

El “nuevo sexo”: corporalidad y transgresión en dos filmes de David Cronenberg

*Alberto Alejandro Medina Jiménez**

Resumen

Este escrito busca analizar los desplazamientos sobre la transgresión corporal en el cine de David Cronenberg, destacando el papel de la tecnología y la sexualidad en la construcción de la subjetividad contemporánea. A partir de un enfoque teórico, que incluye pensar la relación entre poder y corporalidad, se exploran *Crash* (1996) y *Crimes of the Future* (2022) como dispositivos filmicos que revelan, a través del horror, la relación entre deseo y tecnología en un contexto sociohistórico. En *Crash*, el fetiche y la mutilación se mantienen como prácticas marginales, mientras que en *Crimes of the Future*, la disección del cuerpo se convierte en un acto público y desensibilizado. Este cambio evidencia una nueva subjetividad, configurada por la normalización del cuerpo intervenido y desconectado de otros sujetos. En esta propuesta ensayística, el cine es pensado como una herramienta potencialmente subversiva ofreciendo un carácter político a la experiencia estética vivida desde el cuerpo.

Palabras clave: cine, cuerpo, horror, deseo, tecnología.

* Profesor asociado en el Departamento de Educación y Comunicación, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Correo electrónico: [aamedinaj@hotmail.com] / ORCID: [<https://orcid.org/0009-0003-0214-7743>].

Abstract

This paper aims to analyze shifts in the theme of bodily transgression in David Cronenberg's films, highlighting the role of technology and sexuality in shaping contemporary subjectivity. Through a theoretical approach that examines the relationship between power and corporeality, *Crash* (1996) and *Crimes of the Future* (2022) are explored as cinematic dispositifs that reveal, through horror, the connections between desire and technology within a sociohistorical context. In *Crash*, fetish and mutilation remain marginal practices, whereas in *Crimes of the Future*, the dissection of the body becomes a public, desensitized act. This shift reveals a new subjectivity, shaped by the normalization of the intervened body, disconnected from other subjects. In this essayistic proposal, cinema is conceived as a potentially subversive tool, offering a political dimension to the aesthetic experience lived through the body.

Keywords: cinema, body, horror, desire, technology.

Introducción

En la obra cinematográfica del director canadiense David Cronenberg, el cuerpo se convierte en un terreno donde el horror y la reflexión van a la par. Sus películas desafían los límites entre lo humano y lo tecnológico, lo orgánico y lo mecánico, creando experiencias que evocan tanto incomodidad como fascinación, pero también invitan a un pensamiento crítico que desafía la norma social. El género al que se la ha adscrito es el *body horror*, debido a esto, uno esperaría experimentar en sus películas: terror, incomodidad, asco, desagrado o cualquier otra emoción evocada por dicho género, orientado a la destrucción del cuerpo (Brophy, 1986).

Él mismo, como director, se muestra orgulloso de crear ese tipo de experiencias, tal como sucedió en su filme *Crimes of the Future* de 2022, respecto al cual comentó: “Espero salidas en Cannes, y eso es algo muy especial” (Quinteros, 2022). La reacción que generó dicho

filme no fue la misma que la de su obra de 1996, *Crash*. Aunque esta última fue considerada una obra maestra y recibió el premio especial del jurado en el Festival de Cannes, también fue abucheada por parte del público, y Francis Ford Coppola, presidente del jurado en ese festival, se opuso firmemente a su premiación, según relatos del propio Cronenberg (En Filme, 2020). En cambio, su producción más reciente parece no haber causado el mismo efecto en el público de tal festival, donde no se reportó ninguna respuesta negativa o controversia.

Si bien se trata de obras con temáticas distintas, una ubicada en el presente en que fue realizada y otra en un futuro distópico, ambas exploran la mutilación del cuerpo, su relación con aspectos tecnológicos y la sexualidad como elementos en interacción, temas que el cineasta ha trabajado a lo largo de su obra. Estos elementos serán los puntos sobre los cuales girará este ensayo, sin embargo, es importante señalar que no se trata de un análisis sobre la representación cinematográfica de estos temas, sino que buscaré responder a la pregunta de cómo el autor, desde su propuesta fílmica, realiza un trabajo crítico sobre las temáticas que plantea, y de qué manera los efectos que se generan en el *body horror* forman parte de esta labor. Aunque ambas cintas están separadas por más de dos décadas, es evidente que *Crash* resultó mucho más transgresora en su época. Las resonancias corporales que suscitó *Crimes of the Future*, aunque pudieron ser extrañas o repulsivas, no generaron las respuestas esperadas por Cronenberg. En lugar de analizar las diferencias en los efectos de ambos filmes, trataré de explorar cómo cada cinta propone abordajes distintos sobre los modos de subjetivación de su época.

En este texto, por lo tanto, el lector no encontrará un estudio empírico sobre la recepción de ambos filmes; más bien, las respuestas que suscitaron éstos, descritas con anterioridad, funcionan como pretexto para, en diálogo con la propuesta del cineasta, pensar la relación entre corporalidad, tecnología y sexualidad, así como el lugar que ocupan hoy en día en la configuración subjetiva. Así, se busca mostrar cómo la mirada crítica plasmada en ambas cintas nos aproxima a un nuevo paradigma sobre el cuerpo. Éste puede ser objeto de representación, pero, al mismo tiempo, es aquello que el director

invita a cuestionar en sus filmes apelando a nuestra propia corporalidad en la experiencia estética. Por lo tanto, parto de la subjetividad como una forma de corporalidad propiciada por un contexto específico (*embodiment*), donde el cuerpo es a la vez constituido y constituyente del momento histórico-social. De aquí surgen dos preguntas iniciales: ¿cuál es la propuesta de ambos largometrajes respecto a los tipos de corporalidad?, ¿en qué difiere o continúa la propuesta del primer filme con respecto al segundo?

