

Metamorfosis, Ciencia y Horror. En torno a *La mosca*, de David Cronenberg (1986)

Vicente Sánchez-Biosca

Arbor CXLV, 569 (Mayo 1993) 93-112 pp.

A diferencia del resurgir animista que orienta buena parte de las películas de terror modernas, La mosca (David Cronenberg, 1986) presenta una convergencia entre los temas que ocupan a la biología y la genética y las fantasías de despedazamiento del cuerpo humano. Utilizando como soporte la idea de metamorfosis, La mosca se revela como la cara despiadada de esa otra fantasía de cuerpos ligeros y bien torneados de la que nos habla la publicidad. La tesis de este artículo consiste en sostener que entre ambas fantasías (de culto al cuerpo ideal y de despedazamiento y descomposición) existe un secreto vínculo que orienta nuestra llamada sensibilidad postmoderna.

Have you ever heard of insect politics?
Neither have I.. Insect don't have politics.
They are very brutal: no compassion, no
compromise. We can't trust the insect. I'd
like to become the first insect politician.
I'd like to, but I'm afraid I can't.
(Seth Brundle en *La Mosca*)

Magos, alquimistas y científicos

Los científicos a que nos acostumbró el cine fantástico y

de terror llevaban impreso indeleblemente el sello romántico: fueron hombres enloquecidos por sus descubrimientos, siempre limítrofes éstos con lo vedado a lo humano, tentados diabólicamente por una conquista del poder que los convertiría en dioses, alquimistas de la creación, magos alejados de los principios de la ciencia moderna. Para ellos y para el relato que los acomodaba, la ciencia no era un conjunto de postulados externos a los sujetos que los practicaban, sino que éstos todavía no se habían separado del sistema. En otras palabras, el deseo de estos personajes no era ajeno a su ciencia; era más bien su único y más feroz motor. Una ciencia pasional, podría decirse, sabiendo de la contradicción que encierra la expresión. Tal vez por esta razón, el primer destino de la ciencia en el cine fantástico consistió en fenecer en manos del animismo o, más exactamente, en las vacilaciones que para nuestra mente científica despierta siempre lo que Claude Levi-Strauss llamó con ironía hacia sus detractores «pensamiento salvaje»¹. Así pues, si el cine de terror mostró su predilección por mitos de sesgo animista (el hombre-lobo, la mujer pantera o el conde Drácula) más que aquéllos en cuyo seno la ciencia cobraba cierta magnitud (Frankenstein, el hombre que trocó su mente, el doctor Jekyll y Mr. Hyde, etc.), cuando se hacía cargo de estos últimos solía imponerles la visión de una ciencia arcana, telúrica, de raíz mágica que los hacía muy semejantes a los primeros².

Ahora bien, si el primer destino del terror fue ahogar la representación del científico en un mundo fantástico de incertidumbres, tanto en lo que respecta a su objeto, como a su escenografía (allí lo depositó también —como bien se sabe— buena parte de la literatura romántica, particularmente en lengua alemana), el segundo de estos destinos fue la alegoría. Es la alegoría aquella figura semántica que consiste no sólo en una sucesión concatenada de comparaciones, sino también en la declarada insuficiencia del plano concreto-textual para agotar una economía significativa que se abre indefectiblemente a un «sentido subyacente». En suma, para que la significación más general perviva, es necesario que la otra, la más material, sea disuelta: dicho con otras palabras: para que la zorra seamos todos nosotros y las uvas lo inalcanzable, es necesario que las uvas y la

Metamorfosis, Ciencia y Horror. En torno...

