes agresivos, muy ligados al sexo, a veces con componentes de temor. Otras veces sólo aparece el

componente sexual o incluso algo que se parece al amor. También ocurre que el cambio exagera un tipo de emotividad o polariza tipos de emotividad opuestos, como en el caso de la extroversión de Elliot y la introversión de Beverly en *Inseparables*. Finalmente, en otras ocasiones la emotividad permanece embotada o contenida, o bien da un giro favorable.

La cognición adquiere tras el cambio una función modesta en las primeras películas, donde los sujetos se comportan como animales gregarios, como si la racionalidad fuese de índole colectiva. Aquí la nueva carne posee connotaciones claramente irracionistas. En otros casos la cognición se ve alterada por alucinaciones o delirios. Y, como ocurría con la emotividad, otras veces se exageran las tendencias ya existentes o simplemente todo permanece igual o incluso degenera.

Por último, la propositividad de los sujetos se ve secuestrada por parásitos o enfermedades en las tres primeras películas. En las obras posteriores, sin embargo (recordemos la mayor densidad psicológica de sus personajes), la voluntad subjetiva está presente aunque sea de manera obsesiva o en lucha con las tendencias irracionales producidas por el cambio, o ambas cosas. Finalmente, en ocasiones el propósito sólo busca preservar o recuperar el estado de cosas anterior al cambio, como en *Inseparables*, *M. Butterfly* o incluso *Crash*. Es como si el irracionismo de la primera etapa fuese compensándose con una complicación del sujeto que introduce su racionalidad en términos de uso (readaptativo) de la nueva carne al servicio de un determinado propósito, como ahora veremos.

Por lo demás, a veces el propio cambio induce la aparición de nuevos instrumentos con los cuales enfrentarse a él o permite un nuevo uso de otros ya existentes. Así, mientras en las primeras películas el instrumento de readaptación es el propio cuerpo, los factores externos cobran después protagonismo en forma de sustancias químicas o de objetos físicos, aunque manteniéndose a menudo la importancia de las transformaciones psíquicas y somáticas.

Ahora bien, ¿cómo funciona esa nueva subjetividad?, ¿cómo transcurre el proceso de readaptación? Creemos que a través de un itinerario con tres momentos.

1.- El primer momento se presenta inmediatamente después del cambio. Aunque sólo en algunos casos la mujer es el factor de transformación, en otros muchos un personaje femenino está presente en el origen de buena parte de los procesos readaptativos que siguen a ella. En las primeras películas se trata de mujeres que provocan un cambio radical en tanto que portadoras una mezcla perturbadora de agresividad y sexo. De *Scanners* a *La mosca*, sin embargo, empiezan a desempeñar una función crucial en las decisiones de los sujetos, aunque en las últimas películas (a partir de *Inseparables*) recuperan su protagonismo como inductoras del cambio. Para entender los procesos readaptativos, pues, no podemos pasar por alto la obsesión de Cronenberg por ese carácter disruptivo de lo femenino, o mejor, lo sexual, la existencia misma de los sexos. La relación de los protagonistas varones con sus parejas femeninas es siempre un espacio para el desengaño o la muerte. Hay, desde luego, personajes enamorados, pero es difícil encontrar el sacrificio por el ser querido en forma de amor sublime o espiritual, un tópico que atraviesa prácticamente todos los géneros cinematográficos, pasando por el cine negro, el de terror o hasta el porno. La relación entre hombres y mujeres no cataliza la consecución metas superiores (no por ello ausentes). Lo femenino parece simbolizar la alteridad del sexo y la muerte. Esto le ha granjeado a Cronenberg acusaciones de misoginia a las que responde que no critica la femineidad sino la oposición misma de los sexos (Rodley, 2000, p. 264). A ello acompaña una fascinación confesa por la homosexualidad, tema presente en *Vinieron de dentro de*, *Inseparables*, *M. Butterfly*, *El almuerzo desnudo* o *Crash*. Podría-

mos arriesgarnos a ver los personajes femeninos de las películas de Cronenberg como ejemplos de “nueva carne”. La nueva carne es lo femenino, en tanto que comparte con ese concepto las connotaciones de fascinación y peligro que lo definen, aunque carezca de sus connotaciones tecnológicas. Desde el punto de vista masculino, las mujeres son nueva carne porque atesoran capacidades creativas pero difíciles de controlar, como la reproducción.