El cine como dispositivo

Tengo que aclarar que este trabajo se desprende de un enfoque psicosocial, proponiendo así un estudio crítico e interdisciplinario de la subjetividad (Ibáñez, 2009). Sin embargo, me desligo de un análisis propiamente psicológico, al considerar que esta área del conocimiento generalmente suprime el ámbito corporal como resultado de la dicotomía mente/cuerpo, característica del pensamiento occidental (Ingold, 1998) y que tiende a adoptar perspectivas individualistas que excluyen el ámbito histórico-social. Parto de la noción foucaultiana de la teoría como caja de herramientas, en la que se trata de construir, más que un sistema, un instrumento “como si de un destornillador o una palanca para cortocircuitar, descalificar, romper los sistemas de poder” (Foucault, 1976: 155). En este sentido, las perspectivas teóricas se emplean para vislumbrar una problemática situada en un espacio-tiempo determinado y poder analizarla, poniendo en evidencia su forma de funcionamiento.

Siguiendo la misma línea de reflexión, propongo pensar el cine como un dispositivo en el sentido que Foucault (1991) propone, es decir, se trata de:

un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispo-

sitivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos (1991: 128).

Lo fundamental de esta red es que se establece con ciertos fines de ordenamiento social para la producción de un determinado sujeto “en el encuentro cuerpo a cuerpo con el dispositivo” (Agamben, 2011). Desde esta perspectiva, podemos ubicar la manera en que el cine orienta las acciones de los sujetos para ciertos fines. Así, es necesario pensar en la forma en que una película se configura desde un contexto sociohistórico desde la lógica del poder, en tanto que permite cierto ordenamiento de las percepciones y los afectos mediante la transmisión de códigos normativos específicos.

Para esto, es necesario precisar la perspectiva de poder que plantea Foucault, para quien: “El poder no es una institución, y no es una estructura; no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada” (1977: 113). Deleuze (2014), siguiendo las reflexiones del filósofo francés, lo conceptualiza como una “agitación molecular” (2014: 32); es decir, se trata de un conjunto de fuerzas dinámicas diferenciadas entre sí que componen redes de acción. Estas marañas diseminadas de fuerzas son organizadas por los dispositivos, que permiten la realización de efectos específicos para el control social; motivo por el cual podemos hablar de distintos dispositivos configurados históricamente con fines específicos, tal como es el caso de la sexualidad (Foucault, 1977). También es relevante señalar que, bajo esta perspectiva, no hay ejercicio del poder sin la constitución del saber: discursos con carácter de verdad que sustentan el poder y que son posibilitados por el mismo. Entendido así, un dispositivo es también un campo de disputa entre las distintas fuerzas que lo componen, por lo que puede adquirir una capacidad crítica o de resistencia,¹ que en el caso del cine consistiría en permitir el cuestionamiento hacia el poder y la creación de nuevos sentidos.

¹ Es importante mencionar que entenderíamos la resistencia no solamente de manera reactiva al poder: “Es más, la última palabra del poder es que la resistencia es primera, en la

Otra acepción que deriva de la noción de dispositivo es aquella que permitiría visibilizar estas relaciones de poder y formas de subjetivación;² se trata de pensarlo en términos metodológicos (Grinberg, 2022), lo que implica entender el dispositivo como una elaboración intencionada para la obtención de fines específicos que pueden ser planteados por el investigador o, en este caso, por el director filmico. Sin embargo, una de las características de todo dispositivo es su apertura al acontecimiento, es decir, la imposibilidad de una captura total sobre la vida, lo cual implica que el resultado de dicho proceso sea imprevisible y que no sea posible un control absoluto sobre éste. Se trata de pensar el dispositivo como producto y como producente. De este modo, planteo las cintas filmicas como una herramienta que nos permite visibilizar el funcionamiento de los dispositivos de poder, pero también configurar formas inusitadas de experiencia, “entendiendo por experiencia la estrecha relación, dentro de una cultura, entre campos de saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad. Es a través de la experiencia que el sujeto es producido en el punto de cruce entre el adentro y el afuera” (García, 2002: 23). En resumen, trato de entablar un diálogo con la propuesta del director, considerando su obra como un dispositivo que permitiría avizorar distintos regímenes de poder y formas de subjetivación en relación con los temas que aborda en su propuesta fílmica, elaborando reflexiones propias desde mi encuentro con ésta.

medida en que las relaciones de poder tienden a preservar los estados de dominación, mientras que las resistencias constituyen el otro término en las relaciones de poder, es decir, están necesariamente en una relación directa con el afuera del que proceden las dominaciones” (Giraldo, 2006). En otras palabras, la resistencia no se reduce a una reacción, sino que es, también, y sobre todo, creación.

² Para Foucault (1988), la subjetivación es el modo en que los seres humanos nos transformamos en sujetos, lo que implica pensarla siempre de manera situada histórica y socialmente. El autor propone tres formas de objetivación que realizan esta función en sus investigaciones: 1) las formas de investigación que toman como objeto al humano; 2) las prácticas de poder, en específico las prácticas divisorias, y 3) los modos en que los sujetos se transforman en sujetos a sí mismos. Es importante mencionar que las formas de subjetivación se ubican como formas de atadura o sujeción respecto al poder, pero también pueden constituir un afuera de éste, sobre todo en el caso del tercer punto.

