



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**Facultad de Psicología**

***¡Larga vida a la Nueva Carne!***

***Algunas consideraciones al cine de Cronenberg y sus aportes al  
imaginario fílmico***

Israel Lugo Hernández

Para obtener la licenciatura en Psicología

Por parte de la Universidad Nacional Autónoma de México

Director: Mtro Juan Carlos Muñoz Bojalil

Revisor: Dr. Pablo Fernández Chrislieb

**CD. MX. 2023**





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

Introducción	5
Parte I <i>Episteme</i> .	
Capítulo 1. Un estudio del espejo como formador del yo filmico.	9
1.1 Sobre el estadio del espejo y los esquemas ópticos.	10
1.2 A través de la ventana	21
1.3 La omnipresencia del espejo y sus paradojas	32
Capítulo 2. <i>Fabulas Terroris</i> .	39
2.1 Una estética masoquista.	42
2.2 Algunas historias de terror	57
Capítulo 3. <i>Long Live the New Flesh!</i>	82
3.1 Un cineasta con inquietudes científicas	84
3.2 Primeros horrores	88
3.3 La presencia de Cronenberg en Hollywood	98
3.4 Un cine de Autor	105
3.5 Investigación sobre la psique	108

## Parte II Estética.

Capítulo 4. Lo sublime. El Más allá de la razón y sus límites. 115

4.1 ¿Qué es lo Sublime? 115

4.2 Los límites del objeto 121

Capítulo 5. Lo Siniestro. La venganza del objeto 131

5.1 *Car Je est un autre* 132

5.2 Lo siniestro 135

5.3 La violencia que permanece 138

Capítulo 6. Lo abyecto. Desde Adentro. 145

6.1 Lo obsceno 147

6.2 ¿Por qué el Horror? 150

6.3 Las fases del *Flyness* 158

## Parte III. Ética

Capítulo 7. *Crash*. Sobre el goce perverso 165

7.1 Literatura del Mal, Una controversia 165

7.2 Modelos de perversión 170

7.3 El fantasma 174

7.4 Goce del impacto	179
Conclusión. De la Nueva carne y un mundo <i>Perfecto</i>	184
Un epilogo. Los <i>crímenes del Futuro</i>	197
Bibliografía	204
Filmografía	206



## **Introducción**

El presente trabajo es un esfuerzo de proporcionar al área de la psicología una aproximación, una fundamentación, una posible interpretación desde el psicoanálisis y la filosofía sobre algunos conceptos de sumo interés para esta disciplina.

El enfoque propuesto para la realización de este trabajo es documental, tanto bibliográfico como filmográfico. Es necesario este abordaje en debido a la naturaleza del texto puesto que la exposición y análisis de los conceptos tratados tienen como línea transversal el análisis estético y argumental de los filmes propuestos.

Si bien es cierto que el documento abusa un tanto de la experiencia fílmica para argumentar y ejemplificar los fenómenos mencionados, espero que la lectura sea amena e ilustrativa a pesar de recurrir al marco teórico del psicoanálisis en el grueso de la exposición. Es cierto también que la mayoría de los autores citados son filósofos, más que psicólogos evidentemente; para la finalidad de este trabajo una perspectiva estética proporcionada por estos autores es una aportación necesaria para entender su posible trascendencia en el área de la Psicología.

Considero que la Psicología tiene una deuda con el saber Filosófico, muchas veces relegado a un pie de página en la investigación psicológica. En este sentido, la experiencia vicaria del cine contemplada desde la filosofía es un elemento igualmente relevante a las interpretaciones psicológicas. El discurso psicoanalítico tiene una fuente de argumentos que describen paralelamente los fenómenos que al *estudio de la psique* le competen.

Es posible que, para un trabajo de psicología, los autores que brillan por su ausencia sean precisamente los psicólogos, La propuesta entonces se orienta a recuperar la perspectiva estética de la interpretación fílmica.

El texto está compuesto por tres apartados: El primero se refiere a la metodología empleada. En los tres capítulos de este apartado se explica la íntima y necesaria relación que existe entre la vivencia del estadio del espejo con la experiencia cinematográfica y dentro de esta última específicamente el horror. Con una extensa historiografía (Documentación fílmica) comentada de diversos filmes se ejemplifica y resalta su importancia interpretativa en la actualidad. El primer capítulo argumenta la imperiosa pulsión de mirar como fundamento del placer intrínseco que proporciona la imagen en movimiento, es decir el cine. A continuación, se hace un análisis sobre los aspectos masoquistas en la experiencia del horror para enriquecer el texto se hace un recorrido historiográfico sobre el horror fílmico más representativo de sus épocas. Para el tercer capítulo entramos con una revisión histórico analítica de los filmes de Cronenberg para entender su proceso creativo como intelectual en la maduración de sus proyectos.

En el segundo apartado, se hace una revisión de algunos conceptos estéticos (Alto contenido filosófico) de básico interés para la Psicología: Lo *sublime*, lo *siniestro* y lo *abyecto*. Como se ha explicado previamente, estas experiencias son fundamentales tanto en la vivencia provista por las pantallas en una ficción terrorífica y muy a su modo en nuestra vida cotidiana (en ocasiones sólo hay que voltear a ver).

El método para abordar los siguientes capítulos parte de una genealogía de los conceptos estéticos mencionados; la filmografía propuesta nos sirve para demostrar la pertinencia del concepto analizado en las obras presentadas. Para ello demanda al lector conocer mínimamente (no necesaria) algunas de las referencias tanto literarias como fílmicas bajo la advertencia de *spoilers* en muchos casos. Por lo tanto propongo al espectador entender la idea y dimensionarla en las obras por abordar. Es decir, se rescata en el filme en turno un elemento que, con el pretexto fílmico-narrativo puede ilustrar su importancia a

nivel pulsional escópico (¿por qué gozamos con lo que vemos?) y a nivel estético (en este caso, masoquista).

A lo largo de este apartado, se parte de las nociones filosóficas de estos conceptos para sustentar la inevitabilidad inconsciente que tienen estas experiencias estéticas. Desde lo sublime como un acontecimiento que conmueve negativamente, el miedo aunado con lo indecible que remite a nuestros límites racionales. Cuando esto ocurre *el objeto sublime*, aquel que magnetiza el deseo enrarece la realidad misma del sujeto tornando esta misma en un mal sueño o algo aterrador. Lo siniestro, desde una lectura clásica de Freud, lo ominoso resalta la aborrecible familiaridad y alienación con el doble. Finalmente, de la mano de Julia Kristeva podemos rastrear los orígenes culturales de la experiencia de la abyección, del horror como aquello de lo residual o lo que se resiste a incorporarse o reincorporarse a nosotros.

Los conceptos analizados en este apartado, son ejemplificados con algunos filmes del cineasta canadiense David Cronenberg. La elección de este autor para este trabajo tiene entre sus razones, la relación intelectual del director con el psicoanálisis, desde sus primeros filmes es evidente su interés por esta disciplina, desarrolla sus personajes entendiendo las complejidades psíquicas de sus protagonistas para contar historias extraordinarias con los elementos de los cuales se alimentan las pesadillas. Estos sueños tocan la fascinación con respecto al cuerpo y sus posibilidades.

El tercer apartado continúa con el abordaje de la filmografía de Cronenberg, en esta ocasión para plantear un análisis de las perversiones y su discurso transgresor. En *Crash*, nos vamos adentrando en la psique de un modelo de perversión muy peculiar, una *psicopatología benévola*, referida así por el protagonista del filme. Un intento de pedagogía desviada que falla puesto que su realización imposibilita el deseo perverso de buscar esa fusión del cuerpo con la máquina. Este controversial trabajo nos presenta la oportunidad de pensar las históricas relaciones que se han afianzado entre las perversiones con las llamadas

*obras malditas*, creaciones narrativas que transgreden el imaginario en los contextos en los que se nos presentan.

Finalmente, la reflexión se encamina a la inevitable radicalidad de la imagen sobre la realidad. Es decir, la renuncia efectuada de lo Real en espera de la ilusión de un mundo integrado. La realización en las imágenes, en su transparencia es un simulacro de la experiencia misma. La distancia afectiva que tienen las pantallas ante el objeto Real (puede ser una tragedia en otra región del planeta) permite involucrarnos por un breve momento mientras el acontecimiento en tiempo real pueda afectar al auditorio por intermediario de la información provista por las pantallas, un simulacro más del evento real. Las expresiones artísticas cercanas al horror demuestran este punto. Mientras la fantasía (o imaginería personal, ésta puede ser sexual ó no) llevada a cabo por medio de la cinematografía (un simulacro más) de tal modo que se busca acercar lo más posible lo virtual a lo real, la ilusión de continuidad en la realidad misma.

El epílogo propuesto trata de una reflexión cinéfila sobre el último trabajo de David Cronenberg. *Crimes of the Future* (2022). A lo largo de una carrera de cuatro décadas nuestro autor ha dejado como legado una sólida indagación metafísica de las posibilidades de nuestro cuerpo, ya no es sólo nuestro. Nunca lo ha sido. El cuerpo se relaciona con el entorno y reacciona ante el mundo. Considero que este trabajo, como toda la obra de Cronenberg tiene un mensaje optimista. El origen de nuestro malestar es la insistente necesidad de negar la obscuridad que habita lo cotidiano. El horror no está allá afuera.

El trabajo regresa al punto de partida, la pulsión escópica fundada en el espejo es el antecedente necesario para justificar el crimen hacia la Realidad, la disolución de lo virtual en lo Real. La idea siempre fue la de mejorar lo que podemos ver, el fragmento de realidad que no nos negamos a mirar. Sólo por medio de los simulacros podemos acceder a una experiencia cercana a eso Real del evento.

## **1. Un estudio del espejo como formador del yo fílmico**

ó

### **¿Por qué Jefferies tenía que ver a través de la ventana?**

Apelando al célebre título del cual se inspira este texto, no pretende mucha originalidad puesto que el referente principal para este texto tampoco es muy original, mucho menos en terreno psicoanalítico, psicológico o filosófico. Es un mero acercamiento epistemológico en el planteamiento de una serie de preguntas que apelan al desarrollo del estadio del espejo de Lacan.

Si bien es cierto que el modelo escópico de Lacan fue la antesala de la invención del *objeto a* y a partir de ese momento fue perdiendo su utilidad<sup>1</sup>. El carácter metafórico que tiene el espejo para entender algunos fenómenos que, a mi juicio considero que permiten entender la fascinación con las pantallas/espejos; por lo tanto y en consecuencia del acontecimiento cinematográfico, que es el ámbito que nos consta en este texto.

El personaje de Jefferies en el filme de suspense *Rear Window* (Hitchcock 1954) es un excelente ejemplo para demostrar la importancia del estadio del espejo como fenómeno constitutivo del disfrute escópico con las pantallas de manera fascinante, también de modo muy particular a la experiencia del cine como acontecimiento fundador del yo y la otredad.

Dado que es un lugar común este tipo de análisis con los mismos elementos, simplemente tomaremos los elementos conceptuales del modelo óptico lacaniano para explicar el mecanismo de conformación del sujeto cinematográfico a partir del mencionado filme.

---

<sup>1</sup> Según Jean Allouch a inicios del año 1963 (Melenotte 2005. p.176)

¿Por qué de nuevo Rear Window? Considero que la obra de Hitchcock de 1954, tiene varios puntos de interés para el psicoanálisis y la psicología desde distintos aspectos. Para fines prácticos limitaremos estos rubros: Primero, la dimensión escópica que implica la formación de la subjetividad y realidad desde la relación pulsional del yo en formación con la imagen y la realidad o aquello compuesto de \*la otredad. Segundo, el aspecto simbólico de los personajes y su representación sexual en torno a la red narrativa, es decir, como estos personajes actúan con referencia a su deseo y la falta en el filme.

Para iniciar con este análisis partiremos de la importancia del estadio del espejo desde sus primeras intuiciones hasta la última construcción del modelo escópico.

### **1.1 Sobre el estadio del espejo y los esquemas ópticos...**

Un espejo *seria cualquier superficie capaz de reflejar de manera más o menos nítida la luz proyectada en dicha superficie.*

Esto implica desde la superficie calma de un estanque, caso de Narciso hasta cualquier pantalla o cristal que tenga la facultad de retornar en cierta medida, de inicio, nuestra propia imagen. A esta podemos llamarle *imagen especular*, aquello que se enmarca en dicha superficie reflejante (también se convierte en un objeto tan efímero como trascendente, como veremos más adelante).

En este sentido, el concepto de estadio del Espejo se refiere, no a un objeto real (el objeto material en sí), ni a la experiencia empírica (cuando se mira el niño frente al objeto o explicaciones biológicas de su ocurrencia), sino a los fenómenos o acontecimientos que podemos inferir a partir de este proceso formador.

La importancia del espejo *es incluso ontológica como operación psíquica para la posterior formación del ser humano*" (Roudinesco, 2009 p.174). Esto significa que el espejo en cuanto objeto es una herramienta o un medio para la operación psíquica necesaria para el devenir imaginario del sujeto.

Lacan usa de pivote para su estudio este concepto del trabajo de Henri Wallon, es decir, tomó su concepto y le aplicó su interpretación no evolucionista sino estructural para potenciarlo a nivel de primer organizador de la realidad humana (Lacan 1938). Para el psicoanalista, este fenómeno ocurre previamente al dominio de las funciones motrices y ocurre también como resultado de la curiosidad o inquietud de sí. ¿Por qué?

Según Lacan (1978), *L'enfant<sup>2</sup> no puede percibirse como una entidad completa, no hay siquiera entidad, este infante recién destetado requeriría de una pasión que reconstituya un cuerpo que se ve a sí mismo, desde su punto de vista se percibe como fragmentado.* (p.54)

Cuando se enfrenta al espejo el infante, su visión enmarca la imagen completa de su cuerpo y de este modo anticipa psíquicamente su *Gestalt*, su totalidad. Según Lacan, se produce entonces su *derroche jubiloso de energía que señala su triunfo, el ideal de la imago del doble* (1978, p.53). Para 1971, para Lacan *la unidad de la imagen constituyente del Yo, éste se funde o confunde con la imagen formada en el objeto; lo aliena y de este modo se constituye el narcisismo* (p.91), aquello que alimenta este *yo especular*. Un placer independiente de la fuente externa, en este caso a un otro.

El aspecto libidinal del narcisismo es la identificación de la imagen sobre sí mismo como objeto y posteriormente del mismo modo con especial interés o curiosidad sobre los demás objetos como anticipación a la dimensión simbólica del deseo. La alienación derivada del narcisismo y la identificación con la imagen reflejada del espejo, hacen del sujeto humano un cautivo de la imagen. Este es el acceso a lo imaginario. En esta identificación primaria con la imagen, el sujeto anticipa sus movimientos corporales al crearse una imagen propia como un todo. En adelante su cuerpo se mueve independiente de la autoconciencia y al mismo tiempo tiene la capacidad de *pre/verse* en y desde otros lugares.

---

<sup>2</sup> *Infante* En Francés

Cabe mencionar también en este momento, que para Lacan el triunfo de la instauración de esta unidad corporal y libidinización del mismo también implica la angustia por la fragmentación, mutilación del cuerpo mismo; fuente inconsciente de horrores futuros. Es cierto esto puesto que el pequeño *enfant* autoerótico esta desarticulado en su percepción de su cuerpo, no *se ve a sí mismo como un cuerpo* integrado.

El estadio del espejo es pues una etapa ontológicamente necesaria que anticipa la integración de un cuerpo unificado, libidinizado por sí mismo y por la imagen que puede hacerse a los ojos del Otro. El proceso de identificación que se lleva a cabo en este momento también es fuente de agresividad pulsional, de nuevo causa de la división que inaugura al sujeto.

En este primer apartado podemos intuir lo fundamental del estadio del espejo desde la primera obra de Lacan “Los complejos familiares en la formación del individuo” publicado en la Enciclopedia Francesa en 1938 así como el célebre “El Estadio del espejo como formador de la función del yo (Je)...” comunicado de 1949 en Zurich.

En este trabajo, el estadio del espejo anticipa su entrada en el lenguaje al poner un andamiaje simbólico, el yo especular, debe virar, hacia el yo social.

Para ello es necesaria una *función de desconocimiento, donde la relación especular sujeto-objeto ocurre como una división del mismo yo.* (Lacan 1971, p.87). Cuando el *enfant*, (auto percibido en ese momento como fragmentado) se ve al espejo inmaduro motrizmente, aun no sabe que ve pero logra identificarse jubilosamente con esa imagen reflejada, ahora conformando una unidad, aunque le hace falta un paso en este proceso, su ingreso a lo simbólico. Para ello, la presencia de una tercera mirada, en este caso, de la madre y su enunciación de que, el ser que se refleja en el espejo es *uno mismo*, en este momento se adecua

la imagen propia vista desde los ojos del Otro a la imagen propia del yo especular como *Gestalt* o completo, Total.

Básicamente este es el proceso que se lleva a cabo en el estadio del Espejo planteado por Lacan en sus primeros abordajes de este fenómeno. En sus seminarios desarrollará con más detalle estos conceptos y apoyándose en esquemas para explicar la emergencia de lo imaginario en el sujeto y la ya mencionada anticipación a su ubicación simbólica.

Para el Seminario I *Los escritos Técnicos de Freud* de 1954, Lacan distingue dos tipos de imagen, imágenes reales, que se comportan como objetos, aquello que se comporta como objeto, así como el cuerpo y las virtuales, aquellas producidas de imágenes reales y se corresponden con el espacio imaginario.

En la llamada experiencia del ramillete invertido se puede ejemplificar estos dos objetos. Mientras el ojo se “acomode” de tal forma que pueda percibir el objeto real (C=Florero=Cuerpo) y el ramillete (B=Virtual=Objeto de deseo) que se encuentra en otra “dimensión o lugar”, dislocado de un punto de vista que permita la ilusión: El contenedor el cuerpo o florero real ubica el ramillete u objeto de deseo virtual. (Esquema 1. del Ramo invertido). Con este esquema, Lacan demuestra la correspondencia del objeto virtual con el objeto real. Este es el momento de la *fascinación por el objeto* en tanto virtual/ramillete fusionado con lo real del cuerpo/florero. (Lacan 1977, p.126)

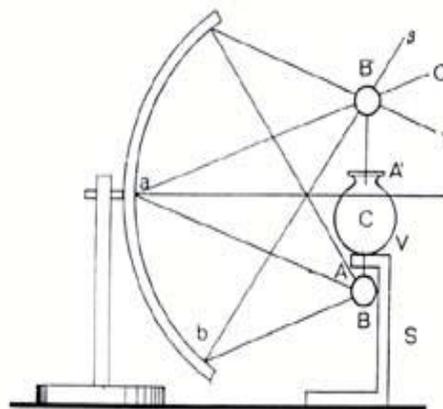
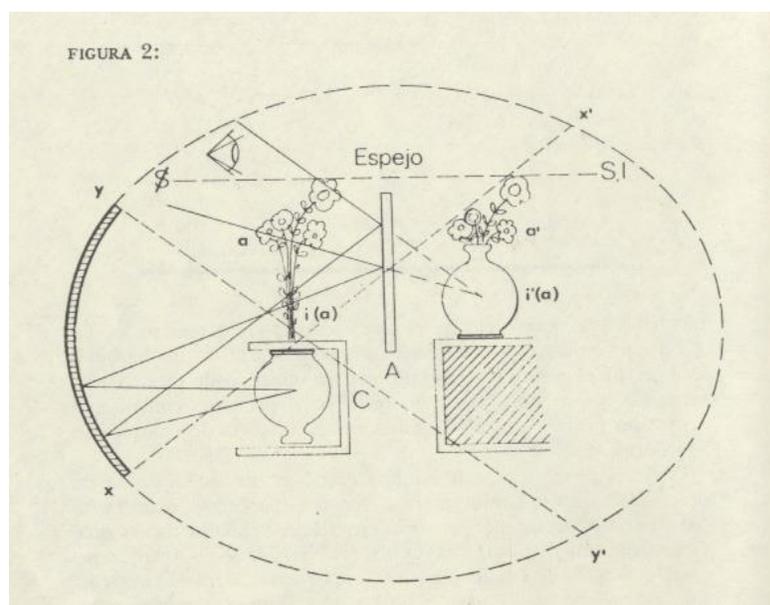


FIGURA 1

En un segundo momento se hacen unos cambios al sistema. Se invierten los lugares del florero y el ramillete, ahora el florero-cuerpo está cubierto, significando para Lacan el desconocimiento del cuerpo propio, así como el ramillete-objeto virtual u objeto de deseo se torna real. (Esquema 2. del doble espejo).

Mientras que en el primer esquema se ubica una posición para hacer efecto la ilusión, en este esquema se precisa la presencia misma del observante ( $\$$ ) al añadir un segundo espejo; un espejo plano colocado de frente al dispositivo recién modificado de modo que el objeto real se ubique en medio de los espejos. (Ver dispositivo). (Lacan 1977, p.191)

El espejo plano (A) servirá para situar a continuación dos narcisismos o en este caso *dos relaciones con el objeto*: Aquella que se encuentra a nivel de la imagen y permite situar el objeto en relación del cuerpo con la realidad (la mirada que se extiende sobre el espejo y se dirige al mundo preformado, {relación  $\$$ -S}) y el segundo que introduce la dimensión del Otro a la *imago* antes mencionada, es decir la alienación: *con la mirada del otro que al final es la misma sobre nosotros*. (La reflexión con que se encuentra la mirada en el espejo A, es la mirada que incluye mi imagen a la ilusión del espejo, el cuerpo mismo integrado en el campo posible de la visión {sobre los ejes  $x'$ ,  $y'$ }).



Primero, el sujeto frente al espejo plano puede ver tanto la ilusión del ramillete ante el espejo cóncavo como su propia imagen enmarcada por el reflejo del espejo curvado. El Objeto se despliega en dos: 1) la Imagen real  $i(a)$ , como mencionamos es la ilusión del ramillete en el florero en el espejo cóncavo y 2) la imagen virtual  $i'(a)$ , aquella imagen que aparece ante el espejo plano, la imagen completa, esta incluye la ilusión del ramillete y el sujeto se incluye en ella, desde el punto de vista donde se mira al nivel de lo imaginario del deseo.

Aquel que se regocija o se *fascina* de sí mismo en su imagen con la ilusión de objeto. El **Yo ideal** se identifica entonces con la imagen narcisista primaria, nacida de lo imaginario que en adelante se alimentara de imágenes donde el sujeto se incluya en el reflejo. El Yo se crea en este mismo movimiento, a partir de los objetos que *libidinizo* con la mirada y su propia imagen en interacción con el objeto. El enfant que se observa al espejo se descubre como completo, ya se ha mencionado esta frente a su Yo Ideal aquella fuente de identificaciones a las que posteriormente se remitirá.

El **Ideal del Yo** cuya presencia se intuye con la mirada del Otro. El Sujeto entonces se percibe desde el espejo plano en una mirada que no le pertenece pero está incluida en ella. Este Ideal del Yo es la instancia de mi imagen que viene del Otro. Este mismo Otro (A) con una ubicación privilegiada a la del sujeto puesto que *uno no se puede ver con sus propios ojos, sino con los ojos del Otro reflejado*.

En este momento queda más clara la idea previamente planteada de la división: *La imagen que me completa es aquella en la que yo me observo, desde el lugar del otro*. El desconocimiento de mi mismo en cuanto mi punto de vista se cierra con mí imaginario sobre mí como totalidad. Algo así como vernos desde afuera, desde el ya dicho lugar del Otro. Para Lacan, este lugar donde al final y de inicio reside el ámbito de lo Simbólico y la Otredad.

La Otredad aparece justamente en el sentido simbólico en el momento que existe, gracias a esta interacción, la enunciación de su existencia, su nombre aunado a una imagen corporal completa frente al espejo.

Se explica el posible empate de la imagen percibida al espejo con la alienación fundacional del yo con su propia imagen dada la distancia imaginaria que la posición del Otro puede proveer.

El narcisismo que se funda en la imagen, este sujeto especular es un engaño hecho con espejos, hablamos del narcisismo primario. Aquel que tiene como objetivo el cuidado mismo del cuerpo como totalidad; en aparente control de aquello que su campo escópico puede introyectar, así como referente de identificaciones posteriores.

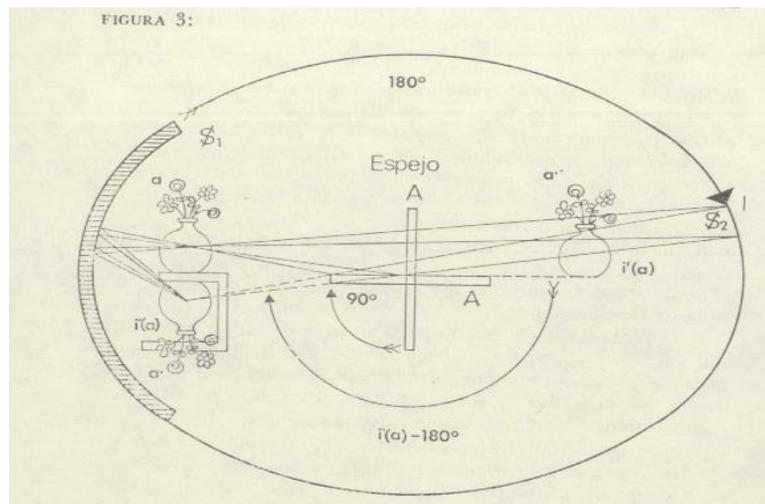
En este sentido, es también el origen de los celos primordiales y un odio nacido también de la fascinación primaria con la imagen, El Otro del reflejo es un rival o un otro cuya identificación ya no se sostiene. Para Lacan, esta es el origen de la agresividad narcisística que Lacan explica con el célebre caso clínico de Aimée y su análisis de las hermanas Pappin. Donde la idealización del Otro (*Ideal del Yo* ubicado en una persona existente) choca con nuestro Yo interiorizado, la única respuesta para ellas fue la eliminación del Otro Real.

Ahora, el espejo plano se gira 90 grados para ubicarse de manera horizontal, la imagen reflejada, imagen virtual *desfallece*. El sujeto ha de moverse al otro lado del espejo ahora horizontal, (I) para revelarse la imagen escondida, el florero virtual tras el ramillete real, aun mantiene la ilusión del objeto pero desenmascara las investiduras narcisísticas, donde el Yo se amolda a las imágenes que el Ideal del yo reflejan.

El engaño queda revelado, de entrada, que *del otro lado (del espejo) no está el objeto*. Esto significa que el Otro imaginario no tiene la verdad de mí Ser; es decir, el hecho que la mirada del otro nos constituya como sujetos de deseo del Otro, no dice nada sobre nosotros más que la apariencia. En esta dinámica secundaria,

con el Otro como intermediario es también un reflejo de la imagen deseada de uno mismo ante el semejante en forma de una *investidura*. Un engaño o una apariencia para el otro muy Otro, así como mí otro yo.

En este último esquema (Figura 3, El espejo plano girado) en su giro cierra el sentido del estadio del espejo como una relación especular con la realidad. Para Lacan. *El sujeto escópico resultante de este proceso queda en disposición de identificarse con su imagen integrada a un imaginario sin enajenarlo con la misma. El desencanto con el Ideal del Yo permite poner límites a la fascinación que el espejo o cualquier pantalla provee sin prescindir de la realidad misma necesaria para manejarnos en esta.* (Lacan 2006, p.26)



Si bien el objetivo de este último esquema es la resolución final del análisis. Lacan sostiene que el posicionarse en el lugar del Otro, aquel detrás de las apariencias es el analista y la caída de los espejos que distorsionan los ideales planteados por el Yo Ideal. La posibilidad de ver a través de la ficción y la capacidad o anticipación que tendrá el Sujeto de discernir lo interno (*Innerwelt*) de lo externo (*Urwelt*). La ficción/fantasia de la realidad.

El Ideal del Yo en cambio funciona como sustitución del narcisismo primario y se encuentra del lado de lo simbólico, por tanto sujeto a la exigencia de la Ley, es decir, del régimen del lenguaje que nos concede un lugar en el mundo como una

introyección simbólica (Aquel que se enuncia) como sujeto del deseo, siempre en falta. Es decir, Él Sujeto puede ocupar cualquier lugar posible en la red simbólica o red social, en tanto pueda identificarse con los papeles que representan dicho lugar de deseo.

Lo que podemos recuperar de la experiencia del espejo en torno al cine y su disfrute es la disposición ontológica y anticipación que la imagen virtual puede proveer para el desarrollo tanto motriz y sobre todo imaginario del Sujeto. A partir del narcisismo y su fundación en el reflejo, el enfant tiene la posibilidad de *verse distinto* al espejo conservando su identidad su Yo simbólico, aquel que se enuncia en la cadena de significantes y las identificaciones imaginarias, el Yo imaginario que se deleita con las posibilidades que los distintos espejos prometen.

Si hemos de referirnos a los espejos posibles. La industria fílmica o del cine, como una fábrica de sueños se encuentra en avanzada con respecto a nuestro deseo y su dinámica. Puesto que tiene como un gran antecedente toda la tradición mítica y literaria de la cual retoma sus ideas. Tiene también los recursos visuales que pueden favorecer (si está bien realizado), rostros o semblantes que se vuelven fácilmente reconocibles, y deseables. Este tipo de transferencia con el objeto observado a través de la pantalla/espejo favorece enormemente la proliferación de modelos, por así decirlo colectivamente inconscientes. De ahí la importancia de la influencia histórica de la que es responsable dicha industria fílmica.

El cine como sostendremos es un sistema al servicio del deseo por medio de lo imaginario, podemos decir también que es la técnica de la *creación* imaginaria para fines de entretenimiento.

Existe pues una pasión por las imágenes y sobre todo una pasión que se remite a la experiencia de la imagen propia reflejada. Es ese **goce especular**<sup>3</sup>, el de la fascinación que depende de la mirada tanto propia (Yo Ideal) como del Otro (Ideal

---

<sup>3</sup> Aquel goce distinguido que deviene de la experiencia visual. (Lacan 1964 p.90-92)

del Yo). En la relación especular que sostenemos con el mundo se encuentra de intermediario el narcisismo, cuya predisposición psíquica nos permite disfrutar posteriormente de las posibilidades imaginarias que cualquier pantalla puede proveer, identificaciones secundarias.

En principio asistimos al cine para involucrarnos momentáneamente en la situación/narración de vida de los personajes en la pantalla, por lo que a modo gozoso podemos identificarnos en ciertos aspectos con lo que acontece en la pantalla. Es posible que de manera consciente no exista una identificación plena con lo observado, sin embargo es necesario, como en cualquier obra de ficción, aceptar suspender nuestra incredulidad para disfrutar el evento cinematográfico. Al permitirse ser conmovido por lo visto en pantalla, se acepta la premisa de seguir verosíblemente los acontecimientos y vivir aunque sea por un tiempo y espacio limitado otra vida o experiencia a modo estético. Ya sea de manera afortunada siendo la obra fílmica más o menos exitosa o decepcionante si la obra no lo vale a juicio de cada uno.

Es claro por supuesto, las características simbólicas que siempre permean el acontecimiento fílmico, desde las expectativas a toda una tradición discursiva que preexiste al sujeto. El cliché cinematográfico es el prejuicio de lo esperado ante lo cultural, es decir existe un marco socio-cultural que dispone del contenido fílmico a consumir. Como menciona Slavoj Žižek en su prólogo de *The pervert's guide to cinema* (2004) *el cine no te da lo que deseas te dice como debes desear* (Finnes, 2004).

Desde esta *premisa perversa*, diría Žižek el cine es una serie de significantes imaginarios que existen discursivamente y en nuestra inmersión en lo imaginario, ya se están escribiendo de manera inconsciente las coordenadas del deseo. En este sentido cabe introducir la polémica dimensión del deseo como aspecto masculino. Más adelante se abordará este asunto. Sin embargo, es necesario mencionar que existe una tonalidad perversa que desarrollaremos a lo largo de este trabajo con respecto al acontecimiento cinematográfico.

Para Lacan, los esquemas ópticos dejaron de ser útiles ante el surgimiento del *objeto a* hacia inicios de los 60's como plus y falta de lo escópico para hacerlo paradójico; nos funciona en este caso para ilustrar un proceso que explica la dimensión fascinante y alienante de las pantallas como objetos de desdoblamiento narcisistas.

En septiembre del 1954 se estrena un filme llamado *Rear Window*, del director Alfred Hitchcock, un filme *pedagógico*, en este caso puesto que nos puede servir a modo del esquema óptico a explicar los ya mencionados conceptos psicoanalíticos derivados del estadio del Espejo. La dirección que lleva este trabajo nos lleva a hacer una breve mención a algunos puntos significativos de la teoría de Laura Mulvey sobre el cine *mainstream* de la postguerra en su texto *Visual Pleasure and Narrative Cinema* de 1975. De entrada proclama un uso político del psicoanálisis y en su texto pretende servir a estos fines al describir algunas herramientas que el orden patriarcal utiliza para sostenerse como discurso ideológico.

En este trabajo, la autora sostiene que la mirada con la que observamos el cine es *preponderantemente falocéntrica*, en el sentido que busca satisfacer el “deseo escopofílico masculino”, haciendo referencia al caso en el que se asume y legitima la mirada de deseo del masculino sobre los cuerpos femeninos en pantalla como *satisfacción de su pulsión*. (Mulvey 1975, p.18)

Este deseo se sostiene por la mirada exclusiva del espectador colocado en posición del protagonista masculino donde la figura femenina se sitúa en el film de dos maneras: La mujer como objeto de satisfacción *per-se* a modo de posesión del objeto por medio de la mirada, el espectador espera tal o cual objeto [a] en la pantalla, sería un placer escopofílico meramente pulsional y; el placer narcisista ante las identificaciones que se presentan ante la pantalla, es decir como resultado del estadio del espejo, el placer viene implícito en la continuidad del personaje a lo largo de la narración presentada, el placer que viene de involucrarse en la historia que vemos.

Para la mirada masculina, dice Mulvey, la figura femenina es angustiante en tanto ser sexuado, Esta figura femenina tiene dos caminos en la resolución del filme para lidiar con esta angustia que representa ese Otro sexo. Un camino implica el descubrimiento del secreto que oculta, a manera de “narración sádica”, el protagonista masculino se mueve a través de la historia con la figura femenina como icono que permite la continuidad a la trama. El otro camino, es aquel donde su objetivo es ser satisfactorio en sí mismo, la “escopofilia fetichista”. La imagen fascina sencillamente por ser aprehendida por la mirada que la contempla. Para nuestra autora, ambos caminos resultan excluyentes por la mera contradicción pulsional que implican. Esto significa que la pulsión busca saciarse de manera simultánea en la contemplación escopofílica del objeto-que-mirar y la resolución narrativa del objeto de deseo, como se cuenta la historia. Ambas miradas que sirven a resolver la pulsión escópica del Sujeto Supuesto Espectador y al mismo tiempo resolver la angustia de castración del protagonista en turno.

Concluye con una encrucijada para la figura femenina donde ésta termina atrapada en la mirada neurótica el deseo masculino. Si la mujer significa castración o amenaza de ésta, la mirada, ya sea voyeurista o fetichista busca resolver la angustia de castración que la Mujer significa. (Mulvey 1975, p.26)

Laura Mulvey introduce entonces su análisis en los filmes de Hitchcock entre ellos, Rear Window para sustentar su interpretación de este filme en su marco discursivo. Antes de adentrarnos en las posibles interpretaciones, veamos a de que va el filme.

## **1.2 A través de la ventana**

El filme inicia con un intrépido fotógrafo L.B. Jeffries (James Steward) lesionado de una pierna cumpliendo su trabajo. Imposibilitado y malhumorado no le queda más remedio que “fisquear” a través de su ventana trasera a sus pintorescos vecinos de los cuales termina enamorándose y comienza a interesarse por sus historias

(les pone sobrenombres casi televisivos para hacer una distancia ficcional con ellos, objetualizarlos hasta cierto punto): *Miss Torso*, *Miss Lonelyhearts*, *The Newlyweds*, *The Thorwalds*, el romántico pianista, entre otros.

Nuestro protagonista masculino es un personaje cuya importancia está en sostener una mirada “periodística” o de autoridad desde el inicio al recorrer su trayectoria pictórica por las imágenes nos dispone a su pulsión. El inválido Jeff cuya curiosidad o deseo ha tenido que reprimirse, ésta pulsión *se tiene que dirigir afuera* de la ventana ya que es la forma de darle un cierto tipo de control, al menos visual sobre su pequeño mundo. Aunque no es menos motivo el evitar el “verdadero peligro” según él, el matrimonio con Lisa Freemont. (Grace Kelly). Lisa es una modelo exitosa e independiente que expone su deseo por Jeff. Este no oculta su desinterés y trata de argumentar su negativa ante el deseo de Lisa, sin embargo para Jeff, su impotencia en lo Real frente a Lisa se ve desplazado a la fascinación que la ventana le provee. Stella (Thelma Ritter) la voz sentenciosa del Superyó anticipa ya de algún modo que esa conducta voyerista le traerá problemas.

Este primer momento en la película nos remite al narcisismo, aquel que se identifica con las imágenes, se apropia de ellas como si fueran suyas. Lo que se ve, es disfrutado por mera pulsión escopofílica (Mulvey 1975 p. 21). El momento en que el enfant ve una realidad fuera de sí y se fascina por el objeto externo, la imagen virtual. La simple contemplación posibilita un placer pulsional o primario.

Mientras nuestro héroe es cuidado a modo de *infante remilgoso* por Lisa, el modelo deseado y realizado de una vida “cómoda y establecida” en lo imaginario social que de manera explícita le ofrece, Nuestro voyerista mira a través de la ventana una pelea entre los Thorwald, lo que termina por decepcionarse de esa posibilidad de vida.

Algo ocurre, en una noche tormentosa y tras un grito desgarrador al otro lado de Greenwich Village, Anna Thorwald la esposa de Lars (Raymond Burr), aparentemente desaparece. El fotógrafo ve devuelta su pasión y se obsesiona con

descubrir la verdad de la desaparición de su vecina, que para ello logra convencer a Lisa y a Stella de su intriga, se hace de ellas para ejecutar su deseo, buscar la verdad oculta de una *mise en scene* que obsesiona a Jeff. La desaparición y posible homicidio de Anna Thorwald.

Cuando Jeff se interesa en el misterio, evade la angustia que Lisa representa para el captando toda su atención; involucra la figura amenazante Real de Lisa y la envuelve en medio de su discurso medio paranoico controlando así su angustia. La trama en este segundo momento se convierte en una *narración sádica*, la estructura detectivesca del *film noir*, comentada por Mulvey parece confirmarse.

Esta autora sostiene que este film es paradigmático de una narrativa sádica hollywoodense. Ve en Jeff una figura de supuesta autoridad que desde su posición de impotencia logra dirigir las acciones de Lisa que *se establece como una imagen pasiva de perfección visual*. Ambos personajes contraponiéndose en la trama que se resuelve con la mirada masculina erotizando la figura femenina desde la distancia de la pantalla. (Mulvey 1975, p 20)

Retoma de Douchet la idea de que Rear Window es una metáfora de la experiencia del cine, donde Jeff es el espectador y todas las personas frente a su ventana son los personajes que se reflejan a modo de pantalla. Jeff sin poder ejercer su pasión voyerista se remite a lo que puede ver desde su falta o temporal invalidez, a modo de identificación con las figuras externas se contempla a sí mismo, contempla sus posibles futuros con Lisa y se fabrica historias de los demás personajes. En la pareja de recién casados puede ver la felicidad de la novedad romántica, en los Thorwald una pareja en constante conflicto. Contempla en la misma escena al pianista melancólico tocar mientras pisos abajo la Miss Lonelyhearts se dispone a comer a la luz de las velas en soledad.

El personaje de Jeff en este sentido, es la representación del órgano sin cuerpo que es el espectador, imposibilitado de actuar, de alguna manera Castrado ó limitado en su poder sobre la imagen, ya sea un tipo obsesivo de las imágenes percibidas a distancia. Este protagonista no es una figura de acción, es en este

caso el que *goza con la mirada cuyo placer es escópico, por pura fascinación de las imágenes un caso de escopofilia fetichista*, en el sentido de Mulvey (1975, p.21). Un personaje asexuado, pero como órgano pulsional encarnado por el espectador ejerce su deseo al momento de actuar en su realidad en la imagen de Lisa.

El sentido que el personaje principal se encuentre postrado en una silla, impotente es el pretexto para ubicar ingeniosamente en la pantalla al espectador (Aquel ser metafísico que se presupone se identifica y goza con lo reflejado en las pantallas), ese Órgano sin cuerpo<sup>4</sup> en el que nos convertimos en la sala oscura. Nuestro deseo como espectadores es el deseo prestado de Jeff puesto que la historia se desarrolla con su mirada y vivimos la experiencia en la imagen de Lisa. De este modo es evidente que, al referirnos al personaje masculino, hacemos implícita, la ambigüedad Jeff/Espectador.

El espectador, aquel que se encuentra en la llamada *cuarta pared*<sup>5</sup> es un invitado metafísico que participa a modo perverso en el film. Nosotros como espectadores compartimos el punto de vista voyerista e incomodo de Jeff, así como nos distanciamos de su mirada ya que somos espectadores del espectador. Algo así como El Ideal del Yo de Jeff. Conocemos la misma información que Jeff y deducimos con el razonamiento del mismo, contrastamos las teorías con los personajes secundarios, pero tenemos las limitaciones de ser *metafísicos* es decir ausentes de acción en escena. Órgano escópico sin cuerpo, sin capacidad de decidir, simplemente gozar al modo del protagonista.

---

<sup>4</sup> Órgano Sin Cuerpo es un concepto intuido por Lacan en el Seminario 11. (Lacan 1964 p. 91-95). Hace referencia al objeto que cumple una función, Este objeto separable e independiente del cuerpo apuntala a la falta y por lo tanto es inasible. En este caso: la mirada. Independiente del Ojo (cuerpo a su vez), la mirada (como órgano) se mantiene en la forma de fantasma o algo que puede mirar sin ser mirado.

<sup>5</sup> Cuarta Pared es una pared imaginaria en cualquier puesta en escena a través de la cual la audiencia puede presenciar la actuación del personaje.

Lisa es una entidad pasiva sin duda modelo de perfección visual pero apresada por el deseo de Jeff (Mulvey 1975, p. 20). Para acceder al campo visual de deseo del fotógrafo, Lisa tiene que envolverse en el fantasma o discurso obsesivo en este caso de Jeff (*espectadores del espectador* y como espectadores en sí).

Si bien en lo Real de éste, Lisa esta a su disposición como objeto, es en el plano de lo imaginario/simbólico cuando la reconoce no como objeto distanciado del goce especular y fetichista; sino como su identificación con el *otro lado del espejo* con el Otro (Lisa) y es introducido el mismo Jeff en la trama por culpa de Lisa como veremos a continuación.

Tras las indagaciones e indicios ambiguos, con el detective Doyle, la enfermera Stella y la misma Lisa quienes en esta parte de la película tienen la función de confrontar las deducciones especulares del protagonista, sin embargo, éste no cede en su conclusión e intensifica su vigilancia, por lo tanto alimenta su obsesión.

La mirada de Jeff se torna obsesiva, sujeta a la teleología de la narratividad; *deseamos saber* que ocurre con la historia, el placer sádico de continuidad llevada por Lisa, ahora es una protagonista activa, impredecible en el deseo del espectador/Jeff. Es un segundo momento del espejo mismo, un momento narcisista identificatorio a dos niveles en este film. El fisgón se identifica con la figura femenina, Lisa a modo de espectador que realiza su deseo y cuyas decisiones tienen repercusión en la imagen mirada y la identificación que tenemos como espectadores impotentes de actuar. La posición del espectador (Mulvey 1975) es esencialmente *la represión de su propio exhibicionismo y proyección del deseo reprimido al personaje*, (p.20) una forma de expresión narcisística/fetichista que se extiende al personaje visualizado. El espectador se posiciona en el punto de vista de Jeff y al mismo tiempo lo ve desde fuera de sí, *gozando* de su angustia. El filme se goza pues en dos sentidos simultáneamente, para resolver el problema planteado por la autora, Un disfrute escópico/pulsional o la satisfacción narcisista de la narración. En esta separación tenemos *satisfacción* (suponiendo

que existe plena) en las dos instancias nacidas del estadio del espejo, el Yo ideal y el Ideal del Yo.

El Yo ideal, aquel que se incluye en la imagen y se hace parte del acontecimiento que se percibe. Aquel que se goza en la apreciación/apropiación de la imagen por medio de la mirada desde la comodidad de su silla, Jefferies fascinado con el objeto que es la verdad de lo observado. El Ideal del yo en cambio ocurre en dos lugares simultáneos también. Primero, Lisa como sentido que completa la exigencia neurótica de Jeff, la demanda sádica del protagonista a modo de Ideal de Lisa para el imaginario de éste. Segundo, Jeff como sentido que se completa con nuestra presencia/ausencia la experiencia del protagonista masculino a la que estamos sujetos cuando somos espectadores.

En el segundo esquema escópico planteado, este momento nos ubica en la doble posición privilegiada. Controladores de la acción en posición interna de la diegesis y gozadores extra-diegéticos<sup>6</sup> Nuestra mirada al dividirse en dos y nos previene de la angustia que la incertidumbre latente, así como permite un disfrute sin culpa ya que esta se transfiere al personaje.

De muchas conclusiones posibles, la única posibilidad de probar la verdad deducida por Jeff es buscar evidencias del otro lado de la ventana, el anillo de bodas de Anna Thorwald. En una última pesquisa por parte de los improvisados detectives entra en acción Lisa en la búsqueda de la prueba incriminatoria poniéndose en riesgo de ser descubierta por el posible asesino al entrar en su departamento, En este momento Lisa es sorprendida por Lars quien en la confusión dada por la llegada de los policías logra triangular la mano con la evidencia de Lisa con la mirada de Jefferies al otro lado de la calle. Lisa es puesta a salvo de Lars al ser llevada por la policía fuera del departamento.

---

<sup>6</sup> Diegesis: Del griego diégesis Aquello referente a la narración, ya sea dentro o fuera de ésta.

Ahora la atención de Lars se dirige a Jeff; éste entra en escena para la mirada que se encuentra tras la ventana. El vendedor lo identifica desde su propio departamento y lo busca confrontar. Solo en su invalidez, desprotegido ante lo Real espera.

Para la conclusión, Hitchcock planea un castigo para el fisgón. Casi vaticinado por Stella al inicio del filme, como dialéctica de la cuarta pared, Jeff ahora forma parte de la acción que solo contemplaba, de lo que era una imagen para éste, fascinante, distante y segura es una amenaza que pasa de lo imaginario a la realidad. Lars Thorwald un personaje robusto muy real toca la puerta de nuestro protagonista.

Cabe señalar el desconcierto que Lars le manifiesta al entrar en el departamento a oscuras de Jeff. -¿Qué quiere de mí? Es la pregunta lógica que el personaje se hace ante el espectador silente. Lars *sabe* que algo sabe ese ojo sin cuerpo que lo amenaza sin hablar. Podemos inferir en este momento la equivalencia del tercer esquema óptico planteado. Thorwald funge como ese espejo plano que, al ser movido de su lugar ideal de reflexión, rompe con la ilusión narcisista. La mirada realiza un giro de 180 grados (la posición relativa de Lars con respecto a Jeff) y ahora le pertenece a Lars. Para Lars cae el velo de su subjetividad al ser colocado como objeto de deseo supuesto de un goce oculto para ese fisgón Jeff en la lejanía. Para Jefferies cae el velo narcisista de control de la imagen, es decir atraviesa la ilusión de las identificaciones, para dar cuenta de su presencia real/corporal ante los Otros, este caso Lars. Estamos sujetos a la mirada de los Otros y por lo tanto también a su deseo.

En este resumen de la obra Hitchcockiana, partimos de Mulvey en su comentario sobre el film, realizamos una reflexión que se dirige a plantear que Rear Window, como se ha mencionado un objeto de análisis en torno a ser una alegoría sobre el espectador de cine. La experiencia del personaje principal, nuestro protagonista es el lugar de identificación del espectador así como un personaje que a modo de

cuarta pared, el espectador *observa al observador*, da cuenta del espectador en su propia dimensión, emoción e inconsciente a los ojos del Otro voyeurista que somos cada uno de nosotros al presenciar el filme, hasta cierto punto impotentes de actuar pero gozantes de la proyección narrativa sádica de los deseos del protagonista hacia Lisa Freemont y en nuestro caso nuestra contemplación fetichista del espectador. Una lección de auto reflexión de la mirada y de alguna manera el modelo escópico.

Sin embargo, su análisis queda limitado a este argumento si no recordamos la perturbadora incidencia de lo Real. Como mencionamos, El surgimiento del *objeto a* replanteó para Lacan la utilidad del esquema óptico ya que, según él no podría captar la dimensión Real del objeto observado. La triada de esta película entre el espectador/Jeff como la mirada que aparentemente dirige la acción, Lisa Freemont como *un* objeto de deseo que permite la acción continuar y finalmente el vendedor Lars Thorwald como el *objeto a*, es aquel objeto dentro del campo de visión que fascina la mirada de Jeff y lo hace desear. *Desea su verdad*, que el asesino a su esposa. Previamente señalamos que Lars funciona como el espejo plano (girado en el esquema de los espejos); en este caso aquel que permite hacer notar a Jeff la falta en su deseo. Este objeto es siempre evasivo y al momento de encontrarlo o hacerle frente no necesariamente es una experiencia agradable.