Sea como fuere, lo que suele suceder tras el cambio es que la subjetividad se ve dominada por dimensiones emotivas como el sexo, la agresividad, la empatía o el miedo. Las alteraciones emocionales adoptan expresiones psicósomáticas que redefinen los objetivos vitales de los protagonistas y el sentido de sus acciones, lo cual perturba subsidiariamente sus capacidades cognitivas (la forma de entender su experiencia en el mundo) y les aboca a situaciones excepcionales. El sujeto racionaliza entonces la situación y busca el significado de su nueva experiencia; un significado que, además, debe elaborarse al margen de la normalidad social.

2.- El segundo momento, el más importante, tiene que ver con la forma que toman las readaptaciones. Éstas se articulan a través de una coordinación entre la hipertrofia (vivida como exceso y sobrehumanidad) y la hipotrofia (vivida como pérdida y animalidad). Ahora bien, esta coordinación no aparece de forma paradigmática hasta las películas maduras de Cronenberg, por lo que vamos a tratarla cronológicamente:

2.1.- En las primeras obras está muy presente la fascinación por la psicoterapia y el desvelamiento de un elemento extraño, destructivo, y sin embargo ubicado en el epicentro de la subjetividad. Los personajes parecen meras cristalizaciones del choque entre las fuerzas biológicas y sociales, y en este sentido se aprecia una crítica a la normalidad social (ligada a los administradores de la tecnología biosanitaria) que, sin embargo, no apunta hacia alternativa alguna. La readaptación se expresa a través del imperio de lado emotivo de la subjetividad, y en concreto de los instintos más prototípicos —hambre, sexualidad, agresividad—, con una expresión somática muy explícita (gusanos, excrecencia, bebés asesinos). Paralelamente a esta hipertrofia asistimos a la hipotrofia del componente cognitivo o racional del sujeto. En cualquier caso, y como acabamos de apuntar, se diría que todavía aquí Cronenberg parece concebir la carne como algo que anula la humanidad, tanto en el sentido de especie como de individuo. Tal perspectiva comenzará a variar según avance su producción cinematográfica.

2.2.- Ya en el primer lustro de los 80 se ruedan *Scanners*, *Videodrome* y *La zona muerta*, donde se muestra por primera vez lo complejo de una subjetividad singular. Se trata de una subjetividad alterada que, a diferencia de lo que ocurría en las primeras películas, lucha expresamente por readaptar su excepcionalidad y no resultar destructiva, aun a costa de su propia supervivencia. No es casualidad, pues, que la hipertrofia empiecen a caer también del lado de lo cognitivo y que, a cambio, se introduzcan los primeros elementos de hipotrofia en los componentes emotivos. La transformación provoca un desarrollo especial de las capacidades cognitivas o perceptivas (telequinesis y telepatía, clarividencia, alteración de la realidad), pero también un deterioro de las competencias empáticas y sociales. La agresividad y la sexualidad, por su parte, apenas aparecen o bien mantienen una presencia alejada de la ferocidad de las primeras obras. Es justamente en esta etapa cuando se introduce la expresión “nueva carne”. De la etapa anterior el concepto conserva su naturaleza orgánica y sus connotaciones erótico-agresivas (el tumor que produce visiones sadomasoquistas en *Videodrome*, la “exploración” destructora en *Scanners*, la clarividencia como resultado de un coma en *La zona muerta*), así como su antagonismo con un orden social mediocre, prescindible u obstaculizador. Sin embargo, si en las primeras películas la nueva carne se limitaba a desenca-

denar el cambio y presidir la destrucción, ahora participa de los logros y fracasos readaptativos del protagonista. La alteración psicósomática que provoca la convierte en responsable del rechazo que éste sufre, pero también en el instrumento que él mismo emplea para liberar a la humanidad. De este modo la nueva carne adquiere unos matices positivos y vitalistas que en *Videodrome* son ya evidentes aunque no terminarían de eclosionar hasta la etapa siguiente. En *La zona muerta* la nueva carne implica más costes (marginación) que beneficios (la clarividencia evita el ascenso de un senador corrupto), al menos para el protagonista, que se inmola como un héroe anónimo en aras de la salvación de la humanidad.

