

Cronenberg: La experiencia filmica ochentera

Luis Felipe Valencia Tamayo¹

Resumen

Los años ochenta del siglo veinte han sido, para muchos cinéfilos del siglo veintiuno, el tiempo de formación en el aprendizaje y el amor por el séptimo arte. Con propuestas originales y arriesgadas, algunos productores, directores y guionistas lograron brindar al público el manifiesto de lo que pensaban sobre la sociedad, la cultura, la política, el arte y el cine en sí mismo. Entre esos realizadores destaca el nombre del cineasta canadiense David Cronenberg. El siguiente es un texto en el que se aborda la conexión de Cronenberg con la realización audiovisual en el marco de sus más emblemáticas películas de los años ochenta y cómo, en el paso del tiempo, su apuesta ha logrado alargar su mensaje en el tiempo y sugerirnos e inquietarnos por igual múltiples ideas y reflexiones sobre lo que es el mundo contemporáneo.

Palabras clave: estudios sobre cine; David Cronenberg; biopunk; estética del terror; cultura popular

Cronenberg: The film experience in the eighties

Abstract

The 80s in the twentieth century have been, for many moviegoers of the twenty-first century, the time of growth in learning and love for the *septième* art. With original and daring approaches, some producers, directors, and screenwriters managed to offer the public a manifesto of what they thought about society, culture, politics, art, and cinema itself. Among those filmmakers, the name of Canadian filmmaker David Cronenberg stands out. The following is a text that addresses Cronenberg's connection with audiovisual production in the framework of his most emblematic films from the 80s. He has been successful in expanding this message over time to suggest and disturb us with multiple ideas and reflections about the contemporary world.

Keywords: film studies; David Cronenberg; biopunk; horror aesthetics; popular culture.

¹ Magister en Filosofía de la ciencia y del lenguaje. Docente de la Escuela de Comunicación Social y Periodismo.

Introducción

Cronenberg suena bien. Se siente bien en la boca, como si fuera una palabra que impusiera de inmediato un talento. *Es algo que hizo Cronenberg. Cronenberg lo creó*. El marcado origen cultural que tienen también los géneros de la fantasía y la ciencia ficción hace que pronunciar palabras matizadas por el cruce de océanos encuentre un eco en nuestras expectativas. Todo no es más que un prejuicio, naturalmente, pero a veces pasa que en cuestiones artísticas esos prejuicios pesan demasiado.

Los rasgos de los seudónimos y de las audiciones a ciegas son, precisamente, una forma de ir en contravía de lo que puede representar tener una imagen y un nombre ya definidos. Y me imagino que ese también ha sido el efecto que han querido lograr algunos escritores españoles que en la explosión de las historias de anticipación, crímenes y fantasía se hicieron a nombres que ejercieran sobre sus posibles lectores un maravilloso atractivo. Curtis Garland, Lem Ryan o Silver Kane seguro que también presagian más entusiasmo que los nombres bautismales que se ocultan tras estos seudónimos.

En tal caso, Cronenberg casa como anillo al dedo. Y si, como se ha logrado consolidar, a él se unen los nombres de Wes Craven y John Carpenter como el trío de las C del terror contemporáneo, entonces tenemos un triángulo al que más de uno se apunta para adentrarse en sus paredes. Cronenberg, como Carpenter y Craven, configuran las pesadillas básicas de una generación de niños y jóvenes que en sus televisores (aunque no faltaría quienes se colaron en el cine) vieron pasar, con cortes y torsos que la censura no dejaba ver desnudos, el imaginario de un caos científico y social que explotaba desagradablemente en las pantallas. Algo siempre se abría, algo siempre supuraba, algo siempre se deshacía monstruosamente, algo nos llevaba a experimentar por primera vez el terror de lo que había al interior de nuestros cuerpos.

Mi conciencia filmica suele tener algunos títulos ochenteros (del siglo XX) como un recurso fundamental de lo que ha sido mi propia historia como narrador y como cinéfilo. Cada película suele estar matizada por una que otra experiencia en la que seres queridos, amigos o vecinos, compartíamos una experiencia cinematográfica (o, dicho con un par de palabras que tienen sentido para una generación, *betamáxima* o *vhsera*) a través de lo que se vivía como la cultura popular del cine. La primera vez que oí la mención de Cronenberg fue a través del estreno en cine de la película “La Mosca” (1986). Por aquellos días vivía una joven estudiante en una habitación que se le había alquilado. Yo era un niño y tengo en la mente el momento en el que llegó a casa su novio recogiénola a ella para ir a la sala de cine cercana en la que se presentaba el taquillazo de la temporada, “The Fly”. Aquella sala se llamaba *El Cid* y no sobrevivió mucho a los cambios del siglo veintiuno. Pero recuerdo que yo quería ir con ellos. Me habían dicho que se trataba de una película escandalosa en la que un experimento salía mal y con eso quedé prendado de ir a verla. Lastimosamente, mi edad no me permitía ni siquiera acercarme a un horario en el que pudiera disimular tener doce años. La restricción *para mayores de 18 años* acabó conmigo ese día y, seguramente, despertó alguna pataleta adicional en los muros de infancia. Total, que solo pude ver la película cuando estuvo en videotienda, y eso que Cenelia, que así se llamaba la joven estudiante que vivió una época con nosotros, me advirtió que aunque buena historia, era muy desagradable.