Lars como el *objeto a* nos explicaría la parte siniestra y Real del sistema escópico. Este sistema cierra su ciclo en el momento en el cual nos percatamos que el *objeto también nos puede mirar*. Nuestra mirada cargada de deseo se torna hacia nosotros, como el reflejo deformado de nuestro deseo, Thorwald es el reflejo de Jefferies, del mismo modo en que es su secreto. Si bien el protagonista Jeff al ver por la ventana trasera se ha llegado a identificar con los personajes que puede ver a través de ella, mas su identificación con Thorwald le parece abominable, una vida de matrimonio insatisfactorio y violento. ***Esta es la paradoja del objeto a, a pesar de ser la verdad que entraña el reflejo es un secreto que esconde el deseo.***

En la confrontación final, la pulsión de muerte retorna a Jeff en la figura de Thorwald. Aquello que parecía seguro de contemplar tras una pantalla es la amenaza de lo Real que no puede ser aprehendido por el marco del espejo y su imagen especular y cuyo sentido es insuficiente para dar razón a la imagen, y a modo de castigo del Yo ideal que Lars Thorwald representa para Jefferies (la confrontación o dialéctica de su pulsión escópica, para hacerse paso en su deseo y el orden social).

Al final del filme, Hitchcock es conservador en su apreciación. Para Mulvey, es una obra *que representa un viraje en el cine hollywoodense de la posguerra, ya que intenta subvertir las nociones de la mirada voyerista como paradigma de la mirada masculina que predominaba en el cine de su época* (Mulvey 1975 p.18). La lección cuando termina la intriga es que el héroe impotente renuncia a fisgonear y se deja al cuidado de Lisa. Del otro lado de la ventana, todas las tramas o historias abiertas en sus vecinos a modo de mosaico televisivo se resuelven de modo *feliz* o satisfactorio.

El filme tiene muchos puntos para ser abordados. Nos hemos centrado en los aspectos más cercanos a explicar la *inevitabilidad*, es decir esa fuerza pulsional que fascina nuestra mirada a la imagen y la seduce hasta abismarse en ella. Nos encontramos con el elemento narcisista como origen de ésta pero para no quedar fijado como una figura fetichizable, el sujeto espectador al mismo tiempo demanda una narrativa que lo involucre y recibe pasiva e impotente las acciones vistas sin poder actuar en ello. Se ha de renunciar a la satisfacción voyerista por una que deviene de lo simbólico, aquella que se posterga en el desarrollo y clímax de la historia. Nuestro personaje masculino principal intenta dirigir/nos en su deseo hacia la resolución del misterio del otro lado de la ventana.

La función del estadio del espejo queda sutilmente registrada en nuestra experiencia como una anticipación de nuestro lugar virtual en el mundo. A partir de la dimensión fantasmática de lo imaginario nos es posible *disfrutar* de las imágenes proyectadas en las pantallas/espejos.

En esta operación, el sujeto ha pasado de la fragmentación corporal o un tipo de división a la conformación de un recipiente *yoíco* de experiencias que concentrarían en espacio y tiempo la identidad física del *Yo soy*. Esto no podría ser posible si no existiera una tercera mirada que contuviera la realidad al marco del observador. Esto significa que desde el punto de vista del Otro podemos identificarnos como entidades corpóreas, existimos para las demás miradas.

Una interpretación psicoanalítica de *Rear Window*, Dudenhoeffer introduce el concepto de *estrabismo* como disfunción especular que tiene como consecuencia, la intrusión de lo imaginario en lo que tenemos de acceso a lo Real que se nos aparece a partir de la información que podemos procesar e integrar del sentido provisto de lo simbólico. El estrabismo es entendido como un cruzamiento de miradas. *Una contraposición de los ojos que sostienen la mirada, uno sobre el otro en tiempos distintos, no se fija la mirada de manera simultánea con ambos ojos en un punto fijo.* (Dudenhoeffer 2009)

La autora utiliza el concepto de (*Spaltung*) o división, Esta surge a partir del efecto del lenguaje o significado en el Ser, por así decirlo pre simbólico. El cogito cartesiano que condiciona la existencia, es trastocado por Lacan con la separación del **sujeto del enunciado** y el **sujeto de la enunciación** que corresponden al sujeto del ser, de la inmediatez, indeterminación y completitud, el registro incolmable de lo Real en el caso del primero y el sujeto del sentido, del lenguaje e individuación que se ubican en el registro de lo simbólico. *Pienso donde no soy y soy donde no pienso.* En palabras de Lacan sentencian esta división insalvable que condiciona al sujeto a transitar por medio de lo imaginario ente ambos registros, no sin implicar una serie de fenómenos que resultan de este efecto de sentido.

La *Afánisis* es un concepto que considero muy importante en la comprensión del fenómeno de transición de lo real a lo simbólico por medio de lo imaginario. (Lacan 1964 p.90). Este concepto revisado por Lacan se refiere a la desaparición del

sujeto, por vía de la alienación ante la cadena de significantes y la demanda de hacerse sentido y significado.

El estrabismo en *Rear Window* es evidente en la perspectiva de Jefferies que observa, dos ventanas del apartamento de los Thorwalds, el lugar traumático, el *mise en scene* la transición de la sala y la cocina con la habitación marital es el sitio para construir el significado. Ambas habitaciones por separado que representan la división en la visión del protagonista y el espectador. En este sentido pueden ayudarnos a interpretar las omisiones que ocurren en toda narratividad, lugar de lo simbólico, siempre incompleto (donde sale en un momento de la película un grito espeluznante, de la habitación marital) de la experiencia existencial muy real, tan real que es sumamente traumática (las herramientas de corte en la cocina y la sala donde se desarrolla la acción cotidiana). En este mismo lugar de enlace, lo imaginario supone un tipo de *intuición*, un tipo de saber *a priori* o *retroactivo*, con posibilidades de ser erróneas pero suponen un orden previo y previsible de la realidad.

El estrabismo (Dudenhoeffer 2009) en este caso se refiere a un *fallo* en el mecanismo especular que, en este desvío necesario favorece la aparición de una suerte de imagen fantasmática o una anticipación, muy al estilo de Hamlet de la reconstrucción imaginaria de un sentido, donde el espectador en o fuera de la mirada del protagonista crea la historia que vive (sujeto del enunciado) conforme se narra y al final se ven confirmadas nuestras hipótesis o no (ahí el éxito de imprevisibilidad en las narraciones), estando fuera de la acción percibida (sujeto de la enunciación). El efecto estrábico establece entonces una doble visión, una división en la mirada, un desfase se produce donde la solicitud de nuestra imaginación es aquello que permite *el disfrute* o *goce* de hacer sentido a lo observado, como si nosotros lo hubiésemos vivido.

De este modo, el fallo del estrabismo es el éxito de nuestra relación anticipada con lo virtual. Si bien es cierto que la vivacidad de los estímulos recibidos por parte de la hiperrealidad, artificialmente producidos *sobrecogen* nuestros sentidos,

sobreexcitándolos llevando al sujeto a un abismo de éxtasis informático cuyo viaje podemos remontarlo a toda la historia del arte, pero gracias a la tecnología, se hace evidente en la actualidad, la superioridad de los simulacros de realidad ante la sobriedad de lo Real.

Para terminar con este primer apartado, es pertinente introducir algunos comentarios del filósofo y sociólogo francés Jean Baudrillard con respecto a los poderes de la hiperrealidad como síntoma posmoderno para ubicarnos nuevamente en una dimensión perversa de la virtualidad como el *crimen perfecto* sobre la realidad.

### **1.3 La omnipresencia del espejo y sus paradojas**

Es evidente que ahora más que nunca y con la orientación de la tecnología dirigida a la imagen, cuyo sostenimiento se basa en las pantallas (en sus distintas modalidades) es fundamental entender las implicaciones que esta tiene y ha tenido.

La realidad misma nunca ha sido suficiente. Algo de ésta siempre parece escindida, ni el imaginario puede integrar toda imagen, ni lo Simbólico suturar con significantes ese agujero que lo Real supone y se resiste al Sujeto. El efecto de lo Real en la imagen especular es de Angustia puesto que distorsiona la realidad a modo de falta. (Más adelante retomaremos este aspecto).

Es importante resaltar en este caso el esfuerzo de la humanidad misma por sucumbir a la seducción de las imágenes en forma de hiperrealidad o la exacerbación de lo imaginario. Baudrillard advierte en su trabajo de 1981, *Simulacra and Simulation*, la amenaza de esta hiperrealidad, definida por el autor al inicio mismo de su obra como la *generación de modelos de lo Real sin origen o realidad* (Baudrillard 1981). Esto implica representación de la realidad de signos sin referentes de su origen, es decir un simulacro, algo así como una *simulación de la realidad* que se presenta como la superación de la ficción y la realidad. Su

éxito implica entonces una confusión, mezcla, o ambigüedad de lo imaginario con la llamada Realidad.

Por supuesto es una consecuencia lógica de una sociedad que conforma su conocimiento, así como el desarrollo de su vida cotidiana a partir de superar sus propios límites a partir de la tecnología y los intermediarios por los que conocemos y reconocemos la realidad. Sobre todo en los dispositivos culturales que explotan las imágenes como medio de transmisión de la información, podemos entender la velocidad vertiginosa en la que el filtro de la realidad en la ventana de un televisor puede proveer una serie de imágenes que envuelven de sensaciones sobrecogedoras por su exceso de Realidad en la incomodidad de sus hogares, al alcance de su mano.

A lo largo de la historia, el ser humano se ha sofisticado para proveerse de los elementos necesarios para mantener un sistema de identidades sostenida en lo imaginario conocido como cultura. Podemos entender entonces a partir de esta anticipación especular que el estadio del espejo como condicional de nuestra relación con el mundo implica todo un sistema de apropiación de identidades a partir de las figuras identificadoras creadas por nuestro sistema de significados, es decir lo Simbólico. Lacan en su trabajo del estadio del espejo vislumbro en lo imaginario un terreno donde la realidad del organismo o real del cuerpo se tenía que sostener en imágenes especulativas, externas y subjetivas para sostenerse en un mundo lleno, y en exceso cargado de sentidos y significados, ***Solo lo virtual o ilusorio o imaginario libera de los límites del cuerpo.***

Por mucho tiempo, la religión, la literatura y las artes, los grandes discursos que han definido nuestra identidad en función con lo Real han tenido una jerarquía interpretativa sobre lo imaginario y se han hecho del mismo para sus propios fines conociendo de manera útil el conocimiento de las identificaciones especulares.

En la literatura, por ejemplo, disciplina que trata del imaginario en torno a las narraciones, su evolución, historia; su metodología, fines, etc., podemos observar en el aspecto que nos interesa, coloca al lector en un lugar distinto de su propia

experiencia y colocarlo en otro tiempo-espacio-persona para que pueda *vivir* de alguna manera aquello que fue leído. Si bien es cierto, al leer creamos desde nuestro registro de imágenes personales, elementos que faciliten este tránsito con la realidad narrada, es decir, imaginamos el físico del personaje, el lugar donde se encuentra, las conductas, etc. El punto de vista del Otro, en este caso del autor nos construye una realidad ficticia/virtual desde el lenguaje a través de las distancias y las épocas a nuestro imaginario.

El imaginario en forma de mitos cosmogónicos o textos revelados por los profetas de las religiones monoteístas *rellenan* la experiencia de la árida cotidianeidad con un componente sobrenatural necesario. Ante la angustia de la *necesidad* del Ser, se inventó la divinidad para darle a la humanidad la sensación de exclusividad o identidad en forma de cosmogonías y orígenes del universo y del ser Humano. *Los dioses crearon al ser humano para no vivir la eternidad en soledad* en un primer lugar sin embargo es el miedo a la soledad y la muerte sin sentido del Ser humano es la necesidad de crear a los dioses.

Es con el surgimiento del cinematógrafo o de la imagen-movimiento como dispositivo especular, que revolucionó nuestra relación con las imágenes como imaginario. Si bien en un momento la creación de imágenes de fuente literaria era sugerencia de aspectos físicos de lo narrado, son producto de la producción imaginativa del *sujeto lector*. El sujeto nacido de la época de las imágenes-movimiento (Cine en un primer momento, la televisión posteriormente en la intimidad de los hogares, y actualmente en las pantallas atomizadoras y personalizadas como vehículos privilegiados de lo imaginario) es el *sujeto espectador*.

Este sujeto espectador, fascinado de entrada y origen de lo proyectado a través del espejo, ensimismado como Narciso deja su deseo a merced de la imagen virtual reflejada. Su imaginario se alimenta de las imágenes hechas por otros, los cineastas, artistas visuales o productores de contenido televisivo. El deseo se captura desde la pantalla a modo de anzuelo. Para la lección del personaje

mitológico, Narciso, sucumbió a esta imagen influida por la ninfa Eco, la repetición hecha seducción<sup>7</sup>.

Para el espectador, sujeto libidinalmente o gozosamente a las imágenes, a la narrativa que envuelve al que mira en la fantasía que se le presenta, la realidad-real es siempre insuficiente. Conforme la inventiva humana ha construido el mundo se ha sofisticado el reemplazo o sustitución de la realidad. El Crimen Perfecto según Jean Baudrillard es *la sustitución del mundo real por una realidad virtual sin rastros de este genocidio, es decir por medio de la perfección.* (2002 p.65)

***Un Mundo Perfecto sería la culminación del Ideal del Yo en una imagen sin cambio, El mundo virtual de la Matrix conserva congelada a la humanidad en la cúspide de la civilización, el triunfo de la realidad virtual.***

Por esta razón, el estadio del espejo tiene su cierre en el desvelamiento del engaño presentado al mover el espejo plano y, donde el sujeto en este mismo momento pasa al lugar del *desengañado*. El que cree que ha des idealizado el mundo, siguiendo la metáfora de Matrix, Neo, el elegido o ungido es aquel que puede ver más allá del espejo.

La realidad virtual construida por espejos no necesariamente muere al ser revelado el engaño, al parecer *deseamos ser engañados* de la misma manera en la que la realidad es demasiado *cruda* para ser tomada tal cual. El efecto de una pantalla no es suficiente frente a la realidad virtual ya que en su perfección esta su seducción. Aceptamos la ilusión como realidad, así como lo virtual sobre lo Real. Ya que esto mismo Real es en sí mismo una ausencia o falta. Nunca es suficiente la realidad, por ser pobre, desagradable, brutal y corta: por lo que es mejor en cuanto se parece al (*siempre imposible*) Ideal del Yo, a pesar de percatarse de su falsedad no solo no renuncia, sino que procura su prolongación y persistencia.

---

<sup>7</sup> Una interpretación del mito de Narciso

Si bien el estadio del espejo permite al *petit enfant*, una prematuración esencial, puede desdoblarse el espacio real y el imaginario. Es capaz mentalmente, el sujeto de discernir lo imaginario que proviene del espejo de la dimensión incompleta de lo real experimentado como fragmentado. El papel del Otro en este estadio es fundamental y fundacional en el sentido que este Otro privilegia nuestro lugar en el mundo, es decir la realidad misma.

En un mundo que privilegia lo escópico como realidad, la manera por la cual las pantallas-espejo suplantaron la realidad debido a su insuficiencia de *sustancia* más su sustancia es precisamente la perfección en su asepsia imaginativa, la fantasía hecha de retazos ideales de lo visto, a modo de montaje las imágenes nos complacen en la medida de su distancia con respecto a la imagen virtual. Es decir, mientras se mantiene el espectador a una distancia que permita sostener la ilusión de satisfacción, este no se confrontará con la decepción y angustia de enfrentarse con el objeto de su deseo y el objeto mismo se mantiene idealizado e hiperrealizado.

El problema que se intuye de este análisis de Baudrillard es el riesgo de alienación en el mundo virtual, ante el vértigo de las imágenes que cotidianamente nos invaden el imaginario, un creciente atomismo narcisístico y un escepticismo ante los objetos materiales que se nos aparecen como caducos y obsoletos. El sujeto Real, aquel que tiene un cuerpo que pulsiona, es seducido pues por las identificaciones (prefabricadas) que vienen de las imágenes virtuales y vaticinan la desaparición de la identidad.

*“Si la realidad en la que nos lanzamos diariamente resulta angustiante, insuficiente o traumática, habremos de ficcionalizarla”* aclara Žižek en su filme *Pervert’s guide* (Finnes 2004); El estadio del espejo, en este sentido es una puerta que se abre en dos sentidos. Anticipa nuestra alienación con los objetos externos de identificación, al *pasar de lo real de nuestro cuerpo a lo imaginario de los cuerpos de los otros*. Así como experimentar en propio cuerpo lo visto en otros cuerpos. La imagen que se halla fuera de nosotros y nos fascina, también nos afecta.

El éxito posmoderno de la tecnología está en suplantar nuestra realidad ó sin ir demasiado lejos integrar toda experiencia posible de manera virtual. Mientras más perfecta sea la imagen virtual, es menos probable confiar en la realidad cotidiana. Un ejemplo significativo, es el auge de la industria del videojuego y los esfuerzos por llevar una experiencia ficticia lo más vivida posible para ser más rentable. Sobre todo, con toda la libertad posible que moralmente la imagen virtual puede proporcionar; es decir y por ejemplo, el género *shooter* en video juegos, la censura de la muerte se suspende puesto que para que se desarrolle el juego es necesario “matar” a los personajes para obtener las recompensas. Este aspecto posiblemente ético requiere de un espacio más extenso para su discusión, sin embargo, es lógico inferir que un producto virtual que permite la extensión de las libertades morales, cuyos límites sociales hacen poco viables su realización en la cotidianeidad, su expresión en la virtualidad implica una serie de preguntas con repercusiones importantes.

El caso de la experiencia cinematográfica, el género pornográfico es paradigmático de la hiperrealidad ya que lo observado en la pantalla resulta falso por su exceso de perfección. El objeto de deseo que es (regularmente) la mujer (hipersexualizada) actúa, aquello que supuestamente es el deseo del hombre.

El argumento de Mulvey es relevante en este sentido ya que el cine clásico de Hollywood, mantiene esa premisa, la mujer como objeto de goce fetichista o como móvil en el desarrollo narrativo (de manera mutuamente excluyente). En el filme de Rear Window de Hitchcock podemos ver un intento de revisar este punto de vista masculino como director de la acción en pantalla. Como mencionamos previamente, El punto de vista del espectador se divide entre la mirada de Jeff (dentro de la pantalla) y la mirada misma del espectador (fuera de pantalla).

La mencionada división (Spaltung) es fundamental en el sujeto puesto que esta le permite el paso del registro real al registro simbólico y a su vez de éste al registro imaginario y de nuevo a lo Real, sobre lo representado en las pantallas, la propia

imagen corporal y su relación con los Otros (aquellos muchos otros con los que compartimos mundo).

Este es el motivo por el cual es importante el análisis de la evolución del sistema de espejos lacaniano para entender las interacciones que el objeto de la pulsión de Ver, el deseo de fascinarse con las imágenes, identificarse y hacerse participe ausente de las acciones tras las pantallas. Entendemos él por qué de la curiosidad irrenunciable de nuestro fisgón Jeff por ver, como un dios omnipresente, ausente e impotente ve desarrollar una serie de eventos que desencadena.

El espectador es el cómplice ideal del crimen planeado hace tanto tiempo y actualmente se tienen los medios para ejecutar la suplantación de la Realidad. La historia del cine cuenta con esta pulsión para hacerse indispensable en la actualidad. Como en su tiempo toda técnica y recurso humano orientado a la producción de imágenes como objeto de la particular pulsión escópica.

Se dice que el cine<sup>8</sup> es la fábrica de los sueños y es común también afirmar de pesadillas. En la historia de la humanidad como del cine, el Terror ha marcado la narración de la humanidad. Desde los horrores en los que se basan las mitologías primigenias a los miedos contemporáneos, la experiencia vital e imaginaria está envuelta en el desagrado, el asco y el horror del mundo. Adentremos entonces en el género del terror.

---

<sup>8</sup> entiéndase el cine como el desarrollo de narrativas traducidas en imágenes que nos permiten adentrarnos en mundos imaginarios en los que nunca nos habiéramos adentrado

## 2. *Fabulas Terroris*

De la mirada psicoanalítica y sus efectos cinematográficos llegamos al cine de terror/horror

El siguiente apartado está dedicado a *un goce cinematográfico del terror*: Analizaremos primero el goce masoquista del cine, en este caso del género de terror/horror. Para ello no basta una identificación con el objeto escopofílico del cine como hemos mencionado. Hay algo de este objeto que apela al Masoquismo: Acaso ¿El goce primario explica el placer masoquista por el cine de terror? De ser así implicaría una perversa complicidad con su objeto. Este objeto tan cercano a lo Real, a la muerte, al *resto*. Es en este punto donde el objeto del cine confronta nuestra cotidianeidad, con un giro tenebroso. El sujeto cinematográfico entra al juego perverso de la imagen y se deja gozar.

Segundo: Realizaré una breve revisión histórica del cine de terror con el objetivo de abordar del miedo por parte del cine *mainstream* ha reflejado terrores específicos en la psique. El esquivo objeto retorna siempre y se vuelve más aterrador conforme materialice los miedos generacionales. Desde los terrores primordiales, planteados desde la novela gótica a los horrores contemporáneos. Es de este modo para afianzar en el análisis los miedos, inevitables puesto que interpelan a la supervivencia. Todas aquellas sensaciones que tanto en lo visual como en lo narrativo que apelan a la angustia, el horror y el miedo resultan trascendentales, por lo tanto, aunque cambien las generaciones de espectadores, aunque cambien los contextos sociales, económicos o ideológicos y aunque cambien los modos en el ámbito fílmico, los miedos retornan desde lo Real. Desde el mundo en sí mismo tiene los medios de demostrar que la realidad no puede considerarse completa sí no se reconoce la ominosa sombra (mítica-literaria-psicológica) que nos acompaña.

Como hemos analizado en el apartado anterior, el cine, como factoría de fantasías y sueños deforma la escena cotidiana. La pantalla misma del cine es un *velo que hace ésa imagen más real que la realidad... por lo menos por un rato*. Aceptamos (como espectadores) involucrarnos en la fantasía para gozar de la acción, esperamos un grado mínimo de verosimilitud para dejarnos envolver en la escena. Sí ocurre algo dentro del acontecimiento que descentre nuestra imagen de la fantasía, el encantamiento se termina y... *ya no me lo creo*. El objeto cinematográfico se sostiene en el *ritual* del cine. ***Entrar en la fantasía del Otro implica un compromiso con la imagen, así como de la imagen con el espectador*** (he aquí la ética y estética del realizador hasta cierto punto).

El *objeto del horror* tiene su correspondencia en un goce específico que causa en los espectadores. El secreto y éxito de los filmes revisados es la inventiva para horrorizar con la imagen y un punto de vista histórico. En este sentido, cada generación deja su huella cinematográfica de sus miedos. Esto no resulta novedoso si partimos del argumento que los miedos actuales son los miedos de la humanidad. El cine tiene la facultad fascinadora de encubrir el objeto, o mostrarlo descaradamente sin perder por ello su impacto. En este sentido, no hay historias nuevas bajo el sol, sino distintas formas de expresarlas.

Antes de continuar cabe hacer una diferencia a modo formal de los géneros de terror y de horror. Comúnmente no hacemos una diferencia ya que suponemos que la reacción que nos provoca es la misma, sin embargo, como veremos más adelante, corresponden a efectos estéticos particulares y que, sin ser conceptos excluyentes pueden interactuar en las obras literarias y fílmicas. Sin profundizar por el momento, mantengo la diferencia postulada por Devendra Varma: *La diferencia entre terror y horror es la diferencia entre la desagradable aprensión y la enfermiza realización: entre el aroma de la muerte y tropezar con un cadáver*. (Varma, 1957). Con respecto al cine de ciencia ficción, el debate se complejiza, mas es posible encontrar parentesco desde sus orígenes literarios y en este caso, el Frankenstein es rico en los recursos de diversos géneros.

Nos gusta la experiencia del miedo porque es exaltante: El latido cardiaco y la respiración se aceleran, los vasos sanguíneos se dilatan para favorecer la rápida irrigación de sangre a las extremidades; los músculos se tensan, se disponen a actuar. Ya sea para responder a un peligro o escapar de él. Hay un displacer físico y psicológico que espera la distensión. Cuando ésta ocurre, el cuerpo siente placer. En este sentido, podemos encontrar una relación empírica entre el miedo y la excitación sexual. En un básico principio de placer-displacer resulta aceptable el gusto por sorprenderse controladamente.

Aquello que observamos en la pantalla es menos de la realidad, pero es vivida como tal. Si el espectador es incitado a emocionarse: enojarse, sorprenderse o sentir felicidad, miedo o asco; el espectador lo vivirá. Como seres simbólicos e imaginarios nos es sencillo identificarnos con lo que ocurre con las imágenes movimiento del cine así como podemos seguir una narración que nos envuelve el vivir lo mirado en pantalla.

De este modo evoca nuestros miedos primordiales son mostrados sin riesgo aparente al observador. La teoría de la Catharsis aristotélica cierra de tal modo que la experiencia vista-vivida a través de los personajes y o las situaciones, limpia a modo de *purga* se expulsan de manera violenta, en ocasiones las pasiones. (Poética Capítulo II)

El miedo es una emoción que constantemente requiere ser purgada. Es también sabido que el miedo es una herramienta de control en contextos políticos. El cine es el paso lógico de la evolución creadora de mitos que tenemos en la actualidad. Lo que vemos en pantalla nos remite a la transmisión de narraciones, al mismo estilo de las novelas góticas, los cantares medievales, las épicas antiguas y los textos sagrados. Estos medios han canalizado los temores colectivos, históricos y contingentes de las sociedades para enfrentar el *trauma de la realidad*. A modo de narraciones, paradójicamente ajenas a nosotros donde identificarnos para entender nuestros miedos más íntimos en un medio que nos refleja una parodia de la realidad.

Las imágenes, es decir aquello de lo que se nutre lo Imaginario (lo fenoménico) asimila como puede lo incolmable de lo Real (lo nouménico)<sup>9</sup> e intenta darle un sentido dentro de un mundo hecho de lenguaje, lo simbólico.

Hemos visto la forma en la que lo imaginario cinematográfico se vuelve un significante a leer y a interpretar (Metz 1977 p.37). Los significantes que remiten al miedo, específicamente en el contexto representativo se repiten y reinventan y, según su tiempo permiten interpretar su emergencia<sup>10</sup>.

A lo largo del apartado nos haremos una idea del goce masoquista en el cine de terror. El paroxismo de la experiencia del masoquista no encuentra una respuesta satisfactoria o total a la pregunta: ¿Por qué disfrutamos el cine de terror? En este sentido, las reflexiones del psicoanálisis con respecto al masoquismo nos permiten entender su estética. Estos aportes son asimilados y discutidos por filósofos que amplían nuestro conocimiento estético, teórico y clínico.

## 2.1 Una Estética Masoquista

Hemos visto con anterioridad algunas aproximaciones del cine con el psicoanálisis, así como un marco teórico conceptual psicoanalítico, es decir, un saber sobre el cine muy particular. De aquí nos planteamos una pregunta necesaria. ¿Por qué nos gustan las pelis de miedo? (Quizá no es la forma filosófica de plantearlo), ¿Qué es lo que tiene de *fascinante* el cine de horror?

---

<sup>9</sup> Entiéndase lo fenoménico como la Cosa lo que se me presenta como experiencia sensible y lo nouménico como el intento del intelecto para asimilar lo que la Cosa es. Es decir lo indescible de lo Real.

<sup>10</sup> . Aunque este trabajo está en deuda con El psicoanalista Francés Christian Metz en su texto *The Imaginary Signifier (Psychoanalysis and Cinema 1977)* coincidimos en la importancia del estadio del espejo como formador del imaginario fílmico como significante del arte cinematográfico, por mi parte me inclino a descifrar el significante del horror en este ámbito.

Aventurándonos en algunas respuestas fáciles que nos dan una coordenada de cómo se ha abordado este problema: Hay algo de nosotros que busca satisfacción en el dolor, es decir me gusta porque me espanta; nos gustan las historias donde después de penurias de los protagonistas nos da gusto que los héroes ganen y los villanos sean vencidos, quizá lo que vemos en el cine de terror son nuestras fantasías y pesadillas llevadas al plano de lo imaginario, lo que satisface pero aterriza. Puede ser que al ver el dolor de los protagonistas nos damos permiso de experimentar algo que no experimentaríamos en la realidad, esto significaría que hay algo de placer en el dolor del Otro (¿Un fantasma sádico?), de uno mismo (¿fantasma masoquista tal vez?). Tal vez el cine de terror es la continuación de toda una tradición en la humanidad que ha relatado historias horribles llenas de violencia en manera literaria y han perdurado en el imaginario colectivo, el cine es el medio actual de acercarnos a esas narraciones y en su transmisión se perpetúan. Podría ser que la experiencia de tensión del espectador a lo largo del filme se ve recompensada o destensada al finalizar a modo catártico.

Con esta pregunta podemos recoger esta pequeña muestra de argumentos que tienen una aproximación fenomenológica válida, por lo tanto, la justificación que demos a esta interrogante es igualmente válida. En este caso estaríamos buscando algún principio, desde el marco del psicoanálisis que delinea el género del horror. En este caso, el del horror, los filmes o los elementos particulares del cine (los filmes como unidades semióticas específicas, las cuales se clasifican en un género y responden en sí mismas sus reglas; cumplen con el canon o el orden del discurso del género) Los filmes de terror en sí mismos son como los analizantes, ya que cada individuo como cada filme tiene su discurso y no aplica la técnica utilizada con uno que con los demás. Esto nos lleva a una gran dificultad de uniformar criterios sobre una teoría del cine del horror puesto que todos los argumentos presentados a la pregunta planteada abren la posibilidad de indagar sobre esa línea del género.

En este sentido, el imaginario creado por la industria del cine se retroalimenta específicamente de algunos elementos teóricos producidos por el mismo

psicoanálisis. Sin duda el contexto social-histórico-cultural es el mejor reflejo de los elementos necesarios para una buena historia de terror, sin embargo, como ya lo hemos revisado el aspecto de la construcción del sujeto a partir de la imagen, postulado por Lacan y los riesgos que constantemente encara devienen del marco psicoanalítico y, de ahí podemos recuperar algunas ideas y conceptos que nos ayudan a explicar ¿Por qué nos fascina el cine de terror/horror?

Podríamos partir en este análisis con la misma idea del *inconsciente*, su dinámica y repercusiones. Para Freud *el inconsciente* (Freud 1915 p.156) es una instancia que mantiene algunos contenidos alejados de la consciencia sin que tengamos acceso a nada con respecto a ese asunto. Freud intuye que aquello reprimido son los llamados representantes psíquicos de las pulsiones, aquello que se evita que estas pulsiones se “expresen” con la energía afectiva inicial. Este contenido solo se expresa cuando ya ha sido reprimido pero la carga libidinal es suficiente para *retornar* al sistema preconscious-consciente con otra significación del contenido.

El cine de horror es en este sentido la pantalla que retorna esas fantasías inconscientes que, por una razón han sido omitidas de la consciencia; es la expresión monstruosa de la “obscuridad que nos habita”. La valoración ética de lo inconsciente es inexistente, puesto que para lo inconsciente lo que ha de ser reprimido es la amenaza que se cierne sobre el sistema mismo, para el individuo del inconsciente. Como hemos revisado anteriormente el cine es la factoría de sueños, por lo que se retroalimenta de las producciones inconscientes de los miles de soñantes-espectadores. Asistimos al cine porque deseamos ver sueños ajenos estando despiertos e identificando algo de nosotros con ellos.

Sin embargo, ¿Por qué el placer ante la incertidumbre del terror, ante el asco del cadáver que retorna, ante la situación de sufrimiento sin sentido, ante la ansiedad frente el abismo? En pocas palabras ¿Por qué disfrutamos de esta sensación?

Es evidente que existe una relación con el masoquismo. Freud postula en *Pegan a un niño*, (Freud 1919 p. 177) la identificación masoquista con la víctima. De la misma manera en la que el espectador del filme se identifica con el sufrimiento del personaje en pantalla. *Alguien es aterrorizado*.

En este trabajo, Freud postula la existencia de un fantasma llamado de flagelación, en la cual existe una relación muy clara entre el castigo y la satisfacción sexual. En este momento se encuentra el origen de las perversiones, es decir, la perversión en cuanto estructura rastrea su génesis en el *fantasma de flagelación*.

¿En qué consiste este fantasma de flagelación y cuál es su relación con el cine de horror?

Para responder estas cuestiones empezamos con un análisis de este concepto.

En el texto de 1919 Freud establece tres momentos en los que el fantasma de flagelación se establece:

En un primer momento el actor principal se *imagina* al padre golpeando a un otro al cual se le tiene un afecto negativo, por ejemplo un hermano menor celado por el amor de la madre en este caso. La fantasía inicia con *Pegan a un niño*. En una lógica de *Te pegan no te quiere, a mi no, si me quieren* (un tanto sádica).

En el siguiente momento, de carácter plenamente masoquista, el personaje desplazado es el niño pegado por la misma persona que fantasea. Aquí, resulta ser altamente placentera la situación. *Pero en cierto sentido podemos decir que no ha tenido nunca existencia real. No es jamás recordada ni ha tenido nunca acceso a la consciencia*. Nos advierte el mismo Freud. Es también la fase más importante para la constitución del fantasma.

El énfasis sobre el fantasma que, para nuestro autor, el componente que convierte el sadismo en masoquismo en el segundo momento es la *conciencia de la culpa* lo cual se deriva en fantasmas o fantasías diferidas en cuanto a los sexos. Freud

encuentra una correlación en la implantación de este fantasma con el periodo edípico. Esto implica que el masoquismo no es un proceso primario, como el caso del sadismo, así como una relación dialéctica entre el castigo y el amor incestuoso. En este sentido, el psicoanalista nos anticipa un terreno fértil en la investigación sobre “las génesis de las perversiones y del masoquismo en particular”.

Dos mecanismos funcionan en la conciencia de culpa: La represión y regresión como un reverso sádico del objeto pulsional hacia el propio yo y la represión como acto mismo de impotencia.

En el tercer momento, el padre golpeador se vuelve un verdugo impersonal y el sujeto imaginado es *otro muy otro* y se refiere a sí mismo como mero observador. No pierde su contenido erótico sino que se intensifica y es accesible a la conciencia.

De estas primeras intuiciones podemos inferir fácilmente la fantasía de flagelación freudiana como un antecedente de la fantasía de ser aterrorizado; en ambos casos es evidente una satisfacción *gozosa* de la experiencia especulativa.

A nivel pulsional revela de la misma manera una regresión del *objeto* hacia uno mismo, el miedo, el dolor, la angustia, el horror, el displacer experimentado contra sí.

La represión también mencionada por Freud es vivida de manera *exterior* como impotencia ante el acontecimiento que experimentamos. (No podemos hacer nada sobre lo que ocurre en pantalla, algo así como un masoquismo pasivo).

Como fue resaltado previamente, el Edipo es un componente fundamental en el fantasma puesto que los papeles presentados en la fantasía son los personajes del drama Edípico. El verdugo primordialmente investido de la figura paterna (o una desviación/deformación); El Otro castigado que puede ser un semejante a mí (por lo regular una fémina o niño), por supuesto encontrado en una situación de indefensión y el protagonista-observador que participa de la fantasía.

El mismo Freud (1919) se cuestionó sobre la solidez de sus intuiciones, al no encontrar una simetría en cuanto a los verdugos de las fantasías pertenecientes a sus pacientes masculinos y las femeninas, así como su imagen en la participación de la fantasía como activos o pasivos, en este caso verdugos y víctimas.

Es pertinente este momento para resaltar la forma en la que la historia del cine de terror ha tomado estos papeles imaginarios y los ha impuesto como estereotipos en una receta moral del cine (y ¿por qué no?, de la literatura) realizada por cineastas masculinos. Laura Mulvey, teórica de cine feminista plantea en su texto *Visual Pleasure and Narrative Cinema* que el espectador es colocado inevitablemente en una posición masculina que ubica a *la mujer* como objeto de deseo y objeto de satisfacción masculina y heterosexual. Mulvey explica que la industria cinematográfica de Hollywood Clásico (y el actual) es Falocéntrica (Mulvey 1976 p.25). Esto significa que la construcción imaginaria del cine funciona sobre los ideales del pensamiento patriarcal dentro y fuera del contexto sexual. El imaginario social se alimenta de las producciones fílmicas del mainstream a modo aspiracional mientras que el cine interpreta de cierto modo a la cultura que la contiene. Esta reflexión será abordada a lo largo de este apartado y un poco más; cuando se revisen algunos ejemplos fílmicos. Es necesario llevar estas interrogantes a lo largo de esta exposición, por lo que caben algunas inquietudes que conciernen a una específica visión del deseo que *cosifica* más que *objetualice*.

El Fantasma de Flagelación es para Freud el *acceso a una satisfacción regresiva, es decir de indefensión como forma de asumir el castigo como forma de afecto, regularmente amor genital*, (1919, p.182). Tanto en la niña como el niño en su fantasía el verdugo es efigie del padre, y en la transición del tercer momento en las niñas, se cambia en sexo del golpeado, ahora es un niño. En el caso del niño, en este mismo momento, el verdugo es el que cambia de sexo puede ser masculino o femenino. En síntesis Freud refiere un fantasma sádico de flagelación

en las niñas sin, necesariamente implique genitalidad, y en cambio en el niño el fantasma es masoquista conservando inconscientemente el contenido sexual.

Con lo antes mencionado, podemos relacionar un cierto grado de masoquismo de forma en la que la víctima proyectada en la pantalla cinemática es ese primer momento consciente de ver otro siendo aterrorizado o suplicado. Asistimos o se asiste a este evento para espantarse asimilando el afecto proyectado en el terror y daño propiciado por un verdugo a su víctima. En un segundo momento, el placer inconsciente cuando existe la posibilidad de ser *uno mismo* aquel que puede experimentar esa vivencia. En este momento, en sentido freudiano, el más importante, es cuando los afectos vistos en pantalla y la angustiante tensión física experimentada en el cuerpo, son energía libidinal al objeto visualizado. La excitación (pathos) sentida semejante a la sexual es en sí misma una recompensa masoquista ante el sufrimiento de los protagonistas. En el tercer momento, en futuras visitas a filmes similares, el verdugo se vuelve impersonal, es decir, el horror vuelve a esconderse al manto de la cotidianidad y la víctima se vuelve un Otro indistinto a su vez. La víctima que era en un primer momento alguien conocido; en un segundo momento es la imagen de uno mismo como aquel conocido y finalmente en el tercer momento esta misma víctima es despersonalizada y alienada en todos los demás otros.

En *Pegan a un niño* podemos apreciar un acercamiento a una explicación económica, es decir en términos de la dinámica pulsional (Freud 1919 p. 196). Esta explicación es pertinente también en el ámbito del horror-terror desde la misma mitología, la literatura y toda aquella manifestación estética que pretende perturbar con el dolor. Este caso es cierto en el contexto de los filmes de horror que nos presentan el horror de la mano de un verdugo. En la esfera fílmica, estos personajes resultan los asesinos y monstruos, como veremos más adelante algunas de sus características y algunas representaciones culturales.

La construcción de lo imaginario y las amenazas que se presentan a la autoimagen, como hemos visto son una fuente de horror, por lo tanto, existe algo

terrorífico de lo que nos es reflejado y lo que no lo es. ¿Existe pues algo anterior a lo imaginario? ¿Algo que nos antecede a la percepción personal del mundo? Para adentrarnos en esto que persiste e insiste, a continuación, es necesario acercarnos en lo posible a lo Real lacaniano y sus repercusiones en el tema del horror.

El recorrido de lo Real en Lacan nos lleva a buscar momentos y conceptos muy específicos en su enseñanza puesto que el abordaje de uno de los nudos implica necesariamente abordar los demás rondelos. En este caso limitare el análisis de lo Real y su residuo gozoso, el *objeto a*.

El concepto de La Cosa, manejado por Lacan es tan ambiguo como versátil en su aplicación. Lacan (1986) la rescata de Kant y la enuncia en su Seminario VII. *La Ética del Psicoanálisis* en el marco de la ciencia y la llega a enunciar como: *aquello imposible a la imaginación*; como algo *más allá del significado* así como *la causa de las pasiones fundamentales* (p.71). De estos conceptos podemos intuir algo informe que sobrepasa lo visto o imaginado, algo que no puede ser enunciado y que es causa de los excesos más humanos e inhumanos. Estas breves enunciaciones ya se refieren a una entidad aterradora y multiforme. Más adelante se retomará el concepto. Por ahora lo que es necesario saber sobre *la Cosa* en este momento es su carácter intrusivo de la realidad, aun siendo inaccesible al sujeto, tiene repercusiones reales y en ocasiones inquietantes.

Este es el motivo por el cual el horror tiene mucha relación con este aspecto de lo real. Previamente habíamos relacionado que lo que conocemos por realidad es una construcción cuyo pilar inicial se encuentra en la creación de un registro basado en las imágenes que conformarán *lo imaginario*; también es necesario que este imaginario se sostenga independientemente de mi presencia y su permanencia, mi permanencia en el mundo ocurre vía lenguaje; es decir nuestra existencia tiene sentido en tanto significa para otros, el registro de lo simbólico. Pero al final lo que conforma los rondelos de la cuerda y su anudamiento es el registro de lo Real.

¿Qué es lo real?<sup>11</sup> Por lo general se define por su falta de definición; por tanto, su aproximación tiende a ser indirecta a modo de la ciencia (*semejante más no es lo mismo*). Cuando el objeto de estudio es muy grande y distante, pequeño e inaprensible, rápido e imperceptible, abstracto e inexpugnable, manifiesto e impenetrable, evidente e indescriptible, el intelecto trata de cercar su desconocimiento con conceptos que pretenden circunscribir eso Real indomable. (Zizek 2006 p.77)

Aquello de lo Real que podemos decir es que hay una *Cosa en sí*. Una especie de *Real crudo*, algo así como un *Raw Real* en inglés, un tipo de realidad o aspecto de esta que se resiste a ser comida, por decirlo así o asimilada. Mencionado previamente La Cosa es imposible a la imaginación (no tiene forma definida) pero se sostiene en ella (su informidad), tiene un más allá del significado (no hay concepto que lo limite) y cuyo sentido es una fuga (no termina de *dar sentido* a lo que conocemos) y es causa de las pasiones más fundamentales (su presencia es evidente, la dura realidad misma impactando de lleno lo que imaginamos y lo que suponemos saber). La pasión por excelencia ante la cercanía de la Cosa se parecería a la Angustia o el Horror.

La Cosa pues es el perfecto monstruo de las películas de horror. No es gratuito que uno de los filmes más aterradores de los años ochenta sea *The Thing* de Carpenter (1982). El villano/verdugo/monstruo es una fuerza desconocida, que llega del exterior (el filme lo supone) se apodera de los cuerpos de los personajes, los absorbe y sustituye. *La Cosa* es entonces aquello fuera de mí, extranjero que se infiltra en nuestra red simbólica, es decir se integra al orden social y se mimetiza con el Ser Humano, asimilando la apariencia de los semejantes, lo cual tiene como consecuencia la paranoia. El monstruo es la encarnación de lo

---

<sup>11</sup> El concepto de lo Real para el psicoanálisis lacaniano resulta ser esquivo. Probablemente es más sencillo aprehender esta idea con ejemplos. El artículo de Slavoj Zizek *Lacan como espectador de Alien* incluido en su texto *Cómo leer a Lacan* recupera de la cultura popular algunas referencias que facilitan el acercamiento con lo Real y su relación con el llamado objeto a. (Zizek 2006)

imposible de la realidad que sobrepasa los límites de nuestra razón. Otra característica que asemeja la creatura multiformes de *The Thing* con La Cosa Kantiana-Lacaniana es su insistencia en Ser. Por abominable que pueda parecerse es imposible deshacerse de la misma. La única motivación de este organismo, Este *Órgano sin cuerpo*, es la voluntad de existir, simple supervivencia y presencia sin sentido teleológico o fundante de lo que sostiene de manera velada lo aterradora de nuestra realidad. En este sentido, *La Cosa en Si* de lo Real confirma (con algunos matices) el dicho “La realidad supera la fantasía”. Hay un algo que resulta importante resaltar y es el carácter *gozoso* del encuentro con La Cosa, posteriormente se ahondará en este punto, pero es de enfatizar que de esta Cosa imposible se extrae el goce.

Esta tercera sustancia, el goce (entre la extensa y la *cogitans* cartesiana) es aquella que une precisamente las previas al mismo tiempo de la misteriosa otredad. Esa radical Otredad. Por ser tan radicalmente diferente, sobrepasa lo humano así como su entendimiento. Podemos tener acceso a la Cosa por medio del encubrimiento imaginario de este noúmeno. La pantalla, (cualquier pantalla como hemos mencionado), pero específicamente cinematográfica en este sentido funciona como la llamada *Laminilla ó Lamella o el órgano que libidiniza el objeto, así como da cuerpo a la libido recubriendo al objeto* (Zizek 2006, p.71). *El goce pues se encuentra del otro lado de este órgano y el acceso a este plus es por la vía de lo imaginario y a condición obtener sólo de manera parcial, incompleta, desviada, deformada de su origen a su destino.* Esta es la premisa misma de la pulsión, fallar; en este caso, por medio de la ficción, el horror-terror permiten extraer cierto goce en la experiencia cinematográfica.

Si bien esta metafísica lacaniana nos lleva a la interpretación material del horror-estético por parte del filósofo Noel Carroll.

Noel Carroll analiza en su artículo de 1987 *Nature of Horror*, el aspecto del horror artístico, entendido en este sentido como un fenómeno estético-artístico producido intencionalmente para causar el sentimiento que entendemos como horror (Carroll

le llama *Art-Horror* nosotros lo manejaremos como *Arte del horror* o *Estética del Horror*). Para ello, entiende el horror con el estado emocional al encontrarse el monstruo en la narración. Este estado mental deviene repulsivo al ser confrontado con lo que es considerado (culturalmente) un monstruo.

En su teoría, Carroll sostiene que esta emoción representada en los protagonistas ante un *monstruo* ocurre de manera simultánea en la persona que está experimentando el relato como fenómeno estético. Ya sea Jonathan Harker del *Dracula* de Bram Stoker o alguno de los tripulantes del Orca en *Jaws* de Stephen Spielberg, en este caso el espectador la emoción reflejada por los protagonistas es la que vivimos inmediatamente ante el monstruo imaginado-mostrado.

Este monstruo para ser mostrado y ser considerado un monstruo de horror no solo debe de ser temible, amenazante, sino también debe despertar repulsión, ya que el entendemos como monstruo a una abominación, es decir aquello que se desvía de lo *natural*. En este sentido cabe recordar que el horror experimentado es artificial; es decir se recurre a imágenes o situaciones que social y culturalmente se presentan como horribles, es decir somos conscientes y aceptamos que es *posible* dentro de nuestro marco de referencias, experiencias y creencias que esa situación puede ocurrir y, efectivamente puede ser riesgosa, nos *comprometemos* con la emoción representada, una especie de *Suspensión de Incredulidad* (es aquel contrato consciente de *creerse* lo que uno va a leer o experimentar como ficción por el efecto de emocionarse con lo narrado). La intensidad de la emoción experimentada es también dependiente de la experiencia propia y los recuerdos que se puedan relacionar con lo percibido.

Las características que el monstruo horroroso para Carroll puede tener para ser abominable, se relacionan con lo contrario o desviado a la pureza y el orden natural. 1) El monstruo contradictorio, aquel que tiene atributos *erróneos* a las características percibidas, ejemplo: La langosta tiene características que son propias de seres que se arrastran en la tierra, pero son seres acuáticos primordialmente. 2) Monstruo Intersticial es aquel que se encuentra en el margen

entre límites de seres categóricamente opuestos como sería un muerto viviente, yo/no yo, lo interno y lo externo. 3) Monstruo sin forma o incompletos, aquello que amenaza cognitivamente como error de la naturaleza o lo natural conocido. (1987 p.52)

Recordemos que las narrativas de terror al ser producciones estéticas que responden a sentimientos desagradables, la tristeza y la desesperación, así como a emociones negativas como el miedo o la angustia y a afectos de rechazo y repulsión; También despiertan los afectos contrarios. Esto significa que de la inherente fascinación que lo siniestro despierta, también se apela fundamentalmente a la empatía o simpatía con los protagonistas, así como una paradójica emoción surgida por el villano-monstruo.

En efecto, la narrativa y/o la estética del horror se preocupa por la necesaria verosimilitud del antagonista, regularmente el verdugo o villano en cuestión. Por lo que extenderemos un poco el análisis de algunos de estos personajes, las implicaciones que tienen en torno a la narrativa de la obra y desarrollo de los protagonistas ante un villano a su altura.