2.3.- A partir de *La mosca* se abre un nuevo ciclo. Esta obra supone un tránsito en la concepción cronenbergiana del sujeto. En ella se da el primer paso hacia una conflictividad ubicada y resuelta en el seno de la subjetividad individual. El cambio no sólo produce transformaciones anatómicas y psicológicas; también obliga a Seth Brundle, el protagonista, a teorizar sobre su nueva identidad. Su objetivo pasa a ser —por la vía del sufrimiento personal— la comprensión del cambio: entender lo que le está sucediendo y readaptarse. Tal vez este tipo de teorización aparezca ya *Videodrome* y, más claramente, en *La zona muerta*, pero la resolución de la subjetividad excepcional se termina diluyendo en la importancia antagónica otorgada a la personificación del mal en el videódromo y el senador corrupto (respectivamente) y, en definitiva, a la búsqueda de una meta más alta: ingresar en la nueva carne y salvar a la humanidad. El proceso es inverso en *La mosca*: el Brundle-mosca, en plena hipertrofia psíquica y física, comienza por desear que la humanidad se perfeccione como él y alcance un estadio superior, pero cuando más tarde sufre la hipotrofia se limita a querer sobrevivir recuperando su identidad humana. Por otra parte, con el ensanchamiento de la subjetividad es posible plantear una filosofía sobre el ser humano sin recurrir directamente a la humanidad (como especie) y la sociedad. Esta última pasa a ser un telón de fondo (véase la fiesta donde Brundle conoce a la periodista), un rumor molesto que sólo merece atención para recordarnos su mediocre inevitableidad (una empresa financia los experimentos de teletransporte). La humanidad está presente, pero no como trasunto de la especie humana. Brundle, en su función social de científico, empieza trabajando en un proyecto revolucionario para ella, pero en el proyecto irrumpe la nueva carne, que él teoriza como “piscina de plasma”, expresión en la que resaltan las connotaciones irracionales foucaultianas, a medio camino entre las nihilistas (la carne como un mal necesario) y las vitalistas (la carne como potencialidad de superación). Más aún: mientras en *Videodrome* la nueva carne era un espacio trascendente, el protagonista de *La mosca* cree haberlo alcanzado. Brundle percibe su hipertrofia y cree que la teletransportación lo ha purificado convirtiéndolo en una suerte de superhombre. Él mismo es, de ese modo, una metonimia de la humanidad. Sin embargo, el Brundle hipotrofiado del final de la película, convertido casi completamente en un insecto, ha olvidado sus grandes planes para el ser humano y sólo quiere sobrevivir, acaso como el Nietzsche diagnosticado en sus últimos días de “reblandecimiento cerebral”.

Tras *La mosca*, en las películas de la década de los 90, los procesos readaptativos alcanzan su expresión más elaborada y compleja. Acontecen fundamentalmente en un espacio individual, y su horizonte, que se establece al margen de la normalidad social, está configurado por una humanidad ideal o abstracta. Cronenberg parece identificar la preocupación por la humanidad con el conflicto mismo de la subjetividad. Quizá por ello asistimos ahora a conflictos ligados estrictamente a la reconstrucción de la identidad de los protagonistas: el intento de dirimir los límites entre las personalidades de dos gemelos (*Inseparables*), la reconstrucción del trauma infantil de un esquizofrénico (*Spider*), el éxito y caída de un diplomático que vive una vida espúrea (*M. Butterfly*), la comprensión del homicidio involunta-

rio de la esposa a través de la escritura (*El almuerzo desnudo*), la búsqueda de los límites del placer a costa del propio cuerpo (*Crash*), el ejercicio de múltiples identidades y tareas en un juego virtual cuyas reglas se aprenden jugando (*eXistenZ*).