Una lectura relevante es la de Allen y Gomery (1995), quienes plantean que la película es un sistema abierto en interacción con otros sistemas que no son necesariamente fílmicos. Esto es retomado por Casetti (2009), quien destaca la importancia del formato en que se ve el cine, así como de los elementos tecnológicos empleados para su producción y distribución. En este sentido, he planteado al cine como un dispositivo, pues no intento entender la especificidad representacional del mismo, sino el conjunto de discursos, máquinas, relaciones de poder e instituciones que configuran la experiencia fílmica. Así, Allen y Gomery (1995) dan importancia a elementos como la autoría, pues conocer al autor predispone al espectador a ciertas expectativas condicionadas por el resto de su obra. Además, lo que estos autores definen como antecedentes intertextuales nos permite pensar en el uso de ciertos elementos pertenecientes a un estilo o género cinematográfico, como es el caso de la destrucción del cuerpo en los filmes mencionados, así como elementos no fílmicos o extrafílmicos, los cuales remiten a formas de representación no estética. En el caso de los filmes mencionados, existe un discurso sobre la tecnología y la sexualidad que se pone en juego y que, al ser elementos repetidos en los filmes del autor, forman parte de la propuesta del cineasta. Aunque han pasado casi tres décadas entre un filme y otro, esta distancia histórica me permite analizar estos elementos y su papel en el desarrollo de la obra del director, comparando distintas temporalidades.

La obra del cineasta invita al espectador a experimentar afectos que dejan una huella más allá del momento de ver la película. No se trata sólo de una reflexión racional sobre la temática de la cinta, sino de una experiencia que atraviesa nuestro propio cuerpo, desafiando nuestras concepciones y configurando una crítica visceral del mundo. Esto plantea algunas preguntas: ¿de qué modo estos filmes, ubicados en el *body horror*, se convierten en un dispositivo que nos involucra profundamente, dejando marcas en nuestros cuerpos?, y ¿de qué manera la experiencia cinematográfica trastoca nuestra relación con el mundo?

El horror como transgresión

Carol J. Clover (1987) propone que el terror y la pornografía son los únicos dos géneros centrados en producir reacciones corporales, lo cual no es del todo falso si ubicamos estas reacciones como conductas explícitas y visibles, tales como el vómito, la evasión, el sobresalto, la excitación, etcétera. Sin embargo, podríamos afirmar que no sólo estos géneros evocan reacciones corporales, ya que otros también buscan producir otro tipo de afecciones, como la sensación de plenitud, el llanto o el erizamiento de la piel. Lo que parece evidente es que el terror, al igual que la pornografía, provoca estas reacciones de manera explícita y forma parte de los efectos esperados de la propuesta filmica. En este sentido, levantarse e irse de la sala era algo esperado por el director para su película *Crimes of the Future*. Sin embargo, si analizamos esta declaración, el autor no necesariamente se refería a su público principal, sino a aquel que asiste a los festivales, cuyas expectativas son muy diferentes a las de un fanático de Cronenberg.

Tal como planteaban Allen y Gomery (1995), la autoría es un elemento importante, pues delimita expectativas respecto a la experiencia filmica, un estilo, una temática, un ritmo y una estética. Dentro del género de terror, incluso pueden ubicarse ciertas fórmulas que, de acuerdo con Brophy (1986), conforman su *horroricidad*, es decir, que el filme se adelanta a lo que el espectador va a ver, sabiendo que el espectador lo sabe: “la película de terror sabe que la has visto antes; sabe que tú sabes lo que está a punto de suceder; y sabe que sabes que sabe que sabes”³ (Brophy, 1986: 5). Por eso, como espectadores, sabemos que vendrá el sobresalto después de un sonido agudo o una aparición supuestamente inesperada, adelantada por todos los efectos estilísticos posibles. Para algunos, esta experiencia puede resultar repetitiva; sin embargo, el terror se ha diversificado, y una de sus características parece ser el invento de nuevos subgéneros que llevan el horror más allá de las expectativas clásicas.

³ Traducción propia.

De acuerdo con Brophy (1986), el subgénero del *body horror* aparece en escena a finales de la década de 1970 para describir aquellas películas que no buscan generar horror por medio de la muerte, sino por la destrucción del cuerpo. Es éste, y sus posibles deformaciones, desmembramientos o alteraciones, lo que genera la sensación de espanto. Como ya había mencionado, los filmes de Cronenberg se destacan por plantear escenarios donde la modificación del cuerpo toma el lugar central. Lo cual se hace explícito en su filme llamado *Videodrome* de 1982, donde aparece el concepto de *la nueva carne*, el cual será el tema central de sus filmes, en los que plantea el modo en que el cuerpo es transformado hasta conformar una nueva materialidad que sobrepasa la perspectiva organicista (Rodríguez, 2014). También es importante señalar que, en sus inicios, el estilo del director se caracterizaba por mostrar de manera explícita esta destrucción del cuerpo; con el desarrollo de su obra, esto se volvió cada vez menos visible y más metafórico o sugerido, y la búsqueda de efectos especiales pasó a un segundo plano, por lo que autores como Fernández (2019) consideran que, a partir de 1988, su obra consiste en un trabajo en que las temáticas iniciales son problematizadas en contextos menos fantasiosos y más cercanos a la cotidianidad, denominando ésta como la etapa *perversa* del autor, diferenciada de su primera etapa que llama *teratológica*.

Esto se verá claramente en *Crash*, el filme relata el encuentro fortuito de dos personajes a causa de un accidente: James y Helen. A partir de dicho evento, quedarán unidos por una especie de fetiche hacia los accidentes de autos. Posteriormente, se unirán a un grupo de aficionados a los choques, quienes recrean escenas icónicas de desastres automovilísticos, además de reunirse para ver grabaciones de accidentes y estudiarlas; todo ello mezclado con la erotización de las escenas catastróficas y la búsqueda de satisfacción sexual entre ellos. Más adelante abordaré el tema de la sexualidad; por ahora, me interesa destacar que el filme muestra pocas escenas que podríamos considerar grotescas; sin embargo, la lente se centra en las cicatrices, heridas y en todo aquello que supone una descomposición del cuerpo generada por las colisiones. En este sentido, el personaje de

Gabrielle es bastante llamativo: una sobreviviente de un choque que tiene múltiples cicatrices muy marcadas, así como prótesis que dan la impresión de un cuerpo reensamblado y sostenido por correas de cuero.