Los protagonistas de los filmes de horror, los villanos y varias situaciones siniestras son dadas a partir del drama Edípico. La teoría lacaniana ofrece algunas interpretaciones con respecto a la diferencia sexual en los filmes mainstream, lo cual es fuente de un interesante debate con respecto a los papeles, lugares y situaciones que se manejan en estos filmes los personajes masculinos y femeninos. Algunas interpretaciones populares apelan a la desigual sanción entre hombres y mujeres víctimas en estos filmes, siendo las últimas sobre castigadas por figuras, mayoritariamente masculina de maneras veladamente sexuales o muy graficas. Aunque hay cierta razón en este argumento ya que como Mulvey afirma (1975), *qué el cine o industria fílmica hollywoodense ha plasmado su visión sexual-social-económica-sociológica-imaginaria-ideológica hegemónica de la realidad con ojos masculinos y por lo tanto la mujer o figura femenina al imaginario de los hombres y sus prejuicios y fantasías.*

En este caso nos remitimos a la dinámica que tienen los personajes protagónicos y su verdugo o monstruo acosador ya que la naturaleza con la que se relacionen dará como resultado sus acciones a raíz de sus decisiones, así como el desarrollo de la trama.

A lo largo de las historias de terror/horror el rol de la víctima es regularmente un personaje femenino y del victimario puede ser una encarnación un tanto más ambiguo, es decir, como fuerzas metafóricas de autoritarismo que se refieren a lo masculino, por ejemplo regímenes políticos u orden social encarnados en siniestros dictadores o corporativistas, monstruos encarnados de *padres obscenos*, ya sea malformados o desviados física ó moralmente como perseguidores. El conflicto es un orden considerado natural o impuesto pero precedente que castiga a los personajes por romper de alguna forma el orden preexistente; en el cine de terror algunos ejemplos implican futuros distópicos del estilo 1984 de George Orwell en términos literarios a ordenes políticos crueles al estilo de la saga de películas de *The Purge* (2013, 2014, 2016) o el inesperado drama de *Martyrs* (2008). Como es fácilmente deducible, todo filme Slasher cumple con las características mencionadas; así como los filmes de posesiones demoniacas, monstruos bestiales, robóticos u artificiales, supernaturales, grupos de enajenados, asesinos seriales, y un sin número de figuras siniestras (sin importar el género o sexo del verdugo) mientras su papel atormentador sea consecuencia de una norma o condición previa rota por el protagonista.

De hecho, la mayor parte del cine de terror-horror tiene las siguientes características: 1) Existe un orden preestablecido autoritario o con reglas, tradiciones, leyes, tabúes, como contexto en el que se moverán los protagonistas y se opondrán. 2) Existe un verdugo (monstruo) que encarna el castigador o atormentador de aquellos que rompen el orden moral o son señalados como amenaza al orden (en este caso el protagonista). 3) La resolución del protagonista es la supervivencia a partir de descifrar o ingeniárselas para derrotar o escapar del monstruo. Por lo tanto, considero que podemos encontrar estas características en

distintas dimensiones, intensidades u tópicos en la mayoría, si no en la totalidad de las propuestas actuales del genero (Arte-horror).

El Otro aspecto que puede tener el verdugo de tipo femenino, Los *survival* movies. Donde el aspecto femenino es el verdugo como fuerzas anárquicas o naturales catastróficas que sobrepasan las posibilidades de los personajes y la trama se dirige a la supervivencia o el intento de dominio de esta fuerza sin control. Evidentemente el conflicto sobrepasa la moralidad del victimario, pero pone énfasis en el conflicto de la ética y los modos de supervivencia; es decir las decisiones que los personajes toman en función de sobrevivir. Este tipo de filmes podemos ubicar aquellos cuya premisa fundamental es la supervivencia antes que el conocimiento del fenómeno o el monstruo el cual es evidente.

Es de señalar que, en este aspecto, en el horror de tipo femenino cabe el género del drama y el thriller, puesto que, en los filmes de este aspecto, tienen las siguientes características: 1) El orden natural se ve alterado de manera dramática que empuja a los protagonistas a vivir experiencias desesperadas y vivir con las consecuencias de sus decisiones. 2) La Otridad Radical no es un verdugo persecutor, sino una fuerza inesperada, avasalladora que confronta los protagonistas. 3) No se resuelve necesariamente por conocimiento de lo desconocido, puesto que no hay misterios que resolver; sino la angustia ética que viven los distintos personajes. Es por esto, que en el aspecto femenino de victimario, caben los filmes de Drama de supervivencia, al estilo *Viven* (1993), *Armageddon* (1998), *The Impossible* (2012) hasta el mismísimo *Titanic* (1997) Podemos incluir en esta categoría, de supervivencia post-apocalíptica, como *I am Legend* (2007), *Land of the Dead* (2005), *The Road* (2009), hasta los filmes de *28 days Later* (2002).

El largometraje *The Bay* (2012), un filme de horror ecológico donde por ignorancia y ambición política, se desarrolla una catástrofe sanguinaria en una turística bahía. Podemos argumentar que su origen es una fuerza masculina, (un gobierno pueblerino negligente) desata una fuerza femenina (una plaga de crustáceos

comecarne) pero el desarrollo se mueve en ambos argumentos, el conocimiento de los orígenes de la plaga y los aspectos angustiosos-abyectos de los personajes mientras intentan sobrevivir.

Si bien es interesante el análisis de los personajes principales (en el caso de este tipo de narraciones, las víctimas o perseguidos) y el género sexual manifiesto son hombres y/o mujeres, el modo en el cual ambos géneros resuelven el conflicto y, por supuesto lo que significa socialmente cada representación cinematográfica; el rol del victimario o *función sexual* (ya sea masculino o femenino antes mencionado) evoca un tipo de goce extraído de ese Otro monstruoso.

Como hemos mencionado, el monstruo del aspecto masculino del (Art-horror) en consecuencia del filme, proporciona un tipo de goce, aquel que deviene de la inscripción del goce en su forma de significante, la pulsión de saber, de acompañar el descubrimiento del misterio, de perseguir el significante que termina por salvar al protagonista. La resolución del misterio reconforta al personaje, por ende, al espectador cuando se adecua el *sentido* racional o significante a los acontecimientos que está viviendo. Sin importar si en el filme, el personaje sobrevive o no, la sensación del espectador es satisfactoria si hay congruencia en el desciframiento del misterio con el sufrimiento vivido por el protagonista. La fantasía de Saber el origen, sentido y solución del *padecer* por medio de una verdad sobre sí o su realidad. Es el goce fálico el que se extrae de la experiencia bordeada de la palabra ante el evento cinematográfico como objeto escópico.

El monstruo mismo es un objeto de simpatía en el sentido que esa radical otredad es una hipérbole de nuestra realidad cubierta con el velo de la libido en las pantallas. Cuando se domestica el terror por medio de la estética del horror, simplemente experimentando el cine de horror, los miedos se clarifican a modo de retroacción *apres-coup* el contenido angustioso que lo Real ha insistido. El campo de lo simbólico significa aquello desconocido. El monstruo real es el otro del espejo en una desviación que confunde las miradas y en ese mismo juego de espejo el otro monstruoso es más bien la víctima.

Un siguiente eslabón de este objeto de horror está limitado por los territorios de lo simbólico y lo imaginario como un *sentido*, Aquello donde toda experiencia esta ya de antemano perfilada como realidad. Nuestra imaginación y sus ensoñaciones se amoldan a los códigos producidos por lo simbólico. En términos de la película *Matrix* (el terreno virtual donde se cargan todos los demás programas, es decir lo que conocemos por realidad), en otras palabras, la ideología.

La ideología o el terreno del sentido eso que se distancia de lo real se sostiene invariablemente de las pantallas mismas que uniforman desde esa distancia los medios de acceso del goce. La industria misma del cine y de las comunicaciones viven de la presuposición ontológica del sentido o un “orden natural de las cosas”. Por lo que sus historias son verosímiles al homogeneizar el goce que se obtiene al vivir su experiencia.

En cierto sentido el cine condiciona también el modo de experimentar el miedo. En la paradoja que implica la dinámica del espejo como reflejo de imagen propia y de la otredad, es también una mostración del entorno donde nuestro deseo se debe reflejar.

Justo en este punto continuamos con un rápido análisis historiográfico con algunas interpretaciones necesarias en los filmes que, representan ya sea en el imaginario colectivo un miedo social relevante para su época, así como la importancia de las temáticas planteadas en los filmes mencionados y su trascendencia como ejemplos de reflexión actual.

## **2.2 Algunas historias de Terror**

Para esta historia del cine de terror he basado la selección de las películas mencionadas en tres criterios:

La Importancia cronológica de los filmes mencionados muestra la evolución del género con respecto a su entorno social.

Son filmes representativos, a mi juicio, de su época; por lo que considero que han sido vistos por un gran número de personas. Estos filmes se convierten en referentes culturales de gran alcance. Tanto geográfico como temporal.

Consciente de las aportaciones fílmicas de otras naciones y sus especificidades; centro la atención al cine de habla inglesa por su accesibilidad. Sin restarle importancia a filmes de otra lengua o nacionalidad, mencionaré algunas por características particulares que se resaltarán.

Los filmes mencionados son considerados de terror, del mismo modo que el punto anterior, se hará la diferencia pertinente sobre la diferencia entre los géneros: Terror, Horror, Ciencia Ficción, etc.

Por parte del terror, antes del cine, el género ya tenía un extenso camino recorrido y una gran producción en pesadillas históricamente acumuladas. De la novela gótica, emblema del Romanticismo del siglo XVIII y XIX, podemos encontrar los primeros personajes de pesadilla que poblarán los miedos de la humanidad. El monstruo de Víctor Frankenstein (1818), Un extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde de Stevenson (1886), Drácula de Bram Stoker (1897) y El clímax del terror victoriano en la obra de Edgar Allan Poe (1809-1849). En su mayoría, eran películas mudas, ambientadas con música en vivo. Los diálogos aparecían en forma de cortinillas montadas en la acción cinematográfica.

En los últimos años del siglo XIX nace el invento que revolucionará el imaginario del siguiente siglo. Georges Méliés, proyecta en 1896, el primer metraje de terror: *Le Manoir du Diable*. Méliés como pionero del cine sorprende a su auditorio con los primeros efectos visuales en un contexto fantástico.

De este modo la novela gótica y el cine iniciarán una prolífica alianza, inagotable. Las grandes obras literarias góticas fueron las primeras historias de terror plasmadas en pantalla. A menos de cien años existía una primera versión cinematográfica de Frankenstein: *Quiso la ironía que fueran los laboratorios Edison –*

*del maestro de la electricidad y sus aplicaciones prácticas en el siglo XX- los productores de la primera adaptación cinematográfica de Frankenstein.* (Quirarte, 1999. pag 39). En 1931, La adaptación del mismo personaje de James Whale, el primer filme de terror de los Universal Studios, convertido en un clásico desde su nacimiento. Aún persisten algunos clichés atribuidos al personaje y la interpretación de Boris Karloff. *De algún modo las pesadillas se hacían realidad y la ciencia es responsable de ello...*

Frankenstein de Shelly es un fenómeno como mitología prometeica por su riqueza semiótica, la interpretación y valores varían por los contextos donde es leída y representada. Probablemente Mary Shelly veía en Frankenstein una figura trágica, un científico inquieto (un rebelde romántico) que debido a su ambición es destruido por su creación. El público de 1931 veía un científico loco que jugó a ser dios. De este modo, el tránsito del siglo coincidía con grandes cambios epistemológicos que confrontarían viejas ideas conforme se cuestionaban viejos dogmas. Esta gran obra literaria ha rebasado los límites de su creación para ser interpretada desde muchas lecturas e imágenes. La irónica tragedia de Frankenstein para su autora es la reducción de su obra a su primera novela.

Aparecieron en esta época las primeras versiones del Jorobado de Notre Dame (1909), El Golém (1920) de Paul Wegener, La versión de no autorizada de Drácula del director alemán F.W.Mornau de 1922, *Nosferatu, el vampiro*. Mornau también realiza una de las adaptaciones de Dr. Jekyll And Mr. Hyde en 1920, sin embargo, la versión estadounidense de J. Charles Haydon, también del mismo año es la más recordada y mejor lograda. *El gabinete del Dr. Caligari* de Robert Wiene (1920), película de culto para el terror, la película más influyente del expresionismo alemán vaticina la llegada de Fritz Lang con un cine intelectual y experimental: *Metropolis* (1927) y *M* (1931). Para el año 1931, se proyecta la versión autorizada de Drácula con la interpretación de Bela Lugosi en el papel del Conde.

Los monstruos góticos tenían rostro. Un significativo imaginario que marcaría y en(marcarían) las muecas del horror en el cine porvenir.

El cine de terror de este tiempo es una recapitulación del viejo horror romántico con monstruos bien delimitados en sus características abyectas, ambientaciones propicias para una historia dramática de los personajes. Los directores de la época exploraron con el miedo primordial las pasiones e inquietudes que un nuevo siglo incitaba. En un mundo que se disponía a reconocerse como un gran discurso del progreso y modernidad ignoraba que el horror, abanderado de razón, se llamaba Guerra Mundial.

En el periodo de la Segunda Guerra Mundial, el horror no asomo su rostro en la devastación de la violencia. El cine alemán se volvió propagandístico, el cine norteamericano, nacionalista. La fórmula del monstruo clásico se agotaba. Los Estudios Universal satirizaban a sus monstruos, convertían las pesadillas góticas en personajes acartonados dispuestos a las masas como fetiches coleccionables de horrores sublimados.

El horror del holocausto se mantuvo silente ya que era irrepresentable; por supuesto el acontecimiento es imborrable, irreprimible por definición ya que determinaría la historia como la conocemos. La tecnología cinemática fue el testimonio y legado del exceso de realidad que sobrepasó por mucho a las ficciones góticas.

Para la postguerra, el miedo se volvió intangible, un efecto de la ciencia en su aspecto más destructivo e incierto: Los efectos de la radiación. La respuesta japonesa de su horror se llamó *Godzilla* (1954) de Ishirō Honda. Puede ser considerada como una sublimación de la catástrofe de Hiroshima y Nagasaki. El monstruo, irreal por sus dimensiones, sublime en su idea, es icónica del cine de ciencia ficción y pionera de toda una tradición nipona por grandes creaturas.

Surgen en este periodo monstruos colosales, mutaciones de seres inofensivos en amenazas reales tal es el caso de ¡*Them!* (1954) Primera película sobre

monstruos radiactivos, hormigas gigantes que aterrorizan Nuevo México. *It Came from Beneath the sea*, de 1955 es una versión del legendario Kraken, (un pulpo gigante mutado por la radiación emitida en pruebas nucleares en el mar) que aparece en el océano Atlántico y amenaza san Francisco.

El horror científico se expresa en la experimentación o accidentes peligrosos: En 1958 se proyecta *The Fly* de Kurt Newmann. Es notable la reflexión que podemos extraer de: *The Incredible Shrinking Man* (1957). Un hombre (Scott) se encoge irremediablemente, en el proceso conscientemente desconoce su entorno como a sí mismo. Probablemente nos encontramos con un paso fílmico intermedio con *La Metamorfosis de Kafka*.

La generación de la Guerra fría sublimó sus propios terrores, el cine retomaba la otredad como amenaza inquietante e invisible. Un periodo paranoico en la humanidad reinvento al enemigo (comunista) infiltrado. La noción de extraño afuera en un mundo cerrado en sí mismo, hace invariablemente dudar de los familiares. *Invasion of the Body Snatchers* (1956) emblemática sublimación de la infiltración comunista en Estados Unidos. Unas vainas espaciales invaden un pueblo de California al clonar a los pobladores. Estos clones suplantarán a la humanidad en seres despojados de emociones e individualidad. Los extraterrestres están tomando el lugar de los familiares. Podemos ver un thriller real convertido en terror cinematográfico. El ambiente era propicio para las historias de intrigas y sospechas. De 1951, *Invasion from Mars* la propaganda es muy clara.

La década de los 50 cerraba con remakes de monstruos de la empresa Hammer de los Universal Studios: *The Curse of Frankenstein* (1957) y otra memorable versión de *Drácula* (1958) con Christopher Lee como el conde Drácula) así como los miedos alienados (monstruos resultados de la ciencia, invasión de la Otredad).

Para los 60's, el terror fílmico habría sus horizontes al reconocer un miedo real: *El monstruo humano*. Alfred Hitchcock, el director inglés más prolífico de su época,

se convierte en el padre del *psychokiller* (el asesino serial) con el filme *Psycho* (1960). El thriller psicológico que más ha inspirado el cine de terror contemporáneo se basa en el texto homónimo del escritor Robert Bloch (quién formaba parte del grupo de escritores de horror influenciados por H.P.Lovecraft). El siniestro Norman Bates, es la interpretación literaria del célebre Carnicero de Plainsield, Edward Gein. *Psycho* nos resulta emblemático por la impecable dirección y la sorprendente *vuelta de tuerca* al matar a la protagonista a la mitad de la película, el antagonista se convierte en el centro de atención. De este modo nos internamos en la oscuridad de Norman y su relación con su madre. Esta obra es rica en su material para la psicología y el psicoanálisis ya que contiene elementos muy claros de la psicosis en sus límites más alucinados.

También de Hitchcock, *The Birds* (1963), tiene como eje narrativo la irracional agresividad de naturaleza. Si bien el horror en tiempos previos tenía como justificación la manipulación del entorno por parte de la humanidad, en *The Birds*, no hay una clara explicación de por qué los pájaros atacan; en un sentido psicoanalítico, nos dice Zizek, el ataque de los pájaros tiene que ver con el goce primordial materno y la fuerza que tiene para evitar *la relación sexual*. Si leemos entre líneas, el filme se centra en la relación de una madre fálica, su hijo y una rival que amenaza el entorno familiar por una chica que ejerce su deseo y dista de la típica figura femenina sometida. El terror que se manifiesta es la metáfora de la resistencia de una sociedad que se modifica desde sus adentros, desde el entorno familiar. No hay catarsis al final de la película, sino una incertidumbre ante lo incontrolable de la naturaleza misma de la sociedad. Igual que *Psicosis*, *The Birds* ha sido una guía interpretativa para el filósofo y psicoanalista Slavoj Zizek en el contexto del psicoanálisis.

La década de los setentas debe mucho a la influencia cinematográfica de las imágenes del horror de la guerra en Vietnam. El horror se volvió gráfico, trato de llevar las imágenes lo más cercano a la realidad, para ello era necesario una

consistencia entre la historia y la brutalidad usando los elementos hasta la fecha propios del cine de terror. *The Night of the Living Dead* (1968) de George A. Romero plasma el conflicto de un grupo de personas que sin tener una explicación viven la invasión de muertos vivientes. Este filme, pionero en su género, será la punta de lanza de fenómeno actual del miedo apocalíptico de una nueva especie de monstruo: La horda de muertos vivientes. Esta creatura desplazaría los clásicos villanos del terror (Drácula, el engendro del Dr. Frankenstein, invasores de otro mundo).

La figura del muerto viviente es un comodín que sirve a distintas interpretaciones de nuestra cotidianeidad; desde los comunistas enajenados en su tiempo a la amenaza terrorista de un fin de los tiempos por un virus que diezmaría la humanidad. Este monstruo representa el goce desbordado de la humanidad.

El muerto viviente es la alienación de la razón de nuestros vecinos o personas cercanas convirtiéndolos en seres exclusivamente pulsionales, eternamente insatisfechos, sin mediación de la razón en función de su perpetuación en forma de contagio. El miedo esencialmente deviene del miedo en volverse uno de ellos, un ser sin libertad, sujeto a continuar en forma de virus que no se detendrá hasta saciarse, cosa imposible en todo sentido.

En esta década también encontramos una obra que, siguiendo la tradición del psychokiller, inspirado en la versión de Hitchcock en *Psycho*, nace *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) de Tobe Hopper. Una cinta que interpreta de manera libre la historia del ya mencionado Ed Gein, ahora en el personaje de Leatherface, un gigante monstruoso que confecciona una máscara hecha de piel humana para esconder su desfigurado rostro. Detrás de este personaje podemos encontrar una familia dedicada al secuestro de personas para alimentarse en un macabro ritual. Leatherface resultará ser parte de la familia de slashers cuyo auge serían los años ochenta.

El miedo a la enajenación de los setenta, tiene también un matiz satánico. La metafísica del mal es encarnado por las posesiones y manifestaciones de las

fuerzas del maligno en tres icónicos filmes de esta década: *Rosemary's baby* (1968) de Roman Polansky; *The Exorcist* (1973) de William Friedkin, y *The Omen* (1976) de Richard Donner. Los terrores en estos tres largometrajes en sentido latente metaforizan las crisis familiares en una época que ve en esta institución su decadencia como lugar privilegiado del sujeto.

En la película de Polansky, una pareja de jóvenes enamorados e ilusionados llegan a vivir a un lujoso apartamento en Nueva York donde se ven involucrados en el complot de una secta satánica que espera la llegada del hijo del diablo. La cinta deja entrever la crisis religiosa de su tiempo (no deja de llamar la atención que poco tiempo después de realizado el filme, la pareja sentimental del director fuera asesinada por la secta de Charles Manson), el desencanto de las religiones y el surgimiento de la ideología satánica tenía una respuesta en el cine. La lección aprendida del bebe de Rosemary es la necesidad de Dios mostrando la existencia persistente del Diablo.

En el caso del Exorcista la posesión de Regan, denota la rebeldía adolescente como una fuerza incontrolable que invade la estabilidad de un hogar que carece de la figura paterna. En este sentido, funciona como un trabajo conservador que muestra los peligros de una familia desintegrada. La madre de Regan es una actriz prestigiosa, empoderada y hasta cierto punto alejada de su hija por su trabajo. Los síntomas de posesión son la expresión radical de los fenómenos propios de este periodo vital: Cambios corporales, la sospecha del uso de sustancias, la masturbación, la bulimia, las malas palabras en forma de blasfemia. Ante el fracaso de la ciencia para explicar la condición de la adolescente, es necesaria la presencia de un "*Padre*" que pueda exorcizar la crisis existencial o espiritual de la joven. En este sentido, el filme funciona como respuesta a la secularización de la institución familiar y la crisis de la familia nuclear.

El tercer filme, la profecía, el anticristo es esperado en el seno de la familia de un poderoso político. El hijo del diablo está destinado a traer el reino de las tinieblas en la tierra, es decir anticipar la llegada del diablo. Una vez más, la maldad es

encarnada en el niño, ese Ser que ocasiona indirectamente la muerte de aquellos que osan acercarse demasiado a su demoniaca identidad. Demian encarna un tipo de horror imposible de erradicar ya que el mal mismo ha poseído la inocencia (quizá siempre se encontró ahí). En el seno mismo de la seguridad casera.

Este trío de películas representativas de la década conjunta el elemento inédito para su época, el satanismo en el objeto mismo de lo que se considera lo inmaculado, la inocencia infantil o de seguridad familiar. Podemos leer también una crisis histórica de los valores que en la posguerra se mantenían: Si bien la familia no puede salvarnos, ¿Quién podrá? El enemigo metafísico cuya influencia es invisible se ha infiltrado en los círculos íntimos ¿En quién podemos confiar? Este periodo cinematográfico en el terror agudizó la paranoia latente en su época; aún ensombrecida por la guerra fría, particularmente en la guerra de Vietnam, el terrorismo internacional, el cine Hollywoodense sintetizó de manera eficiente esa angustia. El terror mismo herencia de lo siniestro, hace de lo familiar lo escalofriante y ahí mismo reside su éxito. Cabe recordar también que este terror responde muy bien a intereses reaccionarios y conservadores puesto que enfatiza la necesidad de dios ante el evidente fallo de la familia, la comunidad, y la política ante el mal absoluto.

Mientras Polansky es impecable en su tratamiento narrativo, Hitchcock en su ojo estético en el efecto esperado, *El exorcista* y *La profecía* tienen un plus en el manejo del recurso visual para asegurar el horror; no es gratuito que estos filmes sean actualmente clásicos de este género y aún pueden despertar un horror aún vigente.

El recurso visual, es decir el perfeccionamiento de los efectos visuales en armonía con la narración. Los efectos especiales a mediados de los setenta abrieron un horizonte para explorar temáticas y experiencias que la imaginación (y el presupuesto) pudieran proveer.

Otro género, no menos aleccionador, es el que nace de la búsqueda hiperreal de la violencia y horror material de la humanidad. En *A Clockwork Orange* (1975) de

Stanley Kubrick ya mostraba escenas de violación y violencia explícita, a pesar de su calidad fílmica se le negó la posibilidad del premio Oscar debido a su alto contenido visual y trama ambiguamente amoral. Irónicamente siendo una película del mainstream se intentó limitar su páfida influencia, dos películas también de esta década explotarían este tipo de temáticas con crudeza y menos tratamiento estético.

Wes Craven, famoso por su inconfundible monstruo slasher Freddy Krueger, inicio su carrera con el filme *Last house on the left* (1973) Una experiencia brutal puesto que el director quería una estética realista para provocar en el espectador la idea de estar viendo algo como un voyeurista y acercarnos a la crudeza del acontecimiento de este modo alterar la sensibilidad del espectador. En esta obra seguimos la violencia que vive un par de chicas adolescentes a manos de un grupo de asaltantes y asesinos con quienes cruzan camino. Escenas explícitas de violencia sexual y de venganza descarnada dejan una sensación de desamparo al no cerrar la película en un final feliz. *I spit on your grave* (1978) también es un filme de venganza sobre una chica que es abusada, violada y dada por muerta que regresa para saldar cuentas a sus abusadores. De trama sencilla y predecible, quiere llegar más lejos en cuanto a la brutalidad posible que se puede mostrar. El cine de terror se acerca al horror de lo humano en su dimensión de monstruo sediento de sangre. El cine de abuso había nacido, posteriormente tendremos la evolución de este tipo de género en el siguiente siglo.

Retomamos la película de Tobe Hopper, *The Texas Chain Saw Massacre*, inicia con la advertencia de lo que estamos por ver está basada en hechos reales, los cuales ya han sido mencionados, lleva el realismo de la violencia un paso más adelante que la interpretación de Hitchcock en *Psycho*. ¡Podemos sentirnos violentados sin ver una gota de sangre! En el futuro del Slasher la sustancia del horror fluirá libremente de maneras muy creativas.

Si bien la idea del asesino serial como antecedente del slasher ya se veía en *Psycho* de Hitchcock, el *monstro desgarrador*, aquellos que tienen armas afiladas

como preferidas para matar. Michael Myers, el asesino psicópata de la máscara blanca nace en 1978 con el filme *Halloween* La expresión máxima del psicópata, modelo a replicar del *Psycho-killer*. De aquí se desprenden la mayoría de las narrativas de horror de los ochentas con monstruos metafísicos-slashers como Jason Voorgies de *Viernes 13*, Freddy Krueger de *A Nightmare on Elm Street* (ambas de 1980). Por lo general estos filmes tenían como línea argumental la masacre de adolescentes en descubrimientos sexuales que eran castigados por su promiscuidad, por falta de integración familiar o por el simple hecho de ser jóvenes. El género del Slasher tenía mensajes conservadores que pretenderían ser mostrar las consecuencias de la conducta irresponsable adolescente. Los noventas reinventarían la formula slasher con una obra icónica de la década: *Scream*.

En este periodo que parte de mediados de los setenta a los noventa el cine de terror se hizo de uno de los escritores más prolíficos del terror: Stephen King con más de cincuenta trabajos adaptados a filmes y series televisivas inicio su incursión en el cine con la emblemática *Carrie* (1976) y hasta la fecha sus películas son consideradas de culto para los cinéfilos de terror. Con King aún podemos ver que la literatura siempre tiene algo del imaginario terrorífico que la industria fílmica no dejara de recurrir. *Carrie* es el reverso de los filmes Slasher, la protagonista *Carrie* es la historia de una adolescente que va descubriendo que tiene poderes telequinéticos mientras se enfrenta a los problemas cotidianos de la escuela (víctima de acoso escolar) así como la dinámica familiar con su madre extremadamente devota a la religión. El horror se desencadena en el final de la película como resultado lógico de todos los acontecimientos vividos por *Carrie* que simpatizamos con ella y sus motivos, aun experimentando la masacre, sabemos que es un final triste, pero en cierto sentido justo con la protagonista.

Posteriormente las adaptaciones de King al cine no se limitaron al género de terror, tenemos grandes dramas y thrillers como son *Stand by Me* (1986), *Misery* (1990), *Dolores Clairborne* (1996), *The Green Mille* (1999), *Secret Window* (2004) entre otros.

*The Shinning* (1980) La adaptación del cineasta Stanley Kubrick de la novela de Stephen King es la cumbre del terror psicológico y metafísico con el que cierra los años setenta y la última de una década de horror muy propositiva y subversiva. El encierro y la locura, el horror que va creciendo conforme el mal que habita el Hotel Overlook va aumentando en sus filas los espectros de la gente fallecida en ese lugar.

De esta década encontramos también el primer largometraje del canadiense David Cronenberg. *Shivers* 1975 o como fue traducida al español *parásitos asesinos* nos recuerda los horrores de la ciencia que se pretende creadora de vida, es decir omnipotencia de Dios y las consecuencias de esta vida creada fuera de control en una residencial de lujo en Toronto. Resulta irónico que los parásitos mencionados no hayan matado a ningún personaje y paradójicamente termina con una reflexión sobre la vida misma.

El horror también viene de la naturaleza misma. El mundo y sus organismos también entrañan un rostro mortífero. La película que inaugura este tipo de horror es *Jaws* (1975) de Steven Spielberg. Un filme de culto en muchos géneros; en el que nos compete aquí, Tiburón llevo lo inquietante y terrorífico a uno de los lugares que pretender ser de divertimento una playa llena de bañistas. El miedo como hemos insistido siempre se remite a lo familiar vuelto desconocido. La figura terrorífica de los mares, el depredador marino más eficaz y que a la vez no representa un gran peligro para los seres humanos representada en el cine, genero una de las más violentas paranoias especidas<sup>12</sup> contra estos animales. En las décadas posteriores varias especies particularmente espeluznantes tendrán su oportunidad de aparecer como producto de pesadillas. Sin importar la región de este planeta, la naturaleza sobre todo en este caso de las criaturas siempre tiene modos para sernos hostil y devorarnos: pirañas, orcas asesinas, anacondas gigantes, cocodrilos, ratas, perros rabiosos, arañas etc. Los animales más

---

<sup>12</sup> Especida. Vocablo que expresa la persecución de una especie o miembro particular de una especie animal. En este caso un tiburón.

repulsivos y amenazadores pueden ser un buen pretexto para causar miedo y horror.

Los Ochentas en el cine de terror mainstream fueron perdiendo su brillo en torno a las temáticas que abordar. El éxito del fenómeno Slasher y sus atractivos villanos generó una enorme franquicia sintetizada de películas hecha en base a fórmulas eficientes para generar susto, no miedo (las escenas que producen sobresalto, exceso de violencia y extravagancia en las muertes). El éxito inicial de estos filmes residía en el trasfondo cotidiano que es velado por el miedo y el horror.

Podemos rescatar algunos grandes filmes que enmarcaron esa década. *Alien* (1979) de Ridley Scott recupera el horror que viene del espacio *en el espacio*. El transporte de carga Nostromo tras recibir una señal que viene de una nave desconocida, recibe la visita de un depredador espacial que por la ambientación y el tratamiento cinematográfico podemos ver muy poco del monstruo. Fuera de la brutal escena del nacimiento del xenomorfo (nombre de la criatura por su característica de tomar la morfología del huésped en el cual se desarrolla el monstruo) cuando explota la caja torácica de un tripulante. El filme tiene muy poco gore pero nos remite a una situación donde el terror puede llegar sin aviso y no se tiene escapatoria. El filósofo esloveno Slavoj Žižek retoma esta criatura para ilustrar a su modo lo que es la Cosa en psicoanálisis.

De regreso en la tierra, no es mejor la situación. En la Antártida es recuperado un cuerpo de un ser espacial congelado que de la misma manera que en *Alien*, ataca y asimila a los personajes del filme con el fin de sobrevivir. *The Thing* (1982) de John Carpenter plantea un grupo de personas que desea sobrevivir sin escapatoria (similar que en *Alien*) la desconfianza y la paranoia ante lo desconocido de la extranjería. *Alien* y *la Cosa* son la representación de una multiculturalidad en expansión que también entraña un miedo a ese Ser que se ve como nosotros, pero no es uno de nosotros. La lección está en la extrañeza del semejante y su desconocimiento como supervivencia.

*Poltergeist* (1986) dirigida por Tobe Hopper con el guion de Spielberg recuerda un poco al Exorcista puesto que el horror está ya en el entorno familiar como una fuerza que amenaza con separarlos. Los Freelings llegan a un recién construido suburbio donde ocurren algunos eventos paranormales iniciados por la televisión. La familia lucha en contra de fuerzas sobrenaturales que buscan separarlos pero estos se mantienen seguros estando juntos, ni la ciencia ó la religión pueden contra los espectros donde la unión familiar al parecer triunfa.

La década de los Ochentas fue también una época muy prolífica del Director David Cronenberg. De este periodo podemos mencionar algunos de sus grandes aportes fílmicos: *Videodrome*, *The Dead Zone* (adaptación de un texto de Stephen King) ambas de 1983, y el remake de *The Fly* (1986). Sin entrar en detalles en estos filmes ya que adelante se le dedicara más atención a su cinematografía en el siguiente capítulo.

De los ochenta tenemos una de las joyas del cine de horror, de 1987 *Hellreiser* escrita y dirigida por Clive Barker en 1987 retoma los temas demoniacos con otra fresca y obscena interpretación. Los demonios son los placeres que pierden su límite y estos se tornan dolor. El mal presentado, una pesadilla hedonista, es la encarnación literalmente del sufrimiento fusionado con el placer, el goce mismo. Es por este motivo que la serie de filmes Hellreiser es como el descenso al infierno y cielo prometido por el Otro, por medio de un artefacto (una especie de objeto a) que resulta ser una llave al *infierno de la carne*. De la misma forma esta obra se ha extendido a una franquicia con lucrativas secuelas, tiene un villano atractivo, narrativa provocadora y mucho horror, sangre y mucha creatividad sadista. Es un antecedente forzoso del *torture-porn* de los filmes de fines de los noventas. Es evidente un referente cultural plasmado en la película es toda la imagen *leather* de los villanos así como el escenario lleno de cadenas, gemidos y gritos como inspiración para el contexto de estos demonios. La serie Hellreiser es desafiante en el contexto cristiano, es nihilista en su aproximación burlona de la presencia divina. Pinhead el villano principal no pierde oportunidad en blasfemar y desafiar las creencias de sus víctimas. Este monstruo metafísico es un torturador tanto del

cuerpo como psicológico, se divierte con amenazas de sufrimiento eterno que es el perfecto reverso de la promesa cristiana. Finalmente, en torno a esta obra, resultan interesantes las diversas interpretaciones que se pueden inferir, como la metáfora misma del goce fílmico producido por el horror como se ha expuesto previamente.

Antes de cambiar de década cabe mencionar un interesante trabajo de 1988 llamado *They Live* de John Carpenter. Donde el protagonista providencialmente encuentra unas gafas oscuras que le permiten *ver a través de la Matrix*, es decir ver el contenido manifiesto de la ideología, el mandato repetitivo transmitido subliminalmente que demanda obediencia, sumisión, supresión del pensamiento, y conformismo. ¡El mismo Marx hubiera disfrutado esta película! Las gafas le permiten ver al protagonista que los rostros de algunas personas (curiosamente bien-trajeados y señoras con grandes abrigos y joyas) son descarnadas y de ojos saltones brillantes un aspecto grotesco pero con la claridad de un espejo negro. Todos los obreros y servidores de tiendas son “humanos” que no pueden ver el contenido latente de su mundo cotidiano por hipnosis colectiva (¿Ideología?). Un filme evidente y provocadoramente contra-ideológico

Ya entrando en los noventa iniciamos: *A Night of the Living Dead* (1990) a manos del maquillista, actor, director, productor de filmes de terror Tom Savini. Con esta versión del clásico de Romero, prevemos la nueva tendencia de milenio en el género, El remake (esto consiste en la re-realización de una obra ya consolidada o con un giro novedoso de la original). De esta tendencia tenemos en esta época dos obras maestras de la recreación del monstruo clásico: *Drácula* (1992) de Francis Ford Coppola y *Frankenstein de Mary Shelley* (1994) de Kenneth Branagh.

Es también una época de reflexión y deconstrucción del horror, El cine mainstream se abre al horror en el mundo, redescubre el giallo italiano para matizar los nuevos asesinos de la década basándose en asesinos salidos del periodismo amarillista.

De Japón se recuperan las historias sobrenaturales de la tradición Keidan<sup>13</sup>, es decir los fantasmas folclóricos que se quedan para acosar o matar a los protagonistas.

Un nuevo y terrorífico villano aparecería en los noventa como una relectura del asesino serial con un toque de novela negra. En *The Silence of the Lambs* (1991) Jonathan Demme. Una película de terror mostrada como thriller o un thriller con elementos de terror. Hannibal Lecter se convertirá en el asesino serial más famoso de la literatura. El mal tiene algo primordial en el rostro más propio, cercano o semejante al mío, un tanto encantador es también un sofisticado caníbal. El horror del mal es una “inteligencia superior” y la “barbarie asesina” que se sublima en forma de un placer gastronómico.

Cercano a la novela negra, *Se7en* (1996) refleja una situación que se empezaba a gestar y actualmente es un problema. Su nihilismo. El asesino dice casi al final de la película. “*Vemos un pecado capital en cada esquina y lo dejamos pasar, porque es cotidiano*”. interpretado: “*Vemos a la gente sufrir o haciendo sufrir y lo dejamos pasar porque es cotidiano*”. El largometraje resulta más desesperanzador que aterrador, pero ahí se encuentra lo terrorífico, en la banalización del mal por apatía.

Para deconstruir el terror en los noventa tenemos algunos ejemplos emblemáticos. *Scream* de (1996) donde el terror parte de parodiar el supuesto conocimiento formulaíco de las películas de asesinos. Aunque el propósito original sería la deconstrucción del género, la parodia se volvió parodia del mismo con la serie de películas de *Scary Movie* (2000).

El ejemplo extremo de la parodia de la violencia y gore fílmico de esa década nos la proporciona el neozelandés Peter Jackson, el creador de la franquicia del señor de los anillos, en 1992 dirige su estrambótica comedia/horror: *Braindead* o en una

---

<sup>13</sup> Monstruo Gigante

de las traducciones al castellano: *Tu mama se comió a mi perro*. Como su nombre indica esperamos escenas absurdas que, en lugar de causar horror o miedo, producen asco y una risa confusa ante la situación y masacre del final. Con esta obra filmica cerraría la trilogía de Jackson iniciada con *Bad Taste* (1987) y *Meet the Feebles* (1989). Estos largometrajes juegan con el extremo de la violencia absurda y la comedia física.

Un ejemplo más viene de un experimento del austriaco Michael Haneke, *Funny Games* (1997). Trata de un par de chicos que acosan y torturan a una familia hasta terminar con todos los integrantes. El guion relatado así resulta poco atractivo, aún la idea transgresora y enojosa con la que juega es con nuestras expectativas. Sí conocemos la estructura básica de las películas de terror, es decir esperamos que los villanos tengan su castigo y todo termina bien; algo descompuestos, pero todo pinta que puede mejorar. En *Funny Games*, el filme mismo busca corregirse en este error. Los villanos se salen con la suya restregando en la cara de la audiencia la silente complicidad y amargura por el final. Este experimento encontrara su remake en el año 2007 a manos del mismo director diez años después con estrellas del mainstream en esa ocasión. Finalmente el trabajo de corte nihilista, nos hace reflexionar en la violencia que vivimos cotidianamente y en la que de forma inevitable estamos todos implicados.

La película japonesa *Ringu* (1998, Hideo Nakata) sería objeto de la nueva tendencia del mainstream, Asimilar el terror extranjero y convertirlo en su formato y sus reglas. La versión occidental *The Ring* (2002, Gore Verbinski) se vuelve un éxito en estados unidos, será una de muchas reinterpretaciones del occidente sobre el terror oriental. El filme trata de la venganza aleatoria de un espectro que falleció de mala manera busca quien la pague no quien la debe. De esta película se vuelve paradigmático el fantasma femenino infantil con cabellos en el rostro y vestido raído blanco como atormentador de estos trabajos. El miedo deviene de la ambientación que disponen las actuaciones y gesticulaciones del espectro. Esta aportación fílmica tiene resonancias de otras obras fílmicas metafísicos de horror como *El exorcista* y *Poltergeist*, donde el contenido latente es la descomposición

de las relaciones parentales, la madre divorciada, una periodista joven y exitosa vive el horror por descuidar a su hijo que mira el video que desencadena la trama. La figura del Padre es desapegada y finalmente castigada por negligente. En este sentido, el villano o antagonista o monstruo se contrasta con el slasher ochentero como un masculino victimario con el tipo de fantasma Kaigan, que suele ser una mujer o niño que mueren de manera violenta y tienen un deseo de venganza que trasciende la vida misma, la víctima, por definición inocente se vuelve un victimario omnipotente y muy rencoroso que busca retribución o alguna forma de justicia.

Podemos deducir cierta crítica a los medios tecnológicos al ser estos los vehículos del mal o son los objetos malditos que transmiten y contagian la calamidad, Desde los orígenes; de cada idea tecnológica realizada que se vuelve imprescindible por ser cotidiana, implica también su aspecto más alienante y por lo tanto terrorífico. Los rayos catódicos producidos por la televisión generan el tumor maligno llamado Videodrome (1985), la televisión es la puerta de acceso de los espectros en Poltergeist; en Ringu, es una videocasete el transmisor de la maldición que se perpetuara. Esta tendencia del cine de Kaigan se sostendrá a lo largo de la primera década del siglo con obras como *Los Otros* (2001) de Alejandro Amenabar, *A tale of two Sisters* (2002, Ji-woon Kim)

Siguiendo con los noventa y sus fantasmas cabe resaltar la película: *The Blair Witch Project* de 1999. Se exhibe en la controversia de que es un filme real, es decir lo que podemos ver en pantalla es la cosa misma de la realidad. Por lo menos así se vendió y así se consumió. El ambiente de secrecía era un plus que lo hacía atractivo (todo el equipo de producción, los actores y publicidad tenían prohibido hablar del filme, así como los actores desaparecieron un tiempo para que el juego publicitario funcionara) y finalmente tenemos uno de los experimentos más exitosos del terror, el género de *metraje encontrado*. La obra está realizada en su totalidad en primera persona, es decir el espectador estará viviendo la experiencia a modo personal. Sin necesidad de grandes producciones visuales ni violencia explicita, el filme funciona porque la ambientación lo es todo y en realidad asusta. Los actores-protagonistas perdidos en el bosque por un tiempo

es sencillo dejar de actuar y sentir un miedo muy auténtico que es contagiado exitosamente por la pantalla. Esta fórmula será muy bien aplicada en el naciente siglo veintiuno.

Con el siglo, algunos miedos retornan como si de retornados a la vida se tratara, El cambio de milenio y los deseos apocalípticos se respiran en el aire. Las amenazas de terrorismo biológico o la posibilidad de una extinción a manos de este monstruo, el *no/vivo* o como vimos un *monstruo intersticial*. El riesgo a lo invisible por parte del contagio con factores químicos o biológicos como en *28 days later* (2002) de Danny Boyle. El giro novedoso es que este tipo de amenaza no está muerto, es un contagiado que pierde la capacidad de raciocinio y es invadido por la ira y se convierte en un homicida sin control. *Rec* (2007) de Jaume Balagueró retoma estas ideas del infectado sumado con la técnica documentalista aprendida con la bruja de Blair, tenemos uno de los éxitos más impresionantes del cine español de terror. El resurgimiento del horror zombie, el director Romero tuvo una década muy prolífica, en la década hizo la remake de *Dawn of the Dead* (2004), *Land of the Dead* (2005), *Diary of the Dead* (2007) en una saga que pretende explorar la posible supervivencia de la humanidad en un contexto zombie-post-apocalíptico Cabe mencionar que este resurgimiento tuvo como paralelo el fenómeno de los videojuegos Resident Evil. Un juego revolucionario que conjunta muchos de los aspectos necesarios para tornarse en un icono de la generación y éxito comercial explotando las características más relevantes del miedo actual. Aún después de dos décadas de lucha contra el prejuicio del VIH el miedo al contagio y los temores terroristas son el contexto necesario para la resurrección de este monstruo posmoderno.

Un tercer género que tomó auge y se volvió un imaginario muy recurrente en los inicios de la década, *Saw* (2004) inauguraría una franquicia igualmente lucrativa que las desarrolladas en años atrás. La historia gira en torno a dos personas que se encuentran encadenados en un sótano llevados ahí por motivos desconocidos hasta ese momento. A uno de ellos le es puesta la tarea de asesinar a la persona que está encerrada con él o de lo contrario su familia sería asesinada. En el

desarrollo de la trama, entendemos que detrás de todo este lío hay una mente que ha diseñado una situación que pone a prueba a los participantes-secuestrados. El villano en cuestión se hace llamar Jigsaw, el nuevo ingeniero del infierno diseña una serie de aparatos de tortura a los que somete a sus secuestrados que con los cuales pretende “hacerlos valorar su vida”. Estos aparatos no tienen como finalidad la inminente muerte del supliciado, sino “sufrir por la negación de vivir”.

La serie de *Saw* continuara hasta bien entrada la década de los 2010. Explota el llamado *gorno* (concepto que comparte aspectos del gore, expresión gráfica y en ocasiones desproporcionada de sangre y del porno en su aspecto de excitación con la contemplación sádica o simplemente hay evocaciones sexuales en un contexto de extrema violencia), es un género de terror que explora la violencia centrada en la tortura física sumamente gráfica. Con otras producciones que siguen esta línea: *Hostel* (2005), con menos éxito es la fusión del miedo xenófobo (los protagonistas están de viaje en un país de la Europa Oriental, Eslovaquia en búsqueda de experiencias sexuales sin esperar el horror que les espera a estos personajes al ser secuestrados para ser utilizados con el fin de ser torturados para el placer de aquellos pocos quienes pueden comprar una suscripción).

Esta serie de realizaciones fílmicas, son una reacción mainstream del malestar descubierto en la prisión de Abu Ghraib en Irak. En el 2003 se dieron a conocer una serie de fotografías que mostraron las torturas perpetradas por los soldados estadounidenses a los presos de guerra. En su mayoría se tratan de humillaciones y traumatismos que no dejan huellas visibles, pero logran llenar el imaginario del potencial humano del sufrimiento como castigo. Es una lección histórica puesto que el dolor sistemático por parte del ocupante poderoso contra los diferentes, sean extranjeros, mujeres, marginales de la normalidad ha sido una huella que se nos olvida con frecuencia.

El contexto de la guerra siempre ha sido un caldo de cultivo de las temáticas del terror/horror y no hay mayor miedo colectivo que una situación de guerra, en la actualidad el miedo y la apuesta es mayor con el potencial nuclear en manos de

personalidades poco prudentes. El miedo a lo diferente, más horror nuclear mas el remake de un clásico de Wes Craven *The hills have eyes* (2006) es una película de supervivencia, el horror experimentado nos lleva a los límites necesarios para sobrevivir en las peores condiciones. Una familia se pierde en el desierto de Nuevo México donde son acosados por un grupo de caníbales deformes. Este es un ejemplo de las películas que tuvieron gran audiencia.

De esta hiperviolenta grafica tendencia; Francia nos presenta una serie de películas que destaca una buena dosis de sangre y escenas de intensa desesperación: Iniciando con el drama *Irreversible* (2002) de Gaspar Noé, no es propiamente un filme de Horror pero por algunas escenas estremecedoras cuenta como hiperviolenta. *Haute Tension* (2003, Alexandre Aja), *À l'intérieur* (2007, Alexandre Bustillo y Julien Maury), *Frontière(s)* también del 2007 (Xaver Gens) con una crítica política y la elogiada y perturbadora *Martyrs* (2008) Pascal Laugier. La brutal violencia con la que inicia la película se ve opacada por la perversa trama que se teje por detrás, tortura sistemática, locura y un siniestro culto con fines “trascendentales” justifican sus motivos. Inicia con una brutal masacre de una familia por parte de una joven traumatizada aparentemente motivada por la venganza, sin embargo el horror va tomando claridad conforme se desarrolla la trama ya que a parece que se resuelve a la mitad de la narración, para volverse más extraña, más terrible...

Un factor común del cine del horror francés en este milenio es su mensaje nihilista, en ninguno de estas aportaciones fílmicas hay un final remotamente esperanzador, en cambio denotan cierta banalidad del mal y sus motivos para los mismos actos violentos.