La experiencia filmica en sí conectaba, de ese modo, con una condición que en todo niño debe tener por lo menos una inquietante evolución. ¿Por qué había terrenos prohibidos en el cine, manifestaciones estéticas e historias que no podían ser vistas a no ser que se contara con una edad mínima? Luego, como muchos, comprendería que la historia misma de la censura y las indexaciones es pieza clave de la historia del mundo. A mí me tocó asumir ese día (o esa noche) que tener mayoría de edad era tener pasaporte para llegar a La mosca. Sin embargo, la historia del mundo también es darse cuenta de que nada funcione siempre como se espera y que cualquier cosa, si existe, se puede conseguir a pocos metros de distancia o en escasos grados de separación.

Cronenberg, en ese plano íntimo del encuentro con el cine que asistió a toda una generación de espectadores, se convertía en el anfitrión de una dimensión cargada de rasgos que, aunque imaginativos, estaban vedados para el público infantil. Ocurre muchas veces que esos elementos audiovisuales se suelen desdibujar con el paso del tiempo y que lo que podía causar terror y aversión en una generación pase a ser un apenas si visto con risa por las generaciones siguientes. Con Cronenberg esa sensación de escalofrío e impresión no se ha perdido. Las fronteras entre las edades de los que tienen permitido ver películas se han hecho, eso sí, mucho más tenues o se han diluido en las claves y códigos del control parental, pero la estética de la carne expuesta y las obsesiones macabras mantiene aún una sólida presencia. Curiosamente, el vínculo que las escenas más grotescas tiene con la mente de los niños suele ser uno de los soportes fundamentales del fervor que las películas despiertan por ser narradas otra vez. Las voces infantiles pueden sacudirse entre sí en expresiones como: *¿Y viste cómo se le pusieron las manos?*, *¿y qué tal ese momento mientras querían acariciarse y ella le arrancó el cuello de un mordisco?*, *¿y cómo le explotaron los ojos y luego se le reventó todo el cráneo?* Y un largo etcétera que amplía esa experiencia subliminal de ver en el cine lo que se haría insoportable en la realidad.

Para bien o para mal, Cronenberg lograba sortear esa oscura inclinación estética dejando que su cine estuviera atravesado por la aterradora seducción de lo grotesco. Esa noción es fundacional en la trama que llevan los circos de todos los tiempos. El espectáculo circense transita un terreno moral que, por su misma naturaleza, rompe con los lazos de las moralidades institucionales. Lo bizarro demanda una contemplación que pone en jaque nuestro criterio moral. Nuestras madres, por ejemplo, suelen ser muy cuidadosas con las imágenes que experimentamos sosteniendo, con una moralizadora visión de lo que nos es conveniente, que no hay nada educativo en ello; al contrario todo puede ser altamente perturbador y degradante. Bueno, ¿y entonces por qué esas imágenes nos hacen sucumbir? Lo execrable tiene una formulación estética porque sigue hablándonos del misterio de nosotros mismos y no contar exclusivamente con la belleza para explicarnos.

Una Estética Prohibida

Los elementos desagradables por los que la filmografía de Cronenberg resultaba *para mayores de edad* difícilmente tenían que ver con la sexualidad, aunque no faltaba que hubiera algún torso desprovisto de sujetador. La desnudez de Cronenberg subraya, si se quiere, una pornografía de los órganos, del cuerpo que, literalmente, se abre, para mostrarnos también su belleza. El asunto es que esa belleza no es entendida como tal sino por quienes adjetivan clínicamente la belleza interna de los cuerpos humanos. Por supuesto, es mucho más fácil conectar con la belleza en los elementos habituales de los comerciales de cremas faciales, productos

inabarcables para el cabello, las pestañas, las cejas y para erradicar cualquier muestra de vello en los mejores rincones del cuerpo humano. Y es más fácil hacerlo porque la historia de la búsqueda de la belleza ha tenido esa atmósfera higiénica. Cronenberg, no obstante, ha recorrido los pasillos de la belleza para acercarnos a la fascinación que despierta la anatomía y la degradación corporal. Su historia, en sinopsis, va en los pasos de baile de un atlético Robbie Williams que comienza su “Rock DJ” (2000) cual modelo de ropa interior y luego deshace sus pasos mostrándonos literalmente todo su interior. Williams busca llamar la atención de una agraciada DJ por medio de una danza macabra en la que, tras quitarse la ropa, se desprende de todo su cuerpo. Al final, después de que los órganos se han arrojado como camisillas, Robbie es tan solo un esqueleto que se agita al igual que las calaveras de llavero que representan la irreverencia de la vida y la muerte. Nunca en la historia de los videos musicales la desnudez había tenido un momento tan despiadadamente carnal. Irónicamente, el director de esta proeza, el reconocido Vaughan Arnell, se ha movido entre las aguas de los comerciales para reconocidas marcas y los videos musicales, los que redefine a su vez la categoría de la belleza y su apreciación en el marco de los contenidos audiovisuales. Y no fue extraño que, en su momento, iniciando el siglo veintiuno, el video de “Rock DJ” pasara por agresivos debates y se cerniera sobre él el ánimo de la censura. Naturalmente, todo ello solo logró que el éxito del artista británico en las listas fuera mucho más notorio.