95

zorra pierdan su sentido literal, de animal y de fruta respectivamente. Muestra ejemplar de cuanto decimos sería el destino de la ciencia ficción en los años cincuenta, donde la guerra fría y la supuesta amenaza comunista parecía absorber las construcciones científicas. Pero no menos lo fue la lectura creacionista o prometéica de *Frankenstein* (James Whale, 1932) en detrimento del discurso cadavérico, sobre la muerte y los pedazos del cuerpo que sin lugar a dudas están en el film, hasta el punto de que nos sorprende el hecho de que no lo haya retenido la literatura crítica; como también la lectura de las dos almas de lo humano en *Dr. Jekyll and Mr. Hyde (El hombre y el monstruo)*; Rouben Mamoulian, 1931) en menoscabo de la monstruosidad del cuerpo³. Así pues, la clave alegórica de muchos de estos relatos venía dada, más que por la estafalaria ingenuidad de sus postulados pretendidamente científicos, por la estructura misma del relato, por la trama que unía y separaba a los personajes. Y, a la postre, la ciencia continuaba siendo un convidado de piedra, una excusa más o menos decorativa según los casos, pero jamás un instrumento que contribuyera a activar el conflicto del relato. Es más: nada era aludido tampoco del objeto material de esa ciencia, ya fuera ésta la astronomía, la química o la biología. La única dimensión metafórica o alegórica era la del relato, no la de la ciencia. Y estos relatos hubieran podido en muchos casos entrar en el guardarropía de la productora y salir convertidos en un western o en un musical sin demasiadas mutaciones visibles. Señal inequívoca de que la cosmética era su impronta dominante.

Hoy el cine fantástico, de ciencia-ficción y de terror está dando un giro insospechado. Parece obsesionado por el cuerpo humano, y no por su belleza o su aura (como lo hizo el cine clásico), sino por su destrucción, por su despedazamiento, por la violencia que es capaz de soportar, más allá incluso de lo que produce su muerte. Nada que fuerce la anatomía humana debe ser omitido y el encuentro con este extraño objeto —el cuerpo humano— parece convocar en el relato con suma frecuencia a algunas disciplinas como la fisiología, la anatomía, la medicina forense...: pero también, y sobre todo, a la biología y, particularmente, a la genética. ¿Qué revela esto de nuestro mundo?

La línea de sombra y el cuerpo

Es deseo de este texto interrogarse por un encuentro, por una zona de sombra que es objeto de ficción en el cine de terror reciente, a saber: la que se sitúa entre el cuerpo humano, por un lado, y la biología y la genética, por otro. A la temática de las mutilaciones, asesinatos, explosión visual de sangre y vísceras, constantes metamorfosis, malformaciones genéticas e invasiones víricas, se añade un esfuerzo por que el ojo del espectador contemple extasiado las mil violencias que tornan extraño el reconocimiento de ese aparato sorprendente, cercano y desconocido a la vez, que es el cuerpo humano. Es como si su *Gestalt* unificada, lo único que de él percibimos como coherente, se viera en estas ficciones disgregado, resquebrajado en partes irreconocibles. Pero hay algo más: una variante de este cine busca en la genética, no tanto la base argumentativa y novedosa de sus datos y tramas, ni tampoco la exactitud exigible para su verosimilitud, cuanto el lugar donde anclar sus fantasías.

Entiéndasenos bien: no se trata de sostener que el cine moderno se halla especialmente atento al progreso de la ciencia, sino que revela aquellas matrices de la ciencia en las que furtivamente se cuele el deseo, ese gran proscrito de nuestra concepción de las ciencias naturales. Un pequeño desvío tal vez nos ayude a explicarnos mejor; y tal desvío debería conducirnos a dos vertientes que llamaríamos simbólicas de lo corporal y de las disciplinas que tratan de los cuerpos, a saber: la historia de las enfermedades y los avances de la genética.

Respecto a las enfermedades, cabría contemplarlas, como ha hecho en dos brillantes libros Susan Sontag⁴, a la luz de las metáforas que las han acompañado y que han contribuido a transmitir su mensaje social, muchas veces en contradicción con los propios síntomas o estructuras patológicas de las mismas. Puesto que de símbolos se trata, Sontag analiza con agudeza las redes metafóricas a la que se someten las enfermedades consideradas misteriosas y el carácter estigmatizador de aquéllas que producen efectos deshumanizadores: la lepra, texto en el que parece leerse alegóricamente la corrupción; la rabia, la cual servía para expresar la fantasía de animalización, el cólera, algunos de

Metamorfosis, Ciencia y Horror. En torno...

97

cuyos síntomas parecían presagiar la descomposición *post mortem*; el cáncer que encarnó la metáfora de lo más ferozmente energético, energía a fin de cuentas marcada por la expansión, la especulación y el crecimiento anómalo que se asemejan a las metáforas bursátiles del capitalismo avanzado. Lo curioso es que los descubrimientos científicos no anulan estos efectos metafóricos, sino que significan meramente su desplazamiento hacia otros objetos. Este es, por ejemplo, el drama metafórico (hay otro real, sin duda) del SIDA que es vivido, como señala Sontag, como un regreso a las enfermedades premodernas y que hasta el momento no ha logrado una forma convincente y exorcizadora de psicologización⁵. No se trata de entrar en la casuística en este momento, sino tan sólo de pensar lo patológico en el orden simbólico en lugar de sólo diagnosticarlo. Y, en esta operación, el lenguaje —el instrumento decisivo, por demás, de la medicina— se revela pleno de evocaciones y rico en sugerencias.