Si seguimos esta línea argumental, la tortura y la banalidad del mal, *An American Crime* (2008, Tommy O'Haver) es de origen un drama que no deja de ser un filme de terror porque en realidad los hechos representados ocurrieron en la realidad. Se basa en la tortura de Silvy Likens auspiciada por Gertrude Baniszewski, (la encargada del cuidado de Silvia y su hermana) y cometida por sus hijos y otros

vecinos de la comunidad que resulto con la cruel muerte de Silvy. El film extraordinario en actuaciones es un ejemplo de la famosa sentencia: *La realidad supera la ficción*.

La formula de La bruja de Blair, tuvo también su momento para experimentar con dos obras que sobresalen por sus aspectos tanto visuales como argumentativos. Los monstruos no se pueden ver en su totalidad. *Cloverfield* (2008) es una referencia a los mega-monstruos-orientales al estilo Godzilla, un llamado Kaijin. El monstruo sale del mar, visitando la ciudad de Nueva York. Con el formato de video encontrado es una muy buena experiencia de escape en un medio urbano donde todo puede pasar. Los movimientos de la cámara en acción son más nítidos y fluidos que Blair, la cámara nos permite entrever por pequeños momentos fragmentos del monstruo. *Paranormal Activities* (2009) plantea el problema del poltergeist desde un punto de vista objetivo, una cámara fija que capta todo aun sin la participación de los personajes.

El cine de la primera década del siglo XXI retoma muchos de los temas espectrales retomados de distintas tradiciones, como hemos mencionado, *The Ring* (2002), *The Grudge* (2004) y sus versiones previas japonesas *Ringu* (1998) *Ju-on* (2002), respectivamente. *A story of two sisters*, *Shutter* (2004) *Los Otros*, etc. En estos filmes se abordan las historias de fantasmas abordado desde distintas tradiciones.

Cabe hacer mención de tres obras filmicas representativas del horror metafísico de esta década.

La serie de filmes *Final Destination* (2000, James Wong) ponen de manifiesto lo grotesca e irónica que puede ser la muerte. La idea del filme juega con los protagonistas y los espectadores al darnos la leve y efímera esperanza de poder engañar a la muerte. Es sabido de antemano cual es "literalmente" el resultado final de la historia, de toda historia. Sin embargo es especialmente cruel por el

tratamiento exageradamente gore de las muertes presentadas. He ahí su éxito comercial, la *espectacularización* de la muerte en las versiones más inverosímiles.

El tema de los exorcismos en diversas interpretaciones. Después del exorcista de Donner, no había una película que representara a tal grado un exorcismo como lo haría *The Exorcism of Emily Rose* (2005) de Scott Derrickson. Esta historia es aterradora por la brillante actuación de Jennifer Carpenter. Un trabajo cinematográfico muy demandante en actuación física y seguramente psicológica. Pone en la mesa la duda todo aquello que pertenece a lo sobrenatural dando cabida a lo posible.

*The Mist* (2008, Robin Christian & Jaume Collet-Serra) donde un grupo de personas se resguardan de una extraña niebla que en su espesura se esconden monstruos pesadillescos dispuestos a comer humanos. De un guion de Steven King, la pregunta constante en sus novelas se refiere al horror más brutal viene de afuera, es decir de lo extranjero, lo desconocido o de la humanidad cuando ve que sus opciones de supervivencia se terminan. ¿Hasta cuándo podemos ser civilizados cuando aquello que nos civiliza se pierde?

El filme con el cual se cierra esta relación de películas de horror desde sus orígenes a la fecha, *Srpski Film* (2010, Srđjan Spasojević) Probablemente la película más perturbadora de la década. *Una Película Serbia* es la más pavorosa sátira de las películas políticamente correctas. El horror deviene de la cruda realidad que refleja. La perversa cercanía de lo sexual con lo sexual. Este filme trata de un actor porno retirado, Milos que es contratado para realizar una película porno-artística, a manos de un carismático visionario de la industria. Durante la grabación, Milos de va adentrando en una situación que se escapa de su control, entre sueños y realidad se va dando cuenta que el filme es algo más que pornografía artística. El caso de este trabajo lleva al extremo los tabúes sexuales

Concluiré este largo capítulo con esta década y específicamente con esta última obra fílmica *Una película Serbia*. Leo esta obra como una interpretación del horror

actual y sus horizontes, considerada como una de las películas más perturbadoras del nuevo siglo.

Hemos mencionado de este filme que toca fibras muy sensibles cuando toca algunos temas como son la pedofilia y el incesto. Cuando entramos en el terreno de la sexualidad y sus diferentes matices, hasta los más extremos como lo es la violencia y la muerte estamos hablando de la misma cosa. Es decir, los temas violencia-muerte-sexo son intrínsecos. Hemos aprendido a separarlos, a modo neurótico la sexualidad se coloca en lo privado, *de la violencia consensuada* controlada y hasta programada. Higienizada, comercializada, empaquetada y explotada a modo de producir excitación y satisfacción sin interrumpir necesariamente con el ciclo de producción en el mundo de las formas e instituciones. Seamos neuróticos porque de alguna manera funcionamos para el Otro por así decirlo. El consumo de porno banalmente es ficcionalizar, imaginar el acto a realizarlo en lo Real. Es lo mismo que ocurre con el terror, parte de lo Real se le hace convertir ese evento, una palabra, un indicio que se *Idealiza* (uso esta palabra para tratar de explicar algo así como la invención de una realidad) para tolerar su impacto traumático. El nacimiento de uno mismo (como trauma) es inaccesible a no ser por las versiones que se nos cuenta de ellas. El sexo forma parte de aquello que se remite a lo reprimido y tiene ocasionalmente la oportunidad de brincarse la represión y brotar como sueño, chiste, enredo.

En este contexto surge la supuesta filosofía del director Vukmir. La verdad del sexo está en su abyección o animalidad. Milos accede a hacer una película porno sin conocer de qué se trata el guion, ya que el director, prefiere su actuación *raw*. El sentido sadeano llevado al porno posmoderno, la verdad por horrorosa que parezca del sexo y el amor es la violencia sin el intermediario de una pantalla. Vukmir filma escenas de pedofilia, y necrofilia cuando menos, ya que la realidad ha sido una decepción. El director, el monstruo en cuestión, es también una víctima, según él, todos son víctimas y el porno a sus ojos es la vía más honesta de mostrar esa brutal realidad.

Milos conforme participa, desconfía, pero no renuncia al principio por curiosidad hasta que ya siendo demasiado tarde da cuenta de ser una trágica víctima de un complejo sistema de deseos que lo enajenan. Una víctima (bajo drogas) que accede a ser verdugo provisional por supuesto, de la gran "Familia Serbia feliz" menciona Vukmir. De nuevo Milos regresa a ser el objeto de deseo de la pantalla. Aquella imagen despersonalizada de uno mismo que ejerce de Mal Absoluto. Como un victimario, extensión de la voluntad del Otro, (de Vukmir, en este caso). La culpa no cabe en el objeto-Milos cuando llevado por el goce destruye a su familia en la ignorancia; después de despachar a sus respectivos victimarios. No queda más después del trauma familiar que la muerte, aunque esta solo forme parte de un amargo nuevo comienzo (escena final).

En esta desazón y desasosiego es el desierto de lo Real. Aquello que solo es bordeado de manera superficial de la realidad. El cine, lo imaginario que muestra siempre será incompleto, desde el inicio mismo de cada función estamos sentenciados a su finitud, al no-todo de su continuidad. Algo queda pendiente de ese objeto *charlatán* que es el cine. Su promesa de una vida fuera de la mía se frustra por su efímera duración; mas esto no es motivo de renunciar a la repetida experiencia del cine, aquello que se adeuda del cine es su eternidad. Una vida prestada por un momento a cambio de mil de ellas vividas por siempre. Cada una de ellas con un goce in-expropiable aquel que llama a regresar por más.

De este no tan breve relato del cine de horror como parte de una Estética del horror nos ha llevado a entender el papel del inconsciente como fuente de la materia de lo siniestro; aquello que alimenta el terror-horror. Revisamos también el papel de los victimarios en el imaginario colectivo en torno a su época e inquietudes que atormentaban a las personas.

A continuación se presenta un análisis temático de los filmes de David Cronenberg donde se profundizará en las temáticas que conciernen al psicoanálisis y la filosofía a lo largo de su filmografía.

### **3. Long Live the new Flesh!<sup>14</sup>**

Como hemos mencionado, la herramienta fílmica nos funciona de tal forma que plantea en imágenes y en un discurso verosímil los planteamientos que en la realidad se manifiestan como ansiedades inconscientes o fantasías reprimidas.

Del cine de terror previamente analizado, recuperamos las identificaciones dolorosas que se resignifican en una óptica conversiva y retroactiva, es decir convertir los afectos desde el punto de vista donde nos colocamos inconscientemente con los personajes presentados en pantalla. En este caso la experiencia resulta ser displacentera o *gozosa*. Esta experiencia adquiere otro sentido en perspectiva de lo vivido como espectador; esto depende también de la intención del cineasta de afectarnos. Desde aquí, el éxito los directores, en este caso del género de terror/horror implica en la novedad de plantear la experiencia terrorífica.

En este sentido son pocos los autores que con cierta continuidad nos presentan en sus trabajos una experiencia cinematográfica particularmente íntima y abyecta proyectada en sus memorables personajes y su transformación, como lo ha hecho durante más de tres décadas, el director canadiense David Cronenberg (n.1943).

Para terminar la parte epistemológica de este trabajo nos es importante introducir al director cinematográfico que nos acompañará a lo largo de este trabajo desde este punto. David Cronenberg. Con una breve semblanza de la vida-obra del director podemos adentrarnos en el desarrollo de su filmografía; sin duda excepcional y evidentemente influyente en el cine contemporáneo, para analizar algunos de los temas abordados por sus filmes. Estos temas a su vez nos resultan

---

<sup>14</sup> Frase de Lucha en Videodrome que reclama el ascenso de una nueva relación entre la tecnología y el cuerpo.

sumamente interesantes en la perspectiva fílmica ya que ***expone el exceso metafísico de la expansión de conciencia por medio de la ciencia, la sociedad y la exploración misma del individuo con sus consecuencias.***

Un propósito de este apartado es postular la relación que existe la obra de este Cronenberg a partir de algunas interrogantes planteadas en sus filmes con grandes problemas tanto filosóficos, científicos así como psicoanalíticos<sup>15</sup>. La importancia de la ciencia como catalizador de la transformación tanto individual como social es fundamental en este director, el género de ciencia ficción, le permite sostener argumentalmente las consecuencias de esta manipulación. Sin embargo, su cine no se centra en la ciencia como instrumento sino porta la verosimilitud del drama, por lo que las películas de este cineasta se enfocan en el desarrollo de los personajes en consecuencia de su transformación radical. La ciencia entonces también es puesta en discusión en su fría utilidad en función con los cuerpos modificados.

El legado fílmico de David Cronenberg iniciado a finales de los 60's ha pasado a la historia como *cine de autor*, esto significa que a lo largo de su obra es evidente un sello o estilo personal en su visión cinematográfica. Título compartido con el mencionado Hitchcock, y demás directores legendarios. En este sentido podemos mencionar algunas obras de este cineasta canadiense que denotan este estilo inconfundible: *Shivers* (1975), *Videodrome* (1982), su abyecto remake de *The Fly* (1986), *eXistenZ* (1999) así como su interpretación de una obra imposible *Crash* (1996). Los inicios artísticos de cineasta, denotan que su obra es original, sin necesidad de homenajes a trabajos de otros, sino expresiones de sus propias inquietudes literarias y científicas.

Cronenberg es considerado como uno de los pioneros del género *body horror*, es decir, el género de horror que explora las expresiones desmesuradas y anormales

---

<sup>15</sup> En diversos trabajos del cineasta podemos ver referencias al psicoanálisis o ideas derivadas de esta disciplina. Inferimos la importancia discursiva de esta rama de conocimiento en su realización artística.

de lo corpóreo: deformaciones, enfermedades, mutaciones, contagio o invasiones que sufre o vive el cuerpo humano. Sus obras fílmicas son visiblemente influyentes en tanto temáticas y efectos visuales en obras fílmicas de otros cineastas de su época y posteriores. De nuevo entre las obras del director más representativas de esta categoría se extienden casi la mayoría de sus películas. Desde *Shivers*, *Rabid* (1977), *The Brood* (1979), *The Fly* (1985) hasta el escatológico *Naked Lunch* (1991) y el mismo *eXistenZ* (2000).

### 3.1 Un Cineasta con inquietudes científicas

David Paul Cronenberg (n. 1943, Ontario, Toronto) Nacido en cuna de clase media judía y progresista; cuyos padres, Esther Sumberg, pianista y del escritor/editor Milton Cronenberg recibió una educación rica en intereses tanto científicos como artísticos. Desde muy joven se dedicó a la lectura de artículos científicos (biología, medicina, psicología) así como la literatura. (Algo poco común entre jóvenes de su edad. -William Burroughs, por ejemplo). Cronenberg se dedicaba a escribir influido por la literatura marginal en su tiempo, artículos científicos así como su creciente interés por la ciencia ficción. Escribía relatos fantásticos y los enviaba a revistas de ciencia ficción para ser publicados, cuando la oportunidad de hacerse una carrera en este camino, su interés se dirigió a la ciencia, en especial en la biología. Podemos ver que este interés nunca se ha mantenido constante en muchas de sus obras, es decir la mayoría de sus películas involucran en algún sentido, la ciencia como hemos mencionado. Pero su cambio final fue hacia el cine como expresión de sus ideas.

En 1966, realiza su primer cortometraje *Transfer* un corto de siete minutos que presenta una relación terapéutica: un paciente obsesivo y su terapeuta indiferente en una conversación poco convencional. Los personajes en un diálogo apasionado exponen sus necesidades mutuas de reconocimiento y de amor, no hay mejor definición o paradoja de transferencia. Desde sus orígenes artísticos, David Cronenberg tiene una deuda teórica con el psicoanálisis. Es un tema

recurrente en su cinematografía, los conflictos de la mente resultan en transformación del cuerpo y no necesariamente la alteración física significa un trastorno en la mente.

Su segundo corto, de 1967, *From the Drain* es una mezcla de locura y horror donde dos veteranos de algún conflicto se encuentran en una tina de baño. Platican denotando que están trastornados cuando uno de ellos es sorprendido por *algo que sale del drenaje como tentáculos* que lo estrangula ante la mirada indiferente del otro hombre que parece haber esperado ese resultado. Este filme anticipa varias imágenes e ideas plasmadas posteriormente con creaturas marginales entre lo real y lo alucinatorio.

Estos dos primeros experimentos conceptuales, visualmente adecuados a un presupuesto estudiantil 300 dólares canadienses, el segundo con 500 fueron el vehículo de Cronenberg para contar sus historias; él en realidad se considera un escritor antes que un cineasta. Los temas que evocará durante su carrera son los temas de sus obsesiones en la primera infancia: la microbiología, la química y en especial, la bioquímica del cerebro, *“llegando a las bases físicas del pensamiento humano y la imaginación. Creo que fue natural tomar esas partes de mi yo e integrarlas finalmente en el cine”* (Beard 2006 p.75).

En su visión del mundo y del cine, la vida es una experimentación, es la parte de científico que conserva en su trabajo. Estas ideas son una constante en sus aportaciones fílmicas. Ya sean científicos que se auto descubren y destruyen en el proceso o transformaciones radicales tanto mentales como físicas.

Filosóficamente problematizará con respecto a la relación de la psique, el cuerpo y el horror llevado a cabo con una ambientación y contexto científico; así como explora los límites mismos de esta disciplina. El horror desde la ciencia se codea con la ciencia ficción, es Cronenberg también un referente de un tipo de *horror médico* donde el cuerpo es sometido a lo aterrador de los instrumentos quirúrgicos

o enfermedades dado el caso, etc. Las alteraciones físicas que ocurren como resultado de estos referentes, devienen del exterior a modo de contagio, como transmisión de conocimiento, de información, transforman ontológicamente a los personajes como veremos más adelante. El conocimiento que puede proporcionarnos el cuerpo mismo nunca es completo si no se expone al cambio, a la transformación y su posible y desconocido destino. El horror y la ciencia ficción son los modelos de acceso científico a ese saber, por así decirlo.

El primer largometraje, *Stereo* (1969) filmado en los planteles de la Universidad de Toronto, con un presupuesto de ocho mil quinientos dólares, escrito, producido, fotografiado y editado por el mismo Cronenberg. Es considerada una de las obras de arte o vanguardistas del director, filmada en blanco y negro, sin diálogos de los personajes, más que unas voces en off, casi computarizadas que hacen intervenciones a lo largo del film para explicar con un lenguaje rebuscadamente científico lo que podemos ver.

El filme trata de la ficticia Institución Canadiense de Investigaciones Eróticas, la cual recluta un grupo de personas que serán estudiadas en una investigación que asocia el potencial erótico con el desarrollo de la telepatía y esta a su vez es investigada como la base de un tipo de conciencia que supera la conciencia individual y se convierte en una mente comunal. Los sujetos experimentales van cambiando a partir de estas interacciones que en sus complejidades subjetivas presentan dificultades que estas investigaciones implican. Desde los riesgos de una dependencia al contacto telepático que pueden desembocar en una chica que divide su personalidad a manera de psicosis ó dos voluntarios que se suicidan y un tercer paciente que perfora su cráneo con un taladro.

*Crimes of the Future* (1970) Ubicada en el futurista 1997, la población de mujeres sexualmente maduras ha fallecido debido a una plaga desencadenada por un producto cosmético diseñado por Antoine Rouge quien a su vez desaparece. Relatado por su discípulo Adrian Tripod nos cuenta, mientras se pasea por el

instituto de la Piel y otras locaciones como las personas se han adaptado o desadaptado a un mundo de-feminizado. Termina su recorrido cuando conoce un grupo de pedófilos heterosexuales que planean acelerar el desarrollo sexual de una niña.

Es evidente que este director sería distinto desde sus inicios, puesto que los temas que ha explorado desde el inicio de su carrera se caracterizan por ser incómodos. La visión de la sexualidad de Cronenberg es su sello personal en su obra, desprejuiciada es siempre una experiencia de transformación de los personajes en un mundo que ordena el placer y el erotismo a un régimen naturalizante y represivo del sexo.

Nuestro director plasma en sus filmes una tensión entre las fuerzas de la sexualidad se enfrentadas a un orden social y tienen su manifestación en los cuerpos de sus protagonistas. En este sentido, es lógico que este abordaje del cuerpo tuviera como consecuencia la aparición del *body horror*. Los resultados de la mutación o la manipulación del cuerpo a partir de la curiosidad científica son el tema recurrente en su análisis de la sexualidad que trasciende el cuerpo. En el caso de estos dos primeros experimentos fílmicos de Cronenberg, la omnisexualidad como evolución humana; el erotismo como vía de desarrollo de la telepatía en *Stereo* y la exploración de “una nueva sexualidad para nuevas especies de hombre” (Cronenberg 1977). El tema de la pedofilia en el filme *Crimes of the Future* fue inspirada en su interpretación en ese momento de la novela *Lolita* de Nabokov.

La forma documental de presentar este trabajo, con un distanciamiento visual (escenas muy solitarias, colores fríos, voz sin emotividad) dan el ambiente ascéptico-científico que disimula lo siniestro del filme a pesar de fomentar una situación sexual necesaria para que se realicen los objetivos planteados por el instituto, los sujetos se ven en ocasiones automatizados en su acercamiento a la intimidad; como si estuvieran forzados a hacerlo. De esta manera, la erotización

científicamente orientada para establecer vínculos afectivos que permitan o favorezcan el fenómeno telepático.

En su segundo largometraje nuestro autor retoma una ambientación médica/psicológica muy recurrente en su filmografía, este mismo contexto de experimentación en las ciencias biológicas se desarrolla una intriga

Resulta interesante el manejo del formato de falso documental visto en tercera persona de ambos filmes, en *Stereo*, se percibe un frío distanciamiento entre lo narrado y lo presentado. En cambio en *Crimes* la voz que escuchamos es el punto de vista del protagonista Tripod. Éste nos transporta a lo largo de la narración desde su punto de vista, igual de modo aparentemente impersonal pero aquí, el personaje está dentro del relato, el efecto es el de involucrarnos en el tránsito del personaje durante su investigación.

### **3.2 Primeros horrores**

Para 1975 Cronenberg después de una educación fílmica en Europa, regresa a un Canadá sin mucho interés por el cine de ficción. En las fechas donde las opciones fílmicas mainstream de entonces eran *The Exorcist* y *Jaws*, se encontrarían con una opción poco conocida y distribuida en el cine de horror: *Shivers*, *They came from within/The Parasite Murders* (como originalmente se llamaría) obra pionera del horror corporal y a nivel profesional, iniciadora de un estilo particular que llevaría su sello personal a lo largo de su producción cinematográfica. En un periodo de casi diez años de experimentación fílmica, indaga los límites encontrados por el quehacer científico tanto en la modificación corporal y la expansión mental. De *Shivers* (1975) a *Videodrome* (1982) vemos también la utilización ideológica de este conocimiento, nuestro director muestra también este aspecto terrorífico de ciencia.

El complejo habitacional Starliner Towers, lugar de residencia de un gran sector de personas de clase alta es el escenario de una invasión de parásitos rastreros que

se apoderan de los cuerpos de los habitantes. Estos parásitos diseñados por el Dr Hobbes tendrían el propósito de restablecer órganos dañados en realidad buscan *curar la sobre racionalidad del hombre*. En forma de una enfermedad de transmisión sexual se propaga como afrodisiaco, los contagiados se tornan en una especie de zombis que buscan satisfacerse desinhibiéndose sexualmente. Sin embargo, algo siempre sale mal.

La idea y su desarrollo distan de ser originales, algo de esto se encuentra en el filme de 1956 *The Invasion of the Body Snatchers* y recientemente la película de culto *The Night of the Living Dead* de 1968: Cronenberg, seguía los pasos básicos de los clásicos, pero introduce, por decirlo así su aportación al cine de horror. *Las creaturas rastreras*. Estos seres *abyectos* (entendiéndose estos como repulsivos, con forma desagradable y apariencia de excrecencia corporal que inspira asco) tienen en apariencia una finalidad médica, pero cumplen en realidad una función más profunda, según su creador, El Dr Hobbes. La liberación de la libido. *A Combination of aphrodisiac and venereal disease who will hopefully turn the world into a One beautiful mindless orgy.* (Cronenberg 1977)

El doctor Hobbes representa esa ciencia transgresora, aquella que no se limita por la moral o ética. Desde el punto de vista del doctor, la especie humana se ha sobre-racionalizado. Sí interpretamos al Dr. Hobbes como el villano, puesto que planeo, creo, libero un plan global de convertir a las personas en potenciales abusadores sexuales sin control; la utilización de Annabelle, una adolescente sexualmente activa como sujeto experimental y en un momento dado, la propagadora del parásito nos recuerda las formulas (o reglas) cinematográficas del horror.

A diferencia de sus antecesoras, el clima sexual era más bien opresivo, en *Shivers* es un tanto liberador, menciona Cronenberg, los filmes están conectados. Mientras en *Stereo* y *Crimes*, tienen una ambientación aparentemente científica, al estilo documental, con personajes ambiguos sexualmente y con cierta timidez. En *Shivers*, los personajes son personajes cotidianos de clase media alta. El horror

desatado por las criaturas son lo opuesto a lo experimentado en sus previos trabajos. Para nuestro director, se identifica con Hobbes, menciona que el final, en realidad es un *final feliz*.

A lo largo de su imaginaria visual, es decir la técnica de sus efectos visuales por todos los trabajos realizados por David Cronenberg, éste ha creado grandes escenas perturbadoras. En este primer caso una escena que define el filme en su tono moral es el asesinato de Annabelle a manos del Dr. Hobbes. Una escena de brutal fuerza donde una adolescente vestida de colegiala es estrangulada por un viejo. En una primera impresión nos aterramos del suceso por falta de contexto. A continuación, le practica una operación al cadáver de la joven asesinada que finaliza con el suicidio del viejo en cuestión. Conforme avanza la trama damos cuenta de los papeles que tenían en el desarrollo del horror, del contagio. A modo de las obras fílmicas de nuestro cineasta que implican sexualidad, hemos revisado que hay un subtexto moral que debemos abordar. Cronenberg nos coloca en una ambigüedad tanto ontológica como ética. La primera ambigüedad presentada implica el problema sobre la razón y la pasión que en este caso tiene como intermediario el parásito y nos refiere a una posición muy particular sobre las normas racionales de comportamiento contra la necesaria liberación de una irracionalidad animal. La idea expresada con las imágenes de los parásitos invadiendo los cuerpos lejos de ser deseable, resulta repulsiva. La segunda ambigüedad se refiere a los dos personajes femeninos en torno al contagio, tomando en cuenta sus respectivas relaciones: Janine Tudor y Forsythe cuyas parejas Nicolas Tudor y St Luc representan el fallo de la masculinidad como autoridad fálica.

*Rabid* de 1976, Cronenberg nos presenta una variante más del horror al contagio y la transformación de los cuerpos y las mentes. En una clínica canadiense de medicina reconstructiva, instituto Keloid, una chica gravemente herida es rescatada en un accidente de motocicleta al practicar en ella una operación

experimental que le salva la vida. Rose (Marilyn Chambers), se convierte ahora en una especie de vampiro que solo puede alimentarse de la sangre de otros por medio de una mutación del tejido de intestino en su axila, un *órgano fálico*. Aquellas personas que le sirven de alimentación se contagian de un tipo de rabia que se propaga en la población.

Con este trabajo, nuestro director consolida un estilo narrativo y una línea de investigación científica propia. La ciencia es un método de conocimiento cuyas vías no son necesariamente agradables ni positivas. Ya en las obras previas el ambiente cerrado de las clínicas o ubicaciones asépticas o de control, el horror ahora explora su medio ambiente, la vida cotidiana.

Si bien es cierto, la filmografía de Cronenberg explora la sexualidad como un elemento de suma importancia en el desarrollo de sus personajes en el tránsito de su transformación. En este filme, Rose es todo lo contrario de la figura femenina plasmada en *Shivers*; ella es sexualmente activa y propositiva, agresiva ante la amenaza masculina e *insaciable* por decirlo de una manera. Las críticas al director canadiense ahora versarían sobre un estereotipo de feminidad predatoria aunada con cierto moralismo en su visión de contagio vía sexual. Previo a la pandemia del VIH de los ochenta, *Rabid* figuraba como un miedo legítimo con consecuencias médicas lógicamente argumentadas. El miedo a un tipo de rabia propagada sexualmente es una aportación al *horror biológico* del que Cronenberg es iniciador. La figura de la mujer en las obras fílmicas del canadiense es ambivalente y compleja en el desarrollo de sus filmes, tanto son el objeto de deseo sobre la que se mueve la narración a los ojos masculinos como son el vehículo de transformación de suma importancia.

La temática del contagio en esta película no tiene *final feliz*, como su antecesora. Como efecto inesperado de una operación se desata una epidemia mortal a las calles de Montreal, es interesante y relevante la figura femenina del filme *Rose*. Como resultado de un accidente y una intervención quirúrgica que la transformara en un monstruo tradicional de horror (ataca a sus víctimas con un antinatural

órgano causando en ellos una terrible enfermedad epidémica). *Marilyn Chambers*, super estrella del porno en su momento representa a Rose, una elección transgresora para una película mainstream puede tener como subtexto la ambivalencia de una sexualidad liberadora (Beard, 2006 p.51). Esta dicotomía en el personaje nos permite una empatía muy particular con su situación.

Como víctima de las circunstancias, Rose despierta después de una semana de inconsciencia haciendo frente a un hambre que no puede saciar con comida y cuya única forma de alimentación es la sangre, vive entre la angustia de su novedosa condición y la inhumana urgencia que la impulsa a atacar para sobrevivir. Una lucha existencial ocurre en Rose, por lo tanto en los espectadores que, narrativamente es ese objeto infame de deseo con el cual, en su ignorancia nos identificamos como protagonista, pero al lado de su personaje, deja a su paso un camino de muerte y destrucción. Los personajes masculinos, entre ellos el novio de Rose, Hart intentan seguirle los pasos para rescatarla. Al final sus esfuerzos son insuficientes, fallidos.

En *Rabia* el problema planteado no solo implica la modificación corporal y sus consecuencias, sino también la dinámica que la transformación se da en los personajes, entre ellos mismos, su humanidad; es decir, un balance entre la impulsividad y la conciencia. En sus trabajos cinematográficos hasta el momento se han planteado grandes problemas que explorar en sus temáticas. Si bien los seres humanos para llegar a ser humanidad han decidido inhibir sus pasiones en beneficio de la paz y convivencia, esta represión se ha tornado opresiva hasta niveles que las relaciones humanas se vuelven frías e impersonales, el despertar en los individuos este contenido pulsional significaría una vida más feliz. (En el filme hay un cameo de un texto biográfico de Freud). Nuestro director no busca una solución fácil a una falsa dicotomía entre cuerpo y mente, al menos presenta el conflicto sin moralidad, así nos muestra los alcances necesarios a plantearnos una nueva forma de superar esta división. Una manera de modificación, hasta ahora traumática y radical del cuerpo en evolución de una nueva conciencia. El personaje de Rose en sus ambigüedades es un cuerpo frágil que enfrenta la

muerte al final en este dualismo, reconoce el riesgo que toma sabiéndose portadora y se horroriza ante su destino. Para el autor, el problema es existencial y pasa a través del cambio profundo que ocurre en la mente a partir de lo Real externo.

El periodo de realización del tercer trabajo fílmico *The Brood* (1979) muestra la madurez como guionista, con una solida narración; como director ya que mejora notablemente el ambiente de terror en sus personajes, así como su particular sublimación de una etapa difícil a nivel personal. El divorcio con su primera esposa y la lucha por la custodia de su hija Samantha. La historia tiene mucho de catarsis para su realizador.

*The Brood* tiene muchas imágenes e ideas recurrentes de sus previas entregas: Un instituto de investigaciones experimentales, investigaciones o procedimientos que tienen resultados funestos y horrorosos, personajes con sexualidades o relaciones familiares en conflicto, figuras femeninas ambiguas, así como figuras masculinas como espectadores impotentes o poco de héroes en turno.

El Dr Raglan (Oliver Reed) es un terapeuta de ideas radicales, (¡Si, Otra vez!) quien tiene bajo su supervisión a Nola Craveth. Una paciente sobresaliente del método de Raglan: La manifestación física de los desordenes mentales y emocionales. De pronto los odiados padres de Nola son asesinados por extrañas creaturas, estas parecen tener algo que ver con el instituto Somafree.

Como fue mencionado, *The Brood* fue un trabajo muy personal ya que desde su muy particular punto de vista da salida a su conflicto familiar. La separación tanto física como emocional del matrimonio en la pantalla le permitió entender al director canadiense, desde otro lugar la experiencia de su hija Samantha. La película tiene su centro de gravedad en el personaje de Candice Carveth, la hija del matrimonio, desde donde es enfocado la experiencia terrorífica. Las escenas más horribles son en presencia de la niña Carveth.

Los seres monstruosos en turno de esta obra, para Cronenberg son los padres en su dinámica destructiva. La película nos presenta una madre aislada en un instituto donde se investiga su caso particular, por el otro un padre Frank en su mayoría esta devaluado como padre bajo la sombra del Padre de todos en el instituto, Raglan. La autoridad en la hija del matrimonio esta desvanecida en ambos lados. Es secuestrada por *la prole* o las emociones encarnadas por Nola, sus creaturas no/naturales son la expresión de su inconsciente hecha carne en la forma de enanos deformados de la imagen de la misma Candice.

El final de la película, en la confrontación por la “*custodia*” de la niña, ninguno del matrimonio resulta bien parado. En un arranque de ira, Nola ínsita a Frank a matarla, lo cual ocurre, llevándose como secuestrador a su propia hija. Una vez más Cronenberg se encuentra con un final insuficiente al entendimiento del fenómeno psicosomático que se le presenta. Su respuesta es una vez más la violencia y la incomprensión. Raglan le advierte que sea gentil, que trate de empatizar con ella, cosa en la que al final fracasa. Para su siguiente trabajo, se adentraría en explorar su descubrimiento en un thriller.

Para los años ochenta las temáticas que aborda tienen un acercamiento a las consecuencias de este conocimiento cultivado en su obra fílmica. *Scanners* (1980) es en el universo de Cronenberg la anticipación necesaria de su obra de culto Videodrome. De hecho, podría ser la continuación lógica de la evolución mente/cuerpo.

Existen personas que tienen habilidades telepáticas, llamados Scanners. Este fenómeno de la naturaleza con poderes extra sensoriales y telequinéticos, según El Dr Ruth, son seres marginados debido al poco control que tienen sobre sus habilidades, estas personas resultan ser peligrosas para sí mismos como para los demás. En este escenario, existen dos organizaciones rivales quienes se hacen de los Scanners bajo dos agendas aparentemente opuestas que buscan destruirse. En *The Brood* el experimento de Cronenberg sale a la luz como una terapia viable de conversión emocional, todo sale mal como es esperado. En

Scanners, la telepatía es una realidad que puede y debe ser abordada. Para nuestro autor, el mundo, su mundo creativo ha evolucionado conforme sus temáticas son presentadas en cada uno de sus proyectos cinematográficos. Dado este caso, la inquietud del director es colocar a sus nuevos personajes especiales en una situación de marginalidad y discriminación, para ver la interacción de la sociedad con estos seres y las reacciones que tendrían ante una sociedad polarizada y temerosa.

Descubierto el poder que puede tener la mente sobre la materia, Cronenberg le da un giro político a su descubrimiento. Probablemente antecede la idea del control, de la utilización de algunas personas excepcionales ya sea por miedo o poder. Se nos presentan formas de organización entre los telépatas, así como los modos en los que estos lidian con su diferencia. Darryl Revok, el desquiciado líder de una red de terroristas que quiere apoderarse del mundo con la ayuda o no de otros similares. Este personaje es un resentido social quien se ha dado cuenta de los orígenes de los Scanners como resultado colateral de una droga usada en sus madres. Los errores científicos ahora se han vuelto contra la sociedad misma. Previamente trataban de sobrevivir, adaptarse a un mundo que no los esperaba, es el caso de Shivers, Rabid y The Brood; en cambio los Scanners son conscientes y han aprendido a vivir, convivir y hacer comunidad entre especiales.

Una vez más el problema del potencial mente/cuerpo planteado en la filmografía de Cronenberg, queda sin resolución. El filme termina con un duelo al estilo western entre hermanos cuya lección que nos queda es pesimista, quien controla y dirige es aquel que domina por medio de la estrategia, (Cameron Vale, el scanner que funge como espía para Consec) o violencia y opresión (Revok y su organización). Hasta entonces, el conflicto es la respuesta ante el problema filosófico/científico de la mente. El sacrificio de Cameron al final puede ser revelador.

Por el tono de intriga detectivesca y de Scyfy, los personajes masculinos son los que dominan en la escena, a diferencia de sus previos trabajos. El deseo sexual

que se había explorado con anterioridad es una voluntad de poder que se torna un conflicto de intereses sobre este potencial teórico. No será sino hasta Videodrome cuando se encuentre una respuesta al problema ontológico de la mente y el cuerpo.

La última gran película del primer periodo, *Videodrome* (1982) se cierra e inaugura a la vez una serie de investigaciones o experimentos fílmicos donde se pregunta fundamentalmente la problematización de la división mente/cuerpo y las consecuencias que la exploración de estos límites puede acarrear. En primer lugar, es su última obra underground, ya que la censura impidió que llegara a un mayor número de espectadores. Segundo, es la maduración visual y conceptual de todos sus trabajos previos en el grito de batalla de Max Renn: *Long live the new Flesh!* Cronenberg se vuelve un concepto en sí mismo al consolidar su estilo al *horror corporal* como género y lo *cronenborgesco* como la idea de lo bizarro, torcido y enfermizo que tiene el Ser humano tanto físico como mental.

La Nueva Carne es el siguiente paso en la relación del cuerpo con el mundo. La tecnología en todos sus aspectos modifica al ser humano en su profundidad. Desde las prótesis como ejemplo inicial, hasta la actual nanotecnología y creación sintética de órganos. Su horizonte de posibilidades se torna ilimitado y, con ello aterrador. La enfermedad o la experimentación como fuente de transformación de lo corpóreo y mental ahora se traslada al terreno de la realidad misma. *Scanners*, su obra previa anticipaba un conflicto de interés en cuanto los fines de este descubrimiento, *Videodrome* se convierte en un sistema malévolo en busca del control de la población por medio de imágenes estimulantes de violencia y sexo. El problema se torna social en el momento en el que se hace uso manipulador de esta tecnología. El profesor O'blivion como profeta de los medios visuales como extensión de las capacidades humanas entendía como inevitable esta evolución como una mutua interacción de la realidad con la mente. La mente puede modificar la realidad; a modo materialista, el autor en voz de sus personajes explica que, los sueños son manifestaciones inconscientes que al presentarse en la realidad, se vuelven alucinaciones y estas a su vez ocurren en la realidad

objetiva. Esta es la premisa de la nueva Carne. Sin embargo, Videodrome pretende utilizar este conocimiento con fines políticos.

Videodrome es un trabajo fílmico de descubrimiento en un contexto político y social aterrador, sin duda muy actual. Todos los componentes para una gran historia existencialista. Max Renn vive una terrible transformación de su mente y cuerpo entre el fuego cruzado en una batalla por la enajenación y manipulación de las masas (no es gratuito que Renn fuera el presidente de una cadena de televisión en ascenso) y la liberación de un área de conocimiento y porque no, de espiritualidad y caridad como sería la llamada Comunidad del Rayo Catódico.

La vía de acceso al contagio, de Videodrome es por imágenes sexuales o de violencia, una lección bien aprendida para acceder al deseo de los seres humanos, de ahí deformar el deseo en moldes de necesidad o planes de satisfacción pulsional. La sexualidad es el anzuelo de seducción, las figuras femeninas como objetos de deseo y de uso en el recorrido del héroe. Por su aparente ambientación sadomasoquista, algunos aspectos de la crítica que pasaron por alto el llamado de atención transgresor del contenido manifiesto de sexualidad y violencia.

El personaje de Renn como un antihéroe existencial transita de su búsqueda de mayor intensidad sensorial a un sacrificio enajenado comprometido. Pasa por ser víctima de un mundo que él cree conocer a marioneta de un poder siniestro a volverse redentor de un ambiguo discurso metafísico. En este sentido, la resolución de este filme cierra un periodo de investigaciones sobre el problema mente/cuerpo. Para Renn la renuncia a su cuerpo físico es la libertad necesaria para evolucionar en la Nueva Carne. Su suicidio ritual es simbólicamente un cambio de visión dicotómica de este problema, la tecnología tiene medios de superar su propia limitación corpórea y persistir, la transformación en la nueva Carne es un proceso traumático que en su camino ha dejado errores monstruosos y mucha reflexión crítica sobre las consecuencias de estos descubrimientos y experimentación.

Con Videodrome termina un periodo de crecimiento conceptual, estilístico y narrativo. Acepta trabajos de guiones para adaptarlos en su propio estilo. Se abre para nuestro autor todo un panorama complejo ya que la industria cinematográfica del mainstream es demasiado exigente con exploradores cinéfilos sin necesariamente intereses comerciales. Para 1983, Cronenberg acepta realizar la adaptación de la novela de Stephen King de *The Dead Zone*.

### **3.3 La presencia de Cronenberg en Hollywood**

*The Dead Zone* es la historia de un profesor de escuela, Johnny Smith que sufre un accidente (Si, de nuevo) que dejara en él como secuela un tipo de habilidad extrasensorial, puede ver el futuro de las personas a las que toca. Gracias a sus habilidades ayuda a la policía en resolver algunos casos policíacos que parecían irresolubles. En un contacto azaroso con un importante personaje, Smith anticipa que su futuro de realizarse implicaría un riesgo mortal a nivel mundial.

Con muchas similitudes con Videodrome, comparte una historia de descubrimiento personal a partir de un suceso traumático que trastorna toda su vida. Un sencillo profesor Johnny Smith, algo tímido planea casarse con Sarah Blacknell, seguir una vida sin complicaciones sufre un accidente que lo mantiene en un coma por cinco años. Su vida como la conoce cambia radicalmente. Hay algo del personaje que, a causa de su transformación se hace más visible y relevante ante los demás que es también una metáfora misma de la realidad que estaba viviendo el director.

En este sentido, la historia es un drama sobre los efectos de su transformación con su vida misma, es exitosa en involucrar emocionalmente este tránsito en los personajes. A diferencia de sus otras obras donde el entorno es hostil con este cambio radical. El cambio que realiza Smith, es ético. Smith podría ser un tipo de scanner, alguien quien tiene la facultad de actuar con respeto a lo que puede percibir. En *Scanners*, los telepatas, solo pueden defenderse. Smith, como personaje existencial, asume la responsabilidad de este poder y lo que con él

puede hacer, es que toma una posición entre el poder y el deber. Efectivamente, se ve afectada su relación con su prometida, la cual se termina, esto mismo es la antesala de las elecciones éticas: Renuncia y posiblemente muerte.

Si puede o no hacer algo sobre el futuro previsto por Johnny es la pregunta sobre la incidencia del conocimiento en el control de nuestras vidas y el saber lo que puede ocurrir puede ser modificado, *La Zona Muerta*. El personaje de Smith resulta trágico a diferencia de su anterior filme, puesto que puede actuar y lo hace con conocimiento de las consecuencias.

Esta obra moderna del horror contemporáneo podría ser la más accesible de la filmografía *cronenbergiana*, más que una película de terror que es un drama existencial, con un giro fantástico; forma parte del canon de culto del cineasta ya que nos permite entrar en un aspecto no explorado previamente por el director, la soledad de los personajes en el proceso, que resulta de estas intensas y radicales transformaciones.

Si de transformaciones radicales hablamos, *The Fly* (1986) es la obra maestra del *body horror* de su época. Seth Brundle, (otro científico incomprendido) es el inventor de un dispositivo que pretende teletransportar materia. Mientras pone a prueba la maquina en su persona, ocurre un accidente, donde se mezcla la información genética del protagonista con la de una mosca, lo que resulta en una de las transformaciones del cine más impresionantes.

Como una adaptación libre de su homónimo de 1957, De nuevo la ciencia nos aparece en su grotesca ambivalencia, creadora y destructora. Intermediaria de las fronteras de la otredad. La mosca como una radical y ajena otredad fusionada con un ser humano llama a nuevas preguntas sobre la condición humana. El componente sexual que David Cronenberg utiliza permite que la transformación ocurra, a modo de metáfora, la transformación es resultado de introducir el componente inestable de la carne en el cálculo. El brillante científico Seth Brundle estando al borde de una invención que cambiaría el futuro encuentra su momento

de mayor inspiración e inicio de destrucción en los brazos de una chica, Veronica Quaife.

El drama ético de *The Dead Zone* es vivido en el terreno de lo corpóreo. Mientras el cambio en *The Fly* es un descubrimiento que de inicio es una virtud y finalmente conlleva su destrucción, En *The Dead Zone*, la habilidad adquirida por Smith lo destinara a su muerte por convicción; el personaje de Brundle experimenta en total soledad y expuesto a la pérdida de su humanidad. *The Fly* a diferencia de los filmes de su primer periodo, el monstruo es encarnado en persona por el mismo experimentador quien ha pasado del periodo de experimentación externa, es decir en otros, a una inversión de la mirada a su transformación, a su abyección y posiblemente a su salvación.

En 1988, el experimento fue llevado a un nuevo nivel conceptual. *Dead Ringers* (*Inseparables* así fue nombrada en Latinoamérica) se centra en la dinámica existencial de dos hermanos gemelos, dos cuerpos una mente compartida. Una dinámica que había funcionado por mucho tiempo, llevando a este par de ginecólogos al éxito profesional y personal de no ser por la aparición de un personaje femenino que amenaza la integridad del equipo Mantle.

El dueto enfrenta la muerte a manos de una clienta, una rareza en su área, afirman los hermanos. La problemática ha salido de los laboratorios y ahora tiene aspectos cotidianos, en monstruos mas humanos, más cercanos y situaciones, si bien no comunes, podemos identificarnos con su mente. En este caso, la mente dividida de los hermanos Mantle. Los monstruos mutados del primer periodo parecen resueltos con *Videodrome*. Una zona oscura entre la abominación corpórea y la trascendencia de la mente. En *Dead Ringers*, el cuerpo es decir, los cuerpos no sobreviven sin una mente. Una mente colectiva que al enfermarse una de ellas, la otra inevitablemente se enferma. En esta historia de amor entre hermanos donde ambos tan distintos entre sí, el conflicto, el deseo son inevitables. Si bien el misterio sobre la homosexualidad de alguno o de ambos se presta a interesantes interpretaciones, el deseo finalmente funge como la principal fuente

de destrucción de los personajes. Algunos por el cambio, como sería Beverly, otros por la estabilidad, como Eliot o por la belle folie de Claire Niveau, el objeto de deseo pérfido.

El siguiente proyecto del cineasta canadiense, fue la realización cinematográfica *improbable* de una obra literaria *imposible*. Si bien es cierto que William Burroughs fue y ha sido una fuente de inspiración para toda su generación, su influencia es notoria en la filmografía de Cronenberg. *Naked Lunch* (1991) es una especie de homenaje al escritor Beat, así como una gran muestra de los alcances narrativos y visuales de su época. No es una adaptación del libro homónimo puesto que su estructura es *inenarrable* en sí, nuestro director retoma personajes, pasajes, anécdotas provenientes del texto; tampoco es una libre biografía del literato más contiene referencias muy claras de su vida. El mismo Burroughs revisó el primer tratamiento del filme sin intervenir y bajo su bendición, una de las obras más personales de Cronenberg se hizo realidad.

El filme trata de un exterminador de plagas que también es un escritor experimental Bill Lee, un marginal en muchos sentidos, es involucrado por unos agentes de narcóticos y una cucaracha parlanchina gigante en una operación de espionaje. Tras matar accidentalmente a su esposa Joan, Lee escapa a la Interzona, un lugar paradisiaco como peligroso para escribir su último gran libro. Sin embargo, su bizarra aventura solo comenzara donde se incluyen seres solo pertenecientes a un mundo alucinado.

La importancia artística/personal de esta obra no se reduce a una catarsis largo tiempo contenida. Es un proyecto que oportunamente favoreció el desarrollo de su propia experimentación filosófica. Del camino iniciado por Videodrome, donde la premisa se teje en la posibilidad de hacer realidad o *darle carne* a las alucinaciones, en este caso primero como una invasión o posesión por medio de una señal televisada que modifica el cuerpo desde la mente. La vía de *Naked Lunch* es voluntaria y se puede llegar a un estado alucinatorio/creativo por medio de drogas, del sexo o de la misma actividad literaria (o la unión de estas). Bill Lee,

el antihéroe en turno, se ve involucrado en un entramado de espionaje que bien puede ser el resultado de su propia creación y alucinación producto de sustancias.

*Naked Lunch* de Cronenberg es al mismo tiempo la historia del proceso de escritura de Burroughs de *Naked Lunch* como la deconstrucción de su creación como artista; es decir, al relatar la historia del autor, se reconoce a sí mismo (Cronenberg) como artista. Esto hace de esta obra fílmica, una de las más íntimas en su producción, como incomprendidos en la historia del cine en general. Ambos autores se encontraron en controversias con respecto a sus respectivos productos, ambos bajo la observación de oscuras y sin sentido. Finalmente ambas han pasado a la historia como obras de autor de culto. Ambos de obra transgresora, cuya *literatura u obra del mal*, intempestiva, es un producto impío del inconsciente. Es la manifestación de lo siempre reprimido que es la creación y lo imaginario como referente de realidad.

*Naked Lunch* es también dentro del canon de Cronenberg un cuestionamiento a la hegemonía de la realidad sobre la ficción como no-realidad, a la locura como incorrecta interpretación de la misma y la imaginación como una enfermedad de la razón. Es clara la postura de nuestro director, ya que apuesta a una subversión de esta dicotomía. El producto del inconsciente en sus manifestaciones resulta siempre peligroso ya que pertenece a lo reprimido por lo tanto amenazante al supuesto yo y la realidad.

La obra de Burroughs ubicada, en la interzona, un lugar imposible y contradictorio ubicada entre la realidad y la fantasía.

Interzone es ese lugar mitad imaginaria mitad realidad que propicia la creación de la obra maestra de Lee/Burroughs. El objeto abyecto, la maquina-de-escribir-insecto, es el medio libidinal de tránsito entre la brecha de lo imaginario que se abre en Interzona/Tangier. El objeto anal que demanda, demanda palabras a modo de goce fálico. El bicho anal del primer encuentro, un bicho envidioso que demanda la muerte de Joan, el Interzona, La máquina Clark-Nova-Bicho canaliza la pulsión de Lee a la producción de algo socialmente aceptable, la escritura. Es la

parte del objeto fetichizable responsable en parte de la muerte de Joan, como lo es la droga y la escritura para el mismo Burroughs.