La nueva carne ha sido alcanzada, pero también se ha comprobado que es un espacio para el desengaño, hasta el punto de que en *Crash* uno de los personajes llega a decir que su proyecto de reconstrucción tecnológica del cuerpo humano es pura ciencia ficción. No obstante, sigue habiendo oscilaciones. La nueva carne (ahora “*metaflesh*”) parece renovar sus connotaciones positivas (vitalistas) en *eXistenZ*, donde sirve para acceder a un mundo virtual que, aun planteándose como recreativo, termina mostrando una cara tan siniestra como la del mundo real. Esta ambigüedad, escorada claramente hacia el pesimismo, permanece hoy por hoy abierta en la trayectoria de Cronenberg.

3.- El último punto de inflexión es el estado final de la subjetividad del protagonista y la “moraleja” que cabe extraer del mismo. Prácticamente todos los sujetos salen, en principio, mal parados de sus esfuerzos readaptativos. Salvo *eXistenZ*, de final inconcluso, las películas se resuelven en el caos, la renovación de la desadaptación y, sobre todo, la muerte del protagonista, ya sea real, aparente o pospuesta inevitablemente a un futuro próximo.

Todas parecen, en alguna medida, historias de un fracaso. Incluso la moraleja de películas como *La mosca* parece converger con la clásica del cine de terror y su subgénero de los científicos locos. Parece que Cronenberg nos invita a sopesar la vieja advertencia conservadora: la mejora de la humanidad a través de la ciencia (la emulación de Dios mediante la tecnología) conduce a la disyuntiva entre una supervivencia brutal y una muerte liberadora. Ahora bien, creemos que lo que en realidad intenta transmitir Cronenberg es que no se puede renunciar a la búsqueda. Él mismo ha declarado que “en cierto sentido, cada persona es un científico loco, y el mundo es su laboratorio” (Rodley, 2000, p. 35). La nueva carne forma parte de los instrumentos con que ese laboratorio está equipado.

Se diría que Cronenberg adopta una filosofía “superhumanista”, nietzscheana, teniendo en cuenta las molestias que se toma a la hora de teorizar sobre la mejora de lo humano. En esta empresa tiene muy presente la depuración de lo propiamente humano, la posibilidad de potenciarlo tecnológicamente y la indiferencia (más que desprecio, pues parece considerarla un mal necesario) respecto a la normalidad social.

### Observaciones finales. Nueva carne y filosofía

Tras analizar sus películas y el desarrollo de sus personajes a lo largo de ellas, es difícil inscribir sin más a Cronenberg, desde luego, en el género del cine fantástico, de terror o gore, pero también en las tendencias artísticas de transformación del cuerpo que mencionábamos en la primera parte del artículo. Más allá de su deuda formal con ellas, el contenido de sus películas remite inexcusablemente a cierta filosofía existencialista sin duda tomada, por la vía de la literatura nihilista y contracultural contemporánea, de escritores como Burroughs, Nabokov o Ballard<sup>6</sup>. Su interés por la ciencia a través de divulgadores como Asimov y, después, de sus propios estudios universitarios previos a sus estudios de literatura, proporciona otra de las claves. Interesado en el cine *underground* norteamericano de los 60, Cronenberg proyecta esas influencias en una manera de dirigir que, desde el principio, opta por estructuras narrativas rupturistas, y en este sentido no hace cine fantástico como género. En rigor, ni siquiera cabría decir que el tono existencial y sombrío de su obra forme parte de una opción filosófica consciente, puesto que se hallaba en el ambiente cultural en que él se formó.

Pero insistimos en que los elementos estéticos típicamente cronenbergianos son inseparables de la teoría del sujeto subyacente a su cinematografía, que se vehicula a través de su concepción del cuerpo presente en la nueva carne. Hemos intentado mostrar que, tomando como referencia el criterio de la normalidad burguesa (el individuo responsable e integrado), hay un doble juego a la hora de entender la personalidad de los sujetos creados por Cronenberg. De un lado, podemos contemplarlos desde el punto de vista interno a la normalidad burguesa: en este sentido, casi todos los personajes principales son, de cara a la sociedad, “buenos ciudadanos”. Por otro lado, empero, cabe analizar los personajes desde una perspectiva crítica, que contemple el hecho del “malestar en la cultura”, por referirse en palabras freudianas a la asimetría esencial entre los sujetos y su organización colectiva, es decir, al hecho de que ni las sociedad ni las clases sociales forman totalidades distributivas u homogéneas. Desde esta perspectiva, los sujetos son normales precisamente porque sufren siempre cierto grado de desadaptación o “degeneración”. La sociedad en la que viven les proporciona una serie de alternativas vitales y tecnológicas cuyo uso esconde siempre un lado oscuro, unas consecuencias indeseables. No es casual que este segundo punto de vista sea mucho más fácil de adoptar ante las películas realizadas a partir de los años 80, cuyos protagonistas —como hemos mostrado— son más capaces de profundizar en su propio sufrimiento justamente por tener una mayor consistencia psicológica.