Respecto a nuestra segunda vertiente, los efectos simbólicos que vivimos cotidianamente y cuyo desencadenamiento es la genética, se detecta fácilmente que las investigaciones y logros en torno a las fertilizaciones *in vitro*, los bebés-probeta, las inseminaciones artificiales, los embarazos en mujeres postmenopáusicas, la congelación de esperma, la implantación de ovarios en otros lugares de la anatomía, etc., lejos de reducirse a ser un problema científico, compromete en lo más hondo el deseo humano, como lo demuestra paladinamente el caso de las famosas madres de alquiler. Digamos, entonces, que ésto no es sino la última formación, y de efectos potencialmente narcisistas muy acusados, del fracaso de la Medicina para entender el cuerpo humano y la sexualidad misma. Como señaló con acierto Silvia Tubert, «el discurso médico está condenado a ignorar la sexualidad e incluso las funciones vitales esenciales en tanto éstas no se limitan a la conservación de la vida (nutrición, respiración, etc.), sino que también son fuente de goce y de sufrimiento, y, por tanto, adquieren un valor significativo que no se agota en su propia materialidad⁶. Pues bien, en estos progresos de la genética se muestra algo que convoca de nuevo al universo simbólico y no sólo a la ciencia, en tanto en cuanto apunta a cuestiones tales como

la diferencia sexual, la paternidad y la maternidad, los cuales no son problemas meramente biológicos, sino simbólicos. En suma, la genética está removiendo los cimientos de algunos mecanismos simbólicos, fundamentales para nuestra civilización. Y ésta responde a su vez simbólicamente formulando deseos que, realizables o no, se tornan operantes, es decir, producen sus efectos.

Después de esta breve excursión, de significado meramente ilustrativo, valdría la pena regresar al universo audiovisual para interrogar sus construcciones imaginarias del cuerpo humano. No tardaremos en advertir un flagrante choque entre dos fantasías de representación del mismo: una, el elogio hecho por la publicidad de cuerpos plásticos flexibles, sin grasa, sin carne, musculados pero ligeros, representación de lo que podríamos denominar el *cuerpo ideal*⁷; el otro, los desgarros ya mencionados que sobre la anatomía produce a modo de grandes atracciones el moderno cine de terror. Lo que no puede dejar de sorprendernos es el engranaje simbólico que aquí despierta del sueño, contagiando más y más resortes de nuestra vida moderna: en un mundo en que la cirugía plástica promete la realización en nuestro propio cuerpo de las formas deseadas (valga este lema: *esculpir en mí el cuerpo que deseo*), los sujetos se estrellan contra la indecisión consustancial a su deseo, con la paradoja de que esos cuerpos narcisistas sólo pueden ser amados y deseados por nosotros mismos; en el reino en que la genética todopoderosa nos ofrenda sin pagar precio alguno la elección del sexo y libera para siempre la sexualidad respecto a la reproducción, parece que se han desdibujado peligrosamente las relaciones simbólicas entre los sexos, que muy bien la imaginación fantasiosa puede extender a la indiferenciación entre lo animal y lo humano, así como a poner en tela de juicio otras matrices antropológicas de nuestra civilización. Parece aquí cumplirse aquel mito atribuido al pensamiento primitivo, según el cual ciertos significantes serían anfibiológicos, representarían una cosa y su contrario.

Metamorfosis, Ciencia y Horror. En torno...