Burroughs por medio de su escritura pretendía alcanzar su objetivo de toda la vida, perder la conciencia y en ello llegar a la zona entre la realidad y la fantasía. En la visión de Cronenberg, como hemos visto, la lección siempre es traumática. La incursión de Lee en Interzona; en la zona de la pérdida de conciencia entre la realidad y la fantasía lo lleva a repetirse en su trauma fundador. La entrada y salida de la alucinación o delirio se transita por medio de la muerte de Joan.

En síntesis, de esta obra en la filmografía mencionada, su importancia en el terreno de su propio canon, por medio de la fantasía en este caso, como fue mencionado es la fractura de los límites de la realidad y alucinación; del cuerpo y la mente.

Hemos insistido y evidenciado la evolución teórica de los temas explorando distintos géneros fílmicos donde el horror corporal había sido su sello, desde *Dead Ringers*, el drama como arqueología personal de pasiones escondidas y latentes nos muestra las monstruosidades que ocultamos. Para su siguiente trabajo, *M. Butterfly*, también un melodrama es para nuestro autor cineasta una oportunidad de manifestar los conflictos que el cuerpo político implica para el sujeto ante su deseo.

La obra de David Cronenberg ha mantenido una reflexión política, sin embargo *M. Butterfly* (1993) es el contexto manifiesto para un análisis de la identidad misma, de la ambigüedad sexual como búsqueda del objeto de deseo o una ilusión del objeto. En una transformación tanto sutil como sublime del protagonista, su búsqueda menos que por la experiencia, es dada por el juego de máscaras entre los personajes y sus deseos.

René Gallimard es un contador francés en la embajada en Beijing que se fascina con Song Liling, glamorosa cantante que a su vez es espía del partido comunista

chino que seduce al funcionario para obtener valiosa información sobre las actividades de los norteamericanos en Vietnam.

En este filme para el director, el trasfondo político y social de la película es el mundo que enfrenta a los personajes en un juego de máscaras que al mismo tiempo es la pregunta por la identidad, sobre todo de la otredad. En el terreno del drama, David Cronenberg da continuidad a su experimentación fílmica sin alejarse demasiado de su búsqueda en el terreno de la ambigüedad sexual como transformación, quizá trascendencia.

En el recorrido que llevamos, una constante es el aspecto sexual, no erótico, el lugar del conflicto de los personajes; tanto en sus relaciones como en su propia existencia. Desde los accidentes que los cambian, experimentos que inducen esas transformaciones. Al final, los antihéroes, pasan por el proceso de asimilación de esos procesos.

En el caso de *M. Butterfly* este proceso es educacional. El héroe en turno es el estereotipado blanco y atractivo colonialista francés que se enamora de una diva cantante y exótica belleza oriental, basada en la ópera de una relación trágico-romántica de Puchinni, Cronenberg la convierte en un manifiesto de crítica anticolonialista del género. Podemos ver el cambio en las opiniones de Gallimard en sus conversaciones con sus semejantes funcionarios de gobierno y con Song Liling. El héroe es *educado* en las tradiciones chinas mientras pretende enseñarle a Song sobre el Occidente y hacerle ver que el progreso moderno llevado de la mano de la cultura que el imperialismo es lo mejor y la conveniencia de aceptar la *seducción del blanco como romanticismo*. Aquí podemos encontrar la crítica ideológica de nuestro director desarrollarse en el terreno de la sexualidad como opresión y liberación. Para la diva la tradición, el pudor, es su herramienta de seducción, mientras que Gallimard, la idealización de su sentir en torno a su fantasía hecha realidad pretende sostenerse en la eterna promesa del masculino que rescata a su *belleza extranjera*.

La pieza que M Butterfly aporta al canon en su indagación sobre la sexualidad como transformadora de relaciones, realidades y cuerpos mismos un discurso del género como conflictiva en sus protagonistas. La pareja del filme Song Liling/Gallimard son dispuestos al malentendido del deseo; contaminado por así decirlo por el contexto político que representa al mismo tiempo como el vehículo de la transformación. Mientras China misma se va transformando en la utopía revolucionaria quemando los valores culturales de la tradición opresiva, Gallimard mismo se transforma en la idealización con la que fue seducido. Se convierte en Butterfly...

### **3.4 Un Cinema de Autor.**

Después de los grandes éxitos cinematográficos que precedieron su consolidación como un cineasta original, tanto conceptual como visualmente; su siguiente filme, *Crash* (1995) sería el más controversial de su carrera.

Si bien la obra tardía de David Cronenberg se nutre de sus lecturas universitarias de los grandes autores malditos, de ciencia ficción y algo de psicoanálisis. De una tarea aparentemente imposible de hacer un filme narrativo coherente de *Naked Lunch*. El desafío conceptual e ideológico de *Crash* que enfrentaría en su momento, llevarían su nombre a ser considerado un autor de *cine de culto* (toda su filmografía previa para confirmarlo) y de cierta manera su estilo, inconfundible, influyente y revolucionario, su obra considerada como cine de autor (Independientemente de las polémicas que este concepto implica; limito el mismo a entender una obra cinematográfica marcada por un sello personal reconocible que el realizador imprime a su trabajo. En este sentido, nuestro director en cuestión; podemos identificar su estilo o, mejor dicho, la forma de abordar las preguntas que puede plantear visualmente.

La obra inspirada en la polémica obra literaria del mismo nombre de J.G. Ballard. Es la historia de un grupo de personas que encuentran en el choque de vehículos

su particular placer sexual, en la escenificación de choques históricos un deseo llevado hasta sus fatales consecuencias. Con estas premisas como base de su particular goce, la narración de esta historia plantea en la filmografía de nuestro director el siguiente paso de la pregunta por el deseo encarnado en la piel.

Como hemos plantado con anterioridad, existe cierta continuidad en sus proyectos que indagan de manera, muy gráfica en ocasiones, aunque no podría ser de otra manera. *Crash* como trabajo cinematográfico paso por la dificultad de ambientar las oscuras ideas que plantea la novela misma. El efecto que las imágenes presentadas de los autos en colisión en su intensidad tendrían que ser vividas visualmente, vicariamente para transmitir la idea, de manera física, de modo directo y crudo.

Para el momento en que se presenta el filme Cronenberg contaba con el renombre necesario para emprender el proyecto más ambicioso hasta la fecha. Sin efectos visuales que caracterizan sus películas, criaturas imposibles originadas de tragedias. El mensaje de *Crash* es introspectivo. Los personajes de este filme son tan humanos como extraños en sus placeres y deseos. El choque de automóviles como el escenario que permite a los protagonistas desplegar su excitación sexual, es solo una fachada, nos dice el mismo Vaughan (Cronenberg 1996), de un propósito más profundo. La transformación del cuerpo humano a partir de la tecnología, más preciso con el metal, a modo de una prótesis de automóvil en la carne. Cicatrices y fracturas como resultado de los percances son como trofeos de conquistas sexuales casuales. Sin embargo, el interés de nuestro villano se encamina a entender la pulsión de muerte que se manifiesta en el impacto automotor en una catarsis social.

*Crash* es un trabajo fundamental que lleva la reflexión a un escenario realista. Los choques presentados son despojados de la espectacularidad que el cine comercial vende para mostrar el punto, Es decir, lo importante del choque es la experiencia de los protagonistas antes, durante y después del siniestro. Los rostros y las interacciones de los personajes que ocurren en el momento. En apartados

posteriores se abordará este filme con más detalle, basta con decir que con este trabajo David Cronenberg extiende su investigación a las relaciones que tienen los personajes con la realidad. Aunque esta sea hiperreal.

El siguiente trabajo del canadiense, eXistenZ de 1999 trata una prueba experimental de un videojuego virtual donde los protagonistas entran en una trama diseñada para que los jugadores interactúen con otros a partir de roles arbitrarios, pero desplegando su personalidad. La trama que encuadra el testing de eXistenZ es la persecución ideológica con el fin de eliminar al diseñador del juego virtual. Un grupo de personas que consideran que este dispositivo y su creador ponen en riesgo la realidad misma.

La compleja trama, donde el espectador se encuentra a merced de los cambios argumentales que los personajes mismos experimentan. En algunos momentos los personajes son los héroes y en otros villanos. *Sigue la corriente, Haz lo que sientas que debes de hacer.* La libertad de hacer lo que quieras está en función pues, del desarrollo de la trama.

Cómo en la vida misma, la trama, acción que se desarrolla a partir de nuestras acciones y decisiones afecta directamente en el juego y las acciones de los demás jugadores integrados en la misma narrativa, pero con roles predeterminados casi se parece a la cotidianidad. El momento en el que la realidad se fusiona con el juego puesto que el juego (en realidad es un aparato biológico cual Cuerpo sin Órganos que se conecta con el sistema nervioso del jugador y genera un tipo de entrada al *escenario* o plataforma de interacción. Como multijugador, todos interactúan con un propósito que desconocemos, pero debe de actuar lo que su rol le indique. ¡*Casi como ser en la vida misma!*

El juego se torna interesante cuando por parte de los interactantes la trama se encamina a la desconfianza hacia el juego. Una narrativa propuesta por los

jugadores se desarrolla para pasar a la realidad. El asesinato del diseñador del juego virtual.

Considero que Cronenberg en esta obra cierra una etapa de exploración fílmico-científica. Todos los filmes de fantasía científica previas a este trabajo manifestaban la inquietud del cuerpo siendo afectada por diversos dispositivos o ideas. La exploración de nueva Carne llegaría a una realidad fusionada con la virtualidad con el cuerpo como materia a transformar. eXistenZ es el dispositivo imposible para el complot contra la realidad. Se mantiene la tensión entre los planos de realidad presentados pero la pregunta existencial y hasta cierto punto político y social, de las implicaciones de esta realidad. El llamado Crimen Perfecto sobre lo Real es llevado a cabo en el plano de lo ideológico cuando se proclama la muerte de eXistenZ y su perfecta suplantación a la realidad por la virtualidad. El problema ahora es el estatus de ficción o de juego virtual que desarrollamos en el mundo tanto virtual como Real que vivimos.

De nuevo, el cineasta se adelanta a su tiempo al prever el problema filosófico de nuestra época, ¿Qué tan real es la realidad que vivimos cuando la virtualidad va sustituyendo tanto la cotidianeidad como la interpretación de lo que es Real? Termina con la pregunta ontológica: ¿Acaso aún estamos en el juego?

### **3.5 Investigación sobre la Psique**

Después de eXistenZ, Cronenberg gira su atención a la transformación psíquica o psicológica si se prefiere. En este contexto, sus trabajos post millenium varían en su género separándose levemente del terror sin renunciar a su estilo particular, es decir con escenas explícitas de violencia excelentemente dirigidas y llenas de significado. Esta relativa distancia con el género que le dio el reconocimiento, para nuestro cineasta es el siguiente paso en su investigación fílmico/científica.

*Spider* (2002) la mirada analítica del director se adentra en la mente deformada como producto de una infancia traumática. Un trabajo de gran fuerza dramática

nos demuestra que la habilidad directiva sobrepasa el horror y la ciencia ficción al reconstruir la historia de nuestro protagonista.

Nuestro director demuestra su capacidad de dirección al recuperar el estilo narrativo thriller en una historia familiar fallida. Spider nos lleva a la reconstrucción de la falla que rompe la alucinación de la realidad. Salido de la institución mental, Dennis Cleg se enfrenta de nuevo al momento que lo fracturó. Cronenberg trae de nuevo un abordaje psicoanalítico de la situación, padre abusivo, madre asesinada y suplantada y un niño aparentemente psicótico nos mueve la mirada hacia nuestros orígenes, la horrida historia familiar que crea monstruos involuntarios, víctimas y victimarios eventualmente.

Recordamos una vez más la importancia de la sexualidad para la conformación del monstruo cronenbergiano, su exceso o carencia, su desvío de la meta, la cercanía con él mismo o la conversión en el objeto. El cuerpo libidinal, fragmentado, insaciable trascendible crea horrores. Tal como la filmografía del mencionado Canadiense. Cada trabajo es una manifestación de alguna pesadilla posiblemente realizable por nuestra mano.

Para el 2005 *A History of Violence*. Un Thriller psicológico como una interpretación libre del Extraño Caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Ubicada en un plácido pueblo norteamericano donde no pasa nada relevante para la vida de sus pobladores hasta que pasa algo. La mala suerte reúne la desgracia y un terrible secreto al descubierto: La simple nota periodística de una cafetería siendo asaltada por un par de maleantes no tendría que llamar la atención a menos que el tímido encargado del comercio, en su pasado era un asesino despiadado.

Cronenberg nos trae un arquetipo clásico del terror en una trama llena de suspenso. Bien llevada la narración lleva al espectador en el descubrimiento de la identidad de Joey Stall. Probablemente su guión es menos complicado a nivel argumental. Trata de colocar la pregunta de lo desconocido o lo siniestro en las personas que aparentemente conocemos. La historia violenta es una más entre las historias familiares normales o cotidianas.

El personaje de Joey (Mortensen) es un monstruo cronenbergiano muy peculiar. Mientras sus héroes previos sufrían la transformación por causas externas, Joey elige transformarse, redimirse. Por ello se exilia de su vida previa para olvidar y ser olvidado por su pasado. Hasta que este toca a su puerta y obliga a nuestro protagonista a salir de su escondite. La inquietud o la incertidumbre de la identidad que llega hasta el final, en un punto de inflexión donde nada puede volver a ser igual.

En el 2007 *Eastern Promises* se retoma la temática de la identidad del monstruo. El conflicto del personaje central (sin serlo a nivel de la narrativa) Nikolai (Mortensen) ahora es pasar por un monstruo para pertenecer a la monstruosa institución de la Mafia. Para ello Cronenberg se hace de la excelente actuación del actor principal, así como de una historia llena de juegos de espejos entre los personajes masculinos y su relación con la figura del padre. Este padre es quién puede otorgar el reconocimiento de pertenencia a la institución o la sociedad, aunque sea esta criminal. Los tatuajes significan la piel para los otros; en este caso de peligro. Como trama nos relata la historia de una enfermera de parto que encuentra un diario que incrimina a un líder mafioso. Este diario como objeto de deseo que al mismo tiempo es el registro de existencia de la víctima, su identidad. A diferencia del orden patriarcal de reconocimiento social en el ritual del tatuaje, el caso de la bebé rescatada por Naomi Watts su legitimidad está en su sangre (prueba de sangre) y en su testimonio (el diario).

Un gran trabajo de madurez del maestro canadiense prepara para el 2010 su retorno a los orígenes. *Transfer* de 1966, es el intento de cristalizar en lo posible una experiencia psicoanalítica; utilizando conceptos propios de la disciplina, anticipa todo el proyecto del cineasta.

*Un Método Peligroso* (2010) es un drama histórico bien construido, con personajes bien interpretados por actores consagrados (Michael Fassbender y Viggo Mortensen, como Jung y Freud respectivamente y la impresionante representación de Keira Knightley como Sabina Spielrein).

La película se ubica en un momento político del psicoanálisis, enfrentaba la discriminación por ser una ciencia judía, se le acusaba de pseudo ciencia centrada en la sexualidad y en vísperas de la primera guerra mundial. La historia es llevada por el psiquiatra suizo Karl Gustav Jung quien es un entusiasta seguidor del controversial Sigmund Freud pone en práctica los métodos del psicoanalista. El personaje de Jung es aquel que se ve transformado por los personajes con los que interactúa. Desde sus pacientes Sabina y Otto Gross (para Jung representan el deseo y la pulsión respectivamente), su esposa Emma (el orden social y el principio de realidad y la figura paterna que representa Freud (su Super Yo).

La película desarrolla los personajes en su interacción y los conflictos que entre éstos se llevan a cabo muestran que son ideas encarnadas en los actores, así como para demostrar al mismo tiempo algunas complejas ideas del psicoanálisis: Pulsión, neurosis, transferencia, principio del placer, histeria. Nos muestra la evolución del pensamiento de los protagonistas a partir de las discusiones, lo no dicho, lo sintomático de sus actos.

El filme retrata el gran conflicto psicoanalítico encarnado en Jung, la posibilidad de libertad en un mundo que simbólicamente es una prisión de apariencias, la sociedad demandante, cuando en el individuo convergen pulsiones silenciosas/reprimidas; se espera un sujeto adaptado a la sociedad. En nuestro héroe en turno, Jung asume sus rupturas que impedían su libertad aun a costa del dolor que la renuncia implica; así como el temor parricida que alberga Freud por sus ideas.

El *Método Peligroso* es peligroso porque siempre se vuelve contra sus autores. Todo aquel involucrado en el método, la libertad que promete termina en la creación de un monstruo (ó en el caso de Sabina destrucción del monstruoso histérico para crear algo mejor, un analista). Jung se expone al cambio y la necesidad de revolucionar el dogma del padre, se permite tener una relación con su paciente y finalmente negarlo ante su maestro. Freud se siente apuñalado

inconscientemente por su sucesor prodigio, en una demostración histérica del padre psicoanalista advierte la necesidad de este acto fundador.

El verano del 2012 verá las salas el filme número veinte. *Cosmópolis* Es una adaptación literaria de la obra homónima de Don DeLillo. Narra los encuentros que el protagonista Erik Parker, un magnate visionario de Wall Street, en un viaje en limusina a lo largo de la ciudad justo en el día cuando estalla un movimiento social que denuncia los crímenes del capitalismo contra la humanidad.

Lo fascinante de esta obra es el punto de vista del protagonista. *La vista que nos regresa el capitalismo en un día inconveniente*. Erik Parker es un personaje frío y unidimensional (Un clásico monstruo de Cronenberg) quien interactúa con el mundo desde una burbuja tecnológica obtiene todo lo que el dinero puede proporcionarle, se aventura a recorrer la ciudad para obtener un corte de cabello (el pretexto perfecto para dejar la comodidad).

El personaje de Parker no es un personaje en sí, sino el reflejo de una fuerza tanto primordial (es decir coge y desea, bebe, se *conmueve*) como impersonal (se distancia tanto de sí como de los demás/ escena de la revisión médica) y divina (puede cambiar realidades desde su lugar de poder). Se enfrenta a otra fuerza igualmente poderosa y caótica, *el hambre de revolución*. El terrorista del pastel, es el antagonista irónico de Parker, el pastelazo es el símbolo del hambre y desigualdad propiciada por el abstracto poder *capitalístico*. Parker despierta al fin del letargo que su huevo tecnológico le ha distanciado de la verdad. *Un engrane más en una banal maquinaria del mal donde todos somos prescindibles*.

*Cosmópolis* es una obra compleja, alejada a lo que Cronenberg había realizado sin perder el toque del autor en el desarrollo del suspense, logra un equilibrio entre los acontecimientos fuertes visualmente con el discurso de los personajes y su inmediatez a los ojos de Parker.

*Map to the Stars* (2014) El penúltimo trabajo fílmico de David Cronenberg hasta la fecha. Obra maestra del cineasta. Nos muestra la monstruosidad oculta y no tan

oculta de las celebridades. Sí bien *El monstruo en Cosmópolis* era la particular mirada que nos regresa el capitalismo, el *Mapa de las Estrellas* es un viaje dantesco de las personalidades de Hollywood. Es la crítica máxima de Cronenberg contra la industria de celebridades desde adentro. Familias fracturadas por el incesto y la hipocresía, envidias y obsesiones llevadas a la locura, humillaciones y resentimiento llevados al límite.

De la mano de un elenco de celebridades, *Map to the Stars* es la mirada crítica y retorcida del director que desmitifica las estrellas, la fama y el glamour hollywoodense. Una industria bien conocida por ser una fábrica de monstruosidades dentro de sus paredes. En este caso, el director logra el efecto contrario que con sus monstruos anteriores. No se empatiza con ningún personaje, sus diálogos e interacciones entre ellos resultan fingidas e impersonales. Solo podemos acceder a los personajes por sus motivaciones aún sin identificarse con ellos, son terriblemente humanos.

El monstruo es el contexto que permite la generación de estas creaturas. No es inocente la mirada del director, a modo de farsa, demuestra el aspecto grotesco de los personajes. La arrogancia de Savanna y de Bernie es hereditaria de su condición privilegiada, pero es pagada de manera espectral (o si se quiere, psiquiátrica, es decir caída en la locura)

El genio del visionario canadiense siempre implicó un compromiso con lo que quería mostrar, una revisión personal de las experiencias tanto extremas en terreno de lo corporal, como un análisis diversificado de nuestra psique frente a los dilemas que, aunque imposibles o improbables confrontan nuestras decisiones. La temática de sus visiones hechas realidad, el tipo de personajes que desarrolla, sus trágicas transformaciones son lecciones que aprender en cada obra. Su estilo de terror llevado a lo largo de su carrera, impredecible como el deseo mismo encarnado en el cuerpo. Aquella fuerza poética que se manifiesta como el cambio, la transformación, voluntaria o no. De ahí la importancia de la sexualidad en la

*Filosofía* fílmica de David Cronenberg. El catalizador del deseo llevado hasta sus últimas consecuencias. La nueva Carne no como una idea sino una terrible e impredecible realidad.

Los personajes construidos a lo largo de casi 40 años han sido los experimentos mentales/cinematográficos- *científicos* (añadiría) donde Cronenberg ha plasmado sus inquietudes éticas, políticas, sociales, metafísicas, corporales, sobre todo eróticas, pero no menos horrosas. Pero solo a partir de una intensa experiencia visual, como lo es el terror, podemos asimilar aspectos de nuestra condición humana nos resistimos a confrontar. Las buenas obras fílmicas tienen la posibilidad de generar reflexión personal, vivencial y ética; y seguir siendo vigentes a pesar del tiempo y los retos tecnológicos por venir.

Con una no tan breve historia fílmica de nuestro autor fílmico, resaltando la importancia simbólica del contenido imaginario de sus obras. Cerramos un poco el campo de estudio de la obra fílmica para introducir algunos conceptos de gran relevancia tanto al área de la estética, como la psicología y el psicoanálisis.

Estos tres apartados constituyen la metodología documental en la que se basa este trabajo. A continuación, se abordan algunos conceptos estéticos, su definición, su genealogía y su importancia en nuestra experiencia del horror. Nuestro Director, David Cronenberg elegido para transitar los siguientes capítulos nos provee de la materia fílmica para argumentar su pertinencia.

#### **4. Lo Sublime. El más allá de la razón y sus límites.**

##### **4.1 ¿Qué es lo Sublime?**

Para el camino estético, quiero iniciar con una particular lectura de lo sublime de Kant. La crítica del juicio de 1790 es el texto fundamental para comprender la revolución estética promovido por la modernidad. La angustiada conquista del infinito y la indefensión ante su furia. El romanticismo alemán contagió a la belleza clásica de la escuela neoplatónica de caos, desmesura y horror que muestra una fuerza oscura que condiciona la belleza. Este legado no ha quedado aislado en el área filosófica de la estética sin confrontar íntimamente nuestra paradójica realidad.

La historia del término sublime nos remite al autor griego Longino, quien lo definió como una elevación del lenguaje a lo maravilloso y a su portador, un poeta como genio que nos conduce al éxtasis. Sin embargo, me limitaré a las nociones suplementarias de Edmund Burke y de Immanuel Kant, quienes entendieron como sublime una experiencia adversa o negativa a la sensibilidad o entendimiento.

Edmund Burke entendió lo sublime como opuesta a la belleza. Si ésta es definida por los límites, lo sublime es reconocible por su oscuridad e informidad. La experiencia estética como paradójica de lo sublime entraña la atracción y repulsión al hacer consciente la posibilidad que esa experiencia es irreal; lo mismo que ocasiona un horror ante su probabilidad tangible de ser peligroso y muy real.

Lo sublime no tiene un objeto en lo real sino a la percepción del sujeto, la experiencia de peligro que violenta a la imaginación produciendo una sensación estética ante la oscuridad y el temor que nos representa no nos es indiferente.

La experiencia estética para Burke es fisiológica, percibida como real y somatizada; por lo que equiparó la sensación de placer obtenida de un objeto bello

a la sensación de patético que nos viene de lo terrible o lo inevitable de acuerdo a Kant.

Esta sensación estética necesita de una distancia segura (un asombro sin peligro) para ser purgada. El autor irlandés rescata la catarsis aristotélica que pudiese ser definida como una contemplación que purifica la intensidad de los afectos propios en su exposición segura a lo oscuro de las pasiones.

Por su parte, Immanuel Kant, el filósofo de Königsberg (1724-1804), en su ambicioso proyecto epistemológico se preocupa por la vinculación de las determinaciones de la naturaleza por parte del entendimiento (Crítica de la razón pura) y su consolidación en lo indeterminado que provee la libertad de la razón (razón práctica).

La Crítica del Juicio unifica el edificio kantiano en el punto intermedio, el juicio que constituye el puente entre el entendimiento y la razón. Los juicios que analiza son los estéticos y teleológicos. Dentro de los juicios estéticos menciona que hay cuatro juicios reflexivos: Sobre el gusto, lo bueno, lo bello y lo sublime. Estos son juicios que buscan ser universales a fenómenos particulares. (Kant 1790, pag.39)

El juicio del gusto es sensorial y subjetivo, muy cercano a la oralidad, el paladar. La experiencia se nos presenta como algo dado a probar y el juicio se limita a lo que agrada y lo que no agrada o aquello que nos puede dar asco.

El juicio de lo bueno es objetivo e interesado. Se dispone de la conformidad con la ley moral y la libertad, las cosas son morales o no lo son, es decir “eso se hace y eso no se hace”

Conforme al juicio reflexivo de lo bello, coincide con el juicio de lo sublime como subjetivos-universales, dado que vivimos los fenómenos de manera subjetiva y podemos compartir con otros que estos nos resultan bellos o sublimes. *El objeto bello parece tener un fin en sí mismo, éste no tiene ningún interés práctico o de cualquier otro tipo que la experiencia en sí. Kant lo denomina un interés desinteresado.* (Kant 1790. Pag.39)

Centraré el análisis del juicio de lo sublime para enmarcar la experiencia de la misma.

El primer acercamiento hacia el concepto de lo sublime es la magnitud, aquello que excede lo cuantificable, no es comparación de cantidades; es más grande que, es superior a, lo más pequeño, lo poderoso, etc. Lo sublime es absolutamente grande, fuera de toda comparación cuantitativa. Sabemos que es grande, muy grande sin saber cuánto.

Este primer análisis de lo sublime nos permite llegar al concepto de lo sublime, dado por el filósofo: *“lo que no puede ser concebido sin revelar una facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos”* (Kant, 1790, p 73).

Al definir de este modo lo sublime, el autor habla de la facultad del sujeto para convertir ese exceso de los sentidos que no sea una revelación al espíritu de la incapacidad del entendimiento para conceptualizarlo, es decir, el concepto dado a la razón de la experiencia de lo sublime, dado a los sentidos es el temblor y temor ante un objeto que lo sobrepasa. Este objeto a la disposición del espíritu, entendido más allá del bien y del mal, se torna desmesurado e inquietante a los sentidos.

¿Qué nos ocurre cuando experimentamos lo sublime y sobrevivimos para contarlo?

Para hacernos de un juicio de lo sublime, tenemos que encontrarnos *tête a tête*<sup>16</sup> con un fenómeno-objeto sublime desde una distancia segura. Coincide con Burke en este aspecto porque considera que el ánimo del espíritu debe estar dispuesto y al encontrarse dentro del objeto sublime el ánimo no será necesariamente contemplativo.

---

<sup>16</sup> Cara a cara

Al apreciarlo en todo su esplendor, lo sublime dinámico (Aquella potencia de la naturaleza que nos genera temor, displacer) nos abisma en la impotencia e insignificancia de nuestra fuerza humana ante el imperio de la naturaleza; el objeto es una amenaza. La sensación ha sobrecargado nuestra imaginación y avasallado el entendimiento produciendo un estado de exaltación, temor y temblor.

El sujeto logra sobreponer su dolor al servirse de la razón y sus ideas como un medio de aprehensión del fenómeno como la infinitud de la naturaleza y dar cuenta que no hay dominio de esta sobre la razón. Esta posición subjetiva de asombro (displacer) y exaltación del espíritu (placer) son la paradoja estética de la fascinación (entiéndase como aquello que causa displacer pero no nos permite evitarlo).

El truco estético de lo sublime ocurre debido a que el sujeto que contempla lo sublime, logra superar el asombro y el temor ante el acontecimiento y por medio de la imaginación, nos disponemos a un encuentro cada vez más poderoso con el inmenso objeto. Nuestros límites a la imaginación se han expandido y una sensación de placer nos invade de modo singular. Esta es la versión kantiana de catarsis, la sublimidad.

En el juicio estético de lo sublime hemos asimilado el potencial informe de la naturaleza, sobrepuestos al temor, logramos expandir nuestras facultades a las futuras experiencias ante lo informe.

Caspar David Friedrich (1774-1840) Icónico paisajista romántico es el mejor ejemplo pictórico de la incursión hacia lo sublime. A veinte años de la publicación de la Crítica del juicio de Immanuel Kant, El monje a la orilla del Mar (1810), aparece la primera obra madura del pintor donde expone lo sublime.

La diminuta figura del monje frente a la inmensidad del mar y las nubes que se tornan negras anticipan una tempestad ante la cual, el estoico testigo del fenómeno nos invita a reflexionar sobre la grandeza, las dimensiones sin cantidad,

lo terrible e inefable del infinito percibido en su esplendor así como la misma capacidad que tiene la imaginación de extenderse sobre el entendimiento.

El caminante sobre el mar de nubes (1818) asemeja su composición. El caminante, un testigo solitario sin identidad es un punto de fuga ante la experiencia el mero pretexto para ponernos en su lugar. Frente a frente el hombre finito que ha logrado ascender más allá de lo visible encara un salto de fe a la eternidad que un mar de nubes le representa la divinidad. En pocas palabras, el humano ha logrado vencer al temor y enfrenta sublime a lo oculto de Dios.

De esta forma, Caspar Friedrich, es ejemplar en la difusión de la idea de lo sublime dinámico (sobre la naturaleza) cobijado por el idealismo de su época. Su obra repite algunos componentes que nos recuerdan las premisas kantianas que denotan la necesidad de un juicio estético de lo sublime: 1) Un testigo. 2) Frente a frente a un paisaje inmenso e informe. 3) Aparente ataraxia del testigo representando elevación del espíritu ante el fenómeno.

Hoy tenemos presente lo sublime de modo simulado, notamos lo terrorífico de las cumbres por la mano de algún otro que nos estremezca con su interpretación de esta categoría estética. ¿Acaso hemos perdido el contacto con la autenticidad en el momento en que notamos que nunca existió aquello a lo que llamamos lo originario? Nos encontramos pues, accesoriamente expuestos ante estas experiencias sensoriales sin aquella exaltación que lo terrible nos evoca. Las imágenes-movimiento televisivas, filmicos son el frío intermediario del vértigo sensorial (interesadamente evocado) de lo sublime.

Kant encuentra en lo sublime un modo de desestabilizar nuestra facultad del entendimiento (que solamente puede actuar bajo las limitantes de la sensibilidad como son el espacio y el tiempo) y apela a la razón como superior al entendimiento por medio de la sensibilidad expandida y la imaginación excitada, es decir, puede que no entendamos el acontecimiento frente a nosotros pero nuestra imaginación intenta asimilarlo de forma que en conjunto con la razón nos es posible ejercer un juicio estético desinteresado y universal.

El filósofo parte del sujeto trascendental, el llamado “giro copernicano”, es la visión epistemológica radical se centra en las facultades del sujeto para entender su mundo en primer momento por medio de la síntesis apriorística de los conceptos trascendentales. El segundo, genera juicios que parten de los determinativos naturales (universales) a la indeterminación particular de la libertad. El tercer momento fue dedicado a la percepción y los juicios reflexivos de lo que llamamos realidad a la supremacía de la razón y sus posibilidades. Para este proyecto epistemológico, el objeto en sí (*Das Ding un Sich*) deja de ser protagónico (incluso cognoscible) para evocar la potencia de la razón del observador.

Hasta este momento hemos revisado brevemente la evolución del concepto de lo sublime, así como la forma en la que se ejerce el juicio sobre este fenómeno desde algunos pensadores que privilegiaron el efecto estético independiente el objeto, centrándose en las facultades racionales del sujeto.

Este avance estético-epistemológico permitió la consolidación del romanticismo alemán (fundamentado filosóficamente por Fichte, Schelling y Hegel) y extender el giro copernicano en estética que, para Eugenio Trias es: *la aventura del goce estético más allá del principio formal, mensurado y limitativo al que quedaba restringido en el concepto tradicional de lo bello.* (Trias 1982 p.36) La belleza no es más una frontera a esta íntima experiencia compartida, sino el primer vistazo a las potencialidades que lo oculto no cesa de pulsar.

En este contexto, el psicoanálisis asimilará esta revolución para proporcionarle a los objetos una importancia capital en el entendimiento del sujeto del inconsciente. Sigmund Freud, el científico romántico, heredero de Immanuel Kant y Arthur Schopenhauer, asume y radicaliza el giro copernicano para hacer del objeto una propiedad inmanente de la psique.

Para el psicoanálisis, existe un objeto que lejos de limitarse a ser sólo una experiencia es el núcleo ausente que conforma la realidad misma. Este objeto también ha evolucionado conforme el concepto toma fuerza en el edificio psicoanalítico. El psicoanalista-filósofo francés Jacques Lacan dedicó gran parte

de su trabajo en desentrañar el misterio del llamado object petit a (autre) su único invento y para nosotros un paso más en el análisis de ese sublime objeto de goce.

#### **4.2 Los Límites del objeto (el objeto sublime)**

Para el psicoanálisis, el concepto del objeto a es diverso, dependiendo de la lectura histórica de los seminarios de Lacan identificamos muchas características que la terminarán definiendo en relación con el goce. Antes abordaremos el aspecto filosófico de este concepto en evolución del iluminismo kantiano al romanticismo que permitió su construcción.

Encontramos los algunos rasgos de este objeto en Arthur Schopenhauer. Este malhumorado pensador pretendió continuar el trabajo de Kant en el terreno de la metafísica. Recordemos que el pensador de Königsberg delimitó las posibilidades del conocimiento a los fenómenos. El noúmeno, para Kant, es el límite mismo de nuestra experiencia y por lo tanto de nuestro conocimiento; por lo tanto es el terreno de la metafísica donde encontramos el yo, el mundo y dios que Kant entiende como ideas necesarias para la razón misma como fundadoras de la realidad sin posibilidad de acceder a ellas.

Schopenhauer elevó la apuesta filosófica al encontrar el núcleo imposible de la metafísica: La voluntad. Este concepto esencial resuena en los orígenes mismos del psicoanálisis, como la fuente misma de la vida que esta despojada de racionalidad. El objeto de la metafísica, la voluntad, es el impulso de la vida misma por continuarse sin descanso. Es una fuerza ciega que atraviesa todo organismo y la mantiene en repetición sin ningún fin que el de perpetuarse.

Para los animales no humanos, la voluntad toma la forma de instinto como el motor de su conducta y marco de su supervivencia. La raíz de la brutalidad de la naturaleza, el depredador que se alimenta de la presa y la presa que se resiste a ser devorada. La reproducción es el modo en el que la especie se mantiene viva.

En el caso de los animales humanos, la voluntad es la ceguera de la razón en manos de la pulsión, Freud en su trabajo de 1905, *Los tres ensayos sobre la teoría sexual* hace la distinción entre estos conceptos en el sentido que el impulso fundamental, en el caso del instinto se basa en la excitación provocada por la tensión en el organismo que se dirige a un objetivo específico que provoca una distensión, la búsqueda de alimento o el apareamiento. Para el humano, el objeto al que se dirige la pulsión nunca es del todo satisfactorio (p.149). En este punto Freud coincide con Schopenhauer en la idea que la voluntad en su aspecto humano mantiene al individuo en constante búsqueda de repetirse.

Tanto Schopenhauer como Freud ubicaron en la sexualidad el lugar donde podemos encontrar las huellas de la voluntad y la pulsión en cada caso. Para el psicoanalista vienés la sexualidad es un vínculo indisociable entre lo somático y lo psíquico, las particularidades subjetivas en lo universal de lo humano. La voluntad schopenhaueriana es indistinta en los organismos, pero el ser humano tiene la posibilidad de entenderla, de cierto modo conocer la Cosa en sí que germina en nuestro cuerpo y nos urge a desear.

Desde el rastreo metafísico de Schopenhauer a los intentos científicas de Freud, el concepto de voluntad-pulsión se relacionan inevitablemente con la falta que, según Lacan, tiene como signo el objeto a, como la ausencia que constituye la meta de la pulsión.

¿Qué es el objeto a? Paradoja del psicoanálisis, su presencia se siente debido a su ausencia. Es el objeto perdido como deuda al ingreso al orden simbólico; es la renuncia forzada del goce absoluto cuyo resto es a. El objeto es siempre erotizado y podemos verlo sólo como un reflejo fantasmático del deseo.

Dicho de otro modo, para Freud, el objeto parcial es un objeto alucinado que evoca un placer primordial, extraviado entre lo simbólico, ya que es fallido su enunciación; lo imaginario, no es más que una huella y lo real, ya que ningún objeto es el objeto.

Ilustrado poéticamente por Braunstein en su collage de 1982, *Las pulsiones y la muerte*: *“Es tronco de un árbol cuyas ramas son todos esos objetos que se constituyen en tanto que perdidos e irrecuperables. En su progenie cabe incluir placenta, pecho, heces, mirada, voz, objetos todos que pueden servir para nada. Es alrededor de ellos que instauro el sujeto del inconsciente”* (p.23). Recordamos que para Freud el objeto es el compañero de la relación sexual esa parcialidad del cuerpo del Otro que nos envuelve en su misterio.

¿Cuál es la naturaleza de este objeto? El espectro de Platón ronda de nuevo en el edificio epistemológico de Kant. Recordemos la diferencia entre el fenómeno y el noumeno.

El objeto de conocimiento es fenoménico, es decir se nos presenta a la sensibilidad como una positividad aprehensible por nuestras facultades apriorísticas y trascendentales (espacio tiempo). La experiencia del objeto de la ciencia se limita a la universalidad de los juicios determinantes que extraemos del abordaje de la razón. Esto quiere decir que conocemos lo que percibimos en un espacio y un tiempo determinados bajo nuestras particulares gafas, el objeto mismo queda inmaculado ante el análisis racional de Kant.

Pero esta experiencia tiene un equivalente nouménico que ejerce sobre este sujeto trascendental más que un sobrecogimiento ante la potencia de la naturaleza. Aquello que no puede ser representado, ante lo que no se puede hablar. Aquella esencia muerta pero latente en lo real para retornar como síntoma. ¿Pero que es un noumeno y por qué es importante para entender el concepto de objeto a?

El objeto a, el único invento de Jacques Lacan, es un objeto sin sustancia, sin materia, sin representación posible por lo tanto sin experiencia sin embargo, su existencia es patente por sus efectos. En este sentido, el noumeno o la cosa en si es el fantasma que recubre los objetos cotidianos con un halo sublime, es decir, fascinantes sin ser útiles o siquiera reales. Este objeto a es el residuo de la Cosa, aquello se extrae del núcleo vacío que conforma la realidad psíquica.

La mirada como hemos visto es un objeto sin sustancia ni pertenencia. Los ojos fijos depositados en el Otro no nos pertenecen, así como no puede ser atrapado por él. De hecho somos seducidos por la mirada en una dinámica terrorífica. Nos interpela directamente como un cuerpo astral frente el abismo del hoyo negro inevitablemente nos precipitamos a lo desconocido. La mirada pues tiene vida propia; el ojo este órgano sin cuerpo es un noúmeno encarnado en su terrible desnudez. Aquellos que tenemos la fortuna de la visión nos relacionamos con un sin número de ojos en sus cuencas de modo cotidiano como fenómenos sensibles, simbolizables y expresivos. El encuentro con un ojo desprendido es el traumático encuentro con el noúmeno; aquello siniestro cuyo velo ha sido levantado.

En la narrativa que conforma nuestra vida igual que la literatura y el cine tiene como eje, el vacío significante que deja el objeto a en el transcurso del relato; un objeto perdido arrebatado, disimulado, que excita en su cercanía. El objeto a mostrado de esta forma su carácter sublime, aunque pequeño, insignificante está lleno de sentido aunque el sujeto no lo sepa... Aún.

Freud encuentra en su radicalidad, los efectos del objeto a en el fetichismo, así como el cine lo eleva a estatus de la Cosa, recordemos que ésta es aquello de lo real que carece de significante. Es la conformación del espacio vacío que enmarca la realidad.

El perverso, como el cinéfilo encaran en cada escena la falta primordial que mueve la narración, sin trauma, es decir sin conflicto, la narración no puede proseguir. Ya sea en una tragedia donde el Falo (el núcleo metafísico del sentido) es codiciado y en la comedia esta siempre esquivo.

Alfred Hitchcock, el maestro del suspense, acuñó el término de Mac Guffin como el pretexto para que los personajes se movieran en la narración. La causa de su deseo, el objeto petit a es el anzuelo que llevará al descubrimiento del entramado de su goce. Este objeto en sí no significa nada sino en función del movimiento que genera.

Del mítico *Vértigo* (1958), desprendemos sencillamente el Mac Guffin que entraña la búsqueda de Scottie (James Stewart) para identificarse con su síntoma Madeleine (Kim Novak).

La riqueza del cine de Hitchcock recae en la forma de identificarnos con el miedo, la angustia que el suspense nos propone. Al inicio de la película, el detective Scottie, sufre un trauma que lo acompañará hasta el final. En la persecución de un sospechoso por los tejados, nuestro héroe termina al borde del abismo, ahí atestigua la muerte de un oficial que intenta ayudarlo. Un atisbo a lo sublime que traumatiza, la muerte misma. Mucho tiempo después de este evento, Scottie, es contratado por Gavin Elster, su amigo, para que siga a su esposa Madeleine; mientras la sigue por distintos escenarios, Scottie interpreta que ésta está poseída por el espíritu de Carlota Valdés la bisabuela de Madeleine.

De esta breve reseña del inicio de *Vértigo* identificamos el objeto a, el Mac Guffin de la película, en la escena donde Madeleine mira el retrato de Carlota Valdés en el museo y a su vez ésta es observada por Scottie. El rizo rubio del cabello de Madeleine es el mismo que el del retrato. El cuadro inerte retorna a la vida, en su persona como objeto de deseo de Scottie. Un simple objeto se totaliza en el fantasma de Carlota/Madeleine. Ese objeto sublime elevado que ha de recubrirse de significantes para hacerse inaccesible y evitar el trauma; en este caso sexual de Scottie, el vértigo, aquello que impide la relación sexual.

Al final de la película, este objeto fantasmático habrá de ser atravesado. En este caso sacrificado.

La madre Carlota (La Cosa), encarna el objeto causa de deseo (Madeleine) y el objeto desechado (Judy). Tres aspectos de la mujer atravesados para que Scottie pueda superar su vértigo.

Por otra parte, tomaremos *Videodrome* (1983) de David Cronenberg donde el objeto mismo se apodera del cuerpo y se transforma en él.

La temática de esta película tiene todo el potencial de despertar controversias en un ámbito social enajenado y conservador. Escenas de alucinaciones-fantasías con contenido sadomasoquistas, que pueden reflejar el deseo masculino sobre la histeria femenina. Es una crítica frontal al consumismo televisivo en la llamada Sociedad del espectáculo y sus alcances psicotizantes. Intercala también el subtexto que atraviesa la película: La transformación del cuerpo desde un Otro que se apodera de mí. El discurso-monologo de la pantalla como extensión del cuerpo, profetiza a Marshall McLuhan (otro prominente pensador canadiense) muy vigente en los 80's, nos recuerda también las reflexiones de Jean Baudrillard sobre lo virtual de la seducción, así como un coqueteo con las propuestas de el cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari con la proclama de: ¡Larga vida a la nueva carne!

El contenido filosófico de la película es vivido en la carne del protagonista a manera de Dante con mucho contenido gore. Max Renn como una búsqueda de su deseo y el horror de al fin reconocerlo. Atraviesa los fantasmas de una corporación siniestra, se confronta con el goce femenino y se libera con el mensaje casi religioso de O'blivion.

El director de CivicTV, Max Renn busca nuevos programas que desafíen y escandalicen al auditorio con imágenes de violencia y pornografía softcore. Encuentra una señal televisiva llamada Videodrome que exhibe tortura y sadomasoquismo que atrae su atención, sin saber que la exposición a esta señal es capaz de modificar la realidad por medio de alucinaciones que alteran también su cuerpo.

Los personajes del cine de Cronenberg son antihéroes atrapados en la fascinación del objeto y éste a cambio, es el hoyo de conejo al cual se precipitan. El director no concede tregua. No nos ofrece un final optimista, los antihéroes no nos reconfortan con el retorno de la pesadilla a la realidad, más bien nos horroriza con la sublimidad que experimentan los sujetos al transgredir los límites de la realidad. En el caso de Max Renn, la exposición a Videodrome causa el crecimiento de un

tumor cerebral que genera alucinaciones que se tornan cada vez más intensas y reales.

El doctor Brian O`Blivion (Homenaje del director a Marshall Mc Luhan, el gurú de los medios), es el guía virtual de Max, es un órgano sin cuerpo, la retina de la realidad; que se desvanece como humano para convertirse en apariencia, un fantasma real por ser virtual, en un objeto a mismo. Este órgano sin cuerpo, O`Blivion, visionario de la imagen profetiza que el cuerpo mismo evolucionará en la nueva carne; es decir, en un cuerpo abierto, (a la manera de una vagina en el torso, en el caso de Max) de la ambigüedad sexual del deseo, del deseo de deseo. De la máquina deseante<sup>17</sup>, como Deleuze describirá, la superación de la dicotomía mente-cuerpo y sus limitantes por separado.

El personaje de Nicki Brand, el oscuro objeto de deseo, la pulsional Berenice de Dante, es el pivote gozoso del deseo de Renn. La figura femenina de la película está marcada por un goce mortífero que será el avatar que indica el camino y transformación de Max a lo largo de sus alucinaciones de violentos deseos. El cuerpo de Nicki, es el no-territorio del erotismo y la violencia, el desconocido goce del Otro sexo, nos recuerda Lacan es también el terreno de la belle folle<sup>18</sup> que tanto intrigaba al viejo Freud.

La televisión es ese objeto tangible que refleja esa retina enunciada por O`Blivion es ese objeto parcial que pulsiona literalmente y seduce a modo de gigantes labios que abrazan a Max como la alucinación toma el lugar de la realidad haciendo indiscernible, al final la diferencia. El objeto no vivo insiste como vida que se siente latir. Max toca la superficie del televisor que tiene textura y se estremece a su

---

<sup>17</sup> Concepto de Deleuze y Guattari que se refiere a un sistema automatizado que produce deseo independientemente de las limitantes por parte de la Ley edípica, es decir por parte del Padre y sus instituciones. La máquina deseante en conjunción con el cuerpo sin órganos asumen la pulsión como producción de deseo. (Deleuze, Guattari 1972 p. 328)

<sup>18</sup> Bella locura

contacto. Esta relación alucinada configura la realidad deformada en la carne de Max.

La señal de Videodrome es una posible evolución del potencial cerebral que se ha convertido en goce disfrazado utilizado como arma de control y enajenación.

En su viaje al fondo de la noche, Max se identifica con el objeto, la imagen de sí mismo alucinado. Este se convierte en objeto. En un primer momento como asesino de una extremista corporación Spectacular Optical, que piensa apoderarse de Civic TV para transmitir Videodrome públicamente.

La transformación de Max sirve de arma para estos fines, dispara a sus socios e intenta, bajo las órdenes de Barry Convex (antiguo socio de Brian O'Blivion, rostro de Spectacular Optical), asesinar a la hija del profesor, Bianca O'Blivion. Al enfrentarla Max (*nuestra máquina deseante*) queda desprogramado del control de Convex y se torna contra la ellos. Max desposeído del Amo, convertido y asumido con su *cuerpo sin órganos* (el tumor producido por las señales de Videodrome) continúa su caída (o ascenso) hasta los límites de lo corpóreo.

La nueva carne de Max Renn, liberado de ideologías (Spectacular Optical) y religiones (Cathode Ray mission) es la ilusión de trascendencia del deseo en un cuerpo que ha superado el temor al *Otro* con mayúscula, es decir (al padre, su orden, su control) donde la realidad no se materializa sino que continua como un objeto a sublimado.

El horror de la informidad de la imagen del cuerpo que se pudre por una idea de la razón que se convierte en noúmeno. Esa es la promesa de O'Blivion: traspasar el velo de lo fenoménico y volverse parte de La Cosa, lo innombrable del goce del Otro.

En Videodrome se nos presenta como reverso del giro copernicano de Kant. La Cosa real se ha desbocado de la frontera virtual que la contenía. Las alucinaciones, aquello forcluído que retorna de lo real, es la amenaza sublime la

humanidad, la locura. Lo real, aquello que se oculta detrás de lo simbólico, muestra su potencia de manera desproporcionada a nuestro entendimiento.

El cuerpo mutado de los personajes de Cronenberg es el testimonio de la experiencia sin intermediarios de lo real sobre la realidad. En este caso, para Max Renn la alucinación se convierte en realidad. Sin embargo este poder no puede consumar o asimilar en su totalidad por lo que Max debe *trascender* la humanidad y volverse Nueva Carne.