Estos elementos trabajados en la película rompen la normatividad del cuerpo. Como plantea Olea (2023), una de las características del *body horror* es la descomposición del cuerpo normado. Éste se ubica en el pensamiento occidental bajo una mirada ideal que clasifica y ordena los cuerpos reales, lo que supondría, para el autor, que su descomposición en los trabajos filmicos crea un *afuera* (en el sentido foucaultiano) de los discursos dominantes y una potencialidad política (Olea, 2023). En *Crash*, este cuerpo normado no sólo es cuestionado en su posibilidad de ser habitado, sino también de ser deseado. Por este motivo, los personajes como Gabrielle serán altamente fetichizados, así como Vaughan, el líder del grupo, quien está lleno de cicatrices y ocupa el lugar de objeto de deseo de todos los miembros del colectivo indistintamente de su sexo.

En el filme, vemos que esta ruptura con el cuerpo normado se cumple; sin embargo, el tono que Cronenberg imprime no parece ser celebratorio. De igual modo que las partes de los autos y de los cuerpos aparecen inconexas y reensambladas, ocurre algo similar respecto a las relaciones entre los personajes, quienes no logran nunca la satisfacción del encuentro; el director parece invitar al espectador a ser parte del espectáculo de fetichización, sin lograr que éste conecte con los personajes. Rodríguez lo describe así:

Cronenberg juega con el régimen escópico de los espectadores. Esta distancia, la separación, su carencia al no poder involucrarse, la falta de conexión, crean una experiencia de la mirada como solitaria y trastornada. La frialdad de esta experiencia es promovida por el esquema de color que usa Cronenberg: los grises, azules, negros y violetas de la película enfatizan el detalle frío tanto en los personajes como en los espectadores. Este énfasis es respaldado por la música distante y atonal, desplegada en la oscuridad (2014: 52).

Lo incomodidad que produce el filme no está en las escenas grotescas marcadas en el cuerpo, sino que el director hace partícipe al espectador de la incapacidad de una conexión real entre los personajes; se trata de un largometraje con alto contenido sexual, pero cuyo erotismo puede resultar aversivo o monótono. La pregunta necesaria es si lo transgresor de la película (evidenciado en su época por las salidas de la sala durante el festival, el rechazo de Coppola a otorgarle el premio o el hecho de que me encuentre escribiendo sobre este filme a más de diez años de haberlo visto por la impresión que causó en mí) no es solamente la destrucción explícita del cuerpo en el sentido clásico, sino también el lugar que ocupa la sexualidad en ella. En este sentido, aún en sintonía con la idea de Olea (2023), el cuerpo que se muestra en el filme rompe con cierta normatividad y nos hace partícipes de ese *afuera* de la representación. Como plantea Rodríguez (2014), se trata de un cuerpo abierto: la carne como tránsito incesante, entre carros, prótesis, mutilaciones, todo en fluctuación donde el cuerpo del espectador forma parte también del mismo, y la reacción de éste no sería más que un engarzamiento con la propia carne del filme.

En la película *Crimes of the Future*, las escenas de mutilación y modificación son más explícitas que en *Crash*, lo cual ha sido considerado como el regreso del director al género clásico, algo que podría tener que ver con la facilidad tecnológica alcanzada en el año de su realización para generar efectos especiales más elaborados. Sin embargo, desde mi perspectiva, esto se relaciona más con una narrativa distinta, donde el acto de desmembramiento ocupa también un lugar diferente. En su película más reciente, el cineasta muestra un futuro distópico donde no existe el dolor para la mayoría de la población y la polución ha hecho que el cuerpo humano evolucione de modos inesperados, creando nuevos órganos. La película se centra en la pareja de Saul y Caprice, quienes realizan *performances* en los que ella disecciona el cuerpo de él para extraer los nuevos órganos que genera. Las cirugías en este filme no sólo se realizan públicamente, sino que tienen un valor artístico remunerado por un grupo específico de personas.

Desde el planteamiento narrativo, se puede ver que el lugar de la descomposición corporal relacionada al *body horror* no se mues-

tra como algo grotesco; por el contrario, es mostrado en ese contexto distópico como algo bello. En este sentido, resulta importante el contraste con *Crash*, donde la descomposición del cuerpo aparece como accidente, como un evento que irrumpe la normalidad y que, por lo tanto, trastoca la subjetividad; mientras que en el otro filme la disección aparece como algo normalizado, como parte de una cotidianeidad e incluso vinculado al mundo esnob del arte. Ya desde aquí podemos ver cómo los efectos esperados entre una cinta y la otra difieren no sólo en tiempo, sino también en contexto. Mientras que una busca sexualizar la destrucción del cuerpo y nos hace partícipes de una insatisfacción constante; en la segunda la mutilación ya no ocupa el lugar de la transgresión, sino de lo cotidiano. Tal vez, el director, en esta película, no nos muestra los bordes de lo irrepresentable; en su lugar, nos muestra el horror de una posible normalidad.

Deseo y tecnología

Otro de los componentes que ambos filmes tienen en común es la configuración de un cuerpo en que la *nueva carne* implica una transformación mediante la tecnología. Como ya expliqué, el cineasta hace uso de sus cintas para evidenciar cómo este artefacto también modifica nuestros propios cuerpos mediante las reacciones y las marcas que deja la película en nuestra subjetividad, permeando nuestra visión de nosotros mismos, de nuestro cuerpo y de la vida. En este sentido, podríamos hablar de la performatividad propia del cine, como propone Bullot (2013), pues no sólo representa la realidad, sino que produce efectos en ella; es decir, el cine propone, por medio de la reiteración o la alteración de la norma, una forma de relacionarnos con el mundo. Por este motivo propuse al cine como un dispositivo, pues no sólo muestra algo, sino que configura una mirada, una experiencia y, por lo tanto, formas de subjetividad. Aquí es necesario recordar que el sujeto no sería un ente pasivo que reacciona al filme, sino que se encuentra *cuerpo a cuerpo* con éste y el resultado es impredecible.