La nueva carne es la forma con la que de manera más extrema Cronenberg trata de proyectar su teoría del sujeto. La imprecisión moral de sus primeras películas se depura y enriquece progresivamente con dimensiones “sobrehumanas”. Cronenberg explora la superación de lo humano conocido y sugiere la ruptura del dique sociocultural levantado por la sociedad, que mantiene un contencioso con el sujeto porque pone en peligro su propia supervivencia (la humanidad entendida como especie, que en las primeras películas sucumbe) o limita sus intenciones de superación o readaptación creativa (entendida ahora la humanidad como ser humano ideal).

Ahora bien, esta concepción de la sociedad se halla desprovista de criterios político-ideológicos, al menos explícitos. Y no será por falta de oportunidades. *M. Butterfly* transcurre durante la revolución cultural china y mayo del 68, pese a lo cual las reflexiones políticas al respecto son inexistentes. De hecho la película se cierra con una afirmación muy significativa del protagonista: “soy un hombre que se enamoró de una mujer creada por un hombre. Todo lo demás sobra”. Tampoco en *La zona muerta* se va demasiado lejos con la cuestión del candidato corrupto a la presidencia de los Estados Unidos.

No está claro, pues, si la crítica se dirige a la actual sociedad occidental o a la sociedad humana en abstracto. ¿En qué medida el desajuste entre individuo y sociedad es inherente a la naturaleza humana o es producido (o exacerbado) por una forma particular de sociedad como es la del capitalismo contemporáneo? Lo único claro es que a Cronenberg le importa el conflicto de la subjetividad en el marco social, y en esto parece revelarse, por así decirlo, como un moderno a la antigua, es decir, de aquellos liberales que en el siglo XIX se preocupaban más por un ideal social armónico que por los problemas y desajustes interclasistas objetivos.

Acaso lo que nos propone Cronenberg es que llevemos la voluntad de poder y saber hasta sus últimas consecuencias, desde una perspectiva que intenta mantenerse entre la frontera inferior del pesimismo freudiano (para el cual los límites socioculturales constituyen un mal necesario) y la superior del utopismo de Skinner (para quien la cultura deben diseñarse de manera perfecta y definitiva con vistas a lograr un mundo feliz). El propio cineasta lo dice: “Estamos condenados a ser libres. Hemos de continuar intentando luchar por arrebatar el control

del mundo, del universo, de la realidad, aunque sea inútil. Creo que, cuanto más inventivos y extremos seamos, mejor nos irá” (Rodley, 2000, p. 113). Spinoza decía que “el alma se esfuerza cuanto puede por imaginar aquellas cosas que aumentan o favorecen la potencia de obrar del cuerpo” (*Ética*, 3, 57). Sin embargo, los componentes sartreano, nietzscheano y foucaultiano permanecen, respectivamente, en la idea de la nueva carne como algo que supera a lo humano, en su concepción de “piscina de plasma” (un magma originario sujeto al ejercicio del poder por parte de instituciones médicas y psiquiátricas) y en la función perturbadora y psicológicamente desequilibrante que desempeña.

Se trata de liberar al hombre de la normalidad obtusa y mediocre, pero nada nos asegura el resultado final. No hay un Dios (ni una Naturaleza) que lo haga. Los desenlaces de las películas tienden a exaltar las probabilidades inciertas e incluso trágicas. En cierto sentido, si la sociedad es el límite inferior, la muerte entendida como disolución de la subjetividad es el superior. Cronenberg parece no desear ninguna de las dos cosas. Si en películas como *Spider*, *Scanners*, *La zona muerta* o *La mosca*, los protagonistas sacrifican su propia readaptación como sujetos normales e íntegros, lo hacen por preservar o recuperar la “humanidad”.