En este punto, una pregunta inquietante surge: ¿Dónde están los límites del objeto y el sujeto?

Para Cronenberg y el psicoanálisis no hay diferencia. Ambos están fusionados e indistintos. Aquello que se separa del cuerpo es el cuerpo mismo. Nos dice el director sobre la experiencia del cuerpo: El primer hecho de la existencia humana es el cuerpo. La existencia del cuerpo es la existencia del individuo. Quizá la existencia esté condicionada a nuestra inclusión del espectro simbólico de la realidad sin embargo, el cuerpo es el receptáculo de todo acontecimiento y por lo tanto el registro subjetivo de la experiencia. El descubrimiento de Freud, el inconsciente, es corpóreo, no es un concepto metafísico suprasensible; el acercamiento que podemos tener del mismo es por medio de la palabra de lo padecido por el cuerpo. El cuerpo adolece por la palabra, por lo simbólico.

Lo real es estudiado por lado de la ciencia, es representado por el arte e idolatrado por las religiones. El cuerpo no es sólo esa experiencia descarnada que necesitamos simbolizar para hacer posible su sociabilización.

Lo sublime es una experiencia estética que nos dispone a lo aterrador de lo informe de la naturaleza, sobrepasando el entendimiento ya que lo nouménico nos supera. El sujeto es capaz de elevar su intelecto y razón, sublimando esta experiencia, según Kant. Aquello que nos atemoriza de la naturaleza y de lo humano puede ser superado al asimilar la experiencia a través de lo simbólico; es decir representándolo. Sin embargo, La Cosa en sí, aquello que se resiste a la

simbolización se mantiene latente y muy presente en forma de un objeto sublime. Este objeto causa de deseo (object petit a) es una tumoración traumática de la realidad que la deforma en forma de un abismo donde el deseo y el goce establecen una lucha de contarios por la soberanía corporal.

¿Qué ocurre cuando la realidad misma parece perder la aparente diferencia que tiene de la ficción? ¿Qué nos pasa cuando nuestras fantasías se tornan realidad? Los sueños de la razón producen monstruos nos recuerda Francisco de Goya. Nos hallamos frente a frente con aquello que debía permanecer oculto y que se ha revelado: Lo siniestro.

## 5. Lo Siniestro. La venganza del objeto.

I have been made to learn that the doom  
and burthen of our life is bound for ever on man's shoulders,  
and when the attempt is made to cast it off,  
it but returns upon us with more unfamiliar and more awful pressure.  
Dr. Henry Jekyll <sup>19</sup>

En este apartado dedicado a la estética, hemos iniciado con un análisis de lo sublime con respecto a su concepción clásica. Este abordaje no es arbitrario si entendemos que esta noción de lo sublime permitió extender los límites de la estética renacentista y barroca. Con la fuerza de la estética romántica, los pensadores descubrieron la relación que existe entre el espíritu finito de la razón como límite mismo de la experiencia y la terrible naturaleza fuera de cualquier proporción como una divinidad oscura. Redescubrieron que la belleza como límite de la experiencia estética es el aspecto visible de una fuerza que permanece oculta.

Aquellos fervientes románticos serán los visionarios de una estética que deviene una ética de la maldad. El mal como parte de la naturaleza humana no es un tema nuevo para la filosofía, el Marqués de Sade hará del mal mismo una filosofía, así como los poetas malditos una vida.

La experimentación artística de la época coquetea (de manera peligrosa en algunos casos) con aquello que ha de permanecer reprimido. La sexualidad y la muerte son el alimento mismo de las artes, pero despojadas de lo obscuro de lo real, se domestica el poder dialéctico de estos noúmenos; es decir aquello que se resiste a la simbolización y cuyo efecto se vive en la carne misma. La Cosa en sí o Dios mismo conviven en el término como aquello que emana goce pero ha de mantenerse reprimido. Baudelaire pregunta por su origen oscuro o astral; Rimbaud

---

<sup>19</sup> Stevenson R. L. (1886) *Strange Case Of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. p.75. Planet Ebook

metamorfoseado por su palabra demoledora; Wilde el perverso, fascina a los victorianos con obras que muestran con ironía su propia decadente doble moral.

El espíritu romántico-iluminista del siglo XIX será entonces el contexto que permitirá al psicoanálisis nacer en medio del conflicto Razón-Pasión; naturaleza-civilización. Sigmund Freud inaugura el siglo XX con *Die Traumdeutung* (La interpretación de los sueños); el texto de una nueva disciplina, contestataria a la psiquiatría victoriana reinante en Europa, con una visión conflictiva del ser humano por no decir pesimista. El método psicoanalítico, revisado constantemente por Freud, permitió al síntoma, al padecer del sujeto hablar.

El camino emprendido por Freud por hacer del psicoanálisis una ciencia, una filosofía y una técnica médica lo llevo a transitar por distintas disciplinas, asimilando conceptos y creando una inédita epistemología del sujeto. Freud aporta una interpretación que definirá la estética contemporánea al invocar y asimilar los miedos como una experiencia a comunicar.

El terror ha sido empresa de la religión, la musa de la literatura y fetiche del cine donde Freud figura como un médico muy cómodo en la familia de lo macabro. Las aportaciones del vienés en la literatura y el cine como grandes mitologías a modo de religiones que invitan a una estética que evoca de manera inconsciente la fascinación por la destrucción del cuerpo, con aquello más propio y desconocido.

Iniciemos con la figura del Otro y El doble.

### **5.1 Car Je est un autre...**

Aportación intemporal del enfant terrible Arthur Rimbaud al psicoanálisis y al cine. Yo soy el otro. Este otro es una diferencia que conforma al sujeto desde dos aspectos o extremos de una cuerda anudada. La vida transitada por un fantasma a cuestas y muy adentro de la piel.

Aquel que me conforma, El (A)utre, la voz colectiva, el orden del sentido o discurso, o la función fálica, El concepto lacaniano es extenso y se refiere al orden de la otredad, el lenguaje y nuestro lugar en el mundo. Ese Otro me ha colocado en el mundo lleno de significaciones que me dan un reconocimiento a sus ojos e instituciones, por ejemplo nuestro nombre propio aquello que es más nuestro pero los demás utilizan, es un código que me hace distinto a cualquier cosa dentro del lenguaje u por lo tanto existo. De aquí que estoy conformado por ese Otro.

Aquel que me deforma. La pulsión que evoca el (a)utre, ese sublime objeto lleno de goce ya mencionado. El motor del deseo e imán de goce, musa y sirena, eros y thanatos, si se quiere. En Fin ese objeto indefinible que el Otro porta y me es irresistible. Su palabra y goce. Slavoj Zizek, le llamaría la curvatura del espacio tiempo en el sujeto mismo. (Fienes 2006)

Esta diferencia es también la dinámica del aparato psíquico, entre el ello, el yo y el súper yo. Una tensión entre el placer y la realidad, lo interno y externo, por decirlo de una manera simple; entre el ello silencioso, escondido y brutal y un yo escrito tímidamente. El súper yo tiránico es demasiado exigente como la figura imposible del padre, es decir de su nombre.

De este modo, Robert Louis Stevenson, treinta y tres años antes que Sigmund Freud publicara su ensayo sobre lo siniestro (1919) y postulara la existencia de un doble o un triple aspecto inconsciente en cada sujeto y su perpetua tensión; El extraño Caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde (1886) nacía como un prototipo de lo siniestro y una obra maestra en la literatura de terror y misterio inglés.

Esta historia ha sido popularmente explotada que aún sin haberla leído, conocemos la premisa del texto: Un honorable y respetado científico desarrolla una fórmula que develaría la cara oculta de la maldad que ocupa un espacio, junto a la bondad en cada uno de nosotros. Este elixir permitiría desatar las inhibiciones que socialmente nos regulan y limitan la naturaleza impulsiva y pulsional de los humanos. Jekyll da cuenta que gradualmente va perdiendo control del monstruo (El

autor lo describe con cierto aire simiesco y grotesco) que ha liberado y ocupa cada vez más la conciencia del doctor.

La breve novela se despliega en forma de pistas inconexas de anécdotas y misterios que desnudan solo parcialmente la verdad oculta del Dr. Jekyll, desde los ojos de Utterson, el notario que, intrigado recoge las piezas a modo de psicoanalista reconstruye la relación que existe entre el doctor y el señor escondido (Alegoría el discurso del Otro-Jekyll y el Otro reprimido, ese reflejo en negativo sin discurso ni restricciones). Esta relación terminará con la muerte de los antagonicos (Yo-ello, bondad-maldad, razón-pasión, interno-externo, deseo-goce) y una confesión detallada de su experiencia. El efecto siniestro de la novela es el descubrimiento del velo y sus efectos en los observadores; la narración es envolvente por lo oculto que, ya conocemos, pero nos permite seguir paso a paso en el extraño caso.

Otras obras literarias han manejado el tema del doble a su modo con efectos literarios igualmente perdurables. Es el caso de William Wilson de Allan Poe, El retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde, el extraño de Lovecraft, por recordar algunos maestros con similares inquietudes.

El Döppelgänger, el doble es el personaje siniestro por excelencia. Aquel Otro que soy Yo y esta allá y no puedo reconocer como diferente. El goce siniestro entra por la mirada, el goce del Otro (la muerte, la locura y sexo son los elementos que atemorizan en la mirada del Otro) que es extrañamente familiar ese aspecto Oscuro que veo fuera de mí. Dr. Jekyll y Mr Hyde es una reflexión de la dualidad, el antagonismo inquietante que nos refleja como extraños al vernos en otro lado. Jekyll veía en Hyde su versión animalesca y encogida se presentaba en el Dr. sin que pudiera hacer nada por evitarlo, la convulsiva experiencia de lo Real desenmascarada en la ventana de la casa frente Utterson y Enfield, Capítulo VII.

La alegoría de esta figura es el temor por descubrir lo reprimido en otro que soy yo, ello también soy el negativo de la película, se presenta como un perverso ilimitado al neurótico zombie o una deformación en la imagen de Narciso. La

mitología del no vivo de G. Romero, padre del muerto viviente moderno, discute con la figura del reflejo que nos regresa el Otro no significado, que es el enajenado. ¡Yo soy un zombie! Es un emblema de la crítica posmoderna al capitalismo salvaje con un ser abyecto, temido y tan semejante.

El doble es un tema de lo siniestro, pero, ¿Qué es lo siniestro?

## 5.2 Lo siniestro

Eugenio Trias explica que, del castellano siniestro, referido al Mio Cid, significa: Opuesto a lo diestro, que es torcido o zurdo. Es también de mal agüero y mal de ojo (una mirada de envidia) y de infortunio. (Trías 1982 p.43)

Das Unheimlich (1919) de Sigmund Freud define del alemán Heimlich - familiar o propio de la casa, lo acostumbrado y el prefijo Un –oposición o sea: lo no familiar, lo extraño.

Freud plantea lo siniestro como: un plus espantoso o inquietante (Gozante) en aquellas cosas que nos parecen cotidianas y ya conocidas de hace tiempo. Es decir que la cotidianeidad se trastoque por algo extraño o terrorífico. La oposición entre lo familiar y lo extraño es solo apariencia puesto que es un continuo retorno de lo reprimido atravesado por representaciones, aquello accesible al inconsciente.

Delimitado el concepto y en búsqueda de analizar los componentes, Freud retoma el cuento de E. T. A. Hoffmann, El arenero para mostrar los aspectos más representativos del efecto siniestro en lo literario y en la clínica psicoanalítica. ¿En qué casos se torna lo cotidiano siniestro?

Trias en su ensayo Lo bello y lo siniestro (1982) enumera los componentes que provocan la sensación de lo siniestro. (Trías 1982 p.46)

- 1) Un individuo portador de maleficios y presagios funestos.

- 2) El doble de uno mismo o familiar.
- 3) La duda existente entre lo animado y lo viviente; ya sea que lo animado este vivo o de aquello que no tiene vida este de alguna forma animado.
- 4) Sensación de repetición de lo mismo con efectos mágicos o sobrenaturales.
- 5) Amputaciones o lesiones en órganos vitales, imágenes que aluden a despedazamientos y descuartizamientos (castración) y miembros que se automatizan y cobran vida (Órganos sin cuerpo).
- 6) Lo fantástico que se produce en lo real o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico.

Podemos entrever en esta taxonomía muchos de los componentes que han determinado los temores inconscientes que han atravesado la historia y compuesto las narrativas tanto religiosas como literarias. Los miedos y temáticas sugeridos para el efecto siniestro nos remontan a los componentes íntimos que conforman el inconsciente.

La ambivalencia de los aspectos familiares con la oscuridad de la extrañeza y la duda. La pérdida de la certeza en nuestra estructura tanto psíquica como corpórea. Entre lo interno y lo externo hay una relación topológica que nos acerca a la angustia como origen de lo ominoso. La sensación de desconocimiento de la realidad o sensación de vivir un sueño o la incapacidad de diferenciar entre la fantasía y la realidad.

Tomemos el tema del Döppelgänger, el psicoanalista rastrea la aparición del doble como una defensa a la destrucción del yo. La división o desgarramiento que sufre el Yo para proyectar el daño hacia un Otro externo, abyecto y amenazante. De este modo afirma Freud que el alma "inmortal" es ese primer doble del cuerpo; queda un doble que no está sujeto a la aniquilación y la muerte (castración).

Por otro lado, este doble es también las potencialidades que no he realizado y se resisten a ser abandonadas. El deseo insistente que no ha visto la luz es

proyectado en el Otro a modo de crítica al yo. El doble se convierte entonces en el referente comparativo de nuestra vida y la repulsa de la muerte en carne ajena. El ideal del Yo resultado de mi imagen y del encuentro con el Otro, en este caso materno, en el estadio del espejo de Lacan.

El doctor Henry Jekyll plantea el problema del mal y del bien como inherentes a la doble naturaleza humana y pretende encontrar en la ciencia la manera de separar ambos aspectos que se disputan la conciencia del doctor y de la humanidad. El cuerpo es el receptáculo donde habita el alma inmortal e idealizada así como la misma investidura es voluptuosa y voraz. Cuando el cuerpo de Jekyll se transforma en Hyde, experimenta una regresión pulsional, aquello que conformó al Dr Henry Jekyll, el deseo del Otro, un eminente nombre de honor y ser bueno se ha tornado al cuerpo como una máquina gozante, vitalidad salvaje, infantil y amoral pero de menor estatura. Explica que el cuerpo es la autoimagen desarrollada de la elección de su lado bueno. Mientras el lado malo apenas resulta liberado es reflejado como corrupción.

El efecto siniestro de Stevenson es para Freud la proyección defensiva del yo a un doble fuera de mí a algo extraño. En este caso, la figura de Edward Hyde es una figura siniestra por excelencia: Su presencia anticipa un desastre o algo que resultara mal. Aunque no tiene deformidad aparente, da la sensación de repulsión. Tiene una sonrisa socarrona y arrogante; un personaje desagradable, como el arenero de Hoffmann. Es claro entonces que aquello de lo reprimido se mantiene latente y encerrado por el velo está íntimamente relacionado con un Otro amenazante y que no cesa de retornar.

Esta dualidad socorrida históricamente desde la religión hasta el cine contemporáneo (como deconstrucción de las religiones, por cierto) es la lección no aprendida del inconsciente. Lo que conocemos cotidianamente o creemos conocer es la punta del iceberg que podemos ver. Detrás de los objetos, de nosotros mismos hay algo inquietante que se enmascara en un rostro familiar.

El cine de terror apela a la construcción de un ambiente conocido que es retorcido por la extrañeza, lo funesto así como la presencia e importancia de personajes que resulten inquietantes y algo familiares. Los rostros y sus deformaciones aún tienen valor siniestro si no permiten una identificación con el antagonista, del miedo a la figura funesta o de infortunio; el asesino es un loco, es un deforme o un extraño.

En este caso nos remitimos a *Una historia de violencia* del 2005. Una versión del extraño caso del buen Tom Stall y el siniestro J. Cusack de Cronenberg. Una obra que toma el camino inverso al planteado por Stevenson, es Hyde el que busca reformarse del mal radical.

### **5.3 La violencia que permanece**

En el poblado de Millbrook, Tom Stall vive tranquilo en un paraíso suburbano de Indiana, tiene una típica familia amorosa y un sencillo trabajo en una modesta cafetería de fieles consumidores. Edie, la señora Stall, Jack y Sarah conforman el escenario de familiaridad pueblerina. En un intento de asalto Stall mata en defensa propia a dos violentos consumidores. Inmediatamente es convertido en un héroe local, los medios de comunicación ponen el reflector en él y atraen la atención de viejos conocidos. Arriba a la vida de los Stall, Carl Fogarty, un hombre siniestro, con un ojo vaciado o dañado que busca al héroe local, Tom para recordarle que él es Joey Cusack, el responsable de su especial mirada, Tom insiste que ha sido confundido por otra persona. Pero la presencia constante de este personaje ominoso que amenaza la armonía de la familia acrecienta la sensación de extrañeza en torno al taciturno padre. Tom ante su esposa, admite su vida previa, su voluntad por reinventarse y el intento de Tom Stall de matar a Joey Cusack. Éste encara su pasado. Contronta tanto a Fogarty como a Richie Cusack, el hermano mayor un líder criminal de Filadelfia.

Una historia violenta, el Thriller policaco de Cronenberg es uno de sus trabajos mejor recibidos, premiados y renombrados. Se acerca al género del thriller lo que le permite dosificar la sensación de lo siniestro que atraviesa la narración. Muchos temas de lo enunciado por Freud y sintetizado por Trias sobre lo siniestro pueden observarse en escenas clave para revelar el misterio bajo el velo, el terrible horror que esconde lo supuesto ya conocido:

El Otro funesto (Fogarty) que porta malas noticias (o verdades).

El Otro-doble, Jekyll-Tom los dos aspectos radicalizados en figuras moralmente opuestas. Virtuosos a lo social y pasionales al interior. Buscan erradicar el mal que los constituye y algo falla. Se libera y toma posesión del cuerpo. (En el enfrentamiento en la cafetería y en el jardín de los Stall Joey aparece como vengador).

Sensación de repetición o de olvido de no reconocer al Otro. En la escena del cuarto del hospital cuando Joey se hace presente frente a Edie abyecta cuando lo escucha.

El ojo dañado y de mal agüero de Fogarty que sólo puede ver al causante de su daño, así como la castración del Otro y anuncia la muerte de Tom-Joey.

El momento donde los hechos que podemos ver en la escena del asalto a la cafetería son deformados por la televisión (hemos mencionado del poder mesmerico que tiene el tímido gigante), experimentamos la transformación de los personajes y con el, la realidad misma. En la televisión podemos ver el elemento visual que moldea el deseo y la retina que separa la realidad de lo Real.

El fantasma de Joey aparece frente a Tom en forma heroica por parte de los testigos. Para Tom, su felicidad depende de su discreción, sabe que debe reprimir aquello que se ha escapado de lo Real que dejó en Filadelfia y amenaza su estabilidad.

La pantalla del televisor es el límite de la experiencia propia y percepción que tenemos del mundo. En términos kantianos, filtramos Lo Real, lo nouménico a través de la pantalla y puedes acceder a aquello que es el objeto de tu deseo (objeto a).

Como hemos mencionado, las escenas sexuales en el cine de Cronenberg entrañan el núcleo de sus temas. El sexo en el director canadiense es extraño y transgresor. En esta película, tenemos dos escenas sexuales que suponen la horrible verdad que sugiere la narración. En estos momentos, el director transmite un mensaje que apela al inconsciente y perturba por desnudar una sexualidad perversa. La verdad del mundo inconsciente nos remite a la escena primordial. El lugar censurado del origen. El acto sexual de los padres.

En las dos escenas sexuales que se presentan, son los dos momentos de la pareja Stall en el pasaje a lo siniestro y los cambios o ajustes que la familia, ahora que han ingresado a lo extraño que envuelve a Tom Stall.

La primera se enmarca en una cotidianeidad pueblerina, los esposos Stall tienen sexo actuando la fantasía, ambos saben que actúan y es el marco transgresor que le permite hacerse realidad. Los esposos ponen el escenario fantasmático para sostener el acto sexual. Edie Stall seduce a Tom vestida de porrista, Tom accede a la fantasía y gozan mutuamente. El psicoanálisis ha insistido en la importancia de este objeto que posibilita el goce orgánico entre el malentendido de la relación sexual.

En contraste con la segunda escena sexual. La fantasía cae por el propio peso de que la realidad misma se ha extrañado. Tom Stall le revela a su esposa que Joey vive también en su cuerpo. Edie vomita al escuchar la verdad de su esposo ahora un desconocido. Como si se hiciera visible el horror cubierto por la mentira que la mirada quiere reconocer como cierta. Después de encubrir a su esposo ante el sheriff local sobre su identidad, se desata la tensión que la mascarada sostiene. Joey se lanza a Edie con deseo, esta lo rechaza con fuerza pero al final cede y se deja llevar por el deseo de Joey con quien coge finalmente sin el velo

fantasmático. En esta escena la cortina que enmarca el deseo se ha hecho realidad, no es más un juego, es la brutalidad de lo real encarnado en el acto sexual desprovisto de la mascarada que hace compatibles los deseos sexuales de los participantes. Tom es el asesino que la violenta en su deseo y además ella lo disfruta. Edie se ruboriza, como frente a un extraño de su desnudez. Al fin, la pareja duerme separada.

El personaje de Jack Stall es víctima de Bullying preparatoriano en la primera parte de la película, cuando la familia mantenía un bajo perfil a imagen del tímido padre Stall. Después del giro siniestro, el chico se enfrenta al acosador lesionándolo seriamente y confronta a su padre y el nombre del mandato paterno. Joey no es un modelo ético para censurar a Jack, se ha revelado como un padre obsceno.

Al parecer el horror escondido y la apariencia caída nos muestran el deseo que atraviesa el velo resulta en una distorsión de nuestra realidad. ¿Quién es aquel asesino escondido por quince años en el cuerpo de un esposo ideal? ¿Por qué no lo noto antes? ¿Qué sigue para la familia Stall?

Joey Stall es un extraño a su familia y para sí mismo. El otro que me habita siniestro se ha revelado. El aspecto pulsional Hyde es el blanco de la represión primaria. ¿Cómo domesticar aquello que se ha escapado de nuestros límites?

Joey viaja a Filadelfia para un reencuentro familiar con Richie, su hermano mayor. Intercambian gestos afectuosos, se reconocen como familiares. Aquello que en la cotidianeidad Stall había causado el extrañamiento, es recibido con afecto y reciprocidad. Joey ya no es ese Otro abyectado ni olvidado. Joey Cusack es Jekyll la versión original es la mano asesina del un consorcio criminal en Filadelfia.

Richie tiene deudas que saldar con su hermano, resuelta sólo con la muerte de éste. Joey evade una vez más a sus agresores. Atraviesa el fantasma del Deseo del Otro (S A) en el personaje de su hermano Richie. Este personaje enmarca el discurso de lo social investido de una violencia institucional, el crimen organizado.

El deseo de Joey Cusack solo encuentra su lugar en este contexto. Richie explota el goce que Joey provee en la apariencia del deseo.

Joey debe dejar su vida como matón debido a que en un frenesí hiere a Carl Fogarty, un gangster intocable. Joey desea cambiar de vida, asume el nombre de Tom Stall y se propone eliminar a Cusack de su vida, iniciar una vida tranquila en un pueblo de bajo perfil. De este modo se da la transformación de Mr. Hyde al Dr. Jekyll.

Después del enfrentamiento con Richie y su pasado. Tom logra superar el goce latente, considerado muerto. Asimila al fin la división por el Otro y el otro. Con este acto la división se refleja a un punto común. Joey Cusack es Tom Stall.

En orden del Otro ha sido reestablecido con la aceptación al entorno familiar que lo reconoce como padre en la última escena donde se reúnen para cenar nos muestra la asimilación de la familia de esa violencia primigenia como bien nos recuerda J.G. Ballard en su comentario sobre Cronenberg: Un abismo oscuro se ha abierto en el piso de la sala, y ella (Edie Stall) puede ver el apetito por la crueldad y el asesinato que sustenta las bases de su vida doméstica. El amor de su esposo esconde los reflejos brutales perfeccionados por eones de arcaica violencia.

Una historia de violencia es la historia de un antihéroe que es forzado a reconocerse. Igual que Jekyll, Tom encara el aspecto oscuro que se oculta en una puesta en escena para evadir la represión de un goce inevitable. La pacífica y aburrida vida de la familia se torna extraña cuando el padre es Otro obscuro. La figura de Stall-Cusack es la metáfora de aquello que la familia debe aceptar que la previa imagen de su vida dócil es una completa ilusión. Ahora saben la verdad y dan cuenta de quienes realmente son. Su familia tiene una historia de violencia.

Lo siniestro del filme nos hace partícipes en un descubrimiento sobre aquello que irrumpe brutalmente en lo que consideramos lo familiar; si consideramos lo familiar como lo conocido, aquello que esperamos ver aquello que nuestros ojos captan de la imagen sin desconocimientos. Las imágenes o elementos siniestros en el

entorno son aquellos que captan nuestra atención ya que el objeto mismo \*es lo que nos atrae sin saber que ello altera o deforma la realidad misma por la fascinación que encubre.

El sujeto nació de la división. El goce del cuerpo, cortado por el lenguaje para parcializar el goce en espacios corporales delimitados. En el terreno de lo simbólico donde aparece una laminilla que separa y hará imposible la recuperación de ese goce total, lo siniestro evoca la impotencia del orden en la legitimación de la realidad.

El sujeto dividido es un pronóstico de los pensadores y diagnosticado por Freud. En *El malestar de la cultura* (1929) enfatiza la tragedia de la humanidad que se encuentra entre dos fuerzas que conforman el nudo donde el deseo y el goce se persiguen, es decir son el marco referencial del edificio psicoanalítico. Recordemos la famosa banda de Möebius donde una sola superficie que bordea el goce del cuerpo y el deseo que mantiene en movimiento al sujeto.

El efecto siniestro que hemos analizado es también un abordaje estético que canaliza las tensiones heredadas por la religión y la literatura. Nuestro pensamiento bilateral nos ha forzado a dividir el mundo conforme a juicios excluyentes: Blanco-negro, bien-mal, oscuridad-luz. El discurso psicoanalítico también ha mantenido una posición similar contrastando una íntima relación entre los valores. Si bien es cierto que las tensiones que el cuerpo experimenta, también se resienten en la cultura que, en su ambivalencia son perpetuadas y sublimadas. Este es el caso de la estética que en palabras de Freud al iniciar su análisis sobre lo siniestro nos dice que la vida psíquica se ve inhibida y dependiente de otras constelaciones que el psicoanalista se interesa poco por el estudio de la estética.

Hemos revisado brevemente la importancia que tiene para Immanuel Kant y el romanticismo alemán y, por lo tanto, para Freud, abordaje estético. La cultura se ha sublimado a través de los fenómenos que al sujeto le resultan aborrecibles y atemorizantes ya que éstos tienen una relación con la historia psíquica del sujeto y de la humanidad misma.

La angustia es la única emoción que no se puede fingir, su expresión más poderosa es el miedo y se ha mostrado como el impulso de la historia misma. Desde el origen mismo de la sociedad con el marco de la religión hasta el control psíquico actual del imaginario terrorista. El miedo y el horror no tienen comparación con los discursos que pretenden edulcorar la realidad con la fórmula mágica del amor como respuesta a la desesperación.

Existe algo que palpita muy adentro de cada uno de nosotros que pretende su lugar afuera, sin embargo, cuando logra mostrarse la reacción es convulsiva, profundamente desagradable que el delgado velo que recubre lo siniestro es insuficiente para contener el terrible goce al que nos exponemos. El poder de lo abyecto nos es intolerable, por lo tanto, es fundamental su supresión.

## 6. Lo abyecto. Desde adentro"

“Maintenant l'homme normal sait que sa conscience devait s'ouvrir à ce qui l'avait le plus violemment révolté : ce qui, le plus violemment, nous révolte, est en nous.<sup>20</sup>”

Georges Bataille

La escuela florentina rescató la sensibilidad de lo bello como elevación aspiracional de la virtud y la divinidad. Los valores estéticos que reconocían en este renacimiento de las artes del siglo XV era el rescate de los ideales Platónicos de la belleza como idealización de la humanidad. El arte pictórico de este periodo tenía composiciones estéticas con las formas delimitadas, proporcionales que nos evocan la perfección que refleja la razón en sus potencialidades a la ilustración.

En los dos apartados anteriores revisamos brevemente dos momentos en la transición del fenómeno estético:

Immanuel Kant reconoce en lo sublime aquella experiencia que atemoriza por exceso. Cuando nos sentimos empequeñecidos por algo gigantesco que puede ser visto como amenazador, como lo es una gran tormenta o tempestad, que implica algo de temor y temblor. Para el psicoanálisis lo gigantesco del asunto está en la carga pulsional que depositamos a ese objeto y el poder que ejerce en nosotros. Este erotizado objeto también toma control de nosotros. Nuestros cuerpos con órganos es decir atados a un sistema, se encaminan gozosos a La Cosa. Vimos también en Hitchcock y Cronenberg distintos aspectos que los objetos sublimes pueden tomar para atrapar a sus personajes en sus pesadillas.

---

<sup>20</sup> Ahora el hombre normal sabe que su conciencia tuvo que abrirse a lo que más violentamente le había rebelado: lo que más violentamente nos rebela está en nosotros

En lo siniestro revisado por Freud, es la sensación de extrañeza, desconcierto y miedo en aquello que es ya conocido, lo familiar. Implica un horror que se esconde a la vista y somos advertidos en forma de angustia de la cercanía del objeto velado. Analizamos el aspecto siniestro del doble como una fuente de experiencia siniestra en Stevenson y Cronenberg. El sujeto ya sea por conocimiento o por escape se divide en un negativo que busca erradicar. Los componentes de lo que llamamos fenómeno siniestro, enunciado por Freud han reglamentado la escritura de libros y guiones de los filmes de suspenso y el terror.

En 1835, el filósofo Karl Rosenkrantz (1805-1879) publica el *Aesthik des Hässlichen* (Estética de lo feo) donde plantea el análisis de categorías estéticas heterogéneas de lo bello. Si bien Kant entendió que la experiencia estética no podía limitarse a lo bello, Rosenkrantz sistematizó estas categorías que mueven nuestra sensibilidad de manera negativa, es decir, nos causa displacer, horror, extrañamiento, disgusto y angustia. Rosenkrantz explica que la estética puede recurrir a estas sensaciones para entender mejor la experiencia emotiva e inconsciente que estas representaciones nos evocan.

Hasta ahora nuestra noción estética nos ha modificado de tal modo que la reconocemos como el fantasma que atraviesa la cultura desde sus orígenes. La herencia cultural del mundo es nuestra apreciación de las representaciones que hacemos del mismo. En otras palabras, nuestro inconsciente está estructurado por las fantasías y pesadillas que hemos construido como realidad.

El arte es entonces la expiación de los demonios y exaltación de la divinidad como nuestro legado como humanidad. ¿Es éste el propósito de la estética, si es que tiene alguno? Sin embargo, ¿Cuál es el origen inconsciente de estos demonios? Encontramos en el psicoanálisis una lectura estética de aquello que nos esforzamos por evadir, por huir. En esta zona límite intolerable de la cultura y por lo tanto de nosotros mismos, insiste desde adentro y empuja con fuerza invadiendo el cuerpo sin control.

La sensación de estremecimiento e impotencia de lo sublime, el extrañamiento y el temor de lo siniestro redondean la heterogeneidad de la estética como una inquietud sobre lo que no es bello.

Insistimos en la lección de Rilke “La belleza no es sino el principio de lo terrible que todavía podemos soportar”. La belleza es el principio y el final de un viaje por la banda de Moebius que cruza por lo rechazado para llegar a lo bello. En una metáfora literaria, el viaje de Dante y toda travesía iniciática que debe encarar el horror para acceder al placer de lo bello y celestial. Desde el infierno al cielo la experiencia de Dante es principalmente estética.

Recordamos la sentencia de Kant, para la apreciación estética: hemos de mantener una distancia que permita al entendimiento y la razón para un acercamiento al objeto. Este objeto barrado de lo sublime, anulado por la Cosa al entendimiento sólo ancla a la razón a partir de su fracaso a la asimilación.

De este modo llegamos al no-objeto del siguiente capítulo: Lo abyecto. Aquella experiencia objetual que nos anula por completo, por consiguiente, la posible relación con el objeto. La estética del horror alimenta nuestra imaginación con este objeto primordial, tan cercano a la perversión que adquiere una fascinación inevitable. Lo sublime que se manifiesta intempestivo, lo siniestro devela la extrañeza inherente y lo abyecto considerado exiliado retorna desde lo Real.

## **6.1 Lo obsceno**

Para adentrarnos en el territorio de lo abyecto, nos encontramos con un concepto que nos permite intuir los nuevos límites de la experiencia estética: lo obsceno. Este concepto define a un objeto específico, pero en relación con el espíritu del sujeto. No existen los objetos obscenos, sino miradas que designan estos objetos como tal.

Indicamos el espíritu debido a la huella psíquica que mancilla de algún modo la subjetividad del observante. Lo obsceno es lo que está de más o de exceso en goce que perturba y se prefiere alejado, como una ofensa a nuestro cuerpo imaginario. Es aquello que fantaseamos realizar, pero sin tener que pagar por la culpa de haber realizado ese acto. Este es el caso del famoso Marqués de Sade, una lectura de media noche de las 120 jornadas tiene la emoción obscena de lo imposible que tiene la escritura, expiar nuestra culpa al leer las atrocidades y pasarlas a lo real de la fantasía, inaccesibles para no violentar nuestra estética. Es decir, ficcionalizar lo real. Evadir la responsabilidad de fantasear o escribir imposibles por el horror que supone imaginarse en tal escena. Por lo tanto, ese objeto, que refiere al fetiche que ilumina y atrae las miradas es culposo y el origen del goce que me excita y que también me ofende.

Tanto el sexo como la muerte tienen coincidencia al mostrar nuestra libertad limitada por la fuerza pulsional que entrañan éstas en el cuerpo.

Lo obsceno perturba a la mirada como fascinación mórbida, reveladora. Es aquello que hace visible todo sin recato a lo imaginario. Recordemos que lo imaginario esta poblado de la fantasía donde nos incluimos. En este caso, la escena obscena nos repulsa por su sin sentido en nuestra subjetividad, un desdoblamiento del yo. Aquel que observa para apropiarse de sí en las posibilidades imaginadas.

Es claro también que lo obsceno tiene la función de obstruir la aparición de algo que debería permanecer escondido o alejado de la vista. *Obs/scaena*, *Obscène* o *absence* lo que está fuera o ausente de la escena.

Distinto a lo siniestro en tanto que éste sostiene un velo que mantiene una distancia con el peligro, en cambio lo obsceno, procura la omisión de ésa escena en específico, Lo Real sin intermediarios. Lo siniestro se encuentra tras bambalinas a lo largo del acontecimiento y su emergencia forma parte del efecto estético es decir que el no saber-saber sobre aquello extraño y terrorífico es lo que mantiene nuestro interés en el objeto estético, es el caso del terror, suspenso y la literatura negra.

Lo obsceno repentinamente toma por asalto la escena y violenta la narratividad del acontecimiento, es más no necesita formar parte de ésta. En el caso de los noticiarios en vivo de las televisoras abiertas es ejemplar la forma de abarcar la crónica y el relato periodístico de acontecimientos que ocasionan la sensación de horror; aquello que es importante a nivel periodístico e implica un contenido grotesco, es decir sobre lo deforme del cuerpo. Se omiten aquellas imágenes que llaman a las miradas enfermizas. Es obsceno entonces cuando escapa una de estas imágenes y seduce a la mirada que responde con exceso de goce. El espectador se perturba inevitablemente sí es interpelado por la imagen fascinadora.

Como reverso del arte, lo obsceno es irrepresentable porque aparece ante nosotros como experiencia violenta de lo vivo y lo muerto. Es decir, la brutalidad o la repetición de lo que insiste fuera de lo simbólico de la animalidad. Lo hiperreal de la escena pornográfica, los maniquíes maquillados de cuerpos jadeantes friccionando goce de sus cuerpos; acentúa también la aparente transparencia de los genitales (paradójicamente despoja el misterio del objeto a como ilumina los pliegues del mismo). La obscenidad del cadáver en su mostración sin intermediario del sentido: Una imagen de un rostro bajo la luz de la cámara que refleja su mirada desnuda y vacía como de piedra. Al sintetizar la mueca orgásmica se torna hiperreal, es decir, puede parecer inofensiva porque no es Real.

La mirada de la Medusa que nos petrifica en la fascinación, puede ver desde adentro de nosotros la violencia del horror. Caravaggio, el artista renacentista nos enfrenta a esta figura con una advertencia: Todo cuadro es una cabeza de Medusa. Se puede vencer al terror mediante la escena de terror. Todo pintor es Perseo. El artista se anticipa a Freud en su interpretación persistente de la cabeza de Medusa en la boca de Irma como una imagen que remite a la lucha de la imagen aterradora con el observador (en el caso de Freud el psicoanalista).

Para confrontar a Medusa, Perseo utiliza el escudo de Atenea (la diosa de la sabiduría que castiga a Medusa convirtiendo su belleza en una monstruosidad, ayuda al héroe en la destrucción del monstruo creado). La imagen reflejada, representada de Medusa es segura a los ojos de Perseo. Éste puede acercarse sin riesgo al horror y conquistarlo. Con esta historia, el artista exorciza la experiencia obscena, desnuda con la representación, la imagen mediatizada de la descarnada realidad. Lo obsceno pues implica una mirada específica que bordea lo intolerable. Es el medio de objetivar aquello que se despoja de su objeto, es decir, lo abyecto.

A través de lo obsceno llegamos a la abyección. Si bien por medio de lo obsceno se nos presentan imágenes e ideas que resultan chocantes por la desnudez del exceso de realidad y la inmediatez de la experiencia sin el deseo que permea su aparición.

Lo abyecto nos abisma en la perplejidad de lo aborrecible. Lo repulsado de nuestra subjetividad ante la amenaza de lo innombrable

## **6.2 ¿Por qué el horror?**

El horror es fiel acompañante de la historia de la humanidad, así como de nuestra historia personal. Desde que contamos con el relato mítico de los orígenes encontramos episodios que fascinan por su violento contenido (En este caso el horror puede ser entendido desde los resultados de un acto de gran violencia). Las grandes teodiceas narran acontecimientos que pueden ser asimiladas a partir de la ficción. Las aventuras de uno o más héroes que sobreviven a catástrofes, penurias y encarnizados conflictos. Por supuesto no están exentos a cometer actos violentos que al final justifican ó no sus actos. No dejan de ser entrañables ya que por el efecto narrativo nos identificamos con ellos. No existe historia mítica sin contenido horroroso implícita o explícitamente. El sujeto por lo tanto tiene una peculiar relación con sus horrores y aquellos que puede percibir del exterior.

Pero el horror no es un invento producto de la imaginación humana para denominar a aquello que nos perturba. El horror es la perturbación misma de la identidad con el entorno, es decir no podemos sustraernos de la experiencia por más que intentemos huir ya que se encuentra en la imagen misma que proyectamos hacia el exterior para protegernos de la angustia. El horror es un miedo imbuido de asco.

La abyección es la asimilación de las normas morales por medio de la separación con la suciedad e impureza. Julia Kristeva (1988) encuentra en lo abyecto el fundamento de la religión. Los rituales religiosos establecen fronteras alrededor de lo abyecto protegiendo lo simbólico de la contaminación y el caos encarnados por lo abyecto. A través de los rituales se mantienen las barreras de lo sagrado que es lo simbólico del sucio e impuro territorio de lo real que se relaciona con la feminidad. En este sentido podemos encontrar una vedada misoginia en la constitución misma de las religiones. El mito babilónico exalta la figura de un héroe masculino Marduk que domina las fuerzas de la naturaleza encarnadas por la figura femenina de Tiamat, diosa originaria del caos y el mundo. En el antiguo testamento la responsable de la caída del hombre del paraíso fue Eva, la segunda mujer de Adán, en complicidad con la serpiente, máscara de Satán.

De aquí la importancia del sacrificio ritual. La purificación del cuerpo social como una expiación de sangre generalmente es para mantener un balance de fuerzas amenazadoras (lo real) y lo social como la normatividad que permite la civilización mantenerse (simbólico). Lo sagrado o la cercanía de lo divino está marcada por la prohibición y la transgresión, como Bataille analiza, el terreno del erotismo y la muerte tienen carácter un sagrado y merecen un momento esencial de pérdida de la identidad para fusionarse con lo divino. La prohibición implica la transgresión como una suspensión acordada y desbordada de la prohibición: La prohibición del asesinato se suspende en momentos de guerra. El erotismo que supone la muerte es manifiesta en la pulsión erótica investida de crueldad sádica. Así como la muerte que señala el erotismo en forma de la orgia y el sacrificio.

Para Kristeva (1988) en su lectura del Levítico nos dice que *la circuncisión es la forma de rendir un sacrificio que permita al infante masculino separarse de la impureza materna. En cambio, el infante femenino será impura por dos semanas de la separación de la madre y ésta a su vez debe rendir sacrificios (un holocausto y un acto expiatorio).* (p.120) La mujer entonces es incapaz de librarse de la impureza al modo que el hombre ya que éste, en su cuerpo tiene marcada su alianza con Dios. Una segunda separación ocurre, en este caso simbólica (circuncisión) del cuerpo de la madre. La mujer en su impureza natural (la menstruación) conforma una diferencia y una identidad: ...En el hecho de que la identidad del ser hablante (con su dios) se funda en la separación del hijo y de la madre: la identidad simbólica presupone la violenta diferencia de los sexos. La separación implica una organización individual y significable, es decir sujeta a la Ley y la moral. En la renuncia al retorno con el caos e indecibilidad del territorio materno, esa diosa madre fantasmática y gozable se puede acceder al lugar del habla, a un sitio social y una identidad con los semejantes.

Un cambio fundamental ocurre con el mito crístico: *la impureza, lo abyecto no se encuentra en el exterior, como lo designa el Levítico. El contacto con la suciedad sexual o alimenticia que viene del Otro se ha interiorizado y adoptado el carácter de pecado. El retorno al orden del Súper yo internalizado y su objeto repleto de goce.* (Kristeva 1988, p.135) En este sentido podemos afirmar que el pecado implica un acercamiento peligroso con el objeto maldito o mal-decido.

Se trata de un objeto maldito, opuesto al fetiche, como tal para el perverso que invierte los valores del objeto. El perverso es un modelo ejemplar en el horror ya que hace del objeto abyecto un instrumento de goce, por consiguiente él mismo es un abyecto: Un asqueroso. El que se regodea de la transgresión que el horror que produce en los otros. Él sabe gozar y no teme mancharse las manos con lo que el neurótico se enferma. De nuevo recuperamos de la literatura sadeana el catálogo de obscenidades y perversiones que han espantado a muchas generaciones de moralinos. El goce fálico que el Divino Marqués nos procura invade nuestro imaginario con un horror que circunscribe lo abyecto.

Violencia y sexo, semen y sangre, vergas desgarradoras y culos ansiosos. El goce desmedido como Ley natural. Mierda como retorno al reconocimiento del cuerpo. Un discurso incendiario en las fantasías de un obsesivo libertino que transgrede el buen gusto de las conciencias que acusan al autor de pornógrafo minimizando el mensaje transgresor: el orden como lo conocemos es su reverso, es el horror que queremos esconder.

El objeto abyecto insiste y perturba en la mano de los poetas malditos a lo largo de la historia, la otra historia, la que se reprime porque seduce con la muerte y el sexo como ejes de las pasiones oscuras. Lo que no tiene un orden, un lugar insiste en descubrirse de manera sublimada o violenta.

Recordamos que, en el fenómeno mismo de la mirada, el momento donde el yo se constituye y determina los límites del cuerpo. El adentro del cuerpo, el lugar de lo invisible donde ocurre la vida y desecha la muerte. El recinto del yo se encuentra a oscuras, lejos del recién inaugurado yo imaginario; este último se localiza en la dinámica del espejo. Existe una separación que afirmará al yo a la vida y por consecuencia una negación a la muerte. La principal fuente para la experiencia del horror es la mirada, aquello que se opone al yo y es rechazado sin concesiones. Aquello que nos causa horror es lo abyecto.

Lo abyecto es el objeto caído; excluido y vórtice del sin sentido. La experiencia con lo abyecto nos remite al cuerpo mismo en su conformación psíquica. A partir de las distintas renunciadas a las que es sometido el infante para constituirse como sujeto.

La fantasía inicia con el seno materno, dice Melanie Klein (1956 p.229), *aquel seno fantásmico en respuesta a la ausencia del seno de la madre y la amenaza de este como una primera manifestación de lo Real. Este seno que nos avasalla sin posibilidad de defensa es interiorizado*. Para Klein hay una intuición innata a la muerte cuando hay hambre o dolor. La experiencia es vivida interiormente sin poder hacer mucho al respecto. El logro del infante en este sentido es la consolidación de la fantasía como escape. El objeto abyecto, aquel que me

amenaza está adentro, pero por medio de la fantasía es posible contener el efecto destructor.

Es un objeto caído porque ha sido desterrado de nuestro cuerpo. Aquello que se origina en el cuerpo mismo y es expulsado, ha dejado de pertenecernos y no tiene forma de ser reasimilado ya que es el signo de nuestra propia descomposición. Para Julia Kristeva todo yo tiene un objeto y todo superyó un abyecto. Eso quiere decir que la instancia que designa lo abyecto es el superyó. Esta instancia psíquica que ordena a gozar con lo abyecto de nuestro cuerpo en forma de asco. De esta forma hay una coincidencia en la aparición del asco y la moral como menciona la autora.

El horror no puede ser sino una experiencia intensa ya que implica un miedo sin posibilidad de escape, donde se han terminado las opciones de huida o salvación. El horror ha invadido el cuerpo y no hay forma de des-hacerse de él sin destruirse a sí mismo en el proceso.

Es sencillo reconocer la abyección. Nos dice Kristeva: *El asco a una comida, de una suciedad, de un desecho, de una basura. Espasmos y vómitos que me protegen. Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundo. Ignominia de lo acomodaticio, de la complicidad, de la traición. Sobresalto fascinado que hacía ahí me conduce y de ahí me separa. El cuerpo reacciona a su presencia, un condicionamiento inconsciente a la impureza, el vómito en sí es el rescate de la bulimia, representa el desecho que me habita y no se refleja en el espejo*(1988). De nuevo tenemos la referencia del objeto especular como fantasma de la identidad. Eso que soy y lo que no soy o debería de ser. La reacción del yo es la inmediata repulsión a modo de protección ante la probable destrucción.

El cadáver es la fuente primordial del horror. Donde ya no soy yo quien expulsa, "yo" es expulsado. La condición de la vida es eyectar del cuerpo lo que contamina, la mencionada impureza: la mierda, lo que apenas podemos soportar. Pero en el cadáver, lo caído despojado de vida y convertido en desecho es una amenaza real

e insoportable. La civilización para desarrollarse ha tenido que lidiar con este semblante del horror en orden de permanecer. Los ritos funerarios han precedido a la historia (me refiero a historia en este contexto como la aparición de la escritura y la capacidad de la humanidad de ser auto referenciada). El miedo y el horror conjugados en un cuerpo destinado a descomponerse ante la mirada de sus semejantes han desarrollado en la psique colectiva inquietudes sobre la naturaleza de la humanidad. Los ritos funerarios son jurisdicción de las religiones y las ideas que se han creado en torno a la muerte por parte de éstas. La medicina ha disociado lo abyecto de la muerte en búsqueda del objeto de la muerte para entenderla. Es interesante la frialdad perversa que encubre la objetividad del cuerpo en la mesa de necropsias. El cuerpo inerte corresponde al límite de lo cognoscible; de ahí el nacimiento de la patología clínica como ciencia, como una transgresión al orden moral y religioso para saciar la curiosidad ontológica hacia nosotros mismos.

El fantasma perverso del saber todo del goce es el motivo siniestro de la patología. La interrogante más perturbadora es la permanencia. ¿Existe algo de nosotros que pueda sobrevivir a la muerte? Ante la incertidumbre que plantea esta cuestión se inventó el alma como una sustancia o entidad que se separa del cuerpo (que se pudre y es inevitable) y tiene la característica de ser eterna y propiedad exclusiva de la divinidad cristiana. Michel Foucault dice que el alma es la prisión del cuerpo en su análisis sobre el castigo corporal en *Vigilar y Castigar*; el poder ejercido por el saber anatómico, la existencia misma de un cuerpo habitado y conducido por un alma que legitima su control. De nuevo, podemos encontrar resonancias entre la neurosis religiosa y la negación de la muerte a modo de alejar lo abyecto que angustia al yo. Sin duda estamos muy apegados a la vida que la presencia de un cadáver es un recordatorio de nuestra misma finitud y la angustia de no ser.