La civilización, en múltiples apartes de su noción de lo adecuado, ha hecho un trabajo continuo para desligarlo de lo inadecuado; pero en esa extraña manifestación de lo uno y de lo otro se ha evidenciado que no ha sido muy dada a comprender, precisamente, el atractivo de lo inadecuado. Como la ficción, a la par, ha sido el soporte de un acercamiento mucho más elaborado hacia esto último, se ha obviado de igual manera que la realidad está plenamente atravesada por el contraste entre lo bello y lo grotesco, lo espléndido y lo repudiable, porque hemos afincado nuestra definición de lo inadecuado en aquello que no vale la pena percibir. A no ser, como digo, que se trate de algo que venga bajo el sello de la ficción. Las licencias que se ha tomado la literatura y el cine para acentuar lo inadecuado vienen marcadas por la configuración de un estratégico marco común en el que, como se reseña muchas veces al final de las películas, nadie ha sufrido daño alguno y ningún animal ha sido maltratado como se pudo ver en escena. Con ese respiro, con esa salvedad, nos enfrentamos a través de la ficción y sus montajes (sus estratégicos engaños) a una vida cotidiana en la que, a pesar de toda condena, ocurren bellaquerías, violencias y perversidades peores. Y son peores exactamente porque sí son reales.

Nadie quisiera, y Dios los guarde, encontrarse cada mañana en la esquina de su casa con un cuerpo como el de Robbie Williams en el último minuto del videoclip de “Rock DJ”, pero si la canción llega a ser un éxito —como lo fue— y, además, entra a ser parte de la cultura popular y de la historia del pop —como lo es—, nada de extraño tiene que se quede en nuestra mente como una propuesta de ficción en la que el cuerpo desgarrado, grotesco, sangriento, pase a ser un artículo para procesar otras ideas, a lo mejor, un pretexto para la exploración metafórica del encanto mismo que nos plantea *lo inadecuado*. En los asuntos del gusto y del disgusto que genera a cada quien lo que percibe no hay cabida; pero en el ejercicio que propongo puede incluso plantearse que cualquiera se encuentre en un lugar, como por ejemplo un bar o una discoteca, y se proyecte el video de “Rock DJ” y lo *normal* es que la fascinación por el producto audiovisual sea superior a la consternación y el repudio que impactan al cerebro a vista del cuerpo en características mínimamente semejantes en la esquina de la casa.

La escuela literaria sobre estos asuntos, que viene amparada, en su base, en impactantes sucesos realizados por y para los personajes de la tragedia griega —Edipo que se arranca los ojos en escena, Medea que acaba con todo por medio de hechizos que abrasan cuerpos y filtros que desfiguran—, ha invitado a la imagi-

nación a que sustente lo que puede ser algo que nunca se atestigüe como parte de la vida real pero se afirme como algo concebible. Lo que estamos reconociendo, en un modo más simple, es que detrás de *lo macabro* está la imaginación que legitima la crudeza de las acciones humanas, así estas acciones en la vida cotidiana no estén condenadas plenamente al terror y tengan, más bien, momentos de regocijante consuelo, paz, esperanza y alegría. A veces pareciera que esos instantes son una preparación para la caracterización de todos los demonios y todos los horrores, pero, si lo pensamos con una dosis de serenidad, es mucho más fácil aceptar que nos definimos en la incertidumbre de no saber qué es realmente lo que pueda ocurrir y que, mientras esperamos que las cosas ocurran, cada quien es libre de acentuar como quisiera sus esperanzas y sus temores.

La tragedia griega debió beber el trago amargo del rechazo al convertirse en una muy notoria manifestación de los pesares que en ropajes de dioses y héroes debíamos padecer los seres humanos. Como en los relatos del Antiguo Testamento, el universo literario griego fundamentó su superioridad en la conciencia del holocausto, en la cruda y sanguinaria condición del ritual por medio del cual se aplacan —así sea por unos meses— las maldiciones que se viven en este *valle de lágrimas*. Pero la existencia humana no es solo eso, y si así lo consideramos podemos plantearnos que es, a la par, mucho más. La comedia, apéndice de los crueles instantes trágicos, surgió también como pieza clave de los dolores humanos, pues en su saña se aventura a encarnar la gracia que también despiertan los males ajenos. La burla, la irreverencia, la parodia, alcanzan todos los niveles y tocan las túnicas y coronas así como las sandalias y los pies descalzos. (Para no ir muy lejos, “Los caballeros”, del impenitente Aristófanes, es una contundente burla a la misma sociedad que va al teatro a divertirse: en cada tramo la cachetada al público es una forma de señalarle su completa estupidez.) No por nada los viejos dramaturgos recibían el reproche de sus mismos admiradores y la censura de los tiempos que llegaban tras sus muertes. Ese tipo de cosas, parece susurrarnos Umberto Eco continuamente, es mejor prohibirlas.

A nadie le gusta que se le muestre desprovisto de inteligencia, y desde infantes, a cada niño se le recalca lo entendido que es, lo inteligente que ha salido, lo brillante que puede llegar a ser. Por lo mismo es justo no mostrarse muy afin a una estética que pueda desdibujar esa notable consideración sobre esa tierna versión; al contrario, es mejor entender que se trata de una simple caricatura y que ese rasgo de la desnudez, acentuada por la carne descubierta, no es más que una exposición indecente de una realidad que no es *necesariamente* así.

