

Oriol Alonso Cano

David Cronenberg

Infecciones y
mutaciones narrativas

ediciones del
subsuelo

Barcelona 2024

© Oriol Alonso Cano, 2024

© de esta edición, **Ediciones del Subsuelo S.L.U. 2024**

c/ Nàpols, 282 5º 4ª - 08025 Barcelona

www.edicionesdelsubsuelo.com

ISBN: 978-84-126572-8-9

Depósito legal: B 16422-2024

Diseño de la cubierta: Elsa Suárez Girard

Impresión y encuadernación: Romanyà Valls

Plaça Verdaguer, 1 – 08786 Capellades

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida por ningún medio sin el permiso por escrito del editor.

Índice

Encarnar la letra, narrar la imagen	11
Las vísceras de la narrativa	35
Romanticismo existencialista	36
Espectros errantes	47
Colonizaciones parasitarias	58
La infección mutua de carne e inconsciente	64
Hibridaciones discursivas	73
Viraje narrativo a través de los gemelos muertos	115
Esculpir la letra o la escritura propia	151
como nuevo órgano mutante	
Polifonía y escritura	181

Obras audiovisuales de Cronenberg citadas en este estudio

- Transfer* (1966)
- Stereo* (1969)
- Crimes of the Future* [*Crímenes del futuro*] (1970)
- Secret Weapons* (1972)
- Shivers* [*Vinieron de dentro de...*] (1975)
- Rabid* [*Rabia*] (1977)
- Fast Company* [*Tensión en el circuito*] (1979)
- The Brood* [*Cromosoma 3*] (1979)
- Scanners* (1981)
- Videodrome* (1983)
- The Dead Zone* [*La zona muerta*] (1983)
- The Fly* [*La mosca*] (1986)
- Dead Ringers* [*Inseparables*] (1988)
- Naked Lunch* [*El almuerzo desnudo*] (1991)
- M. Butterfly* (1993)
- Crash* (1996)
- eXistenZ* (1999)
- Spider* (2002)
- A History of Violence* [*Una historia de violencia*] (2005)
- Eastern Promises* [*Promesas del Este*] (2007)
- A Dangerous Method* [*Un método peligroso*] (2011)
- Cosmopolis* (2012)
- Maps to the Stars* (2014)
- The Death of David Cronenberg* (2021)
- Crimes of the Future* [*Crímenes del futuro*] (2022)

Encarnar la letra, narrar la imagen

Cronenberg siempre quiso ser escritor. Desde pequeño, relatar historias, escribirlas, encarnar en un folio sus inquietudes y (per)versiones de lo real, fue su deseo. Más que un deseo, un imperativo. Tal vez esa exigencia le vino de un ámbito familiar extremadamente culto y refinado. Su padre, Milton Cronenberg, era un bibliófilo desatado (su hijo cuenta cómo su casa estaba cubierta, literalmente, de paredes de libros), escritor ocasional en algunas revistas como *True Detective* o *Reader's Digest*, más asiduo en otras publicaciones (*Toronto Telegram*), su relación con el mundo pasaba necesariamente por la intermediación de la palabra escrita. Su madre, Esther Cronenberg, pianista, lectora insaciable y profesora, contribuyó también decisivamente a que, desde bien pequeño, David fuese gestando, como si de una infección se tratase, el virus de la escritura. Esta infección fue muy prematura. Tanto es así que él mismo suele afirmar que desde que tiene memoria recuerda escribir siempre que podía o que redactó su primera novela a los diez años. En realidad, más que de una novela habría que hablar de un relato, ya que su extensión era aproximadamente de tres folios; sin embargo, lo importante fue el impacto subjetivo que ese acontecimiento tuvo para David Cronenberg. Fue su primera novela. Para él, sin ninguna duda.

Radical, sin margen para la discusión o la especulación, Cronenberg concibe esa redacción como el origen de su actividad escritural. Obviamente, hay imperfecciones, errores y, seguramente, mucha ingenuidad; es la fantasía desbocada de una reconstrucción mitológica del propio pasado (todo pasado, o todo ejercicio de memoria, tiende a construir sus propios mitos), pero, para Cronenberg, aquel episodio fue el inicio de un deseo insaciable incubado previamente en múltiples garabatos y lecturas.