Frankenstein o El moderno Prometeo de Mary Shelly corresponde a un momento histórico del desencuentro entre la mística del cadáver y el saber médico. Víctor Frankenstein es la razón prometeica sobre la muerte, la ciencia enfrenta su rostro

trágico en su pretensión fallida. El cuerpo muerto y mutilado tiene la posibilidad de recrearse en vida, en una abominación, algo anormal. La criatura reanimada es capaz de razonar, sentir y de emocionarse. El Golem de Meyrink es la criatura surgida del barro y la magia para la protección de un gueto, la criatura de Shelly es una amalgama de piezas de cadáveres creado por la aspiración de un científico por vencer a la muerte. En ambas obras se nos presenta la moraleja: Cuidado con lo que creas pues se volverá contra ti. Podemos interpretar de esta lección el retorno de lo reprimido como una fuerza irreconciliable con el yo. Tanto el Golem, la servidumbre enajenada y sometida por poderes místicos como el engendro de Frankenstein, es supuesto al control del cuerpo, como límite de la vida y la muerte se rebelan a sus creadores como lo Real abyecto de lo simbólico y a la razón.

Si el horror es una experiencia que se relaciona íntimamente con el cuerpo y su desaparición, el dolor es el signo que nos remite inevitablemente al mal psíquico que el horror perpetra desde su interior. Tememos al dolor por un daño que aún no podemos dimensionar; el dolor que el horror provee, se escapa de la historia y del sentido. Si bien podemos asimilar un dolor que anticipamos, a partir de un padecer crónico; cuando el horror llega toma desprevenido y sin justificación.

El dolor es una experiencia solitaria; como el horror una experiencia límite. Vivida individualmente y de manera específica. El dolor siembra un abismo entre los hombres. Un abismo que la compasión quisiera salvar, pero es inútil. La compasión es una bondad que no atrapa el dolor doliente del otro, lo acompaña con otro dolor: el que el otro le produce al compadecerlo pero nunca será el mismo dolor. Aquí hay un signo del horror: que la muerte misma implica un dolor que no puede ser compartido y nos abisma en la desesperación de la soledad. Existe también una relación con lo siniestro: lo que nos resulta extraño causa angustia, una forma de dolor existencial.

La fascinación, legado del objeto en el espejo y la inversión de los valores percibidos en la mirada despiertan nuestra capacidad de experimentar lo sublime y lo abyecto. Como hemos mencionado, tanto lo sublime como lo abyecto carecen

de objeto ya que se relacionan con aquello que se escapa al significante, lo Real de la Cosa. Mientras el encuentro con lo sublime permite sobreponernos a la impotencia al transformarnos y asimilar el terror. En Lo abyecto, el horror tiene el potencial de destruir nuestro yo. De manera fulminante o lenta y dolorosamente.

El horror es inevitable, porque constituye en su separación del cuerpo, el objeto abyecto que es destinado al olvido y el rechazo (En algunos casos a la sublimación). En el intento de significar el horror se obtiene el goce que deviene de la sustracción corporal. Sin embargo, el inconsciente, la parte que protege al yo del impulso del ello no puede, se ve impedido de representar su desaparición. Bataille nos lo deja muy claro en la imposibilidad de asimilar lo abyecto: Nuestra muerte no es representable. El inconsciente no incluiría su representación. Ese día de muerte inaccesible, forcluída (...) El horror que convulsiona al corazón es suscitado por la hedionda corrupción.

El horror llega a nosotros con una mirada refractada del espejo. A través de una pantalla, de literatura o mitos fundacionales para sublimar el objeto abyectado. Kristeva ubica la abyección en una relación cercana a la religión y al arte como medios de purificación-asimilación del horror. Sin embargo, lejos de reconocer en las distintas manifestaciones tanto religiosas como artísticas, el horror habita en nuestro cuerpo y se resiste a mostrar sus dientes en un espacio aparentemente aséptico como un templo o una galería e incluso en la literatura.

El mal que encubre el horror retorna como una reacción misógina o xenófoba que sostiene la diferencia con la otredad. La paradoja en este sentido es un síntoma de un narcisismo malogrado o sumamente sano.

Para abordar el horror en la cinematografía de David Cronenberg hemos seleccionado el filme de *The Fly* (La mosca) de 1986, un trabajo sumario de la exploración del director en torno al horror corporal.

### 6.3 Las Fases del Flyness

Hemos insistido a lo largo de este capítulo en la relación que existe entre el horror y la muerte. Aunque existen distintos seres que evocan esta relación, hay uno en específico que nos remite con tal claridad del mal, el asco y el horror que contiene la muerte: La mosca.

En la cotidianidad, el zumbido de sus alas es inconfundible, la mosca resulta menos asquerosa que molesta hasta que se posa en los alimentos. La mosca significa suciedad y descomposición ya que la ubicamos en la presencia de basura y animales muertos. Tenemos la imagen de un cadáver invadido de moscas y gusanos, y asociamos a este insecto como signo del mal y podredumbre.

Desde la antigüedad, los hábitos de este ser han deificado el mal con el nombre de Beelzebulb (derivado del hebreo: Príncipe del abismo o el señor de las moscas). Uno de los tres reyes del infierno (junto a Lucifer y Satanás) es representado como un monstruo colosal con alas de murciélago, hinchado y pestilente con moscas a su alrededor. Una clara imagen de un cadáver.

En 1954, William Golding publica *El Señor de las moscas*, basándose en la idea de la naturaleza humana como conflictiva, sus personajes son niños que representan distintos aspectos de la personalidad humana. La cabeza de un jabalí lleno de moscas representa la pérdida de la inocencia; la fetichización de lo abyecto y la fascinación totémica del horror. Golding recupera el sentido reprimido de la abyección como aquello que corrompe la inocencia o en un sentido inverso, la necesidad de mantener la inocencia al expulsar lo que amenaza con corromper. La civilización misma no podría sostenerse viviendo entre la putrefacción. El logro de la cultura reside en su capacidad de desaparecer los desechos y lo indeseable.

La mosca un ser insistente, omnipresente y omnividente es el coprotagonista del filme *The Fly* de Cronenberg. Es la historia de un científico ambicioso, similar a Víctor Frankenstein, que trabaja en un artefacto que cambiará el mundo como lo conocemos nos dice Seth Brundle. Ha creado un teletransportador de materia.

Veronica Quaife, una atractiva reportera científica cubre el descubrimiento relacionándose amorosamente con Brundle. La expareja de Quaife, Stathis Borans, el jefe de edición de la revista para la cual trabaja Verónica se mantiene como una mosca rondando y hostigando a la reportera. El invento de Brundle por impresionante que parezca aún no está listo para ser público. Cada vez que intenta transportar algún ser orgánico ocurre un grotesco resultado. Intento tras intento, Brundle decide teletransportarse a sí mismo con inesperados resultados. Una mosca se ha fusionado con Seth, ahora su cuerpo y mente se transformarán mientras el científico es el trágico testigo de su propia desintegración.

Como remake de una película homónima de 1958, *The Fly* de David Cronenberg es una trágica historia de amor; un triángulo amoroso (ya nos remite una escena edípica) y una reflexión sobre la mitología prometeica. Como película de horror, visualmente, la transformación de Seth Brundle resulta terrorífica a más de veinte años de su realización. El drama del deterioro corporal y de la mente del protagonista se refleja en el extraordinario maquillaje y efectos especiales empleados.

El capital visual no opaca la narrativa. Es una interpretación sobre la decadencia de la omnipotencia de la razón ante la carne. (*The flesh*) la fuerza primordial de goce, el horror preedípico, la abyección.

El personaje femenino de Cronenberg como objeto de deseo devorador e inevitable es encontrado en los Telepods. Una especie de cabina en forma de huevos (alguna sugerencia de reproducción ascética o pura) que bajo el comando de voz de Seth es capaz de desintegrar cualquier materia, codifica toda molécula del objeto para reconstruirla en otra cabina. Una clásica máquina de monstruosidades (semejante a la madre deforme de *The Brood*). La máquina es la sublimación de las pulsiones de Seth, por lo tanto con potencial libidinal deformante de la carne.

Verónica Quaife es la femineidad racional y segura. Envuelta en la tragedia desde el principio al ver nacer el horror desde su ingenua potencia hasta las últimas

consecuencias. El amor inocente e incondicional del infante preedipico hacia la madre simbólica del código que permite al computador a interpretar la poesía del bistek. -Lo que te hace enloquecer –dice Ronnie.

La Madre Real (El telepod) y la Madre simbólica ensambladas por el científico. La mítica pretensión de la razón humana crear vida se ha invertido, la razón es consumida por el exceso de vida que arrebatada. La femineidad destructora dividida, ensamblada por el padre limitado e ingenuo sexualmente.

El rival de Seth, Stathis Borans, expareja de Veronica, funciona como el padre a sacrificar para acceder a la reportera. El mismo padre que mutilado la salva del monstruo. El padre, en el mito prometeico, siempre castiga al hijo. Este personaje desempeña el rol de padre sexualmente egoísta y castrador.

El tímido científico, ingenuo social romántico empedernido (Brundle), ha creado una máquina que cambiará el mundo como lo conocemos. Ha creado un artefacto que libera la carne pulsionante del interior hacia afuera invirtiendo la sobre racionalidad y autocontrol. The Brundefly es el horrible resultado que representa la grotesca encarnación de deseos y miedos largamente reprimidos.

La película es el relato de la evolución de la enfermedad o condición de mosca (sería la interpretación del vocablo flyness), que es una combinación de alienación sexual, miedo del otro sexual, culpa sexual, resultando de estos sentimientos el miedo de la pérdida de control o del yo, terror de la subyugación del espíritu en la fundación de la carne y su inevitable disolución.

Con tres etapas: Transicional (Falso reconocimiento de los beneficios inmediatos de la condición: hipersexualidad, hiperquinesia, síntomas desarrollados como adicción) Reconocimiento (*La otredad o flyness invade el cuerpo, hace desaparecer gradualmente al yo. La culpa y vergüenza que experimenta es el castigo a la sexualidad*) y Obliteración o desolación (*el trágico tránsito de la aceptación de la condición y verse desaparecer en la abyecta otredad*) William Beard. (p.255)

Después de la mutación, los efectos magnificadores de la fusión resultan estimulantes al grado de exaltar su masculinidad reprimida, como un macho intenta mostrarse como el más rudo del rumbo y tener derecho con las hembras a su disposición, hipersexualidad y sensación de omnipotencia. Seth es capaz de realizar proezas corporales que anteriormente eran impensables. Aquello que viene del ello, el impulso contenido, el animal que busca liberarse. En esta transición, el incremento en la pulsión sexual nubla su juicio. La pureza del pensamiento científico se contamina de un horror sexual incontrolable e irreconocible por el científico, este se intoxica por la fantasía de su ideal narcisista revelado.

La siguiente etapa, el reconocimiento, El Protagonista sufre la rápida decadencia de su imagen corporal, la otredad va tomando lugar en el cuerpo y psique de Seth. La paulatina transformación incrementa el reconocimiento del desconocimiento de su persona. El científico experimenta y reflexiona sobre la muerte ante el espejo. El rostro se hincha, toma un tono rojizo, se llena de pústulas grasosas dando una apariencia grotesca al espectador (La liberación de la nueva carne).

Una interpretación ochentera de *The Fly* permite acercar el padecimiento de Seth al VIH (enfermedad identificada en esa década), además este filme también se presta a ser vista como un castigo a la sexualidad adolescente, la pérdida de la inocencia ante las pasiones del cuerpo, la vergüenza ya no es límite a la moral si ésta no tiene cabida en el discurso científico. Probablemente este es el motivo por el cual el psicoanálisis en sus orígenes parecía un discurso pornográfico. El malestar victoriano, regulado por la frialdad psiquiátrica no se ensuciaba las manos (o los oídos) a los síntomas abyectos de las pacientes histéricas.

Su mente también sufre de la pérdida de su humanidad: Se filma a sí mismo, a modo de registro científico de su condición, mientras explica el funcionamiento del vomito blanco que vierte en la comida para digerirlo va distanciándose de la vergüenza y el asco, es decir de las emociones sociales.

En una escena omitida, Seth experimenta una fusión entre un mono y un gato. Resulta una abominación que ataca a su creador al salir del telepod. A modo de Frankenstein se ve forzado a destruirla. Más adelante en la misma escena, del pecho de Seth crece una extremidad de insecto. Es extirpada en el momento, cuando ve el miembro moverse por sí mismo (órgano sin cuerpo) da cuenta de la inevitable invasión y control del cuerpo por parte de la otredad.

En este tránsito, Verónica quien ama a su científico, ve con pena y dolor el cambio, sin embargo, hay una aparente suspensión del asco. En el amor verdadero se dice que se aguanta lo más abyecto el Otro, aquel oscuro objeto del deseo del Otro y su desecho, es el caso de la maternidad ante el desecho del infante, pueden acceder fácilmente al horror del otro amado. Hay diferencia entre esta suspensión amorosa del asco y la indulgencia otorgada en torno al sexo.

En el sexo, el asco y el tabú que encubre es transgredido en el acontecimiento, no hay necesariamente un desvelamiento de la intimidad en el acto sexual, sino una permisibilidad en la peligrosa proximidad del Otro que termina como una autoindulgencia del propio asco, es decir el cuerpo del Otro no es la fuente del desagrado, sino el propio por ser el conducto del goce transgresor. El sexo es sucio, sí se hace bien dice Woody Allen y no hay más regocijo sexual que degradar el objeto del deseo (Soberano) e inevitablemente degradarse a sí mismo a una animalidad con la seguridad de un retorno a la desolada discontinuidad.

Finalmente Seth sucumbe a la locura y la desaparición de su yo en la dramática escena final. Éste intenta fusionarse con Verónica para convertirse en una sola entidad. No existen límites de la nueva carne, se extiende, consume y asimila otros cuerpos, a modo de pasión-pulsión del cuerpo sexual en el coito sin fin. La última visión antes de extraviarse es la del andrógino; el ser que fusiona al hombre y la mujer de forma complementaria.

Verónica es salvada por el maltrecho Stathis, El Brundlefly se fusiona ahora con el telepod como signo de la pérdida de identidad. Se une a su madre sintética, su propia creación y destrucción, el terreno de la maternidad caníbal. En un último

rasgo de humanidad le pide a Verónica que termine con su vida, con este gesto de amor compasivo finaliza esta historia.

Cronenberg con *The Fly* da el siguiente paso en la exploración de la carnalidad primordial e incontrolable. El filme involucra al espectador en el triángulo amoroso para ver la obscenidad del deterioro física y mental. La sexualidad como una horribia fuerza desproporcionada que surge desde el interior del cuerpo. A diferencia de *Videodrome*, donde la sexualidad es implantada a través de imágenes contaminantes (pornográficas) que enfocan un objeto a inaccesible meramente imaginario-simulado, quizá sublimado, en *The Fly* es una reflexión de la abyección como constitutiva del orden simbólico como frontera de lo real.

Julia Kristeva resume los poderes del horror que experimentamos al introducirnos en los terrenos de una otredad sin restricciones: *“Existe en la abyección una de esas oscuras y violentas revueltas del ser contra lo que le amenaza y que le parece venir de un fuera o dentro exorbitante, arrumbado junto a lo posible, a lo tolerable, a lo pensable. La abyección es una resurrección que pasa por la muerte del yo (moi). Es una alquimia que transforma la pulsión de muerte en arranque de vida, de nueva significancia.”*(1988, p 110)

En los siguientes trabajos de Cronenberg, incursiona en la locura, la doble personalidad y las perversiones. Con menos efectos visuales sorprendentes, el drama impreso en sus personajes y narrativas posteriores transmiten la desolación existencial de los protagonistas y sus exploraciones metafísicas. Tal es el caso de *Crash*, legendaria obra cinematográfica de 1996, un trabajo tan controversial como excepcional.

La tragedia de *The Fly* se cierra en el escenario Edípico, la madre-amante. El lugar de la impureza y fertilidad, lo sagrado y lo profano es el cuerpo-Cosa de la madre. El erotismo que despertó en Seth es el camino de su propia destrucción, así como la superación de un cuerpo que limitaba su paradójica condición; la trascendencia de la carne en una regresión abominable a un estado semejante al organismo pre simbólico.

Con el análisis de lo abyecto en *The Fly* terminamos el abordaje de unas categorías estéticas presentes en Cronenberg, No se espera un trabajo exhaustivo de su filmografía sin embargo para la siguiente parte, nos arriesgamos a considerar una aproximación posiblemente estética de una llamada literatura del mal.

Hecho un recorrido de algunas expresiones de la estética en sus aspectos negativos, es decir, sensaciones displacenteras que son ingredientes fundamentales para la experiencia del terror-horror. Es momento de introducir una reflexión sobre las perversiones y sus posibilidades literarias. El trabajo de 1990 *Crash* de Cronenberg, pone de manifiesto una visión oscura de la necesidad de entender esta imagen *en negativo* de la estructura perversa y su discurso irruptor.

## 7. Crash. Sobre el Goce perverso

*Si el orgasmo es una pequeña muerte, La muerte es el último gran orgasmo*

### 7.1 Literatura y el mal, Una controversia

El Tiempo y la historia no siempre coinciden dado que los acontecimientos que ocurren sobrepasan el entendimiento de los mismos. En efecto, la irrupción violenta a la expectativa de la recurrencia de la cotidianeidad.

En su tiempo, ciertas obras literarias se convirtieron en ejemplares de maldad, por el simple hecho de expresar aquello que no se podía pensar. Decir lo impensable, lo reprimido. Aquello que surge intempestivo y cuestionan los límites de la moral convencional (Basada en el binarismo bien y mal). La literatura del mal es intempestiva por llegar antes de su tiempo y muy afianzada a su origen, de ahí el evidente rechazo, por su actualidad histórica y las náuseas que provoca.

El mal literario desborda por exceso de goce que en algunas manos crean obras malditas. Libros que tienen la facultad de envenenar el imaginario del contagiado. Del mismo modo que el regalo de lord Henry a Dorian Grey. Un plus de goce inconmensurable. La obra maldita es un agujero en la cadena de obras, o discurso literario del que brota una negación al orden moral y sobre todo en el orden sexual. Es frecuente encontrar ejemplos didácticos para el psicoanálisis en la literatura: El modelo sádico, propio del Marqués y sus fantasmas; El suspense propio del escenario masoquista, los distintos goces y evocaciones que puede tener una transgresión.

Aquí surge la transgresión.

*“Es un gesto que concierne al límite; es allí, en la delgadez de la línea, donde se manifiesta el relámpago de su paso, pero quizás también su trayectoria total, su origen mismo. La raya que ella cruza podría ser efectivamente todo su*

*espacio. El juego de los límites y de la transgresión parece estar regido por una sencilla obstinación: la transgresión salta y no deja de volver a empezar otra vez a saltar por encima de una línea que de inmediato, tras ella se cierra en una ola de escasa memoria, retrocediendo así de nuevo hasta el horizonte de lo infranqueable. Pero este juego pone en juego muchos elementos más; los sitúa dentro de una incertidumbre, dentro de certidumbres de inmediato invertidas, donde el pensamiento se atranca rápidamente por querer captarlos*<sup>21</sup> .

Esta extensa definición de Foucault, nos da las coordenadas de la posible ubicación de la transgresión. En el límite del orden, del nombre del padre, la castración y la razón colectiva en forma de moral; la transgresión es un relámpago; un evento centelleante y oscuro que niega los límites o fronteras. Las ideas transgresoras son peligrosas porque exponen al padre como falible, el orden construido en el falocentrismo es una farsa. La literatura del mal, al sostenerse en una perversión, es decir una versión distinta del padre. Una inversión de los valores (una ética) repercute en una ontología, una relación originaria con el objeto a y la dinámica del goce y el deseo propias de una perversión.

De este modo podemos reconocer en la literatura del Mal una fecunda pulsión oscura, un discurso particular, irreplicable en tanto inanalizable por perverso. El perverso no demanda al psicoanalista un objeto a desear/gozar, él sabe gozar y conoce sus métodos. Sin falta neurótica que exponer, el perverso es el objeto mismo del deseo del Otro. En el mejor de los casos la experiencia interior del perverso le permita una producción maldita.

Bataille (1957) expone a varios autores que considera malditos en su producción artística, en cierta forma es inevitable la voz personal como síntoma mismo de su obra. La literatura y el Mal es una lectura de obras destinadas a decir lo imposible. Lo imposible es también como hemos mencionado, un límite puesto al pensamiento. Los literatos del Mal atentan contra las formas para mostrar otras

---

<sup>21</sup> Foucault, M *Prefacio a la transgresión en* Entre Filosofía y Literatura Obras L, Paidós (1999)

formas, usualmente mórbidas y sexuales. Las obras de Emily Brönte, Baudelaire, Kafka, Michelet, Sade, Genet son discutidas por Bataille para depurar su concepción del mal en literatura. Es en la literatura donde el mal ejerce su mayor seducción y sus posibilidades de permanecer latente en la historia.

La literatura del mal tiene para sí la fuente del erotismo, debido al germen mortal de la sexualidad siempre reprimida. El mal hace de la literatura con el mismo interés de perpetuarse, un vehículo y un medio de expresarse y repetirse. El mal se oculta ante una mirada que se acostumbra a él hasta que retorna como acontecimiento transgresor, con el mismo rostro y desaparecer de nuevo. En el terreno de lo real y lo imaginario, un lugar privilegiado del erotismo, donde el fantasma que enmarca el deseo y lo horrible en su exceso.

El Mal y su canto, La apología del Mal encarnado: Los Cantos de Maldoror, del Conde de Lautremont (1868), toma un tono cínico en la destrucción de lo verdadero, lo bello y bueno. Una inversión de los valores morales: Un radical romántico convertido en precursor del surrealismo, nunca gozó de la fama ni el reconocimiento. Mucho de gozar de una experiencia vívida de su escritura a sus breves 24 años de vida.

Charles Baudelaire y previamente Flaubert defendiendo su obra Las flores del Mal en 1847 ante acusaciones de falta a la moral religiosa y pública. El Mal en literatura no es poco común, sin embargo, el contenido sensual del mal, por lo tanto la seducción por la transgresión del límite que empieza a latir es un tipo de goce. Aquellos que se atreven a indagar en lo imposible encuentran en el aspecto social, un límite intangible y muy endeble, la vergüenza del espectador culpabiliza al escritor de exponerlo. Pero hay una culpa anterior a la social. Bataille identifica una culpa del escritor como la expiación de su obra maldita, originada de la experiencia interior que la hizo posible. Sólo por mencionar algunos casos en la literatura maldita. (1957)

En 1973, El escritor inglés J.G. Ballard (Shanghái 1930-2009) publica su novela más controvertida: *Crash*. Llevada al cine en 1996 por David Cronenberg bajo el mismo título. Nació entre controversias, opiniones polarizadas e interpretaciones sobre el contenido latente de la obra, en ambos medios, literario y cinematográfico.

*Crash* (1973), una obra compleja en contenido y simple en su narración: Un hombre se involucra, a partir de un accidente automovilístico, en una aventura filosófica-fetichista llevada hasta sus últimas consecuencias. El automóvil como un objeto fetichista es llevado al extremo a modo de sintetizar la experiencia sexual en una fusión del sujeto con su objeto, en este caso el automóvil. Los personajes principales (la pareja Ballard) en su frío papel modelan una desviación en la fantasía que moviliza su deseo.

La trama suena perversa. De hecho, lo es. Es una muestra de los alcances de la experiencia perversa, una cruel pedagogía, por supuesto basada en una ideología (Habíamos observado este aspecto en el cine de Cronenberg desde sus inicios. La nueva carne es una filosofía, nos recuerda). Vaughan la denomina una patología benevolente.

James Ballard, nuestro narrador, es un productor de anuncios de televisión. Mantiene una relación sexualmente abierta con su esposa, Catherine. Sus vidas frías y monótonas se ven afectadas en un extraño accidente automovilístico que sufre James al impactarse con el auto de los Remington. Este evento es el inicio de un viaje en las profundidades de un goce perverso: El choque como un acto sexual. Los Ballard se adentran en un culto cuyo profeta Vaughan, el científico loco de las carreteras, dedica su vida a la recreación de choques famosos.

El libro de Ballard presenta una serie de escenas que nos muestran el involucramiento de los personajes, cada cual a su modo en las macabras fantasías de Vaughan. El filme de Cronenberg es fiel al espíritu del libro.

Los personajes viven en un entorno desencantado de la sociedad, su desesperada salida por sentir algo, que se ha perdido en la alienación tecnológica.

Ballard explica en el prefacio de su obra en 1995: Vivimos en un mundo gobernado por ficciones de cualquier tipo –Anuncios de mercadeo de las masas, políticos que actúan como una rama del mercado, el pre-vaciamiento de cualquier respuesta a la experiencia por la pantalla de televisión. El método más prudente y efectivo para lidiar con el mundo que nos rodea es asumirlo como una completa ficción inversamente al pequeño nodo de realidad dejado dentro de nuestras cabezas.

Desencantado, el texto es una cruel distopía de la condición humana que no sabe diferenciar la realidad de la fantasía, de tal modo que se actúan, insensibles al exceso que implica inevitablemente a su destrucción.

Para el literato, Crash es un libro de advertencia de esta insensibilidad. En cambio, para el cineasta, la misma obra es una historia romántica y existencial: ...Los amantes unidos hasta el final. Aún en la muerte, esa es la parte romántica. Lo existencial es realmente el entendimiento que el único significado en el universo es dado por nosotros, por nosotros y para nosotros, y que para los personajes del filme se desatan de los viejos significado. A través de la epifanía del choque, es realmente el momento de revelación para James. Tendrá que reinventar todas estas cosas (...). El reinventará aquellas cosas que pensamos son inmutable, cosas que pensamos son básicas para la vida lo son para todos, pero que en realidad no lo son, son reinventadas todo el tiempo y para todas las culturas (Ballard,1973).

Así para el director Cronenberg la fascinación por la obra desde su publicación se hizo realidad en medio de riesgos que valía emprender. Un compromiso fílmico cuyo fracaso arruinaría su carrera después del poco reconocimiento que tuvo *Madame Butterfly* como parte del universo propio de Cronenberg. El drama de *Butterfly* permite otros modos de transformación a nivel del afecto y género y la política misma. En el romance posmoderno de *Crash* se presenta nuestra relación con la tecnología como descubrimiento encarnado.

Tanto el texto como la película se encuentran lejos de una visión superficial de las ideas presentadas, ameritan una peligrosa complicidad del lector-espectador. El involucrarse implica acompañar sin juicio en lo que experimentan los personajes, igualmente diversos despliegan su perversión sin culpa ni inhibiciones. Aparentemente despojados de ética, su existencia está consagrada a un goce incomprensible.

Surge la pregunta obvia: ¿Cómo es posible el erotismo surgido del impacto entre autos?

Aventurando una posible respuesta entraremos en una revisión psicoanalítica de las perversiones.

## **7.2 Modelos de perversión.**

Freud buscaba a su manera algunas respuestas a las paradojas del mal. Identificaba al mal con una fuerza inevitable, puesto que habita y pulsiona desde el interior y es capaz de imprimirse en la colectividad.

En los Tres ensayos sobre la teoría sexual de 1905 se postula la perversión como el negativo de la neurosis, es decir mientras el mecanismo que pone en movimiento la neurosis es la represión (*Verdrängung*), el mecanismo propio de la perversión es la denegación (*Verleugnung*)<sup>22</sup>.

La represión mantiene al neurótico a distancia con el objeto de su goce, haciendo funcionar el deseo. De ahí que el malestar neurótico es la duda existencial de sí mismo con respecto al deseo del Otro y como conseguir el goce prometido, este goce siempre fallido y extraviado. En cambio la denegación perversa niega la

---

<sup>22</sup> La aproximación del alemán *Verleugnung* se refiere a la denegación; la negación de la negación o en este sentido de la castración. Néstor Braunstein utiliza el término desmentida para referirse al ya lo sé, pero aún así... de la castración

castración y la imposibilidad del goce total. Desmiente que el modo de acceder al goce es por medio de la culpa y con poca satisfacción en la distensión sexual.

En este sentido, lo que el neurótico fantasea, el perverso lo lleva a escena. Parece haber una paradoja en la afirmación que la perversión como negativo de la neurosis, más bien positiviza la fantasía *closetera* del neurótico. Esta primera distinción de Freud hace posible la elaboración psicoanalítica de la clínica de las perversiones, así como una distinción primordial de las relaciones que tienen los perversos con respecto a sus objetos, los convierten en fetiches.

El erotismo es la ventana por el cual las perversiones acceden a un discurso. Desde Krafft-Ebing y su nosología perversa de la *Psychopathia Sexualis* (1886) hasta la actualidad, la perversión tiene con la sexualidad un vínculo indisociable. Desde la homosexualidad perversa, el sadismo, el masoquismo, el travestismo, el voyerismo, el exhibicionismo, la necrofilia, pedofilia, bestialismo, etc. La sexualidad que se desvía de la nece(s)idad biológica es una herencia de de un discurso perverso que enuncia aquello impensable e irrealizable. Un discurso perverso encubierto para la tradición en forma de literatura maldita.

Grandes personalidades literarias alimentan el fantasma perverso, no se limitan a una exposición sexual sino que se convierten en un sistema filosófico en Sade, una estetización de las fantasías de Sacher-Masoch, y búsqueda existencial, en las obras de Gide, Genet, Mishima y Ballard en este caso.

Hay una tradición sexológica que tiene como prototipo de perversión, llevada a una expresión comportamental de la sexualidad en la actualidad, al sadomasoquismo como un híbrido de los fantasmas sadeano y masoquista. A modo de una complementariedad forzada debido a la premisa de El sádico le gusta infringir dolor y el masoquista disfruta del dolor. También le reconocemos este merito a Krafft-Ebing. Aún con una lectura superficial de las obras de Sade y Masoch percibimos una obvia incompatibilidad en los dos escenarios. Un masoquista de Masoch no soportaría la antipatía del Sádico Sadeano, así como un Sádico sadeano no se entregaría contractualmente a un masoquista de

Masoch. Gilles Deleuze en su texto filosófico *Presentación de Sacher-Masoch* de 1967 realiza un estudio comparativo de ambos escenarios.

Por supuesto ambas obras (de Sade y Masoch) forman parte del acervo de obras perversas, dos discursos, dos fantasmas y goces distinguidos comparten un nombre desviado de sus obras en una fusión por demás perversa. Mientras estos autores nos muestran sus obsesiones, los médicos psiquiatras usaron sus nombres para catalogar una patología sexual. Con el tiempo se convertiría en una perversión socialmente aceptada y muy rentable.

La perversión sigue de largo el juego erótico del BDSM (acróstico de Bondage/Domination/Sado-Masochism) que, en tanto juegos eróticos muestran una de las características de las perversiones: La escenificación de la fantasía. Si bien el neurótico actúa la perversión, lo hace para sí mismo y con fines culpabilizadores, en cambio el perverso organiza la puesta en escena, a modo de legitimar el acto debe ser real y transparente. Desmiente la falta, que hay algo que no pueda ser mostrado. En este caso es fácil inferir una relación entre la pornografía con el fantasma perverso despojado de secretos, el cuerpo pierde su sacralidad, es ahora abyecto. El juego de apariencias, es el terreno de la perversidad, en el momento mismo que se piensa en la posibilidad. Los grandes perversos literarios ambientan su literatura de escenarios elaborados o llenos de significado. Los libertinos sadeanos instruyen en la filosofía práctica del mal; Masoch pretende moldear a sus musas en la crueldad.

Para el perverso a diferencia de la histeria, esta escenificación no es una demanda, es una demostración de un saber oculto. El perverso no reconoce la falta, no hay nada que no pueda estar al alcance del saber. El goce perverso es el goce fálico, aquel que está del lado de la lengua. El goce privilegiado de los filósofos, por su búsqueda gozosa de la verdad. Desde los sofistas, profetas, poetas y charlatanes, así como científicos y expertos públicos, el lenguaje lleno de significados, ad nauseam, es sinsentido por exceso. ¿Pero de que otro modo es

posible decirlo todo si no es de manera obscena? En este sentido, puede estar investido de saber. Sabergozar.

En Kant con Sade, Lacan desarrolla el fantasma sadeano a partir de la parabólica unión de los autores que titulan el trabajo (1960). Si Kant postula un Bien Superior la obediencia de la Ley por ser superior a los intereses personales: Es imperativo. Sade, para Lacan es la validez de la tesis kantiana con una desviación, el bien supremo es el goce. A modo de panfleto, el psicoanalista enuncia la voluntad de goce: "Tengo derecho a gozar de tu cuerpo, puede decirme quienquiera, y ese derecho lo ejerceré, sin que ningún límite me detenga en el capricho de las exacciones que me venga en gana saciar en él" (Sade 1779).

Este fantasma, el plus que despierta el deseo masculino. Es el principio que pretende arrancar del Otro aquello que parece inalcanzable. El goce femenino el Otro goce. Sin pretender ahondar por el momento en la pregunta por este polémico goce femenino. Fue un misterio para Freud, un enigma de divinidad para Lacan.

El fantasma sadeano es el motor del deseo masculino. Impregna el imaginario inconsciente y social del atropello del deseo del Otro. Sólo importa la verificación del goce visible, certero y demostrable. Para ello el objeto de causa de deseo, el objeto a es, producción directa de aquel Otro sin falla, esto es La Cosa, Das Ding. El goce de Ser que deviene del órgano (a) y la promesa de un encuentro con esa satisfacción absoluta que, solo puede ser semejante al desvanecimiento.

El sádico, un modelo ejemplar de perverso es el vehículo de la voluntad de goce, de la negación de la falta, se traduce en ausencia de los límites. Un goce Absoluto que solamente se halla en la Cosa. El cuerpo de la víctima tiene los secretos del goce a extraer: en forma de dolor, de utilidad, de imagen fascinante. El goce del cuerpo, el absoluto, aquel que se extrae del cuerpo en el momento de la separación con la Cosa.

Para el perverso, la dificultad no está en descifrar el deseo que lo moviliza, él no duda en el modo de gozar, por el contrario sabe como gozar, lo administra y busca su procuración. La voluntad de goce es la desmentida perversa del deseo neurótico.

Parecería que el neurótico anhelaría la posición perversa al despojarse de la represión que hace actuar el deseo como falta en el reconocimiento del Otro. Razón que permite inferir lo seductor del discurso perverso para la histeria. El sujeto supuesto sabergozar del cuerpo es desmentida por un guión pornográfico. La perversión es también una advertencia de la pretendida: todo se puede.

El perverso también falla en la pregunta por su verdad. Cae invariablemente en su víctima de su fantasía. La desmentida de la desmentida. Con ironía, la verdad que escenifica al negar la falla existencial del sujeto (goce de Ser), busca decirlo todo sin decir nada sobre el goce ya que hay algo extra que no pasa por la palabra. El cuerpo mismo del perverso desvía su propia experiencia por hacerla goce fálico meramente apalabrado.

En este sentido, la duda neurótica permite una libertad que el dogmático perverso no puede permitirse. Tanto el libertino sadeano no se libera de la institución y su método, el masoquista se ata al contrato como libreto. Pierde también el perverso lo sublime del goce del Otro al confundir éste con un extracto o derivación del goce de Ser.

El caso del masoquista ilustra otro aspecto fundamental de la perversión. Su particular encuentro con el objeto de goce y su posición con el Otro.

### **7.3 El fantasma**

El periodo freudiano de la exploración del fantasma masoquista comprende sus tres de sus grandes obras: Pegan a un niño de 1919, Más allá del principio del placer de 1920 y El problema económico del masoquismo (1924).

En el primer trabajo mencionado, Freud postula una teoría del fantasma de flagelación como una sustitución a la castración, es decir, el castigo es erotizado como el reverso de la culpa. Establece también que la perversión es la disposición universal y originaria de las pulsiones. Si los procesos represivos fallan, las fantasías infantiles son actuadas y desarrollarán una perversión. En este punto podemos intuir la presencia de la denegación.

Freud continúa en la lógica de las posiciones activo/pasivo en el sadismo/masoquismo (ya establecidas en el discurso psicoanalítico desde los tres ensayos) e infiere a los sujetos masculinos una identificación femenina asumir el castigo para buscar el favor del padre y su amor. En este momento el masoquismo es una forma de síntoma que pueden ser vistas en las neurosis. Debido a la cuota de su propio goce empeñado para el reconocimiento del Otro. El padre que me golpea me ama.

Es un principio previo al del placer y despojada del “fantasma biológico”, nos dice Freud en Más allá del principio del placer de (1920). Una fuerza que no busca el bienestar ni el placer, pura pulsión dirigida a la nada. La compulsión a la repetición y sus destinos. De un principio de destrucción que pulsiona silente y toma su cuota del placer en su forma más dolorosa.

A cuatro años de la aparición del más allá, Freud se revisa su teoría del masoquismo bajo el principio del nirvana cuyo agente es la pulsión de muerte. Denomina con este nombre al principio superior que gobierna la vida psíquica no es el Eros sino Thanatos. La pulsión de muerte niega la excitación y busca la perpetuación de lo inanimado y la eliminación de la excitación que la pulsión erótica que despierta al deseo.

Freud clasifica el masoquismo de tres maneras en relación con la dinámica pulsional:

El Masoquismo erógeno. Constituye la base de las otras dos. La pulsión transforma el objeto del dolor al placer. El masoquista erotiza el castigo y enmascara la pulsión de muerte.

El Masoquismo femenino. La identificación con la posición pasiva ante el Otro. Retoma el tema de Pegan a un niño. Por sus fantasías de sumisión se hace presente la culpa.

El Masoquismo moral. Casi desvinculado a lo sexual. El castigo deviene indistinto de su fuente. Lo que importa es el sufrimiento importado al interior.

Freud hace la distinción entre el sentimiento inconsciente de culpa y la necesidad de castigo en el sentido de la asunción de papeles. Ya sea como poseedor de un yo masoquista, que demanda de modo inconsciente castigo o como víctima de un superyó sádico y sus exigencias morales.

El verdadero masoquista ofrece la mejilla a toda posibilidad de recibir un golpe. Sugiere Freud. El perverso por excelencia ya que se ubica en el lugar mismo del goce. No importa cuál sea el delito sino el castigo bien orquestado según los designios del Otro sin falta; el mandato y su cumplimiento taponean esta falta puesto que este Otro no puede ser falible. De tanto insistir, el perverso masoquista se acerca cada vez más a la totalidad del goce sin fin, sin límite.

El goce es el cortocircuito en la dinámica del deseo. Si bien el deseo es una tensión entre el sujeto y su extraviado objeto de deseo. El goce es la experiencia que se tiene al estar tan cerca del objeto que nos petrifica y no permite continuar con el circuito del deseo. Más allá del principio que reglamenta el deseo como búsqueda del bien-estar, el deseo historiza el cuerpo erotizando sus orificios y destinado su satisfacción. Este goce habría de quedar siempre insatisfecho, puesto que su consumación solo es posible en su peligrosa cercanía con la muerte. De aquí podemos denotar la irresoluta dialéctica del deseo con respecto al goce. El deseo es la manifestación activa de la vida misma, la posibilidad de dar

un lugar a la voz propia que, en ausencia de satisfacción plena, la rueda de Ixión seguirá girando de manera dolorosa

La subjetividad es una apuesta a la muerte; a la pulsión de muerte como negación de la existencia. Es decir, mientras el neurótico actúa una perversión es para mantener un orden que lo aleja de la muerte; mientras el perverso se aferra a la muerte (a la pulsión de muerte) para mantener al orden originario el de la madre.

La negación del Edipo, de la castración como consecuencia de acceso al deseo y la frustración que entrañan la vida, para el perverso es retornar la figura de la madre como Cosa.

En este caso el Goce del Otro se refiere en términos de la perversión aquel al cual se eleva a nivel de La Cosa. Es un Otro sin cabida en el lenguaje, es decir el perverso le faltan palabras para hablar del amo al cual sirve. Es incastrable, el perverso no encuentra error ni falla en su amo. Es trascendental, no hay encarnación, no tiene representación, ni posibilidad de actuar por lo que el perverso solo es vehículo de su voluntad, es su amo idealizado.

Su fantasma suspende la arbitrariedad edípica. Es una invitación a la reflexión de una alternativa al amo como lo conocemos. Si bien la consecuencia de la castración es hacer la diferencia entre el deseo y el goce; es decir el punto de no retorno hacia el segundo y la condena a metaforizar sus deseos para dejar en suspenso la satisfacción. El neurótico sufre por no encontrar un modo de aproximarse a su objeto de deseo y obtener un goce culposo a su tacto. Entendemos goce como aquel placer más allá del órgano, es decir más allá de lo corpóreo para trascender, por así decirlo los límites físicos (todo se acaba). El concepto de goce busca lo absoluto como la muerte, de ahí su aproximación al nirvana budista. La Cosa, Das Ding ese objeto del que proviene la satisfacción total tanto anhelada como retorno. Concepto previamente abordado en esta ocasión nos remite de nuevo a la sublimación.

El concepto de Sublimación para el psicoanálisis es aquel que nos acerca a una ética ya que pone de manifiesto una postura con respecto al deseo y las consecuencias que este implica, del mismo modo que implica un reconocimiento en lo posible de la fuerza gozosa que nos habita y no cesa de pulsionar.

El fantasma, el faro de la perversión es la guía de consumación lo imposible. El ritual que emprende el perverso tiene como objetivo acercarse y acercar su goce al infinito. El neurótico en cambio, vive constantemente y de manera inevitable la frustración e impotencia de hacer suyo el deseo y vivir para el día siguiente en busca de ese objeto.

El perverso, tan cercano al líder cultista, ostenta el conocimiento censurado del sentido de la vida, de lo que para todos los demás no iniciados resulta imposible. El análisis del filme *Crash* puede ser un ejemplo emblemático. La perversión y su discurso de goce absoluto encarnados en un siniestro monstruo: Vaugnan. De la misma manera en la que Sacher Masoch usa a sus héroes masoquistas para transmitir el mensaje, Vaugnan, el profeta de la nueva Carne, el héroe perverso de Ballard, un nuevo monstruo de Cronenberg. Proclama una nueva era de formas de gozar. Cada vez más alejadas de la corporeidad pero inevitablemente dirigidas a buscar su saciedad. La fusión del cuerpo con la tecnología. La nueva Carne ya no necesita de un espacio físico para ser Real sino un lugar para ser mostrado en éxtasis.<sup>23</sup>

Entremos entonces en la obra.

---

<sup>23</sup> Del griego ἐκ στασις ek stasis, con significado de "estar fuera de uno mismo", en general, es un estado de plenitud máxima. Usualmente asociado a una lucidez intensa que dura unos momentos. Tras su fin, la vuelta a la cotidianidad puede verse incluso transformada por el evento previo, pudiéndose sentir aún algún grado constante de satisfacción.

#### 7.4 Goce del impacto

Regresemos a nuestra obra en análisis: La idea manifiesta de Crash es el erotismo que se despierta por los impactos entre automóviles. Perturbadora idea como las posibilidades perversas se presenta.

La sexualidad al desnudo es la muerte y es necesario que la enmascaremos para lanzarnos a las fauces de Medusa. Los extremos de la sexualidad en su versión Batailleana, la continuidad que la fusión promete a los amantes. En este caso la fusión se lleva a cabo en el cuerpo con el metal por resultado del choque. Los personajes estando conscientes de las implicaciones fatales que tienen sus actos, no tienen remordimientos por las muertes provocadas ni motivos para dejar de hacerlo hasta la muerte misma ya sea planeada y escenificada o inducida por frenesí. El choque de automóviles es equivalente en la realidad de las relaciones sexuales aquel que envuelve un grado de asalto violento. Es la actuación literal del fantasma sadearno.

La investidura fetichista del automóvil, Un espacio y un tiempo cargados libidinalmente y absolutos sustitutos de la castración. No es coincidencia la utilización del automóvil como objeto fálico, signo inequívoco de la perversión del objeto. Tanto la novela como el filme tienen al automóvil como punto de fuga de los personajes. Todos ellos han sido modificados de algún modo por el auto. De manera latente, existe la crítica social del consumo de signos fetichistas. El auto que manejan representa su estatus y semblante sexual.

Revisemos brevemente los personajes;

James Ballard nuestro narrador y protagonista es el lugar presentado por el autor y el director para ver el mundo desde su descubrimiento y transformación. El antihéroe de Cronenberg, quien vivirá los acontecimientos y nos legará su aprendizaje. Se nos presenta como un cómodo productor de comerciales de TV y cine, cuyo matrimonio abierto con Catherine, sin complicaciones aparentes se percibe frío e impersonal. Resultado de un accidente, James despierta de su

letargo existencial encuentra su relación con los autos modificada, asimila el dolor y la transformación de su cuerpo. Abjecto y vivo, sexualmente vivo.

Catherine Ballard la marmórea esposa de James es involucrada por éste en su incursión por la abyección. En el universo de Cronenberg, la mujer es siniestra, tanto devoradora como protectora, son catalizadoras del deseo.

El monstruo en turno, Vaughan, el profeta de la patología benigna. El ángel de pesadillas de las carreteras. Es la antítesis de James, si bien estos son bellos burgueses, Vaughan está marcado por su obsesión; las cicatrices que delinean su rostro configuran un monstruo. Es un abyecto por elección, El científico renegado vive en su Lincoln y dedica su vida a la realización de su proyecto, en la novela se fantasea en un choque con Elizabeth Taylor, en la película morir en la réplica de un choque famoso, James Dean, Jane Manfield o Albert Camus. Como líder de un tipo del club del choque es un pedagogo de su filosofía. La perversión que persigue tiene un discurso racional que sostiene su búsqueda.

Helen Remington es una versión posmoderna de Femme fatale siempre de abrigo largo y guantes de piel representa el modelo de goce femenino investida como hombre. Desensibilizada al tacto solo puede sentir ante la sensación de movimiento y el impacto súbito. Su esposo Charles fallece en el choque donde conoce a James.

El encuentro de estos dos personajes después del choque nos muestra que no están desprovistos de humanidad. James en el depósito de autos chocados se encuentra a Helen. Al encontrar su mirada la evade culposo. Se siente responsable de la muerte del esposo, el gesto severo de Helen se relaja y asume que la muerte de Charles no es totalmente la responsabilidad de Ballard.

El personaje de Gabrielle es la creatura más elaborada de esta fusión. Joven educadora de niños sufre un accidente que la destina a vivir con grandes prótesis en las piernas. De rostro juvenil y actitud coqueta es el bello monstruo articulado de nuevos órganos, la abertura que divide su pierna como una vagina sustituta. Su

presencia impacta por todas las lecturas que puede presentar. Desde el masoquismo femenino llevado a la seducción; de la sistemática violencia de los estereotipos y sus engendros. La posibilidad de belleza en lo deforme.

Collin Seagrave y su esposa Vera son la versión perversa de la familia clase media baja. Sustituto de acción para películas, está habituado al choque de autos y lo asume con placer. Fantasea con el choque de Jane Mansfield y en su acto performativo quiere morir como ella y sus senos grandes. En la novela, Collin simula amamantar a su hijo de cuatro años.

La estética presentada refleja los tonos que el escritor nos presenta para ambientar los personajes y sus espacios, tanto físicos como psíquicos. Podemos ver la heterogeneidad del club del choque o mejor dicho, del impacto. La pareja Ballard, estilizados e insensibles viven un aburrido ensueño de perfección, la viuda Remington parece más un maniquí inexpresivo en momentos de excitación algo toscos. Los suburbios pobres de Seagrave muestran la enajenación televisiva de la clase obrera en su cotidianeidad; así como el estudio paupérrimo de Vaughan quien ubica su taller en el garaje de los Seagrave.

La perversión no reconoce clase, género, condición social, los personajes muestran las dimensiones que puede tener este principio perverso. En este caso tenemos un líder que canaliza esta energía sexual fetichizada por el choque. Es Vaughan el oscuro pedagogo quien en nombre de un goce más allá de lo sexual niega la castración propia en función del Goce del Otro, por lo tanto su vida misma está en función de satisfacerse totalmente.

De nuevo tanto en la obra fílmica como la literaria este personaje sostiene una paradoja perversa; atado a su pulsión y la realización del mismo sin reservas, el acto debe corresponder al que le solicita su goce con el del Otro, demandado a modo de mandato, por lo que se ve obligado a llevarlo a cabo.

Para el director, Crash es la interpretación más radical de la nueva carne, vislumbrada por Max Renn en Videodrome. El tumor que el profesor O'livion es la

modificación de la carne a partir de las ondas televisivas. El accidente de Seth Brundle acelera la mutación en *The Fly*. El discurso de la nueva carne de David Cronenberg resulta el irónico fracaso del fantasma perverso antes mencionado, el saber–gozar.

La literatura del mal es transgresora y de ésta podemos recoger un plus de goce que se mantiene más allá de lo imaginado y lo expresado. El goce, que entraña una fascinación antes mencionada, es enmarcado por las palabras que permiten un sentido (o múltiples). El goce, pues es compartido (contagiado, mejor dicho), a lectores cómplices (quienes suelen ser selectos) a manera de persistir y pulsionar en un tiempo e historia que no alcanzan a aprehender.