Pero Cronenberg no es crudo y *bizarro*² porque sí. Su complacencia en lo retorcido y macabro no es solo una condición que esté alentada por su gusto por el terror; a la manera de los modos clásicos de golpear el ánimo de los espectadores (desde la misma Antigüedad, pasando hasta por los cuentos de hadas), Cronenberg también ejecuta una singular maniobra humanista de caracterización del mal (o lo execrable) por el bien. Su sentido de la *belleza interior* no está conectado al viejo eslogan de *lo importante es la personalidad*, sino que acentúa la configuración de los elementos que integran la vida de hombres y mujeres a lo que son *carnalmente* por dentro, en sus órganos, en sus tejidos, en su corporeidad vuelta de revés. Eso desagradable que podemos encontrar en su estética es también un modo de vernos a nosotros mismos, desnudos hasta de nuestra propia desnudez; la belleza de esa condición oculta que recorre nuestro cuerpo y que permite que respiremos, nos movamos, nos reproduzcamos, seamos y también dejemos de ser.

² Tomo la acepción de *bizarro* del sentido fundacional francés de la palabra (*bizarre*), pues esta viene a significar de una manera mucho más contundente lo anormal, lo aberrante, lo excéntrico, lo anómalo y otros sentidos semejantes, que también comparte con la palabra en lengua inglesa (*bizarre*). A mi juicio, en tiempo reciente es mucho más habitual que en español empleamos la palabra con esos mismos sentidos que con el significado específico que ha tenido de acuerdo con la RAE, que es el del adjetivo valeroso, valiente, decidido. Por lo mismo decir que la estética de Cronenberg es *bizarra* suele entenderse como una caracterización de una estética aberrante y no la de una estética valerosa, aunque también pueda tenerse como un sentido particular.

La Degradación como Arte

El tiempo suele ser un extraño vehículo para todas las percepciones humanas. Cada día podemos asomarnos al espejo y ver cómo el tiempo nos cruza, nos sublima, nos complace y también nos duele. En el paso de cada historia personal hay un tiempo ineludible en el que los niños aspiran a verse como adultos y los adultos se recuerdan como niños. Sin embargo, en todas las instantáneas hay un capítulo que es altamente irrespetuoso con todo lo que fuimos de niños y todo lo que resultamos ser de adultos: ese capítulo es el de la vejez. La naturaleza misma de las flores nos ayuda desde hace siglos a comprender la biología misma de nuestro organismo. Las metáforas de la naturaleza, las plantas que también tienen sus versiones masculinas y femeninas, los órganos sexuales y la belleza que atrae la reproducción, sugieren continuamente que todo ser humano es una ampliación de una frágil experiencia natural. E ineludible resulta el paso hacia la degradación de lo que somos.

El cine de Cronenberg ha logrado filtrar ese marchitamiento en la aventura misma de saberse un sujeto biológico y extender esa concepción a un público que, muchas veces, no quiere sentirse aludido. En “La mosca”, Cronenberg adapta el relato del mismo título del escritor francés George Langelaan (1908–1972) perteneciente al libro presentado en español como “Relatos del antimundo” (1976). Como se puede notar por el año de muerte del escritor, el francés no pudo ver lo que había hecho el cineasta canadiense con su relato corto. Como a mí la película me gustó, me atrevo a pensar que el ejercicio hubiera sido más que valioso para el autor de la idea. El pretexto de la ciencia ficción, de una especie de científico que se ve condenado a una dolorosa pena por sus experimentos, aparece aquí como una formulación de lo que es también la degradación de la vida. Mucha distancia hay entre el cuento y su puesta a punto en una fórmula cinematográfica (algo en lo que siempre habrá encuentros y desencuentros), pero Cronenberg logra dar el martillazo en el clavo en la comprensión de un concepto tan encantador como siniestro: las mutaciones.

Naturalmente, hay también un adjetivo que puede surgir instantáneamente en la mención de esa condición: kafkiano. Con este se ha subrayado una experiencia estética que, en el siglo veinte, puso sobre la mesa la metáfora de la mutación radical, de la transgresión del cuerpo, de las irreverentes maneras en las que en un santiamén todos podemos ser (o sentirnos) como insectos. Frank Kafka, en su transgresión, enhebró las agujas con las que la imaginación luego tejería el testimonio audiovisual de las mutaciones. El relato de Kafka en el que Gregorio Samsa despierta y es un insecto toca las mutaciones de Langelaan y determina los efectos visuales en los que Cronenberg es, además, un artesano más.

Nos parece sensato y hasta puede resultar sabio aceptar que la vida está hecha de cambios. Pero otro semblante surge cuando en lugar de *cambio* utilizamos la palabra *mutación*. Tal vez las sutilezas lingüísticas no sean parte de los modos coloquiales de ofrecer reflexiones en torno a lo que bien podría ser lo mismo, pero la distancia estética entre un cambio y una mutación es comprensible tanto en el relato de Langelaan como en la obra de Cronenberg. Los cambios ocurren hasta en la más consolidada quietud, son parte de las potencias mismas de la existencia. En el lenguaje aristotélico que me viene a la mente, los cambios son la potencia particular de todo lo que pasa en torno a humanos, animales, cosas de esta existencia, de este cosmos. Las mutaciones tienen un trasfondo mucho más desgarrado y, si se quiere, enfermizo; tocan a los sujetos y los desdibujan, los violentan; las mutaciones revelan. En esos modos en los que las mutaciones golpean a los seres que las padecen también hay una gran dosis de humanidad que se contempla. Piénsese, por ejemplo, en esos casos en

los que la ausencia de percepción de un ser querido durante un buen tiempo nos deja ver sus mutaciones en el primer reencuentro. ¡Mucho tiempo sin verte! puede decirle un amigo a otro cuando la casualidad los vuelve a poner de frente, pero en el pensamiento –y a veces en la voz– se traduce un impacto ante esos *cambios* que se hacen evidentes: ¡Pero qué transformado estás! Los cambios minúsculos para el que se autopercibe son completas mutaciones para quien percibe con amplia distancia temporal.