Ese sujeto se entrelaza con la cámara fílmica, con los cuerpos de los actores, con las butacas, mientras reacciona, comiendo alguna confitería, al ver los juegos de luces y sonidos que han sido editados por máquinas. Se trata de un sujeto cuyo cuerpo está abierto y es intervenido en cada momento por el filme. Cronenberg trata de evidenciar esta misma idea en sus películas. Como reflexiona Rodríguez (2014), el cineasta plantea un cuerpo poshumano que puede entenderse como el cuerpo *cyborg* de Haraway (1991), rompiendo los límites entre lo orgánico y lo sintético, entre la realidad y la ficción. En consonancia con Olea (2023), también puede verse, desde la perspectiva de Deleuze y Guattari (1987), como un cuerpo sin órganos, en tanto que desafía la normatividad del cuerpo organizado y estratificado. Además de estas reflexiones, me gustaría destacar la importancia del erotismo en los filmes, pues no se trata sólo del cuerpo abierto a la intervención tecnológica, sino también a otros cuerpos.

Una pregunta recurrente en los filmes del visionario cinematográfico es cómo la tecnología interviene en nuestro deseo. En *Crash*, por ejemplo, es famoso el diálogo en que el personaje de Vaughan menciona a James que trabaja en “la reconfiguración del cuerpo humano por la tecnología moderna”; cuando James lo cuestiona al respecto, Vaughan responde que lo que busca es “entender completamente y vivir una psicopatología benevolente, y poder ver una fertilización en vez de un evento destructivo”. Este diálogo parece expresar, en un primer momento, lo que el director pretende con sus propios filmes; luego introduce el ámbito psicopatológico como un fetiche que, en lugar de ser perverso, es fecundo. A lo largo del largometraje se evidencia que aquello que causa el deseo no es exclusivamente humano; este ámbito es trascendido y se articula con la maquinaria de los automóviles y con los efectos que estos generan en los cuerpos de los personajes. El deseo erótico entre ellos, unidos por el fetiche hacia los vehículos, configura una serie de escenas en que las relaciones sexuales acontecen siempre en función de las máquinas automotrices.

El cuerpo del vehículo participa en el encuentro no sólo como objeto, sino como potencialidad, ya que el accidente genera la expe-

riencia deseada (vivir una colisión es lo que marca la diferencia entre quienes comprenden este deseo). En este sentido, “la reconfiguración del cuerpo humano por la tecnología” realmente ocurre dentro del filme: no sólo modifica el cuerpo como objeto visible (heridas, cicatrices, desmembramientos, etcétera), sino también altera su potencia y sus posibilidades deseantes. Siguiendo esta lógica, es útil pensar el deseo en el modo en que lo plantea Deleuze:

Para mí, disposición de deseo señala que el deseo nunca es una determinación “natural” ni “espontánea”. Por ejemplo, la feudalidad es una disposición que pone en juego nuevas relaciones con el animal (el caballo), con la tierra, con la desterritorialización (la carrera del caballero, la Cruzada), con las mujeres (el amor caballeresco), etc. Disposiciones completamente locas, pero siempre históricamente asignables. Yo diré por mi parte que el deseo circula en esta disposición de heterogéneos, en esta especie de “simbiosis”: el deseo está vinculado a una disposición determinada, supone un cofuncionamiento (1995: 14).

Es esta disposición de heterogéneos la que se expresa en la película, configurando el deseo de un modo particular. Como Rodríguez (2014) sugiere, el director plasma un escenario donde las interacciones están programadas por los medios, especialmente por la pornografía, en que lo privado y lo público forman parte de la misma esfera, reforzando el sentimiento de aislamiento. Los personajes tratan de encontrar en los accidentes automovilísticos algo que los libere de esa jaula. Si lo analizamos en términos deleuzianos, los personajes intentan generar nuevos ensamblajes, líneas de fuga respecto a la configuración predeterminada de la pornografía convencional. El choque automovilístico, en este sentido, ofrece una experiencia de fecundidad en medio del desierto tecnológico, reconfigurando el deseo y desplazando al sujeto del lugar común. Sin embargo, Cronenberg parece cuestionar si realmente los personajes logran escapar de su desolador contexto, ya que no consiguen establecer enlaces significativos entre ellos. Al final del filme, James intenta establecer esa conexión con Helen, ayudándola a desviar su carro para que experimente lo mismo

que él; sin embargo, siente frustración cuando el resultado no es el esperado. Con esto, el director parece desafiar la idea de lo patológico como simple escape de la monótona y absurda normalidad que viven los personajes. Al mismo tiempo, el espectador participa de esa frustración, pues en lugar de encontrar excitación y placer, propios de un filme erótico, se enfrenta a una experiencia de vacío.

De este modo, el cineasta plantea que la relación entre tecnología y deseo no es necesariamente satisfactoria, sino que constituye una nueva forma de codificación y normalización, la cual es cuestionada por su obra. Al respecto, es importante traer a colación el viejo debate sobre placer y deseo establecido entre Foucault y Deleuze (Deleuze, 1995), en el cual el segundo critica al primero por la imposibilidad de establecer líneas de fuga o pensar un afuera del poder, ya que, para Foucault, la sexualidad se establecería como un dispositivo de control que produce formas determinadas de deseo "normal" y "anormal", configurando un cuerpo organizado de acuerdo con el poder mismo. Deleuze, por el contrario, plantea la idea de cuerpo sin órganos, donde la maquinaria del deseo (la disposición de heterogéneos que mencioné con anterioridad) puede adquirir formas inusitadas.