A partir de ahí, no paró de escribir y, sobre todo, de tener la voluntad de ser leído. No obstante, no dejó de recibir negativas a todo lo que escribía. Cuando era adolescente mandó relatos a diferentes revistas, como al *Magazine of Fantasy and Science Fiction*. Las respuestas fueron el silencio o el rechazo. El silencio lo frustraba, más que el rechazo. Sin embargo, para su formación fue muy importante que el jefe de redacción del *Magazine of Fantasy and Science Fiction* le enviase, a los dieciséis años, una amable carta comentándole que, pese a que su relato no había sido seleccionado, había estado muy cerca y, sobre todo, lo exhortaba a no frustrarse y a enviar más textos. Por fin una respuesta. Y, además, positiva. Alguien le decía, sin decírselo, que tenía talento y que sólo necesitaba pulirlo a través del trabajo, de la precisión que se adquiere a medida que las palabras se van esculpiendo en la interacción entre pensamiento, fantasía, estilográfica y papel. Pero Cronenberg paró. Hasta la universidad no volvió a escribir nada.

¿Por qué? ¿Qué razones había para que David, que comenzaba a obtener respuestas de gente prestigiosa del mundillo, abandonase la tentativa? Por un lado, sus múltiples inquietudes, sobre todo, la científica. En segundo lugar, la impresión

de que no tenía una voz propia, que su lugar de enunciación estaba engullido por las psicofonías literarias de Burroughs y Nabokov, principalmente. En tercer lugar, por su personalidad poliédrica, que rechaza el reconocimiento y se centra en un trabajo íntimo e intransferible que siempre rehúye los laureles o el juicio ajeno.

Cronenberg leía, devoraba, mejor dicho, a Burroughs, su escritor predilecto desde la adolescencia. Pero también le entusiasaban Philip K. Dick, Nabokov, T. S. Eliot o Henry Miller. Sentía adoración por Asimov, sobre todo en su primera etapa universitaria en Química Orgánica, ya que era capaz de aunar sus dos pasiones de adolescencia: la ciencia y la literatura. Cronenberg es un híbrido, un mutante cultural que necesita infectar mundos, realidades, espacios. Nada es puro, todo está corrompido por agentes internos y externos que parasitan y dislocan la estabilidad de los géneros. La ciencia tiene que ser literaria, alocada, viva. Por eso se le hizo insoportable su primer, y único, curso de Química Orgánica en la Universidad de Toronto. Heredero indirecto e inconsciente de las ideas románticas de Alexander von Humboldt, Goethe, Novalis o Schelling, la ciencia debía estar poseída por la poesía. Más aún, lo científico es poético. Ahora bien, aunque estuviese enamorado de la locura y de la ausencia de grilletes culturales, porque era el estado que encajaba mejor con su personalidad, ello no significa que no precisara del orden y el experimentalismo propios de la cientificidad. Escribir es experimentar, jugar con variables, manipularlas para ver hacia dónde (no) van las cosas. Relatar es como un experimento en el que los límites se desbordan, pero en el que debe llevarse a la praxis cierto espíritu cientificista, en sentido romántico.

Con todo ello, Cronenberg vuelve a escribir. Brevemente y con éxito. En 1963, con un relato, gana el Premio Norma Epstein de ficción otorgado por la Universidad de Toronto.

Más allá del cambio de estudios (se pasa a la carrera de Lengua y Literatura Inglesas), Cronenberg seguirá poseído por ambas potencias de una manera indisoluble. De ahí que el cine, como medio de expresión audiovisual y artístico, pero que se gesta primordialmente con la arquitectura y la escritura precisas de un guion, se erigiese en un dispositivo fundamental para expresar sus inquietudes y (per)versiones de la realidad. El cine se adaptaba a la perfección a su personalidad transversal y dialógica. Sus tentativas con la novela habían sido un fracaso, según su parecer. No conseguía separarse de las voces de sus ídolos; además, su temperamento rehuía la tenacidad y el ensimismamiento necesarios para articular una narrativa desde un lugar de enunciación propio y radical. En cambio, el cine, donde la palabra no está aislada, circulando en soledad por las páginas de un libro y posteriormente en la imaginería idiosincrásica de cada lector y que (casi) siempre se concibe como acompañamiento de una imagen, dio a Cronenberg la seguridad expresiva y artística que necesitaba. A partir de ahí, todos los proyectos que lleva al cine, hasta *Videodrome* (1983), y exceptuando el caso de *Fast Company* (1979), son guiones originales suyos. Son textos atravesados, entre múltiples confluencias y ejes, por sus inquietudes intelectuales (*Shivers*, en 1975, *Rabid*, en 1977), por determinadas circunstancias personales (*The Brood*, 1979) o por desafíos subjetivos (*Scanners*, 1981), narraciones en las que se confunden vida y obra y en las que vuelca sus concepciones sobre lo humano de una manera

cruda y agresiva, convirtiéndose en el «rey de la enfermedad venérea».