En “La mosca” esa percepción es fundamental como desarrollo de una actividad que humaniza y deshumaniza a la vez. Las cápsulas de teletransportación del científico Seth Brundle (interpretado por Jeff Goldblum) son el dispositivo que materialmente detona las mutaciones que él mismo comenzará a padecer. La teletransportación pasa a ser un aterrador experimento en el que la eventualidad de una pequeña mosca que se filtra a la cápsula condena la vida del pobre científico a la más cruda degradación. La metáfora no deja de ser muy efectiva con todo y que parezca un asunto eminentemente fantástico: los seres humanos somos vulnerables a todo lo que rodea nuestro ambiente. (¿No han llegado las mutaciones con un virus que es imperceptible a simple vista como el de la Covid-19?) Y por ello, en la aparición de la amante amorosa, Verónica Quaife (Geena Davis), nos sentimos extrañamente convencidos de que la humanidad tiene una dosis de redención. La salvaje amante pasa a ser la solícita madre, la constante enfermera, la mujer que encarna el más noble y trascendental de los abrazos, el que llega ante las mutaciones. El científico se hace literal y visualmente pedazos pero el amor lo rescata de su, aparente, falta de humanidad.

Ese elemento de la compañía hasta las últimas consecuencias es una de las piedras de toque fundamentales en la valiente filmografía de Cronenberg. En “Dead Ringers” (1988) lo notamos en los crueles padecimientos de Beverly y la extraña pero dulce compañía de su hermano Elliot (ambos soberbiamente interpretados por el mismo actor, Jeremy Irons). En “The Dead Zone” (1983) se hace también ruta amorosa en el reencuentro que tiene la pareja de novios y amantes conformada por los profesores de colegio Johnny Smith (Christopher Walken) y Sarah Bracknell (Brooke Adams). Él, convertido en un extraordinario mutante con poderes psíquicos, debe aceptar que el poder adquirido accidentalmente tiene unas lamentables consecuencias para su salud. Cuando después de un tiempo, su prometida –ya en otro hogar– se percata de que el amor de su vida la necesita ella se acerca gradualmente a acompañarlo hasta el momento postrero. Si bien estos detalles no hacen que las películas de Cronenberg se enmarquen dentro del atractivo género romántico, sí son bastiones que posibilitan una reflexión mucho más humana sobre las mutaciones que no quisiéramos ver en nuestras vidas, aunque sepamos que a todos nos pueden llegar bajo las simples secuelas del paso del tiempo, la enfermedad o la suerte.

Suele ser el terror un género al que no se le acomodan esos matices, pero cada vez es más frecuente que podamos hallar que las características de este cine (o de esa literatura) no solo contengan el atractivo de lo bizarro, sino que soporten con mayor facilidad reflexiones humanistas en las que nos veamos también reflejados como seres arrojados por las mutaciones y degradaciones de la sociedad, del tiempo, de la guerra, del conocimiento, del poder, de la incomprensión, de la arrogancia o de la misma piedad. En la esencia misma del arte, como vehículo expresivo de lo que somos como seres humanos –con un ánimo no siempre claro, pero en el que se arriesga una metáfora, una ruptura, una crítica, una noción de belleza–, hay cabida para la experiencia de lo desagradable como fuente particular de lo que son los padecimientos humanos y las desgarradoras sorpresas que trae el paso del tiempo a la carne y a los huesos, cuando no también a la mente y el alma.

La impactante propuesta estética del cine de terror, que en Cronenberg también sugiere algunas conexiones con el *biopunk*, rodea el ineludible tiempo de la agonía y de la muerte con un sentido de la exposición plena de la destrucción, así como de la cruda vulnerabilidad de lo que representamos en el marco de la naturaleza. Como lo había dicho alguna vez el particular astrónomo y divulgador de la ciencia Carl Sagan, “El universo no parece ni benigno ni hostil, simplemente es indiferente a las preocupaciones de seres tan insignificantes como nosotros”. Si en ese marco de indiferencia, lo que nos quedan son las historias que subrayan, cada una a su modo, lo que pueda ser la vida y la muerte, entonces el esfuerzo de comprensión, aún en sus momentos más estremecedores, resulta una forma de hacerle una tretra más a ese sin igual absurdo mediante una irreverente metáfora de nuestra propia desgracia.