No es motivo de este ensayo resolver la polémica entre ambos autores; por el contrario, considero que ambos conceptos pueden servirnos para pensar el modo en que la tecnología se configura como dispositivo de control y, al mismo tiempo, propicia nuevas formas de potencia en el cuerpo. Al respecto, también es importante ubicar la configuración histórica que plantea Foucault, pues habla de un periodo y lugar específico en el cual surge ese dispositivo de la sexualidad.

Para autores como Preciado (2008), la propuesta del filósofo francés ya no responde a la contemporaneidad, pues se han suscitado eventos históricos que nos adentran a una forma distinta de poder, al cual el autor denomina régimen farmacopornográfico.⁴ De acuerdo con Preciado, las condiciones del siglo xx traen consigo una intervención

⁴ Es importante señalar que, para el mismo Foucault, los distintos regímenes descritos históricamente en su obra no implican secuencialidad, o que uno sustituya al anterior, sino que se pueden sobreponer unos con otros y realizar entrecruzamientos más complejos.

en el cuerpo que no viene desde afuera, como plantea Foucault respecto al régimen disciplinario, sino que se introduce en el cuerpo a partir de fármacos que lo modifican desde adentro (como las hormonas y los medicamentos). Así mismo, se establece una semiótica en la pornografía que transforma la representación en materia; esto último se experimenta en lo que el autor denomina *satisfacción frustrante*, pues la puesta en escena genera un circuito de satisfacción y frustración que convierte al espectador en un consumista. Cronenberg parece cuestionar este dispositivo en su propuesta fílmica, al develar el mecanismo propio del circuito escópico que genera el régimen de deseo en el que se contextualiza la puesta en escena. No por nada el fetiche que elige es el del automóvil, el artefacto que mejor representa el modelo fordista al que aspira la codificación del deseo, en tanto modelo de producción y consumo. Los personajes de *Crash* no logran salir del circuito satisfacción-frustración, o lo logran sólo cuando el cuerpo es aniquilado por completo. En este sentido, la polémica del largometraje parece responder no sólo a la irrupción del cuerpo normado o a la irrepresentabilidad del mismo, sino que también devela los cruces entre placer y segmentación del cuerpo en el momento histórico en que se realizó la cinta, así como la relación entre excitación y explotación, destrucción y goce, deseo y poder.

El nuevo sexo

Es esperable que, 26 años después de *Crash*, la exposición a imágenes sexuales y violentas se haya normalizado y, por lo tanto, sea considerada menos transgresora. Además, la relación entre tecnología y la producción del cuerpo también se vio afectada de manera vertiginosa. La farmacéutica molecular, la sintetización de hormonas, la clonación de órganos, los implantes y cirugías estéticas, entre otras modificaciones tecnológicas sobre el cuerpo, han aumentado tanto en número de intervenciones como en su exposición mediática. Como ya mencioné, *Crimes of the Future* se considera el regreso de Cronenberg al *body horror*, después de varios filmes en los que el componente de la in-

tervención del cuerpo de manera explícita se vio disuelto (Solórzano, 2022). Si bien las narrativas de ambos filmes son distintas y se sitúan en contextos diferentes, el cineasta retoma la idea de las modificaciones corporales y su relación con el ámbito tecnológico y el deseo. En este sentido, la cuestión es interrogar si el *body horror* continúa siendo un género que centra sus efectos de terror en la destrucción del cuerpo de manera visible o preguntarnos qué se modificó respecto de esa *horroricidad* buscada en la obra del cineasta. Esto parece estar relacionado con el cúmulo de más de veinte años entre una cinta y otra; pero también pareciera que el autor ofrece otro tipo de experiencia al espectador, por lo que no genera el mismo tipo de reacción corporal, lo cual no implica que la propuesta del largometraje haya fracasado, sino que puede atravesar otros procesos de subjetivación que no son los mismos que la propuesta fílmica anterior.

Crash plantea la relación entre la modificación corporal por la tecnología y el erotismo en términos patológicos, bajo un régimen normalizante, motivo por el que los personajes se esconden para llevar a cabo sus prácticas sexuales; en cambio, en *Crimes of the Future* la mutilación aparece en un futuro distópico donde el cuerpo se está adaptando a las condiciones de desensibilización (la mayoría de la población no experimenta dolor) y de contaminación ambiental; aquellos que no logran adaptarse son ayudados por máquinas que les facilitan la realización de funciones básicas, como dormir o comer. En este contexto, la mutilación se ha vuelto un *performance art* que forma parte de la cultura *mainstream* y se torna un espectáculo artístico redituable. La intromisión de la pornografía en el ámbito público, como régimen escópico, planteada en *Crash*, llega hasta el nivel visceral, en el sentido literal, en este otro filme. En este futuro distópico, nada escapa a la mirada y todo se vuelve objeto de consumo. El cuerpo mutilado sigue siendo objeto de deseo, pero este componente ha perdido su carga mortífera y liminal para ser parte de una práctica estética consumible. Siguiendo la línea teórica que he descrito anteriormente, podríamos decir que la vida se ha *pornificado* en su totalidad, pero además el deseo ha perdido su componente inquietante. En el contexto histórico que se desarrolla el filme, el cuerpo se ha

vuelto altamente modificable y aquello que se dio en llamar sexo es intervenido por dispositivos que pueden producirlo materialmente. El poder que recae sobre este parece no vivirse en términos de moralidad-normalidad, como en el poder disciplinario, sino en términos de consumo, como lo describe Preciado:

Durante el siglo xx, periodo en el que se lleva a cabo la materialización farmacopornográfica, la psicología, la sexología, la endocrinología han establecido su autoridad material transformando los conceptos de psiquismo, libido, conciencia, feminidad y masculinidad, heterosexualidad y homosexualidad en realidades tangibles, en sustancias químicas, en moléculas comercializables, en cuerpos, en biotipos humanos, en bienes de intercambio gestionables por las multinacionales farmacéuticas (2008: 32).