Cronenberg no es, por tanto, un escéptico ni un irónico. Acepta la idea de que el hombre no se agota en la subjetividad clásica que distingue entre mente y cuerpo. El ser humano es un ensamblaje funcional y orgánico de ambas dimensiones, y de todos los productos, instrumentos y tecnologías que nos ofrece el mundo material y cultural. Hay que integrarlo todo en la subjetividad. La tecnología, particularmente, no está para rebasar o anular al ser humano, sino para llevar hasta sus últimas consecuencias su horizonte histórico y existencial. En Cronenberg no hay final de la historia sino posibilidad de progreso, aunque nada ni nadie lo garantice.

La nueva carne, en todo caso, forma parte de la dialéctica irrefragable entre “cuidado” y “destrucción” del cuerpo, entre cuidado de sí y ascetismo mortificante. Siempre hay reconstrucción (nuevo cuidado) o muerte.

## Notas

<sup>1</sup> Una versión más detallada de este análisis se encuentra en: Loredó, J. C., Castro, J., Jiménez, B. y Sánchez, I. (en prensa), El sujeto torturado: La arquitectura psicofisiológica en el cine de Cronenberg. En: A. García (coord.), *Psicología y cine: vidas cruzadas*. Barcelona: Paidós.

<sup>2</sup> No obstante, sería excesivo afirmar sin más que la teología escolástica tenía una concepción peyorativa del cuerpo. Incluso creemos problemático atribuir sin matices la etiqueta de “dualismo” a autores que, como Santo Tomás de Aquino, siguen (aunque sea a su manera) el sendero naturalista roturado por Aristóteles.

<sup>3</sup> Félix Duque (2003) ha tildado a los *cyborgs* de siervos de la moral en sentido nietzscheano, pues tienen asco de su cuerpo en virtud de una forma de pureza ahelada y conseqüible merced a la tecnología. En el límite, las fantasías tecnocientíficas basadas en la descorporeización propugnan el traslado de la “mente” a un ordenador o incluso a una base de datos en la que acaso se disuelva la identidad individual (algo que, siendo ciencia ficción, converge con las propuestas de filósofos de la mente que defienden el materialismo eliminativo, como Churchland, 1995).

<sup>4</sup> Foucault describe en alguna ocasión al cuerpo como “superficie de inscripción de los acontecimientos” (1997, p. 32). Clive Barker, uno de los adalides de la nueva carne, materializa así esta metáfora en un cuento suyo de terror: “Lo tocó ahora como nunca se había atrevido a hacerlo antes, rozando ligerísimamente su cuerpo con las yemas, haciendo correr los dedos por su piel levantada como una mujer ciega que leyera Braille. Había palabras diminutas en cada milímetro de su cuerpo, escritas por una multitud de manos. Incluso a través de la sangre podía distinguir con cuánta meticulosidad lo habían desgarrado las palabras. Incluso podía leer, bajo la luz mortecina, alguna frase ocasional” (“Los muertos tienen autopistas”. En: *Libros sangrientos*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991; pp. 15-27).

<sup>5</sup> *Vinieron de dentro* [*Shivers*] (1975), *Rabia* [*Rabid*] (1976), *Cromosoma 3* [*The Brood*] (1979), *Scanners* (1980), *Videodrome* (1982), *La zona muerta* [*The Dead Zone*] (1983), *La mosca* [*The Fly*] (1986), *Inseparables* [*Dead Ringers*] (1988), *El almuerzo desnudo* [*The Naked Lunch*] (1991), *M. Butterfly* (1993), *Crash* (1996), *eXistenZ* (1999) y *Spider* (2002). Excelentes resúmenes en español de toda la filmografía del director se encuentran al final del libro de Chris Rodley (2000) que recoge conversaciones con él. Este libro y el de José Manuel González-Fierro (1999) constituyen dos monografías imprescindibles sobre el cine de Cronenberg. La última monografía publicada en español es la de Gorostiza y Pérez (2003), que incluye una nutrida bibliografía clasificada y comentada.