La Redención de la Sangre

Las tragedias y la literatura de terror occidental, que en el siglo diecinueve logró sus más memorables expresiones críticas, han frecuentado el uso de la sangre —o la de los sucedáneos que la representan— como parte de su composición. La mención de la palabra también es parte habitual de las más fuertes e impactantes canciones en las que, ya sea por el dolor o por la violencia, se plantea un mal. En el metal y sus variaciones melódicas, por ejemplo, son normales las conexiones entre los demonios, las reyertas, las críticas políticas y religiosas, y los reinos y baños de sangre. Si vamos al cine, el impacto de la sangre en las escenas, su manejo y su posibilidad de hacer de ella el objeto de un singular culto, logran determinar también lo que puede ser popular en algunos realizadores. Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Brian de Palma (a quien también se le suele llamar Brian de Plasma) son, por mencionar tres de los grandes, autores a los que su buen nombre debe muchos litros de sangre (o sus sucedáneos). La impresión que esta genera se ampara naturalmente en la evolución humana, que ha logrado que el rojo sea partícipe de la pasión y la crudeza de la existencia. No hay que ir muy lejos para confrontar esa noción; basta volver a ver la *sanguinaria* propuesta estética de Mel Gibson en “La pasión de Cristo” (2004) para corroborar —incluso en la polémica y censura que se abalanzaron sobre la propuesta— que la sangre dice mucho de nuestra historia, de lo que somos y de lo que no nos gusta. De igual manera, creo que parte del encanto inicial de “Los Simpson”, cuando se propusieron a finales de los años ochenta, se hallaba en los sanguinarios personajes que Bart y Lisa Simpson observan como parte de sus programas favoritos en la televisión, “Itchy and Scratchy” (presentados en Latinoamérica como Tomy y Daly y en España como Rasca y Pica), y que se convierten en una exacerbada versión de lo curiosa e irreverente que es la sangre, así como en una sátira de la violencia infantil que hay en una icónica serie animada como *Tom y Jerry*.

En el filme “Videodrome” (1983), en el momento en el que Max Renn (interpretado por James Woods) se encuentra por primera vez con Nicki Brand (Debbie Harry) lo primero que lo conecta con ella es su vestido rojo *sangre*. Algunos espectadores, a lo mejor, no nos percatamos de ello, pero Cronenberg tiene la sutileza de subrayarlo. Max y Renn se conocen como invitados en una especie de programa de debate o de entrevistas llamado “The Rena King Show”. Allí el tema es lo que ocurre con la televisión y lo que a la gente le gusta ver, tanto como lo que a los medios les gusta ofrecer. Max es el propietario de un canal de transmisión por satélite en el que se pueden ver producciones de bajo presupuesto pero con el condimento de brindar algo de porno suave y una que otra tortura.

And now, here it is... The Rena King Show. Guests are Max Renn, controversial president of Channel 83, radio personality Nicki Brand and media prophet Professor Brian O'Blivion. Take it away, Rena!

Rena: Max Renn, your television station offers its viewers everything from soft-core pornography to hard-core violence. Why?

Max: It's a matter of economics. We're small. We have to give people something they can't get anywhere else. And we do that.

Rena: But don't you feel such shows contribute to a social climate of violence and sexual malaise? And do you care?

Max: Certainly I care. I care enough to give my viewers a harmless outlet for their fantasies and their frustrations. As far as I'm concerned, that's a socially positive act.

Rena: What about it, Nicki? Is it socially positive?

Nicki: We live in overstimulated times. We crave stimulation. We gorge ourselves on it. We always want more, whether it's tactile, emotional or sexual. And I think that's bad.

Max: Then why did you wear that dress?

Nicki: Sorry?

Max: That dress. It's very stimulating. And it's red. You know what Freud would say about it?

Nicki: And he would have been right. I admit it. I live in a highly excited state of overstimulation.

Max: I'd like to take you out to dinner.³

En el manejo de los colores no estaríamos muy lejos ni de Goethe —que es su teoría del color ya proponía un manifiesto psicológico sobre la ropa y sus provocaciones—, ni de Freud, ni mucho menos de la tradición judeocristiana que ha tenido al rojo como un color de impecable manifestación simbólica. Cronenberg lo que ha hecho es enmarcar aún más su proyección narrativa en el impresionante decorado que la sangre, en sí misma, puede brindar, y él refrenda ese estímulo en la conexión que la gran pantalla y la pantalla chica tiene con los deseos y las aversiones propias de nuestra evolución y de nuestra biología. La misma Nicki, que expresaba lo malo que le parecía ese entorno sobreestimulado y ansioso, aparece luego en la cama con Max pidiéndole que la torture y le deje marcas en la piel con su navaja suiza. Y todo ello ocurre mientras, como si fuera una pareja de varios fines de semana, compartieran en la televisión las imágenes de los videos que hacen parte de la parrilla de programación del canal de Max: torturas, sangre y sexo.

3 Y ahora con ustedes El Show de Rena King. Los invitados son Max Renn, el controvertido presidente de Channel 83, la personalidad de radio Nicki Brand y el profeta de los medios, el profesor Brian O'Blivion. ¡Y aquí está, Rena!

Rena: Max Renn, su estación de televisión ofrece a sus televidentes de todo, desde pornografía suave hasta violencia extrema. ¿Por qué?

Max: Es una cuestión de economía. Somos un canal pequeño. Tenemos que darle a la gente algo que no puedan conseguir en ningún otro lado. Y hacemos eso.

Rena: ¿Pero no sientes que esos programas contribuyen al clima social de violencia y malestar sexual? ¿Te importa?

Max: Claro que me importa. Me preocupo lo suficiente como para dar a mis espectadores una salida inofensiva para sus fantasías y sus frustraciones. En lo que a mí respecta, eso es un acto socialmente positivo.