Su escritura, hasta *Videodrome*, es orgánica y palpitante. Tanto por lo que pone en juego en sus tramas como por las implicaciones subjetivas de su autor. La infección, la parasitación y la pulsión (de muerte) son algunos de los temas que estructuran su obra y su escritura. Se produce un juego con el espectador que, más que refractario, es de parasitismo. El espectador siente que lo que contempla no es una simple imagen cargada de violencia y exceso, sino una imagen que trasciende la pantalla y pasa a colonizar su mente y su cuerpo, haciéndolo cómplice de la contaminación constante de narrativas. Los discursos se infectan mutuamente: el psicoanálisis de Freud, y algo de Lacan, parasitan la biología y la obra de Burroughs; a su vez, Nabokov interacciona de tal manera con Asimov o con Von Uexküll que acaban fusionándose y haciéndose indistinguibles. Para Cronenberg, todo se convierte en influjos que dinamitan la solidez de los discursos encajonados en la validez y el imperio de un área determinada. Y, obviamente, el espectador no puede escapar de esta dinámica parasitaria. Con *Videodrome*, sin embargo, Cronenberg alcanza el paroxismo creativo en esa lógica de la infección. Ahí pone en circulación todas las ideas que, hasta entonces, lo habían asediado: la separación (ficticia) de cuerpo y mente, la capacidad de generar alteraciones fisiológicas con consecuencias cognitivo-experienciales, la ruptura de los límites entre lo virtual y lo real o la construcción fantasmática de la realidad; todo ello aderezado con una potente crítica socio-política de la gestión y la burocratización de la experiencia subjetiva por parte del poder. El contagio alcanza niveles su-

perestructurales e infraestructurales, cósmicos y subatómicos. Nadie puede eludir esa lógica. Estamos atrapados en la reproducción infinita de la infección.

Cronenberg queda exhausto. Ya no puede escribir. O, dicho de otra manera, virará en su manera de expresarse simbólicamente. Ahora su escritura será otra, tendrá una naturaleza distinta, algo anómala para los puristas de las letras, será una (re)escritura a partir de la imagen, de moldear la palabra con su cámara y con la puesta en escena. Da la primacía al discurso del Otro para hacerlo suyo a través de una atmósfera compartida. Comenzará en 1983, con la adaptación de la novela de Stephen King *The Dead Zone* [*La zona muerta*] (1979). Alianza de mentes malévolas, hermandad de los que bucean en las cloacas de la psique, Cronenberg se servirá de la escritura de King para, por un lado, desarrollar una escritura dialógica y, por el otro, profundizar en un aspecto de su obra que hasta entonces parecía algo limitado: el poder de lo mental sobre lo orgánico. La *New Flesh* [*Nueva Carne*] se espiritualiza, el cuerpo pasa a ser interrogado por sus cogitaciones y el pensamiento reclama los tributos que hasta entonces parecían negársele. *Long Live the New Flesh* es algo mucho más complejo que la simple mutación física a un orden de realidad superior. La *New Flesh* implica la disolución de lo orgánico, la adopción de lo virtual, del ciberespacio contemporáneo como el nuevo modo de vida. Y en ello, lo mental y el Otro tendrán un papel trascendental. *The Dead Zone*, con sus limitaciones y problemáticas, puede leerse como un paso atrás, en lo que concierne a la radicalidad del discurso y a la carga filosófica de *Videodrome*, pero, a nivel narrativo, se adentra una vez más en la problemática del dualismo psico-

físico, enfatizando, en esta ocasión, como ya hiciera en *Scanners*, el papel preponderante de lo mental sobre lo corpóreo.

Más allá de esto, hasta 1999, su carrera se construirá a base de adaptaciones, la mayoría de ellas con un éxito arrollador (no siempre de público, pero hay muchos tipos de éxito): *The Fly* (1986) recoge el verdadero espíritu del relato homónimo de Georges Langelaan [*La mosca*] (1957), velado para su propio autor, según Cronenberg; *Dead Ringers* (1988) traslada la historia real contada en varios artículos, como el de Linda Wolfe de 1975, pero Cronenberg, para evitar pleitos, se cubrirá las espaldas con la obra *Twins* [*Gemelos*] (1977) de Jack Geasland y Bari Wood; *Naked Lunch* adapta a su mito y héroe William S. Burroughs con su novela homónima [*El almuerzo desnudo*] (1959); *M. Butterfly*, basada en la obra de teatro de David Henry Hwang (1988), que a su vez versiona la obra de Puccini, y *Crash* traduce en imagen la maravillosa locura tecno-erótica de J. G. Ballard (1973). ¿Qué es lo que se puede destacar en ellas como idiosincrásico de la escritura cronenbergiana? La atmósfera, lo invisible, como diría Merleau-Ponty, que estructura cualquier realidad pero es imposible de cartografiar. Cronenberg aporta una novedad radical en la adaptación de obras como *Naked Lunch* o *Crash*. Ballard dirá que la película va más allá que el libro, que es más transgresor que su escritura. El libro desarrolla la pulsión de muerte hasta las últimas consecuencias, pero la propuesta de Cronenberg es la encarnación implacable de esta pulsión. De ahí que Ballard, nuevamente, afirmará que la obra de Cronenberg se dirige hacia donde acaba su novela, se posiciona donde su escritura no puede penetrar. En definitiva, la película empieza donde acaba la novela. Pero, si nos fijamos bien,

¿dónde están los límites de la novela? ¿Y los del cine? De nuevo, volvemos a la lógica de la infección.