En *Crimes of the Future*, el deseo se encuentra totalmente codificado por el placer de la cirugía, una forma de desmembramiento mucho más pulcra y menos escandalosa que la destrucción del cuerpo por las colisiones en *Crash*. En el filme futurista, el personaje de Timlin, una empleada del *departamento de registro de nuevos órganos* acude al performance de Saul Tenser, al finalizar el espectáculo, ella se acerca a él y, con tono erótico, le menciona que “la cirugía es el nuevo sexo”, posteriormente, trata de seducirlo, pero él le responde que “es torpe con el sexo antiguo”. Cronenberg ofrece un panorama donde la sexualidad se encuentra totalmente intervenida por la tecnociencia, el placer está dado por esa misma intervención y el encuentro erótico cara a cara es algo que forma parte del pasado. La imposibilidad de encuentro que se plasma en *Crash* es normalizada en el futuro distópico de *Crimes of the Future*. En este sentido, *el nuevo sexo* parece no ofrecer nada de transgresor; se ha normalizado a tal punto que depende de los dispositivos médicos y tecnológicos para su ejecución.

Podríamos preguntarnos, como lo hace Teresa de Lauretis (2015), sobre cómo ciertas tecnologías, incluido el cine, siendo medios simbólico-materiales, buscan producir u ocultar ciertas formas de subjetividad. La autora plantea cómo la respuesta ante el sida en la década

de 1990 contribuyó a una despolitización de la sexualidad a favor de una politización de la identidad de género. La cuestión que me parece importante resaltar es que, precisamente, la sexualidad como forma de transgresión quedó subsumida por una normalización intervenida por los dispositivos médicos y tecnológicos. Esto, junto con el régimen farmacopornográfico que describe Preciado (2008), parece haber contribuido a que el sexo y la sexualidad no sean vistos ya como elementos que puedan resultar transgresores a la norma. Al integrarse a los regímenes de producción material y simbólica del capitalismo tardío, el elemento perverso que constituía el deseo hacia un fetiche, como en *Crash*, parece haberse vuelto aséptico respecto al sistema mismo, de tal modo que el *nuevo sexo* propuesto en el filme remite a la asepsia médica de la cirugía y al arte *mainstream*. La fórmula del cineasta no genera la misma reacción de repulsión porque esta nueva configuración de la sexualidad ya no lleva al espectador al límite de la significación, sino que lo captura. Siguiendo la reflexión de Lauretis (2015), podríamos decir que esa sexualidad amorfa y pre-edípica (la sexualidad infantil) que había descubierto Freud queda atrapada por los dispositivos tecnológicos y escópicos de los medios, y queda subsumida por el yo consciente.

Lo sexual, que fue el descubrimiento fundamental de Freud: la sexualidad perversa y polimorfa que es oral, anal, para-genital, no reproductiva; una sexualidad que precede a la percepción de las diferencias de sexo y de género y que, en última instancia, es incontenible por estas. Incontenible porque está reprimida, es decir, inconsciente, fuera del ámbito del yo y, sin embargo, capaz de ser reactivada. Esta sexualidad, entonces, no termina con la pubertad, sino que persiste en la vida adulta de varias formas (Lauretis, 2015: s.p.).

Más allá de ofrecer una interpretación psicoanalítica, lo cual no es mi intención, lo interesante del planteamiento de la autora es que ubica lo transgresivo (y destructivo incluso) de la sexualidad al hecho de que se ubica fuera del yo. El cuerpo, entonces, se vuelve un cuerpo abierto, sin órganos, usando las concepciones que referí antes para

comprender la transgresión del *body horror*. Podríamos decir que, en ambos filmes, lo perturbador que muestra el autor canadiense no es la mutilación o el desmembramiento, sino la imposibilidad del encuentro pese a que los cuerpos son abiertos en su literalidad. Se trata de un cuerpo abierto a la intervención tecnológica, pero no a la vulnerabilidad que implica el encuentro con el otro. Sin embargo, mientras la propuesta de *Crash* apunta a la sensación de repulsión, *Crimes of the Future* no lo hace; mi conjetura es que esto se debe no sólo al contexto sociohistórico, sino a la propuesta fílmica del cineasta. A más de 26 años, aquello que anunciaba Cronenberg como la modificación del cuerpo por la tecnología, así como la *pornificación* de la sexualidad, se ha normalizado a tal punto que ya no genera el efecto de transgresión.

Reflexiones finales

¿Esto quiere decir que la propuesta transgresiva del director en *Crimes of the Future* no se lleva a cabo? Considero que no. Por el contrario, Cronenberg deja un filme cuya incomodidad no se ubica en la destrucción violenta del cuerpo, como en *Crash*, sino en su disección controlada y detallada. La sexualidad no es incómoda porque pertenece a un fetiche extraño y oculto de un grupo reducido de personas, sino porque es expuesta de manera masificada e inocua. Ambos develan la normalidad de distintos momentos históricos o, de manera más precisa, la culminación de uno respecto al otro. La incomodidad que experimentamos como espectadores viene del develamiento de lo familiar, tal como Freud (2007) describía lo ominoso. El director parece haberse movido, intencionalmente o no, del género clásico del *body horror*, transformándolo y abriendo paso a una perspectiva que corresponde más a la crítica de nuestra actualidad.