<sup>6</sup> *eXistenZ* es una película cuya filosofía ha presentado Cronenberg expresamente como existencialista (Rodley, 2000, p. 298).

## Referencias

- ARIÑO, A. (2002). Visión de la corporeidad en la ontología y la literatura de J. P. Sartre. En J. Rivera & M. C. López (Coords.), *El cuerpo. Perspectivas filosóficas* (pp. 165-178). Madrid: UNED.
- CHURCHLAND, P. M. (1995). El materialismo eliminativo y las actitudes proposicionales. En Rabossi (Comp.), *Filosofía de la mente y ciencia cognitiva* (pp. 43-68). Barcelona: Paidós.
- CUÉLLAR, C. A. (2002). Nuevo sexo y nueva carne. Erotismo, pornografía y nueva carne. En A. J. Navarro (Ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo* (pp. 173-198). Madrid: Valdemar.
- DUQUE, F. (2003). De *cyborgs*, superhombres y otras exageraciones. En D. Hernández (Ed.), *Arte, cuerpo, tecnología* (pp. 167-187). Salamanca: Edics.de la Universidad de Salamanca.
- DUQUE, P. (1999). Larga vida a la carne nueva. En VV. AA., *Goremanía 2* (pp. 19-25). Madrid: Alberto Santos.
- DUQUE, P. & SALA, A. (2002). La transgresión carnal. Patrones para una evolución somática en el cine fantástico contemporáneo. En A. J. Navarro (Ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo* (pp. 95-134). Madrid: Valdemar.
- FOUCAULT, M. (1997). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pretextos.
- FREIXAS, R. (2002). David Cronenberg. La perversión de la realidad. En A. J. Navarro (Ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo* (pp. 291-324). Madrid: Valdemar.
- GONZÁLEZ-FIERRO, J. M. (1999). *David Cronenberg. La estética de la carne*. Madrid: Nuer.
- GOROSTIZA, J. & PÉREZ, A. (2003). *David Cronenberg*. Madrid: Cátedra.
- CORBIN, A. (2001). Entre bastidores. En Ph. Ariès & G. Duby (Dirs.), *Historia de la vida privada*, vol. 4 (pp. 391-574). Madrid: Taurus.
- LARDÍN, R. (2002). Charles Burns. Psychotronic New Flesh Pop. En A. J. Navarro (Ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo* (pp. 257-290). Madrid: Valdemar.
- MARTÍNEZ, F. J. (2002). El cuerpo en Espinosa. En J. Rivera & M. C. López (Coords.), *El cuerpo. Perspectivas filosóficas* (pp. 19-32). Madrid: UNED.
- NAVARRO, A. J. (2002a). Prólogo. En A. J. Navarro (Ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo* (pp. 2-14). Madrid: Valdemar.
- NAVARRO, A. J. (Ed.) (2002b). *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar.
- PALACIOS, J. (2002). Nueva carne / vicios viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne. En A. J. Navarro (Ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo* (pp. 15-34). Madrid: Valdemar.
- PEDRAZA, P. (2002). Teratología y nueva carne. En A. J. Navarro (Ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo* (pp. 35-72). Madrid: Valdemar.
- PROST, A. (2001). Fronteras y espacios de lo privado. En Ph. Ariès & G. Duby (Dirs.), *Historia de la vida privada*, vol. 5 (pp. 17-133). Madrid: Taurus.
- RODLEY, C. (Ed.) (2000). *David Cronenberg por David Cronenberg*. Barcelona: Alba.
- SÁNCHEZ GODOY, R. A. (2002). El cuerpo dentro de una ontología histórica de nosotros mismos. La aproximación al cuerpo en la obra de Foucault. En J. Rivera & M. C. López (Coords.), *El cuerpo. Perspectivas filosóficas* (pp. 243-262). Madrid: UNED.
- SÁNCHEZ MECA, D. (2002). Psicofisiología nietzscheana del arte y de la decadencia. En J. Rivera & M. C. López (Coords.), *El cuerpo. Perspectivas filosóficas* (pp. 107-132). Madrid: UNED.