Hablemos de su versión de *Naked Lunch*. Es su grial literario, el tótem de su vida intelectual y personal desde que tiene conciencia. Virajes, reescrituras, pero, sobre todo, conseguir ese intangible capaz de absorber la atmósfera de la obra de Burroughs para esculpirla en un lenguaje mutante y repleto de vísceras, lo que hace indiscernible la letra y el espíritu de Burroughs de la imaginería cronenbergiana. En la película hay algo propio de Cronenberg, pero también de Burroughs. La voz que ya no invalida el lugar de enunciación del autor, sino que se ha deglutido, pero preservando siempre la alteridad de todos los agentes implicados en la infección.

Cronenberg, después de este diálogo con los ídolos y monstruos de su conciencia y del mundo (cultural) regresa a un guion propio, vuelve a la necesidad de escribir sus propias historias. Tras *Crash*, una vez alcanzada la cúspide de esta fusión perfecta de voces, la suya parece destilarse ahora de una manera más pura. Con *eXistenZ*, Cronenberg vuelve de forma explícita a la *New Flesh* ahí donde la dejó en 1983 con *Videodrome* (cabe recordar que la película está fuertemente inspirada en la novela de Philip K. Dick *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* [*Los tres estigmas de Palmer Eldritch*] (1965) y que posteriormente el guion fue novelizado por Christopher Priest, bajo el seudónimo de John Luther Novak). Las preguntas siguen siendo las mismas, aunque mejor perfiladas ahora, mientras que las formas de abordarlas viran considerablemente. El cuerpo se transmuta en virtualidad; lo mental se desdibuja en un universo donde el simulacro es real, y lo real, simulacro. Cronenberg nos sitúa en un universo que es

efectivamente multiverso: somos nuestros seres-posibles y perpetuamente estamos reconstruyendo nuestra existencia, hasta el punto de hacer imposible cualquier estabilidad e identidad (mental, física).

A partir de aquí, y durante varios años, vuelve a la escritura dialógica, a la necesidad de adaptar material ajeno. *Spider*, *A History of Violence*, *Eastern Promises*, *A Dangerous Method*, *Cosmopolis* o *Maps to the Stars* son adaptaciones, a la Cronenberg, de novelas (*Spider*, *Cosmopolis*), obras de teatro (*A Dangerous Method*), novelas gráficas (*A History of Violence*) o guiones de otros guionistas (*Eastern Promises*, *Maps to the Stars*). En este último caso el asunto es algo ambiguo, ya que el guion lo escribió Bruce Wagner, quien redactó una novela titulada *Dead Stars* basada en el libreto de esta película, después de que el plan inicial para hacerla con Cronenberg fracasara. En todas ellas se permuta la simbiosis, se destila la infección. Se mantienen los temas del cuerpo, la carne y su imbricación con lo mental, de la vinculación de la tecnología con la subjetividad; sin embargo, ahora el estilo es más sobrio, la narrativa se ha encriptado, pero también se ha sutilizado.

Esta dinámica se truncó en 2014, cuando Cronenberg publicó su primera, y de momento única, novela, *Consumed*. Por fin se materializaba el proyecto de su vida, por fin podía decir con propiedad que era un *escritor*. A través de una narrativa laberíntica, repleta de referencias a sus pasiones y perversiones, pero en la que es imposible discernir su imaginaria audiovisual de su prosa, acometía el exorcismo definitivo de sus fantasmas y sus voces. La polifonía de espectros, que lo asediaba desde las catacumbas de su conciencia, se había

aplacado; su temperamento, que rehuía en el pasado el ensimismamiento y la parsimonia, propios y necesarios del tiempo y la disposición de una escritura más o menos novelística, se ajustó con el transcurrir de los años y, finalmente, la experiencia y adquirir seguridad como artista posibilitaron la disposición subjetiva, las condiciones de posibilidad necesarias para escribir sin la imposición de traducir la palabra a imagen. Sin embargo, la infección ya estaba en curso, la metástasis era inapelable. La obra de Cronenberg, por mucho que buscara la ruptura entre cine y palabra, supura imágenes en cada renglón, cada página traduce mentalmente la puesta en escena de la potencial película *Consumed*. Tanto es así que Cronenberg ha intentado (y continuará intentando) trasladar la novela a imagen (en formato de serie, en esta ocasión, o en algún que otro corto inspirado o basado en la obra que ya rodó en su momento).