Después de todo, en *Crimes of the Future*, la verdadera transgresión al sistema viene del cuerpo mismo y no de su intervención, pues el cuerpo evoluciona para adaptarse al medio contaminado, donde existen personas que pueden alimentarse de basura y evitar el uso de las máquinas que se comercializan para permitir la sobrevivencia.

cia. La relación entre tecnología y cuerpo, entonces, ya no aparece sólo como una forma de control, sino también como forma de resistencia; esa capacidad de adaptación que la vida contiene hace que el cuerpo se ajuste a la técnica de maneras insospechadas por el poder. De cierta forma, es lo que autores como Durán (2018) e Ingold (2010) han referido como la capacidad de agencia propia del cuerpo y de la vida, en contraposición con la visión siempre pasiva en sus formas de intervención biopolítica.

Por este motivo, considero que Cronenberg, en *Crimes of the Future*, genera un dispositivo que permite visibilizar los regímenes de poder, permitiendo la producción de nuevos tipos de afectos, perceptos y conceptos, generando formas distintas de experiencia. En este sentido, el *body horror* parece haberse desplazado de lugar en la obra del autor. La repulsión ya no está puesta en la destrucción literal del cuerpo; incluso considero que ya no forma parte de la intención propia de los trabajos cinematográficos. Más bien, la subjetividad resultante del dispositivo fílmico nos coloca ante el descubrimiento de que el verdadero horror está en la falta de reacción, en la desensibilización generada por las intervenciones farmacopornográficas. En este tiempo y, principalmente, en el centro del poder⁵ donde se produjo el filme, la falta de conexión con lo que sentimos y con los otros es el verdadero aniquilamiento del cuerpo.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2011), "¿Qué es un dispositivo?", *Sociológica*, año 26, núm. 73, pp. 249-264.
- Allen, Robert C. y Gomery, Douglas (1995), *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós.
- Brophy, Stephen (1986), "Horrorality – The Textuality of Contemporary Horror Film", *Screen*, vol. 27, núm. 1, pp. 2-13.

⁵ Estoy considerando como centro del poder al norte global en su conjunto y su configuración colonial como modelo civilizatorio para el resto de las geografías. Hay que recordar que el filme es producido en Canadá con actores principalmente estadounidenses.

- Bulot, Érik (2013), *Salir del cine. Historia virtual de las relaciones entre el arte y el cine*, Shagrila, Valencia.
- Casetti, Francesco (2009), “La experiencia filmica”, *Admira*, núm. 1, pp. 1-22.
- Clover, Carol (1987), “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film”, *Representations*, núm. 20, pp. 187-228.
- De Lauretis, Teresa (2015), “Género y teoría queer”, *Mora*, núm. 21, s. p.
- Deleuze, Gilles (1995), “Deseo y placer”, *Archipélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*, núm. 23, pp. 12-20.
- Deleuze, Gilles (2014), *El poder: curso sobre Foucault*, vol. II, Cactus, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1987), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia.
- Durán, Cristóbal (2018), “Una sola vida, Resistencia biológica, resistencia política”, *Revista de Humanidades*, núm. 38, pp. 245-261.
- En Filme (2020), “Francis Ford Coppola evitó que ‘Crash’ ganara la Palma de Oro en Cannes 1996, según David Cronenberg”, *En Filme*, 17 de agosto de 2020.
- Fernández, Jorge (2019), *Poéticas de la nueva carne. Perversiones filosóficas de David Cronenberg*, Holobionte, Madrid.
- Foucault, Michel (1976), *La microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid.
- Foucault, Michel (1977), *Historia de la sexualidad. 1: La voluntad de saber*, Siglo XXI Editores, México.
- Foucault, Michel (1988). “El sujeto y el poder”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 50, núm. 3, pp. 3-20.
- Foucault, Michel (1991), *Saber y verdad*, La Piqueta, Madrid.
- Freud, Sigmund (2007), “Lo ominoso”, en *Obras completas*, vol. XVII, Amorrortu, Buenos Aires.
- García, María Inés (2002), *Foucault y el poder*, UAM-Xochimilco, Ciudad de México.
- Giraldo, Reinaldo (2006), “Poder y resistencia en Michel Foucault”, *Tabula Rasa*, núm. 4, pp. 103-122.
- Grinberg, Silvia (2022), “El dispositivo: un concepto metodológico”, en Silvia Grinberg (coord.), *Silencios que gritan en la escuela*.

- Dispositivos, espacio urbano y desigualdades* (pp. 53-70), Clacso/Unsam, Buenos Aires/San Martín.
- Haraway, Donna (1991), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid.
- Ibáñez, Tomás (2009), *Municiones para disidentes. Realidad-verdad-política*, Gedisa, Buenos Aires.
- Ingold, Tim (1998), "From Complementarity to Obviation: On Dissolving the Boundaries between Social and Biological Anthropology, Archaeology, and Psychology", *Zeitschrift für Ethnologie*, núm. 123, pp. 21-52.
- Ingold, Tim (2010), "Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials", *Realities Working Papers*, núm. 15.
- Olea, Miguel (2023), "Body horror: políticas del cine de terror más allá del cuerpo y el relato normados", *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 11, núm. 2, pp. 57-77.
- Preciado, Paul B. (2008), *Testo Yonqui*, Espasa-Calpe, Madrid.
- Quinteros, Paulo (2022), "David Cronenberg espera que no poca gente arranque de la experiencia fuerte de Crímenes del Futuro", *La Tercera*, 10 de mayo de 2022.
- Referencias IMDb. *Crimes of the future*: [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt14549466/>]; *Crash*: [https://www.imdb.com/es-es/title/tt0115964/?ref_=nv_sr_srg_0_tt_7_nm_1_in_0_q_crash].
- Rodríguez, Johanna (2014), "David Cronenberg y el cuerpo abierto", *Calle14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, vol. 9, núm. 4, pp. 44-54.
- Solórzano, Fernanda (2022), "Crímenes del futuro: Las mutaciones de Cronenberg", *Letras Libres*, 1 de agosto de 2022.

Fecha de recepción: 13/03/24
 Fecha de aceptación: 20/10/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/20246215-37