Rena: ¿Qué piensas tú, Nicki? ¿Es socialmente positivo?

Nicki: Vivimos tiempos de sobreestimulación. Deseamos estimulación. Nos atiborramos de eso. Siempre queremos más, ya sea táctil, emocional o sexual. Y creo que eso es malo.

Max: ¿Entonces por qué usaste ese vestido?

Nicki: ¿Perdón?

Max: Sí, tu vestido. Es muy estimulante. Y es rojo. ¿Sabes lo que diría Freud al respecto?

Nicki: Y habría tenido razón. Lo admito. Vivo en un estado muy excitado de sobreestimulación.

Max: Y a mí me gustaría invitarte a cenar.

En el marco de las películas ochenteras de David Cronenberg es “Videodrome” la que mejor se acerca a la intuición de los tiempos por llegar en el mundo de la experiencia televisiva y la situación alucinada en la que los espectadores nos encontramos. Ni qué decir que, en ese marco de reflexión, ya había también una jugosa aproximación a lo que serían las plataformas y las búsquedas de contenidos específicos en la internet. Una de las escenas memorables y recursivas de la cinta es la de Max y Nicki en un extraño beso a través de la pantalla de un televisor –bien ochentero por cierto– que se ensancha y se infla como unos labios que se abren a una nueva realidad. Y así, gradualmente, nos conectamos a una realidad que, más que cuestionarse, se asume como alucinación en la intermediación de las pantallas. Algo semejante podría ocurrir con el filme que inicia la carrera noventera de Cronenberg, “Naked Lunch” (1991), pero, en primer lugar, no es tan fuerte la marca del cineasta, pues lo que hace este es adaptar la novela del mismo título del escritor estadounidense William S. Burroughs para dar forma a sus imaginaciones, y, en segundo lugar, la alucinación no viene de una experiencia propiamente televisiva (o de pantallas) sino de un marco mucho más afín a la experiencia psicodélica como lo es el de las drogas.

Pero la sangre no impresiona simplemente para que nos desmayemos y muchos que han querido estudiar medicina o enfermería se den cuenta de que su trato no es nada sencillo; no, la sangre impacta porque es el líquido que mejor traduce lo que somos. El asunto es que no es políticamente correcto que nos digan siempre de qué padecemos.

Piénsese, rápidamente, en esto. Si usted quiere comprender qué le pasa a su organismo, por qué viene alicaído o con el cuerpo que desfallece, por qué esos subidones de energía o esos bajonazos que lo llevan al borde de la muerte, entonces lo mejor que podría hacer para aclararlo es realizarse un examen de sangre. La sangre habla, cuenta historias, marca las instantáneas de lo que usted es en el último tiempo y hasta de lo que ha consumido en los últimos días. Y aquí no me estoy refiriendo a un efecto especial de la sangre *en el cine*: no, se trata de esa sangre que fluye por su cuerpo y orienta lo que ocurre con sus percepciones, sus movimientos, su respiración, su alimentación y hasta sus sueños.

Parece extraño decirlo, pero la comprensión de la sangre es fundamental para la estética del terror, y es extraño porque esa comprensión se ha dado gracias al desarrollo de una perspectiva científica que permite penetrar en cada elemento del líquido rojo que nos recorre. Si a eso sumamos que en los orígenes románticos de la ficción de terror moderna había de todo menos amor a la ciencia, pues se nota con claridad lo irónico que resulta ese asunto. Personalmente, me llama también la atención que el humanismo del terror al que hemos aludido a través de Cronenberg, tenga una devota relación –comprensión y crítica– de la ciencia (también de la tecnología, como pieza clave del entramado de la narrativa de anticipación), pues es en esta desde donde se faculta la interpretación de lo que es, en su práctica y su extraño trato, el progreso y la decadencia. En el viaje maravilloso hacia las fuentes de los más llamativos relatos y novelas de terror del siglo diecinueve es notorio el encuentro de una crítica radical –de notable romanticismo– a los novedosos caminos que traía el impulso ilustrado y científico. Los personajes no padecían por una extraña causa. Al contrario, padecían las consecuencias de atreverse a jugar con la naturaleza e interpretar científicamente sus leyes. No por nada el título completo de la novela de Mary Shelley (1797-1851) es “Frankenstein o el moderno Prometeo”.

En “Videodrome”, cuando Max ya es solo un apéndice de las imágenes de la televisión, busca a su aparente padre, Barry Convex (Leslie Carlson) para asesinarlo. En una manifestación propia de los crímenes de rebelión, Max grita ¡Muerte al *Videodrome*!, ¡qué viva la carne nueva! y los espectadores como, con solo un par de disparos, Convex se va muriendo cual si fuera un caparazón que se abre para que emerja un nuevo ser, la sangre que permite la redención. Esta expiación del video, hecha por uno de sus defensores, tiene la contundente cicatriz en el cuerpo de Max, quien a medida que avanza el filme se ha ido convirtiendo en una especie de video-reproductor de betamax o VHS con la abertura de una contundente flor abierta, o unos labios mayores, en todo su abdomen. Ahora Max es una especie de héroe romántico que ha adoptado la fisonomía de un bizarro vengador al que la carne y los fluidos se le han manifestado, la sangre lo ha atraído y las alucinaciones lo han subyugado.