A partir de ahí un parón de más de ocho años hasta que, en 2022, regresa al cine con un guion original, *Crimes of the Future* (proyecto que nace, por cierto, aunque no lo quiera reconocer, de su medimetroaje homónimo de 1970. Concretamente, la idea de la película de 2022 la lanza uno de los personajes de la trama en uno de los diálogo-monólogos que impregnan la obra de 1970). No obstante, hay que matizar. En verdad, la película se escribió varios años atrás, allá por finales de los noventa, en la época de *eXistenZ*, cuando sus preocupaciones sobre los desv(ar)íos de la *New Flesh* lo consumían vorazmente, cuando en el imaginario flotaban toda una serie de propuestas sobre el cuerpo y su relación con lo psíquico y lo tecnológico que lo tomaban a él como una de las referencias clave, pero que, en realidad, eran propuestas

fallidas, ya que tomaban su discurso desde un plano superficial o erróneo y extirpaban toda la dimensión teórica, toda la densidad epistemológica y lírica de su propuesta. Cronenberg, con *Crimes of the Future*, alcanza un nuevo nivel de escritura radical y superior: compleja, metafórica, atmosférica y, sobre todo, mutante.

A Cronenberg, como hemos señalado, siempre le preocupó la narración. Más allá de impactar con su imaginería y de buscar una puesta en escena ajustada a esta, su trabajo audiovisual se sostiene mayormente en el arte de narrar, sea a través de la letra (de sus guiones y de su, por el momento, única novela), sea a partir de la finura y fuerza visual de sus imágenes. Puede decirse, siguiendo las tesis de Linda Kaufmann, que Cronenberg es, si no el mayor cineasta-literato del cine contemporáneo, uno de sus máximos exponentes. Cronenberg constituye una de las cumbres de la cinematografía literaria. Sus imágenes están tejidas por múltiples hilos literarios. Nabokov, una de sus debilidades más marcadas, circula espectralmente por toda su obra, tal como observa Mark Browning en sus diversos estudios sobre el vínculo entre ambos autores. El espíritu y la escritura de Kafka también merodean por los fotogramas cronenbergianos, como se refleja en *Shivers*, *The Brood*, *Scanners*, *Videodrome*, *The Fly* o *Spider*. Para Paul Moody, hay una más que evidente correspondencia entre el relato kafkiano *Ein Landarzt* [*Un médico rural*] (1918) y *Videodrome*. Pero las relaciones no acaban aquí. *eXistenZ* se gesta a partir de determinadas vivencias (funestas vivencias cabría apuntar) de Salman Rushdie; *Spider*, según el propio Cronenberg, es un cruce entre Freud y Samuel Beckett,

más allá de que su atmósfera y puesta en escena sean totalmente beckettianas. Referencias y más referencias, a las que podríamos añadir las de autores como Céline, Henry Miller, T. S. Eliot, Burroughs, Ballard, Djuna Barnes, Saul Bellow, Philip Roth, Dostoievski, Tolstói, Margaret Atwood, Clive Barker, Bruce Chatwin, Poe y Philip F. Dick, entre otros, que impregnan su obra de una manera más velada, en algunos casos, y más palpable, en otros muchos.

Este deseo narrativo, esta hibridación de su cine con la literatura puede observarse, además de en todas las referencias mencionadas, en el empleo continuado y recurrente de metáforas. El cine es imagen, sonido y palabra y, por ello, los recursos que emplea difieren de los literarios. Hay una brecha entre cine y literatura que provoca cierta imposibilidad de congeniar ambos discursos, pese a las innumerables tentativas materializadas (para no alejarme excesivamente del contexto temporal cronenbergiano, destacaré, por ejemplo, la unión entre Béla Tarr y László Krasznahorkai: el intento de plasmar las novelas de este último en celuloide puede definirse de admirable. Pero también podría destacar los intentos de Alain Resnais, y su alianza con Marguerite Duras, en *Hiroshima mon amour* (1959), de traspasar los límites de la imagen al abocarse hacia lo narrativo-poético, o las incursiones de escritores como Capote, Chandler, Sartre, Sjón, entre otros muchos, que persiguen con esfuerzo sisífico conciliar una escritura que aproxime cine y literatura). Son dos registros diferentes, con sus peculiaridades e inconmensurabilidades, es verdad, pero también con sus infecciones mutuas. Una de ellas, vital para Cronenberg, será la metaforización. Su cine está repleto de metáforas: la torre Starliner de *Shivers*; el ac-