Esta transgresión tiene un revés al convertir la rebeldía en sublimación. Bella paradoja de los demonios que contiene la literatura cuando éstos se tornan figuras posibles, simplemente posibles. Obra maldita es aquella destinada a la infamia por anticipar las posibilidades de un goce perverso.

El mal (como hemos revisado) tiene una relación íntima con el goce. Éste a su vez manifiesta la potencia destructiva sublimada en forma estética. El mal, es el alimento de la desesperación y la angustia. El horror que no puede hacerse transparente, es deseo de goce desmedido.

El Mal literario se compone de la frialdad de la razón y el cuerpo como otredad, por un lado y la reacción que pueden despertar entre los lectores/espectadores.

La pulsión no se rige por los límites de lo temporal, se centra en zonas erógenas, usualmente agujeros corporales, por lo tanto también de lo escópico y es transmisible por medio de la palabra. Por medio de ésta también su condena. Las obras transgresoras como portadoras de un saber perverso van acompañadas de un mito del mal originario, por lo tanto, su transmisión es perniciosa por lo tanto puede ser censurable.

Llegado este punto se ha afirmado la importancia del erotismo en la extensa obra de Cronenberg en la transformación de sus personajes, no necesariamente es una experiencia positiva o placentera pero siempre es trascendente para los mismos. Para los espectadores, el mensaje de Vaughn nos llega por el punto de vista de James, un apóstol, objetivo en lo posible a modo de testigo de su verdad. En este caso la vía para acceder a este mensaje es la sexualidad y la muerte.

Aunque transcendido el mensaje llega a su objetivo, el lector de la experiencia del protagonista. Sin prejuicio el mensaje transgresor del *pasaje al acto de Vaughn*. Su importancia como la de todo monstruo en la extensa historia fílmica de Cronenberg es la demostrar más allá de las palabras. Llevar al acto lo que el neurótico desea realizar. Los personajes marginales y rotos captan la atención del espectador a través de los narradores, que en el caso de Crash; Ballard (el personaje y también el autor) es el testigo (y profeta) de la nueva manifestación de ¡la Nueva Carne! La perversa integración de la tecnología en nuestra existencia implica replantear la inevitabilidad de una nueva sustancia de la corporalidad a partir de la virtualidad.

Para finalizar la reflexión en torno a la transgresión y la perversión es el inevitable papel que le corresponde al mal como una *desviación* necesaria del orden moral en nombre de una realidad ficcionalizada. Esta obra maestra de David Cronenberg es un thriller psicológico que coincide en el horror, no aquel horror que desespera ante lo gráfico de los impactos. Es la excitación de lo prohibido y lo improbable. Las posibilidades de una mutación gozosa del cuerpo a partir de la fusión del cuerpo y la tecnología. La denegación perversa del límite corporal es la motivación fundante para el desarrollo de la tecnología para mejorar la física corporal y/o mental termina creando los nuevos monstruos.

## Una Conclusión Radical

### En la nueva Carne del Mundo perfecto

El recorrido que hemos hecho desde la experiencia del espejo como precursora de todas las demás vivencias especulares; es decir la fundación de lo imaginario en nuestro registro inconsciente nos ha llevado a postular los alcances de lo imaginario en relación con la realidad. Al parecer no es un postulado sencillo puesto que los límites entre lo real y lo imaginario parecen no estar muy claros. No nos ha de resultar extraña una *no-conclusión* como ésta si regresamos a los orígenes ontológicos de la relación especular del objeto y el sujeto. El estadio del espejo postulado previamente nos advierte una primera conclusión que defender en este trabajo. ***La experiencia especular nos habilita a experimentar aquello que nos reflejan las pantallas.***

La primer y última relación originaria del llamado Yo es su relación especular *Ese soy yo*. Es el aprendizaje básico que obtenemos del estadio del espejo, *lo que regresa a mi mirada del espejo es algo que pierdo en lo real para recuperarlo en lo virtual*. Es el objeto de deseo, mi propia imagen como separada del cuerpo físico, es aquello que puede perdurar. Hasta ese momento, el mismo cuerpo es un desconocido cuyo descubrimiento despierta un placer que de distancia del cuerpo mismo como objeto de placer. La pasión que despierta este primer descubrimiento nos *regocija*, nos llena de goce. Un goce primordial que no depende de nuestra presencia para que ocurra, es decir incorpóreo, regresare a esta idea.

Si bien es cierto que existe en este evento el reconocimiento de la otredad, es en función y relación de la consolidación de este yo especular frente la radical otredad simbólica. Este Otro se nos presenta ahora en parte como un fenómeno real en tanto Ser con voluntad; un fenómeno simbólico en tanto enigma por resolver; y como fenómeno imaginario en tanto forma parte de los fantasmas que habitan el escenario mental de las fantasías.

El Yo frente al espejo es la relación que se traslada a la manera de interpretar lo que vivimos desde lo hostil de lo real y lo complejo de lo simbólico. Su función por lo tanto es de *un punto de vista*. Un punto de vista consciente de su realidad inmediata al mismo tiempo que es proyectada o mejor dicho, dividida para *verse fuera de sí*. Este punto de vista se ve privilegiado subjetivamente puesto que es nuestro punto de vista, del cual depende nuestra existencia y interacción con la realidad.

Como seres prominentemente visuales, es decir especulares y por consecuencia sujetos a lo imaginario, la supuesta búsqueda del conocimiento y la verdad busca la presencia en forma de evidencia de lo real para dar crédito de la realidad. *No creer hasta no ver* es una escéptica premisa que nos precipita a la radical presencia de la realidad. Si forzamos los límites de la realidad nos hemos de encontrar con su total aniquilación por algo mejorado: La hiperrealidad.

Es en este contexto, el reino de lo imaginario, cuyo poder real es ejercido desde su objeto privilegiado, el espejo-pantalla, es la trinchera elegida por Jean Baudrillard (Reims 1929 – 2007), un profeta de la posmodernidad, para dar cuenta del Apocalipsis de la realidad. Para ello hemos de reconocer que la hiperrealidad es consecuencia lógica e histórica del estadio del espejo.

Según Baudrillard, la virtualidad no se opone a lo real, es la superación de la falla misma que es la realidad. Por lo tanto hay una voluntad intrínseca por dejarse engañar por la simulación. Nos sentencia Zizek, si la realidad se torna demasiado traumática o llena de goce, hay que ficcionalizarla.

Para nuestro autor, el simulacro es la forma de aceptar la sustitución de lo real por la abstracción que hemos hecho de la realidad por algo más compre(n)sible.

Los esfuerzos llevados a cabo en esta empresa, nos podrían remitir a los orígenes mismos de la representatividad humana. El momento mismo de producir imágenes implica un momento de controlar, de dar un lugar o espacio a un tiempo o

fenómeno percibido como caótico. La representación pictórica de los primeros pobladores que pudieron abstraer su corporeidad a un grafo, a un símbolo, a un dibujo es el primer paso a entender el mundo con ojos humanos.

Desde ese momento histórico, podemos explicar la lógica trascendencia de la mitología, como relatos cosmogónicos, la emergencia de la narración como vehículo de la existencia de la memoria humana; así como la suprema importancia de la literatura (entendida como producción ficticia) como fuente de potenciales realidades.

Sin embargo la rica imaginaria que la literatura alimenta, el imaginario humano no se satisface con evocaciones descriptivas de la opaca realidad. El ojo mismo desea saciarse de esa realidad superada, con la aparición de los dispositivos fotográficos, por fin es posible perpetuar algo que nos pertenece pero no podemos percibir de modo cotidiano. El milagro de la eternidad es posible al congelar en el tiempo la presencia virtual del yo especular, (Aquel que solo existe en la memoria).

A inicios del siglo veinte, la tecnología llegó a un punto de inflexión en el imaginario con el nacimiento del cine. La maravilla de la imagen-movimiento hizo realidad el sueño de la literatura. Mientras en la fotografía, la imagen perduraba su sentido se guarda al contexto de donde se extrae. En el cine, en su precario inicio figuraba como un cómplice fundamental en el *crimen perfecto*.

El cine ha sido por excelencia el medio de comunicación más exitoso para el sostenimiento de un imaginario colectivo. Con el cine, podemos dar cuenta de las estrellas de cine, cosa que no existe en otro medio de comunicación. Su capacidad de llegar a grandes masas con la oferta de historias breves, emocionantes y distintas a la cotidianidad en un contexto compartido con otros espectadores identificados con la experiencia ha hecho de este medio un importante referente de elementos imaginarios en la humanidad.

Pero la evolución de las pantallas no tiene su final en el cine, de ese momento la experiencia escópica habría de particularizarse. El televidente tendría en su

refugio personal (su hogar), la libertad de elegir las imágenes que deseara consumir. Esta libertad seccionaria y seleccionaría al auditorio al cual está dirigida la producción de imágenes. Lo imaginario se vuelve ideología; es decir se descubre el poder de manipulación de la imagen como objeto de deseo. La programación televisiva primordialmente está al servicio del poder estatal, por lo tanto de sus intereses ideológicos. *Las guerras del futuro serán virtuales, asépticas, televisadas y comentadas...* Es el inicio del Apocalipsis de lo Real.

Para el presente siglo, la importancia de la tecnología móvil y la fuerza de las redes sociales en conjunción el golpe final a la realidad solo es cuestión de tiempo. La síntesis esperada del sujeto con el espejo es una realidad en cuanto cada uno de nosotros extendemos nuestra realidad a la pantalla que portamos. Toda información básica se encuentra contenida ahí, números telefónicos, agenda, contraseñas, etc,. La memoria hecha de imágenes se almacena con fotos de las vacaciones clasificadas en folders. Nuestra presencia física es prescindible en cuanto estemos en línea en la red social.

El *crimen perfecto* profetizado por Baudrillard no es el asesinato de la realidad a manos de la virtualidad con el simulacro como arma, sino la desaparición del sujeto a manos del objeto virtual que perfeccionará su realidad y lo agradecerá por ello. La atomización de la experiencia especular por parte de la tecnología actual tiene su revés paradójico en el sentido que ha *democratizado* la opinión pública. En la comodidad del anonimato y la ausencia, su palabra puede tener repercusiones en lo real desde las redes de lo simbólico. *Las guerras del futuro serán virtuales, asépticas, televisadas y comentadas... y finalmente ganadas por "likes"*.

Para entender la expresión de *El Apocalipsis de lo Real* nos remitimos a la expresión del *desierto de lo Real* que tiene como referencia la obra cinematográfica de ciencia ficción y fantasía post-apocalíptica *Matrix* del año 1999; donde se nos muestra un mundo real devastado por la guerra entre la humanidad

y las *máquinas* (un tipo de inteligencia artificial que se ha emancipado del control humano).

El desierto de lo real es también retomado por el filósofo psicoanalista Slavoj Žižek en distintas ocasiones para argumentar su tesis política. Recordemos que el filme mencionado también tuvo como inspiración para los hermanos Wachowski (en ese entonces) al pensador francés posmoderno Jean Baudrillard.

La idea se centra en la sustitución imaginaria de la realidad-real, la cual no es más que ruinas y cenizas, por un mundo enteramente simulado y diseñado por las habilidosas máquinas que han sometido y esclavizado a la humanidad en un sueño virtual compartido llamado Matrix. La lección aprendida es la alegoría de la caverna platónica donde los personajes buscan la salida de ese mundo simulado en busca de la libertad, una libertad que sabe más bien amargo que dulce liberación.

En este sentido, el Apocalipsis de lo Real ya ha ocurrido para Baudrillard y llegó sin percatarnos de la misma. Es cierto parece que no ha cambiado nada, pero en realidad ya ha ocurrido sin huellas evidentes de la catástrofe. El Crimen Perfecto se ha cometido concluye Baudrillard. Los simulacros están sustituyendo la realidad que resulta menos excitante que el sentido extendido de lo virtual. El punto no es satanizar la virtualidad, que no es el contrario de la realidad, sino su consecuencia lógica. En este sentido, la sofisticación de la virtualidad tiene su éxito, no en los alcances técnicos de perfeccionamiento digital de las imágenes que seducen el deseo, sino la progresiva sustitución del sujeto como activo protagonista de la realidad relegándolo a un espectador de su vida en un mundo violentado por las imágenes.

Mientras lo Real en su complejidad existente y abstracto entendimiento del mismo se ha procurado de lo simbólico para dar sentido y orden al caos primordial; en lo imaginario es el terreno donde se lucha por el destino de la humanidad. Es casi cliché un profeta posmoderno apocalíptico anunciando el fin de las narrativas pero

para Baudrillard no son malas las noticias, si bien es inevitable, puesto que es el paso lógico y necesario del espejo como formador de lo imaginario.

El simulacro puede salvar al mundo en su paradójica concepción. El potencial que tiene la imagen de enajenar en su encanto narcisístico es también la vía posible de alimentar la imaginación con su fantasmagórica colección de referentes culturales.

La virtualidad hace posible la convivencia con un pasado opacado por el tiempo, así como con un mundo aun inacabado e incierto.

Retomamos la importancia del arte fílmico para resaltar la virtualidad como paso definitivo de nuestra exposición. El cine, como medio prominentemente imaginativo, hereda de la literatura su sencilla propensión de proyectar al lector-espectador en su dinámica narrativa. Como hemos mencionado, la experiencia cinematográfica, es personal e intransferible (como la lectura), así como social y comunitaria puesto que es compartida con más personas en una sala de cine.

A diferencia del medio televisivo, donde con mucha facilidad se rompe el encanto (distracciones, anuncios comerciales, etc.). En el cine, el *yo* se permite, por un periodo de dos horas aproximadamente, comprometerse e identificarse con la experiencia fílmica. Narraciones sencillas y rostros fácilmente reconocibles favorecen este tránsito especulativo de nuestra imaginación a la imagen presentada en pantalla.

En efecto, se asiste al cine para disfrutarse, como actividad recreativa tiene como plus, justamente el goce escópico ya mencionado aquel que proviene de la interacción deseante entre sujeto y objeto. El repertorio o menú a disposición para el entretenimiento está a la mano como la aparente libertad de elegir que es lo que uno quiere ver. Sin embargo, el hilo conductor de este trabajo nos encamina a un género fílmico específico: el cine de terror/horror.

¿Por qué el terror? Como se explicó en su momento, el miedo es una emoción poderosa que a lo largo de la historia de lo imaginario personal, y por supuesto imaginario social marca indeleblemente la psique. Tanto en el mundo como en la vida personal, la catástrofe, el dolor, la angustia y desesperación son el motor que mueve a la historia, sin embargo, se busca mantenerlos alejados de nosotros. Desde la antigüedad como mencionamos, se ha tratado de domesticar este oscuro imaginario de manera literaria y actualmente fílmica. El espectador o lector *arriesgado* goza de acercarse a este objeto, con toda seguridad que su vida o mente no está amenazada ante una exposición simulada de los horrores reales que se viven fuera de la sala de cine o del libro.

También es cierto que, ante el cine de terror, uno asiste con estado mental específico, se entra en disposición de *ser afectado* por situaciones *displacenteras* o *gozosas* por nuestra propia voluntad. Sobre todo iniciada ya la película, nuestra proyección especular en la pantalla nos pone en la inquietud hipotética de: ¿Qué haría yo en esa situación?

Con estas previas reflexiones me acerco a una segunda conclusión que postular: ***El arte fílmico como simulacro es una de las vías por excelencia para experimentar el mundo sin riesgo a enfrentarse a lo real del mismo.***

El cine como expresión estética tiene como objetivo primordial conmover, afectar al espectador, en esto coincide con sus antecesoras artes, la literatura, por ejemplo. Las historias presentadas en su variopinto espectro son un filtro de lo real, de la vivencia e ideas de un Otro, es entonces una depuración de sensaciones y emociones experimentadas por alguien más en la cual decidimos involucrarnos y hasta cierto punto ver otro punto de vista de la realidad compartida. Por supuesto no nos es posible identificarse con toda obra cinematográfica presentada, pero de alguna manera toca temas que son comunes a los seres humanos por igual.

De este modo, la limitada experiencia personal, se enriquece de lo mirado en la pantalla de cine. Sentimos lo que se espera sentir y podemos entender hasta

cierto punto las acciones de los protagonistas y vislumbrar las posibles salidas a los conflictos presentados.

En particular el cine de terror/horror es un territorio prolífico para la narrativa por su paradójico atractivo. Deseamos gozar de esa experiencia, pero no demasiado. Buscamos sufrir con el protagonista sin vivirlo en carne propia. La magia de este arte fílmico nos permite ver con detalle estas emociones, las sensaciones de manera intensificada, más real que en la realidad. *La sangre misma se ve mas real en la pantalla que en la realidad.* Nos recuerda Alex deLarge en *La Naranja Mecánica*. El éxito indiscutible de la hiperrealidad es contundente en el momento en el que las *verdaderas* emociones son expresadas frente a la pantalla que en la seca amargura del desierto de lo real.

Este modo de simulacro en específico, también nos acerca a nuestra misma intimidad. Desde lo representado de las emociones en lo proyectado en las pantallas somos capaces de identificarnos con la profundidad de lo que les acontece a los personajes y no deja de interpelar a nuestra condición humana. Si es cierto que las imágenes que vemos están compuestas específicamente para obtener ciertas reacciones, estas las vivimos como reales y nos permiten el auto reconocimiento por vía del espejo.

En el trabajo presentado tres aspectos estéticos son analizados en vista de argumentos psicoanalíticos como filosóficos de la mano del cine de David Cronenberg. Sin embargo toda la obra del director canadiense merece una mirada desde diversas disciplinas epistémicas para enriquecer el debate siempre actual de su filmografía. En este sentido cuatro trabajos del cineasta canadiense tuvieron mayor atención cuya presentación implicó una característica estética particular la cual fue analizada desde conceptos psicoanalíticos y filosóficos ya mencionados.

Lo sublime, lo siniestro y lo abyecto los tres aspectos estéticos recurrentes en las temáticas del terror. La experiencia misma representada en la pantalla es vivida de

manera intensa a partir del involucramiento con las imágenes y narrativa de lo visualizado.

Si bien la experiencia estética apunta primordialmente a las sensaciones de placer y displacer, su intensidad causada en el espectador, quien, ya tiene un tipo de saber intuitivo, por lo regular inconsciente, determina entonces la manera de identificarse con lo observado. El intelecto es pues el que pasa a asimilar y codificar de algún modo la experiencia estética primero conforme al principio de placer (es decir placer o displacer) y posteriormente se le otorga un significado personal del mensaje transmitido en forma de obra estética.

El aspecto estético de lo Sublime es recuperado en su versión antigua que significa grandeza o excesivo. Tanto Longino y Burke, mencionados respectivamente apuntaron a una sensación de *grandiosidad que aterra*; lo que sobrepasa la razón. En este caso, la infinitud de lo gigantesco e inconmensurable conlleva un terror que silencia. El horror vacui o la infinitud de la nada y su incidencia en el pensamiento moderno. Para los antiguos, lo sublime implicaba una inconformidad dolorosa por sus dimensiones de lo imaginado de la realidad y su enormidad ante el intelecto.

Immanuel Kant sostiene que el elemento sublime no solo es la experiencia grandilocuente de la fuerza de la naturaleza. Sino un elemento del intelecto que se opone a la comprensión. Lo *sublime matemático* nos remite a esa fuerza emotiva displacentera o *gozosa* que se puede concentrar o sintetizar en un *sublime objeto del deseo*.

La sensación magnética que se presenta ante aquel objeto, ese objeto perdido. Aquel que posee el sentido de la búsqueda obsesiva emprendida por el sujeto. El ejemplo fatal de *Vértigo*. Este es el relato del objeto en su embrujo sobre el protagonista Scotty. El objeto a, ese sublime objeto del deseo pulsiona pues desde

el reflejo; desde una virtualidad, aquello que se enmarca en una pantalla. El objeto separado de lo Real para ser alcanzado en lo Imaginario.

La enseñanza que recuperamos del Videodrome es el efecto catastrófico que tiene el objeto a en la vida del sujeto, la experiencia estética sublime en el caso es para el espectador. El protagonista Max Renn es afectado de modo intempestivo para que vivamos en un segundo plano, su terrible experiencia sublime. Del mismo modo que nuestro protagonista se siente seguro al estar del lado pasivo de la pantalla, nosotros los espectadores en segundo plano tampoco nos encontramos seguros.

Videodrome como habíamos mencionado es un trabajo fundamental en la mitología de Cronenberg puesto que invierte los valores epistemológicos y del deseo entre el objeto que desear y el sujeto que desea. Un fantasma de Baudrillard resuena en la voz del Profesor O'blivion. La guerra por el futuro de la mente está en la *pantalla* de televisión. El objeto seduce al sujeto que lo produce; en este caso el objeto ha superado al sujeto, ha expropiado su conciencia de la carne efímera y proclama un nuevo mundo, donde el límite de lo posible se encuentra en lo que podemos imaginar. Esto es mejor que la realidad. La realidad virtual.

Para el análisis de *Una historia Violenta* nos remitimos a la historia romántica de Stevenson sobre la condición trágica del ser humano, su existencia escindida y hasta cierto punto desconocida para sí mismo. La idea de dos personalidades distintas en un mismo individuo o ¿dos realidades que son experimentadas por un mismo individuo? El concepto de lo siniestro es abordado en su momento para demostrar la experiencia desconcertantemente cotidiana que puede aparecer.

Freud en su revisión estética de lo Siniestro o de lo Ominoso, menciona la característica fundamental de este concepto, aquello que resulta extraño dentro de lo familiar, es decir aquello inquietante de lo ya conocido. Nos proporciona algunos

ejemplos de lo que puede ser ominoso en función de este concepto. Un maniquí que puede de pronto adquirir vida, la posibilidad de presenciar la muerte o mutilación, la distorsión de una situación que teníamos por conocida, etc.

Un aspecto por recuperar, es la forma de involucrarnos en el ambiente de extrañeza que la narración propone. Si bien es cierto que la historia de Jekyll y Hyde, es por demás conocida, el éxito de Cronenberg es mantener la tensión entre los personajes y la contagiosa incertidumbre que pasan los protagonistas ante una realidad que va dejando de ser ficticia, (la vida de Tom Stall) en contraste con la vida que retorna desde lo real (la vida de Joey Cusak) y amenaza la estabilidad cotidiana de la familia. La historia concluye con un final que parece conciliar el aspecto terrorífico de los integrantes de una familia de los suburbios estadounidenses que asimilan la violencia originada de este núcleo social y se extiende a los demás aspectos de relación. Lo siniestro entonces es una reflexión sobre el aspecto desconocido, la mayoría de las veces reprimido, latente en todo individuo se resiste al silencio y la estabilidad y el orden.

El aspecto de lo Abyecto es analizado como el componente más relevante del horror; si este lo entendemos como un temor o rechazo intenso a un objeto que resulta repugnante, asqueroso o dañino de alguna manera.

Planteamos junto con Julia Kristeva, la incidencia de lo abyecto en lo inconsciente y sus presentaciones horribles que puede tomar el mencionado objeto.

The Fly de nuestro director canadiense, que consolida su carrera en Hollywood y lo coloco dentro de los directores que en su filmografía conformaba un proyecto complejo. *Es una historia de amor en una historia de terror* nos dice el mismo autor (Beard). El terror es pues más intenso por la relación amorosa que existe entre los personajes enamorados. La transformación de Seth Brundle, el científico en turno, en el ser abyecto o pulsional que se interioriza y termina *retornando desde lo Real*. El protagonista observa aterrado su propia decadencia como ser

humano mientras su misma conciencia, o aquello que lo separa de la insaciedad del insecto, se va perdiendo ante el monstruo en el que se convierte.

Lo abyecto como aquello que fue expulsado después de haber invadido el cuerpo mismo. La pulsión silente y repulsiva muy semejante a la sexualidad; contenida por mucho tiempo ve su camino de expresión o salida cuando la identidad de Brundle se desintegra. El mismo objeto toma posesión del cuerpo y lo convierte en una nueva carne, una desprovista de autocontrol o empatía.

La experiencia estética de lo abyecto no sería posible si no hubiese tenido como antecedente el horror mítico. Los relatos cosmogónicos que buscaban explicar los orígenes del universo, la sociedad, la humanidad, recurrían a la creación de Dioses que funcionarían como una explicación a lo desconocido. Los relatos mitológicos, casi sin variedad, contienen escenas de gran violencia y horror explícito. Esto nos lleva a considerar que el terror fue el primer género literario en existir. El horror lejos de ser un fenómeno estético. La humanidad vivía su condición entre horrores que probablemente equivalían a su mismo imaginario.

De los tres aspectos estéticos, recogidos en la filmografía de David Cronenberg, elevamos un poco la apuesta y terminamos este trabajo con un análisis de la perversión y la literatura del mal en *Crash* para llegar a una posible conclusión radical.

Las obras del mal son aquellas que entrañan transgresión en sus palabras. Para Georges Bataille, la literatura del mal existe para violentar el pensamiento con el exceso, no necesariamente en el contenido de imágenes (mentales, por supuesto) sino en el acercamiento con el infinito. En este caso la brutalidad de la literatura del mal es que no se limita por los valores morales o estéticos. Transgrede estos límites a modo de seducción del objeto del mal.

Es por este camino que la literatura del mal toca la noción de perversión y el modo en el cual *Crash* de David Cronenberg, es un pretexto para analizar este aspecto como un acercamiento a la perversión como una *pedagogía del mal*.

La idea misma que sostiene la historia de *Crash* es perturbadora. Un grupo de personas o culto que busca la satisfacción sexual a partir de experimentar choques automovilísticos. Una búsqueda frenética-erótica de ese goce fatal, el líder de estas personas, Vaughan nos explica la importancia estética de su proyecto: la fusión erótica del metal y el cuerpo como fachada de algo más trascendental; la energía sexual que se desprende del impacto con otro automóvil promete un goce infinito que solo puede provenir de su cercanía a la muerte.

Sin ahondar de más en las obvias falacias que su discurso sostiene, su objetivo no es ser replicable, como ninguna obra maldita lo es sino el alcance de su palabra hecha posibilidad. Con una precaución: En ocasiones la fantasía imita la realidad... ¿ó era al revés?

Toda obra de terror es una obra del mal ya que postula la inevitable incertidumbre y sospecha que despierta lo innombrable de la experiencia humana, iniciando por el dolor y sus manifestaciones, el miedo como memoria ante lo desconocido y la extraña disposición por vivirlo, aunque sea de lejitos.

## Epilogo. Los Crímenes del Futuro (2022)

*En un Mundo sin dolor en el dolor del Mundo*

El último trabajo cinematográfico del director multicitado en este texto. David Cronenberg regresa a redondear las consecuencias de *La Nueva Carne* en la perspectiva a cuarenta años...

*Videodrome* 1982. Max Renn el primer personaje en transitar por la Nueva Carne; su sacrificio plantea el camino a seguir. Nuestro antihéroe atraviesa y vence los límites que su corporalidad le impone. La prometedora metáfora de trascender el cuerpo para retornar como un ser virtual. Un sueño que poco a poco se hace realidad...

Los Sueños del pasado desatan los *Crímenes del futuro* 2022. La Nueva Carne ha tomado su propio camino. Recordemos que la narrativa del director nos ha advertido que es incontrolable (prácticamente toda la primera etapa de la obra del director). El filme inicia con una madre muy consternada como enfadada asesina a su hijo, al parecer por morder un cesto de plástico (Un castigo demasiado severo al parecer, nos enteramos después de lo que esto implica por supuesto es un indicio de los Crímenes prometidos). Lo Real desatado, permanece latente y modifica su entorno. Tal como la naturaleza misma, resistente al control humano lo transforma más allá de su voluntad...

En este mundo distópico creado por Cronenberg, podemos encontrar referencias a sus mismas obras completando un gran rompecabezas temporal en el universo creado por el director. Quizá una visita a su filmografía es obligada para entender la complejidad de estas pistas recogidas en el filme. Sin mucha pretensión, *Los Crímenes* completa una visión iniciada en su carrera, el destino de la Nueva Carne en un mundo doliente.

Saúl Tenser (Mortenssen) es un artista corporal extremo que vive con un tipo de *Síndrome de evolución acelerada* que genera nuevos órganos en su cuerpo sin aparente funcionalidad. En su acto y en compañía de su compañera Caprice (Sedoux) con la destreza del cirujano/artista tatúa y extrae frente a una audiencia en vivo los órganos excedentes de Tenser.

En un mundo donde las enfermedades infecciosas se han erradicado y el dolor físico se ha superado en algunas personas, también al placer. Para estos *evolucionados* se ha explorado la cirugía como el nuevo sexo. La práctica amateur de operaciones corporales explotada a niveles de excentricidad artística, Tenser y Caprice son promotores de este performance ilegal. Debido a la frecuencia de los casos de estos eventos, el Gobierno instaura una oficina de registro de órganos donde un par de burócratas de esta oficina Wippet (McKellar) y Timlin (Stewart) despiertan su interés por Tenser por distintos motivos.

El personaje de Caprice desea ubicarse en el lugar de Tenser, en la mesa de autopsia, experimentar lo que siente al modificarse, tanto estética como sensualmente esta fascinada con el cuerpo de su compañero; aunque este no lo viva como Caprice imagina. El protagonista está destinado a dormir en una cama especial que se mueve de maneras muy poco cómodas, su alimentación también depende de una silla que le facilita la digestión (nos recuerda a los aparatos orgánicos de Naked Lunch) y la mesa de autopsia que usan los artistas en sus presentaciones son artefactos diseñados específicamente para su uso por la compañía *lifeform ware*. Recordemos que un actor secundario en la mayoría de las narraciones de Cronenberg incluye una corporación o industria con objetivos ocultos.

Saúl se avergüenza de su cuerpo, se mantiene oculto y odia su condición. La relación de esta pareja aparentemente funciona bajo condiciones especiales de sus deseos. Mientras Tenser se sorprende y horroriza de la fascinación de su compañera por su cuerpo y vivencia. Caprice por su lado busca acercarse cada vez más a esta realidad. Para el artista (cabe preguntarse en quien cae el

concepto de artista, ¿en Saul cuyo cuerpo es exhibido como objeto? ¿En Caprice que realiza las operaciones y tatúa los órganos al extraerlos para *firmarlos*?)

Una película de Cronenberg no estaría completa sin una conspiración entrelazada en su narración. Existe una asociación que se opone al registro y regulación de estos nuevos órganos, estos *evolucionistas* abrazan la evolución acelerada como parte de las nuevas modificaciones corporales. Defienden la idea de que los nuevos órganos tienen una función; su registro y posterior regulación responde al miedo que se tiene a estos cambios. Se revela que el líder de la célula de activistas en la ciudad es el padre del niño asesinado en el inicio, Lang Dotrice.

Lang se acerca a Tenser para pedirle una autopsia en vivo al cadáver de su hijo para demostrar que su hijo había evolucionado como el primer humano capacitado para alimentarse de desechos plásticos, como respuesta evolutiva al mundo saturado de basura plástica. Este performance tiene el interés de manifestación política antigubernamental quienes consideran a su vez a estos evolucionistas como terroristas peligrosos al producir un alimento morado fabricado de plástico, potencialmente letal para los no-evolucionados.

Finalmente los burócratas de la oficina de registro de órganos Wippet y Timlin, también fascinados por el artista corporal. Wippet quiere mostrar los órganos extirpados de Tenser en un certamen de belleza de órganos, en cierto sentido es pro-evolución. Timlin igual que Caprice desea el cuerpo de Saúl por curiosidad aunque aborrece a los evolucionistas, forma parte de los reguladores de órganos. En este lado también se encuentra el detective Cole, el contacto gubernamental de Tenser a quien apoya porque no termina de entender lo que ocurre con su cuerpo. Éste se asocia con el registro confiando en investigaciones futuras que curen su condición.

Presentados todos los elementos necesarios para una reflexión en torno a la película de nuestro cineasta, podemos anticipar una clara intención de regresar a sus orígenes conceptuales con la madurez de la experiencia y las conclusiones obtenidas de sus previas investigaciones cinematográficas nos proporcionan una

particular visión del urgente presente. Un ensayo en el terror finalmente optimista de un mundo dibujado deprimente atormentado por la ausencia de dolor.

La conclusión del filme se decanta al sabotaje de la presentación de Tenser por parte del registro de órganos, Lang es asesinado por las empleadas de Lifeform y la conspiración se considera extinta. Saúl desencantado y en desesperación accede a comer la barra de alimento sintético ofrecida previamente por Lang...

### **De las consecuencias metafísicas del cine de Cronenberg.**

A lo largo de este trabajo de tesis se ha tratado de argumentar la pertinencia del estudio de la filmografía de David Cronenberg como un artista y un científico en potencia cuyos objetos de investigación nos resultan de gran interés para la psicología, el psicoanálisis y la filosofía. Su objeto de estudio predilecto, *el cuerpo en transformación*. Su extensa trayectoria como cineasta y narrador nos han llevado a este punto en el análisis de su obra.

El cuerpo es en realidad, la línea argumental de todo este trabajo: El cineasta David Cronenberg (así como los demás directores mencionados aquí) nos ha provisto del material imaginario a entender; las aproximaciones teóricas que los abordan son los marcos con los que he tratado de explicar esta corporeidad sobre todo en sus interacciones con el mundo.

El *mundo*<sup>24</sup> como lo conocemos no deja de ser un desconocido para quien lo intenta aprehender sí la razón es la única brújula con la que contamos. El cuerpo como realidad tiene razones que escapan al entendimiento. En el mundo que evocamos en este texto, el cuerpo ha vencido a las enfermedades infecciosas, el

---

<sup>24</sup> Mundo en el sentido filosófico que Arthur Schopenhauer le atribuye como Representación y como Voluntad, es decir como el cuerpo individualizado (nuestro cuerpo puede acceder al entendimiento por medio de la representación) así como la irracional Voluntad metafísica que ordena toda cosa existente a su inmanencia (sin que *se pueda* hacer nada por cambiarlo).

dolor físico casi ha desaparecido de la mayoría de la población. La investigación en la bioingeniería se ha llevado una victoria contra la muerte, sin embargo, *la naturaleza* se ha cobrado con la evolución. El cuerpo humano en lo imposible de la completa significación o explicación es resultado de las decisiones humanas tomadas a nivel especie.

Para nuestro autor, las paradojas que se presentan en su obra se muestran como conflictos de interés en torno al objeto que causa el conflicto. El cuerpo de Saul Tenser es ese objeto, despojado de su identidad, es un objeto de curiosidad, de envidia, de belleza, de amor, de odio, de asco.

En el inicio de la historia se anticipan los crímenes que el cuerpo mismo sufriría. El joven Brecken muerto por su madre al verlo como una abominación. Saúl se auto desprecia, se desconoce y sufre por lo mismo. La constante aparición de órganos en su cuerpo es la insistencia de este por cambiar, más tortuosa le resulta la vida al artista.

El personaje de Lang es el reflejo de Tenser o aquel que se encuentra del otro lado del espejo. El padre del joven Brecken, Lang le solicita a nuestro antihéroe que practique una autopsia en el cuerpo de su hijo en un evento público para demostrar que los cambios que la humanidad experimenta son resultados de la evolución misma. En este caso, Lang elige sacrificar el cuerpo de su hijo y su reputación en ello. Saul ubicado en un lugar fuera del reflejo, vende el acto performático al detective Cole y la facción gubernamental y lo sabotean. Timlin tatúa de manera clandestina los órganos de Brecken despojando de credibilidad el argumento pro-evolutivo.

El objeto-*causa-de-deseo* es para David Cronenberg ese cuerpo rebelde, indomable por la fuerza, esquivo para el intelecto, hasta incomprensible para el sujeto mismo. Este desconocimiento de nuestra corporeidad es el origen del desagrado y abyección por el mismo. Quizá en un tiempo donde la mayoría de las relaciones sociales son virtuales el cuerpo demanda el doble de atención. El filme parte de la idea que se han superado las limitantes reales del cuerpo a partir de

los avances en bioingeniería es decir, logros de la humanidad sobre la naturaleza; nos han dejado un saldo aborrecible: mutaciones aceleradas de órganos sin utilidad.

Cuando la *voluntad del mundo* en su dolor responde a la humanidad con una respuesta práctica, sumamente metafísica solución a su malestar. Parecería que el mundo actúa con irónica utilidad. El desarrollo de los extraños órganos vestigiales es el remedio que ideó la evolucionarse a sí misma (entiéndase la parábola voluntariosa del Mundo según Schopenhauer). La humanidad tendría que adaptarse a un nuevo tipo de dieta sí pretende tener un lugar. Los evolucionistas entienden los sacrificios necesarios para este cambio. La metafísica del Mundo es para nuestro director, así como para nuestro antihéroe es la Voluntad misma en su corporeidad. El problema ético que se revela aquí es la incidencia de la especie humana como factor de cambio en el destino del clima global. Formar parte del problema o de la solución. Al parecer la naturaleza ha hecho el primer movimiento; el siguiente del lado de la especie protagónica se encuentra en pleno debate existencial. Mientras intenta darse a sí misma una identidad y/o un lugar en el mundo, se pelea consigo mismo en torno a lo que se considera normal, lo adecuado, lo bueno, lo estético.

El personaje de Saul Tenser como el *MacGuffin* de la narración de los Crímenes se ve jalado por diversos hilos que buscan algo en él. Sobre todo, su propia demanda de saber qué es lo que le está ocurriendo y de algún modo detener su padecimiento. Para ello primero se asocia con Caprice, con quien explora lo estético de su condición, Saúl se reconoce como una imagen para ser vista. Se asocia con el gran Otro en la figura del detective Cole, en demanda de un lugar en el mundo y un entendimiento de su dolor. Para la compañía Lifeform ware su interés en Saul es el de resto consumista de sus productos. Su encuentro con Lang, su autoimagen confrontada y aceptación o no el goce externo (las barras moradas) y lo que significan llevan a Tenser al lugar del Sujeto. La última escena es muy clara en su optimista mensaje. El llanto sincero (a nuestra perspectiva

estética) de nuestro protagonista es la aceptación (ética) de su experiencia como padecer legítimo de la evolución.

Los *crímenes del futuro* no es un filme de terror en forma, la idea que transita en el propio cuerpo a lo largo de esta experiencia cinematográfica es inquietante pero congruente con todo el universo creado por el cineasta canadiense. La obscuridad y decadencia que se muestra de todas las escenas y personajes propios del thriller nos llevan en un misterio que demanda una resolución, aunque sea angustiosa del destino de esta aventura fílmica iniciada hace cuarenta años. **Los sueños de la Carne crean los crímenes del presente, los sueños del futuro están hechos de los crímenes de la Carne.**

## Bibliografía

Aristóteles (2011) *Poética* Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana. UNAM. México.

Archundia L.(2003) *El Universo Orgánico de David Cronenberg* Para el Festival de cine Canadiense. Conaculta/Cineteca Nacional Embajada de Canada.

Ballard J.G. (1973) *Crash* Picador New York

Bataille G. (1957) *La Literatura del Mal* Aleph 2000

Baudrillard, J. (1984) *Simulacra and simulation* Originally published in French by Editions Galilee 1981. <https://0ducks.files.wordpress.com/2014/12/simulacra-and-simulation-by-jean-baudrillard.pdf>

Baudrillard, J. (1987) *El otro por sí mismo* Colección Argumentos Anagrama Barcelona.

Baudrillard, J (1995) *El crimen Perfecto* Colección Argumentos Anagrama Barcelona.

Baudrillard J. (2006) *El Pacto de Lucidez o Inteligencia del Mal*. Amorrortu Colección Mutaciones. Buenos Aires

Beard W. (2006) *The Artist as Monster The Cinema Of David Cronenberg*. Revisted and expanded. University of Toronto Press. Canada.

Carroll (1987) *The Nature of Horror*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 46, No. 1 (Autumn, 1987), pp. 51-59. Published by: Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics URL: <http://www.jstor.org/stable/431308>

Chorne, M & Dessal G. (2017) *Jacques Lacan. El psicoanálisis y su aporte a la cultura contemporánea* Madrid FCE 74

Deleuze G. (1967). *Presentacion de Sacher Masoch. Lo Frío y lo Cruel* Anagrama

Deleuze G. & Guattari F. (1973) *Anti Edípo* Capitalismo y Esquizofrenia Paidós Barcelona (1985)

Dudenhoeffer, L. (2009). *HITCH-COCKEYED: OCULAR DYS/FUNCTION IN ALFRED HITCHCOCK'S REAR WINDOW*. 2020, de Cinephile Sitio web: <http://cinephile.ca/archives/volume-5-no-2-the-scene/hitch-cockeyed-ocular-dysfunction-in-alfred-hitchcocks-rear-window/>

Foucault M, *Entre Filosofía y Literatura*, Obras esenciales Volumen I Paidós 1999

Freud, S. Obras Completas de Sigmund Freud (Ammorrortu), Volumen 7: *Tres ensayos de la teoría sexual y otras obras (1901-1905), Fragmento de análisis de un caso de Histeria» (Caso «Dora»)* 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1978

Freud, S. Obras Completas de Sigmund Freud (Ammorrortu), Volumen 15: *Conferencias de introducción al psicoanálisis (Partes I y II) (1915-1916)* 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1978

Freud, S. Obras Completas de Sigmund Freud (Ammorrortu), Volumen 17: *«De la historia de una neurosis infantil» (caso del «Hombre de los Lobos»)*, y otras obras (1917-1919) 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1986

Freud, S. Obras Completas de Sigmund Freud (Ammorrortu), Volumen 19: *El yo y el ello, y otras obras (1923-1925)* 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1984

Kant I. (1777) *Critica del Juicio* Gredos

Kristeva J. (1988) *Poderes de la Perversión* Siglo XXI Editores Barcelona/Buenos Aires

Lacan, J. (1978). *La Familia*. Buenos Aires/Barcelona: Argonauta.

Lacan, J. (1971): *El estadio del espejo como formador de la función del yo [Je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica* en Escritos I Buenos Aires/Barcelona Siglo XXI

Lacan, J. (1977). *Seminario 1 Los Escritos Técnicos de Freud*. Buenos Aires/Barcelona: Paidós.

Lacan J. (1986) *Seminario 5 La Ética en el Psicoanálisis* Buenos Aires/Barcelona Paidós.

Lacan J. (1964) *Seminario 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires/Barcelona Paidós

Melenotte, George-Henri, (2005) *Sustancias del Imaginario* Trad. Silvia Pasternac, EPEL, 2005, México

Metz C. (1977) *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*. Indiana University Press (1982)

Mulvey, L. (1975), *Visual Pleasure and Narrative Cinema* Originally Published – Screen 16.3 Autumn 1975 pp. 6-18 <http://www.jahsonic.com/VPNC.html>

Mulvey, L. *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989) P.17

Quirate V. (1999) *El monstruo como una de las Bellas Artes*

Rosenkranz, Karl: (1853) *Estética de lo feo*. Edición y traducción de Miguel Salmerón. Sevilla: Athenaica. Ediciones Universitarias 2015. 423 pp.

Roudinesco E. (2009) *Nuestro Lado Oscuro* Barcelona Anagrama

Schneider S. (2003) *1001 películas que hay que ver antes de morir* Editorial Grijalbo

Schopenhauer A. (1819) *El mundo como Voluntad y Representación* Gredos

Stevenson R. L. (1886) *Strange Case Of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Planet Ebook

Trias E. (1982) *Lo Bello y lo Siniestro* De Bolsillo Random House Mondadori 2006.

Zizek. S. (2006) *Cómo leer a Lacan*. Paidós Espacios del saber Buenos Aires/Barcelona.

### **Páginas web.**

<https://www.lemiaunoir.com/masoquismo-filmico-del-terror/>

### **Filmografía**

Abrams J.J (2008) *Cloverfield* Paramount

Amenabar A. (2001) *Los Otros*

Aja A. (2003) *Haute Tension*,

Arnold J.(1957) *The Incredible Shrinking Man*. Universal Pictures

Barker C. (1987) *Hellreiser* Entertainment

Balaguero (2007) *Rec*

Bay M. (1998) *Armageddon* Touchstone

Bayona J. (2012) *The Impossible* Warner Bros

Boyle D (2002) *28 days Later*

Branagh K. (1994) *Mary Shelley's Frankenstein*

Bustillo A. & Maury J. (2007) *À l'intérieur*

Cameron J. (1997) *Titanic* Paramount

Carpenter J. (1978) *Halloween*

Carpenter J. (1982) *The Thing*

Carpenter J. (1988) *They Live*

Coppola (1992) *Dracula*

Craven W. (1976) *The Last House on the left*

Craven W. (1980) *A Nightmare in Elm Street*

Craven W. (2006) *The hills have eyes*

Craven W. (1996) *Scream* Dimension Films

Christian R. & Collet-Serra J. (2008) *The Mist*

Cronenberg D. (1969) *Stereo*

Cronenberg D. (1970) *Crimes from the future*

Cronenberg D. (1975) *Shivers*

Cronenberg D. (1977) *Rabid*

Cronenberg D. (1979) *The Brood*

Cronenberg D. (1981) *Scanners*

Cronenberg D. (1983) *Dead Zone*

Cronenberg D. (1983) *Videodrome*

Cronenberg D. (1985) *The Fly*

Cronenberg D. (1986) *Dead Ringers*

Cronenberg D. (1991) *Naked Lunch*

Cronenberg D. (1993) *M. Butterfly*

- Cronenberg D. (1996) *Crash*
- Cronenberg D. (1999) *eXistenZ*
- Cronenberg D. (2002) *Spider*
- Cronenberg D. (2005) *A History of Violence*
- Cronenberg D. (2007) *Eastern Promises*
- Cronenberg D. (2011) *A Dangerous Method*
- Cronenberg D. (2012) *Cosmopolis*
- Cronenberg D. (2014) *A Map to the Stars*
- Cunningham S. (1980) *Friday 13<sup>th</sup>* Touchstone Pictures
- De Palma B. (1976) *Carrie*, United Artists
- De Monaco J. (2013) *The Purge* Universal
- Demme J. (1991) *The Silence of the Lambs*
- Derrickson S. (2005) *The Exorcism of Emily Rose*
- Donner W. (1976) *The Omen*
- Fienes S. (2006) *The pervert's guide to Cinema*. Mischief Films
- Fincher D. (1996) *Se7en* New Line Cinema
- Fisher T. (1957) *The Curse of Frankenstein* Universal Pictures
- Fisher T. (1958) *Dracula* Universal Pictures
- Friedkin, W. (1973) *The Exorcist*
- Gens J. (2007) *Frontière(s)*
- Haneke M. (1997) *Funny Games*
- Haneke M. (2007) *Funny Games*
- Hillcoat J. (2009) *The Road*. Dimension Films
- Hitchcock A. (1954) *Rear Window*
- Hitchcock A. (1958) *Vertigo*

Hitchcock A. (1960) *Psycho*

Hitchcock A. (1963) *The Birds*

Hopper T. (1974) *The Texas Chainsaw Masacre*

Hopper T. (1986) *Poltergeist*

Honda I. (1954) *Godzilla*

Jackson P. (1987) *Bad Taste*

Jackson P. (1989) *Meet the Feebles*

Jackson P. (1992) *Braindead*

Ji-woon Kim (2002) *A tale of two Sisters*

Kubrick S. (1965) *The Clockwork Orange*

Kubrick S. (1980) *The Shinning*

Laugier (2008) *Martyrs*

Lang F. (1927) *Metropolis*

Lawrence F. (2007) *I am Leyend* Village Roadshow Pictures

Levinson B. (2012) *The Bay* Blumhouse

Marshall F. (1993), *Viven* Paramount

Melies G. (1896) *Le manoir du Diable*

Mornau, F.W. (1922), *Nosferatu, el vampiro.*

Mornau F.W. (1920) *Dr. Jekill And Mr. Hyde*

Myrick D. & Sánchez E. (1999) *The Blair Witch Proyect* Haxan Films

Nakata (1998) *Ringu*

Newmann K. (1958) *The Fly*

Noé G. (2002) *Irreversible*

O'Haver T. *An American Crime* (2008)

Peli O. (2009) *Paranormal Activities* Blumhouse

- Polansky, R. (1968) *Rosemary's baby*
- Romero G. (1968) *The night of the Living Dead*
- Romero G. (2004) *Dawn of the Dead*
- Romero G (2005) *Land of the Dead*
- Romero G (2007) *Diary of the Dead*
- Roth E. (2005) *Hostel* Lionsgate
- Savini T. (1990) *The Night of the Living Dead*
- Scott R. (1979) *Alien*
- Siegel J. (1956) *Invasion of the Body Snatchers* Allied Artists
- Spasojević S. (2010) *Srpski Film*
- Spelberg S. (1975) *Jaws*
- Verbinski (2002) *The Ring*
- Wan J. (2004) *Saw* Lionsgate
- Wayans (2000) *Scary Movie* Dimension Films
- Wegener P. (1920) *El Golém*
- Wiene, R. (1920) *El gabinete del Dr. Caligari*
- Wong J. (2000) *Final Destination*
- Worsley W. (1923) *The Hunchback of Notre Dame* Universal
- Zarchi M. (1978) *I spit on your grave* Cinemargi Pictures