En ese mismo trasegar habíamos conocido a otro de los héroes ochenteros de Cronenberg, Cameron Vale (Stephen Lack), el protagonista de “Scanners” (1981). Y si bien el viaje de este personaje no tiene las truculencias de un Max o de un Seth, sí se acerca en la composición a la gran hegemonía estética del Cronenberg ochentero: el cuerpo que estalla, la sangre que revienta. Esa descomposición que tiene en sí misma la vida de los poderosos, en este caso quienes poseen unos fastidiosos poderes mentales, como los que también se observan en el profesor Johnny. Y si nos vamos aún más a lo que es esta caracterización, puede notarse el parecido físico que guardan esos protagonistas con sus ojos saltones, sus cabellos oscuros, sus cuellos largos, los rasgos de hombres que pasan fácilmente inadvertidos pero que guardan en sus mentes, como en sus sangres, los manifestos de las mutaciones. No es extraño que cuando se mencionan los títulos de los filmes ochenteros de Cronenberg (“Scanners”, “The Dead Zone”, “Videodrome”, “The Fly” y “Dead Ringers”) nos lleguen fácilmente las imágenes de sus protagonistas en aquellas célebres escenas –la construcción artesanal de lo bizarro y aterrador– en las que sus cuerpos eran golpeados por la estética de la irreverencia y la sangre aparecía en su entorno como el decorado de una piscina coagulada. Esas imágenes no solo son la catarsis del genio poético-horrorífico de Cronenberg, sino el soporte de una imaginación que emprendió en el cine el deleite por el extraño lugar en el que también se surten las pesadillas.

Colofón

A pesar de que se puede sentir un creciente gusto por el cine de terror o las propuestas (cada vez mayores) de suspenso y de horror que aparecen hoy en día en las plataformas de la televisión, lo cierto es que aún es común denominador el hecho de que se asuman ese gusto y esas propuestas como algo que no debe ser del todo grato y sí más bien un tanto enfermizo. Si bien no es necesario que sea algo “grato”, tampoco por ello se puede decir que sea *enfermizo*, pues parte de la reflexión actual sobre la mente humana hace mucho más integrales la fascinación por la estética de la esperanza como la perplejidad y el asombro en la estética de lo sombrío.

Importante es, en todo caso, continuar armando el extraño rompecabezas que rodea la mirada sobre la tragedia y las sombras, la vulnerabilidad, la violencia y el terror como acontecimientos en el arte. Y para ello, David Cronenberg ha sido una muy sinuosa forma de interpretar esas posibilidades del cine. Si bien en los últimos años se puede hablar de un *Cronenberg maduro*, mucho más orientado hacia propuestas filmicas de un corte más dramático y psicológico, es también justo reivindicar el mensaje que, con los rasgos propios de la videoteca ochentera, ha querido enviar el cineasta canadiense para entender su propia visión del mundo, de la fantasía, de la ciencia ficción y del conocimiento. A través del arte todas las pesquisas e interrogantes tienen medida permanente de acogida y, por ello, es mucho más fecundo acercarse a Cronenberg para hallar el humanismo que escondía la propuesta de la degradación, para encontrar la crítica en conexión con nuestros miedos y para dilucidar, como en los clásicos cuentos de hadas, la belleza a través de la monstruosidad.

Referencias

- Arnell, V. (Director). (2000). *Robbie Williams: Rock DJ*. [Cortometraje. Videoclip, 4 minutos]. Reino Unido: s. p.
- Cronenberg, D. (Director). (1988). *Dead Ringers*. [Cinta cinematográfica, 115 minutos]. Canada/Estados Unidos: Rank Organisation, et al.
- Cronenberg, D. (Director). (1991). *Naked Lunch*. [Cinta cinematográfica. 115 minutos]. Canada: Téléfilm Canada, et al.
- Cronenberg, D. (Director). (1981). *Scanners*. [Cinta cinematográfica, 102 minutos]. Canada: CFDC, et al.
- Cronenberg, D. (Director). (1983). *Videodrome*. [Cinta cinematográfica, 89 minutos]. Canada: Canadian Film Development & Corporation (CFDC).
- Cronenberg, D. (Director). (1983). *The Dead Zone*. [Cinta cinematográfica, 103 minutos]. Estados Unidos: Dino de Laurentiis Company & Lorimar Fil Entertainment.
- Cronenberg, D. (Director). (1986). *The Fly*. [Cinta cinematográfica, 95 minutos]. Estados Unidos: Brooksfilms.
- De la Cruz Herrera, J. (comp. trad.). (1948). *Esquilo; Sófocles; Eurípides; Aristófanes: Poetas dramáticos griegos*. Clásicos Jackson.
- Gibson, M. (Director). (2004). *The Passion of the Christ*. [Cinta cinematográfica, 126 minutos]. Estados Unidos: Newmarket Films.
- Gorostiza, J., & Pérez, A. (2003). *David Cronenberg*. Cátedra.
- Groening, M.; Simon, S., & Brooks, J. L. (Directores). (1989). *The Simpsons*. [Serie de Televisión, 22 minutos]. Estados Unidos: Gracie Films, 20th Century Fox Television, & Film Roman.
- Kafka, F. (1967). *La metamorfosis*. Alianza Editorial.
- Langelaan, G. (1976). *Relatos del antimundo*. Luis de Caral Editor.
- Shelley, M. W. (2017). *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Nórdica Libros.