cidente de Rose y Hart en *Rabid*; el proceso degenerativo de Seth Brundle en *The Fly*; la jeringuilla manchada de sangre y atrapada en la cera deshecha, en el barrido final de Cronenberg en *Dead Ringers* antes de mostrarnos a los hermanos en su abrazo *post mortem*; la preparación de la (última) cena en *A History of Violence*; la pistola ultramoderna de *Cosmopolis*; el poema «Liberté» [«Libertad»] (1942) de Paul Éluard en *Maps to the Stars*. Los ejemplos se amontonarían indefinidamente, incluso darían para un libro entero, pero lo que resulta evidente es que este procedimiento, casi obsesivo, de metaforizar determinados objetos o secuencias prueba el afán del cine de Cronenberg por desarrollar un lenguaje literario a través de las imágenes a las que recurre para hilvanar su discurso cinematográfico.

La clave de su trabajo es introducir lo anómalo en la normalidad, como apuntan Jorge Gorostiza y Ana Pérez. Pero para ello no es necesario recurrir constantemente a alegorías, metonimias o simbolismos. En muchos casos es necesario mostrarlo explícitamente, de lo contrario, el espectador no podría ni siquiera imaginárselo. La cotidianidad se resquebraja en cuanto lo asombroso e inquietante se cuela por uno de sus poros indetectables. A Cronenberg no le interesa la normalidad. A lo sumo, su interés en ella se fundamenta en que se erige en el espacio o el cuerpo que, tarde o temprano, sucumbirá corrompido. Más bien, si atendemos correctamente a su obra, la realidad, en tanto que estructura construida por los diques de la cotidianidad, tiene validez en tanto que engranaje que ya está dislocado de forma irremediable; una estructura que está desmembrada y que requiere, en todo momento, de una sintaxis violenta para sostener su (aparente)

integridad. La violencia en la que se gesta da lugar a la violencia que la pone en entredicho. Lo idílico siempre se edifica sobre las cenizas de lo funesto y se colorea con los pigmentos de lo irreal. Por tanto, hay que encontrar el medio adecuado para poetizar esta situación. Cronenberg quiere ser explícito en sus descripciones, pero a medida que su obra evoluciona busca cada vez más lo poético en la maldad, la belleza en la mutación, la sutileza en lo (aparentemente) grotesco.

Para él, la escritura es una forma de tratar de ordenar la realidad, de dar forma a lo que, por el momento, carece de ella. Aquí, Cronenberg se acerca a la praxis de John Shade, el célebre poeta imaginario que Nabokov construye en su mítica *Pale Fire* [*Pálido Fuego*] (1962), una de las obras más admiradas por el canadiense. A través de la escritura se forjan unas coordenadas que invalidan la potencia cegadora del caos y se generan las condiciones de posibilidad para poder comprender fenómenos que, en cierto sentido, jamás serán susceptibles de serlo. Ahora bien, no hay que caer en un realismo ingenuo, ya que será a través de la escritura y, sobre todo, de su imagería, donde Cronenberg creará su propia realidad, de la misma manera que ensanchará la que nos rodea. La realidad no es estática, como bien sabemos. En todo momento es susceptible de ser transformada o canjeada. Es más, constantemente se transforma, pese a la apariencia (interesada) de estatismo. En el arte cronenbergiano hay un componente revolucionario que lo aproxima a autores como Brecht, Benjamin o Artaud (aunque él no acabe de considerarse un revolucionario como tal).

Su propuesta, cinematográfica, pero también la literaria, ahonda en la modificación de la realidad (sea del orden que

sea). Todo director de cine, nos dice Cronenberg, crea una realidad virtual. Esa es realmente su función primordial. Lo que se ve en la película, pero también podríamos decir lo que se lee en la narración cronenbergiana, no es más que una determinada realidad construida por el artista canadiense. Una realidad atrayente pero también devastadora, repleta de grietas por las que se escurre el submundo de lo instintivo. Da igual cómo se la pretenda describir. El tema es que *la realidad* jamás se configura (pese a que su obra pueda anticipar determinados patrones que marcarán el tempo y desarrollo de una sociedad futura, como puede observarse en *Videodrome*, *eXistenZ* o *Crimes of the Future*). Sin duda, según Cronenberg, el cine es la simbiosis de tecnología y mente humana. Cuando vemos una película percibimos una luz modulada por lentes, grabada en una cinta o en el dispositivo que sea y que requiere de la interpretación del receptor para que pueda tener un mínimo de cuajo semántico. Aquí, lo real es la lectura del espectador, que interpreta una serie de estímulos que se proyectan en la pantalla. Sin embargo, si esto es así, ¿a qué realidad estamos apelando? ¿A la del espectador-lector?, ¿a aquella en la que este se inscribe?, ¿a la que varía en cada acción que llevamos a cabo? El Cronenberg más kantiano piensa en un cine que apela a una experiencia fenoménica, sin excluir su carácter transformador y, por ende, revolucionario. ¿Está haciendo Cronenberg una síntesis entre idealismo y materialismo? ¿Hegel *avec* Marx vía Cronenberg?

Imaginar, crear, escribir. En todas estas acciones lo que se articula es la necesidad de ordenar la realidad. La gente crea, según Cronenberg, para tener cierto control sobre los acontecimientos. Sin embargo, estos, como tales, desbordan las

amarras que siempre se les intenta imponer. Cronenberg es amante de lo imprevisible, de lo azaroso. Aquí se identifica con el espíritu de una de las obras que ha leído con más ahínco, *Die Welt von Gestern* [*El mundo de ayer*] (1942), de Zweig, o bien con su querido Heidegger y su concepción del *Ereignis*, es decir, de aquello no ponderado y no categorizable que destroza la rigidez de lo real. Ordenar implica, por un lado, invalidar el discurrir del curso de los acontecimientos con independencia de cualesquiera injerencias y, por el otro, al ser una creación subjetiva, cualquier ordenación se plasma en una serie de ficciones narcisistas cuyo verdadero fin es simplificar al máximo nuestra existencia y mitigar la angustia de lo indefinido.

La dialéctica orden-caos, como vemos, está muy presente tanto en su metodología como en su obra. Cronenberg no planifica los rodajes, es contrario a los *storyboards* (sólo los emplea para coordinar escenas puntuales de acción o cuando requieren efectos especiales muy precisos y una coreografía específica), da libertad absoluta a sus actores para que construyan sus personajes y la puesta en escena que quieren apuntalar (por ejemplo, su colaboración con Jeremy Irons, tanto en *Dead Ringers* como en *M. Butterfly*, o todo el trabajo de preparación de las escenas más controvertidas con el reparto de *Crash*). Su set de rodaje es un caos, lo cual lo empareja con algunos de sus escritores predilectos, sobre todo aquellos que apuestan por la ausencia de planificación y que se guían por la virulencia del primer trazo discursivo (Michaux, Burroughs, Kerouac).

Algo que también lo emparenta con sus héroes literarios es que jamás se autocensura. Esto no puede discutirse. Cuando

se pone ante el papel o detrás de la cámara, cualquier tentativa represiva debe rechazarse sin contemplaciones. Da igual si el precio es la marginación o una menor repercusión de su trabajo. La razón es más que evidente: la autocensura lo limitaría y lo devaluaría como artista, así lo ha asegurado en más de una ocasión. Su propuesta no es un fraude. No se le puede negar autenticidad y honestidad como creador, su independencia respecto a las tendencias dominantes y su desmarque explícito de lo preponderante en la industria cultural. El arte debe ser libre de imposiciones, ya sean internas y/o externas, por lo que hay que ser autónomo y subversivo cuando se escribe o se filma.

Cronenberg también emplea esta subversión cuando recurre a elementos autobiográficos para anudar determinados elementos de su propuesta (un clásico en el mundo literario y cinematográfico). A Cronenberg le gusta servirse de su imaginación, indiscutiblemente, pero no rehúsa utilizar ciertas vivencias para construir su obra (los gemelos pequeños que aparecen en el inicio de *Dead Ringers* están inspirados, en cierto modo, en él; o cuando Seth Brundle le dice a Veronica que siempre viste igual y atribuye esta conducta a Einstein, es realmente Cronenberg quien opera de esta manera. Lo cual, por cierto, es interesante porque está insinuando que en su imaginario se equipara a Einstein).

Obviamente, a Cronenberg no le interesa hacer películas estrictamente autobiográficas, ya que sería caer en un reduccionismo vacío y narcisista carente de toda fuerza creativa, pero esto no significa que no haya elementos biográficos en ellas, o que no le sirvan, más o menos indirectamente, como sucede en *The Brood* o en *Fast Company*, de catarsis emocio-

nal o de goce absoluto, respectivamente. Vinculado a este aspecto biográfico, y pese a que su obra cinematográfica está plagada de elementos oníricos, a Cronenberg no le gusta trabajar con sus propios sueños (o pesadillas). (Aunque es cierto que en *Consumed* se describen un par de sueños que son de vital importancia en el desarrollo de la trama, que algunas de sus obras buscan de forma explícita un marcado carácter onírico-pesadillesco-alucinatorio, como en *Videodrome*, *The Dead Zone*, *Dead Ringers*, *Naked Lunch*, *Crash*, *Spider* o *Maps to the Stars*, o que incluso han surgido de la inspiración indirecta de un sueño, como en el caso de *Shivers*.) Le resulta imposible, a pesar de que pueda sorprender, ya que en su obra los elementos oníricos se erigen en claves interpretativas importantes e incluso trascendentales (en la narración del sueño de la enfermera Forsythe al doctor Roger St. Luc, en *Shivers*, vemos desplegarse y culminar la esencia de toda la trama). Sin embargo, cuando se trata de construir una escena onírica prefiere crear *ex nihilo* siguiendo los lances inmanentes de la historia que está brotando de su mente y él esculpe con sus manos. En este sentido, Cronenberg es muy claro, e incluso muy cercano a ciertas orientaciones psicoanalíticas que tanto lo apasionan. Cuando recordamos un sueño, siempre hay una (re)elaboración, una (re)escritura de este, por consiguiente, nunca podremos trabajar con el material original. El sueño deja de serlo en cuanto lo evocamos, pasa a ser una historia forjada y ejecutada por nuestra fantasía. El trabajo del sueño tiene sus peajes (y alguna que otra plusvalía, cabe decir). Por ello, no servirá de fuente de inspiración narrativa.

Esto provoca que Cronenberg se aleje de una perspectiva surrealista. Pese a su amor incondicional por el surrealismo, y

sus diferentes manifestaciones literarias, pictóricas y cinematográficas, él se considera un *hiperrealista*. Cuesta creerlo si miramos obras como *Videodrome*, *Naked Lunch* o *Spider*, o retrocedemos a lo dicho anteriormente sobre su puesta en cuestionamiento de la realidad. Incluso podríamos encontrar tentativas suyas que *a priori* invalidarían esta adscripción, como en los casos en los que se traza una atmósfera de irrealidad constante en *Dead Ringers* y en *Crash*. Su objetivo es emplear su imaginación y subvertir la realidad; ahora bien, eso no significa que su trabajo no quiera servirse de esta para descomponerla, experimentar con ella y generar una mutación tanto en su epidermis como en sus partículas más recónditas. Es más, cuando rueda, su objetivo es penetrar en la esencia de la realidad para mostrar al espectador/lector aquello que siempre se le oculta(rá). Su pesquisa persigue la simplicidad máxima en cada plano y, con ello, que reparemos en lo que, por más que creamos que nos es conocido, siempre nos resultará velado. De una manera sencilla, sin estridencias formales ni estilísticas (como sí las tiene el trabajo de su hijo, Brandon), muestra lo que se oculta en su manifestación cotidiana, precisamente porque no reparamos en ello, sea por el constante atentado atencional al que nos vemos sometidos en nuestro día a día, sea porque un *scroll* incesante de vacuidad seda nuestras inquietudes. No hay que hacer piruetas ni malabarismos formales. Ni en la pantalla ni en un libro. De lo que se trata es de atender a cómo ese vacío que llamamos realidad y cotidianidad se resquebraja para dar paso a un universo catacumbico y abismal en el que las certezas se desintegran ineludiblemente. Por todo ello, le gusta considerarse más un modernista que un posmoderno, siguiendo el título de la biografía de uno de sus autores

predilectos, *Samuel Beckett: The Last Modernist* [*Samuel Beckett: El último modernista*] (1996) de Anthony Cronin.

Según su perspectiva, una película nace de un concepto, una idea o una imagen: sea un insecto/parásito saliendo de la boca de alguien, sea la explosión de una cabeza, sea un semblante abstraído y melancólico perdido en la indiferencia de un presente que no cesa de relegarlo y marginarlo en el submundo de lo extraño, sea el gesto de una mujer lamiendo sus excrecencias que en un futuro no muy lejano se erigirán en una descendencia anómala pero irrechazable para ella; sea lo que sea, una obra siempre empieza con una idea-detona-dor que desencadenará la totalidad de la trama. El primer (y gran) problema con el que se encuentra como director es la forma en la que se ordena y corta el espacio. Este aspecto es muy interesante, porque puede equivaler a la metáfora de la página en blanco como escritor. Lo importante es cómo hacer que las personas se muevan por un espacio que se va re-significando a partir de cada plano, a través de cada encuadre. Lo fundamental es que la cámara baile con las personas y, así, cortar los espacios en cubos que garanticen una pulcritud y originalidad máximas. Cronenberg reduce la esencia del cine a la *cabeza parlante*, ese semblante que une magia y ciencia. Lejos de ser santo Tomás, Cronenberg se siente hechizado por los semblantes de esas *cabezas parlantes* que son los rostros de sus actores y actrices, tal como puede verse en el encuadre final del rostro de Viggo Mortensen (Saul Tenser) en *Crimes of the Future*, que muestra un éxtasis místico e hipnótico que remite, entre otros, al semblante de Maria Falconetti en *La Passion de Jeanne d'Arc* [*La Pasión de Juana de Arco*] (1928) de Dreyer.