99

Cronenberg y la metamorfosis

Ningún otro cineasta contemporáneo orienta sus productos hacia los destinos del cuerpo como lo hace el canadiense David Cronenberg. Y esto no ha sido pasado por alto por la crítica. Por recordar sólo algunos de los textos más recientes, Serge Grüberg ha destacado en su obra la presencia imponente de lo viral y de la degeneración⁸; Stanley Wiater ha advertido hasta qué punto Cronenberg se convirtió en el mito de los *cineteratologistas*⁹; Adam Knee se ha referido a la relación entre la decadencia corporal provocada por el SIDA y el padecimiento de Seth Brundle en *La mosca*, acentuando el contraste con el culto del cuerpo en los años ochenta¹⁰; por su parte, Mary B. Campbell, algún tiempo atrás, ya subrayó que una particularidad de este cineasta es «ver las enfermedades desde el punto de vista de la propia enfermedad» y del miedo al propio cuerpo como siniestro (crecimiento, profusión, abundancia)¹¹. El mismo Cronenberg ha rechazado en muchas ocasiones la interpretación alegórica que quería hacer de algunos de sus filmes expresiones del SIDA; afirmaba, en cambio, la presencia de lo corporal frente a lo alegórico. Señalaba a propósito de *La mosca*: «Es por ésto por lo que no quiero que se trate del SIDA, en el fondo (...). Es un examen de lo que hay de universal en la existencia humana y ésto no ha cambiado (...). El SIDA es trágico. Pero, más allá de todo, yo deseo ir más al fondo. Todos tenemos la enfermedad —la enfermedad de ser finitos. Y la conciencia es el pecado original: la conciencia de lo inevitable de la muerte»¹².

Ahora bien, si la cita anterior pudo parecer metafísica (y sin duda lo es en su dimensión última), no habría que olvidar que la metafísica es fruto aquí de una confrontación con lo real que el cine de Cronenberg no nos ahorra jamás. Véase si no cuál es la literalidad con que Cronenberg lee la decadencia del cuerpo fuera de toda coartada temporal humana: «Un anciano es algo que no existe. Se trata de una persona que ha sido torturada por el dolor y la enfermedad, pero no un anciano. Cuando alguien muere a los ochenta, se trata de la muerte de un joven. Yo lo veo así»¹³. Y de esta conciencia del cuerpo vivido más allá de la conciencia y los sentimientos que inspira nos habla igualmente remon-

tándose al enfrentamiento entre el cuerpo y el alma de la imaginería católica medieval: «La imaginería católica medieval es muy consciente del cuerpo y muy obsesiva, ambas cosas por la misma razón: la iluminación de la mente, el espíritu, el alma frente al cuerpo. Con diferentes razonamientos, siempre estamos ante la misma discusión filosófica. Se puede ser católico y estar obsesionado con la tortura, el dolor, la decadencia y la desintegración, como lo estaba por completo el mundo medieval en todas sus formas»¹⁴.

No proliferemos en referencias que sólo atestiguarían para el erudito una preocupación de la que las películas de Cronenberg están a rebosar. Regresemos en busca del cruce de motivos que nos interesa hoy: ciencia y científico, cuerpo y atomización de éste. Para abordar tales objetos, nos proponemos estudiar la figura de la metamorfosis. Tema que hunde sus raíces en la cultura y el arte clásicos, ligado a la mitología en Homero, Ovidio, donde operaba alegóricamente; generador de monstruosidades que se encaramaron a las gárgolas de nuestras catedrales góticas; el siglo XIX las hace vacilar, las hace depender de fiebres repentinas, delirios transitorios que se desvanecen a la mañana siguiente para quedar como una mera fractura de la razón; en Kafka, por fin, aparece ya en su rotundo sinsentido, en su absurdo más radical, sin mención a causa psicológica o biológica alguna. Fascinante sería trazar este itinerario lleno de meandros y productor de engendros. Sea como fuere, lo cierto es que si esta figura resulta recurrente es porque atenta con virulencia contra el edificio simbólico que la antropología señaló como garante de un sistema de cultura: y es que la metamorfosis representa ese instante en el cual la distinción fundadora del sentido entre lo humano y lo animal se pone en tela de juicio, se suspende. Hemos de nuevo ante el problema que señalábamos a propósito de la biología y la genética: aquello que está llamado a ser el cimiento del edificio se torna insignificante y el caos amenaza con adueñarse de nuestro universo. Hay algo más: ese sentido que queda suspendido, lo simbólico, llama a las puertas de la biología para encontrar en ella la mejor inspiración (rigurosa o no, poco importa) que le permita encajarse en el cuerpo

Metamorfosis, Ciencia y Horror. En torno...

101

humano, en la carne, en el más doloroso de los costados del signo. Como dijera Freud, la anatomía es el destino ¹⁵.

Sea entonces una película como *The Fly* (*La mosca*, 1986), donde se vive desde dentro la tragedia de una lenta caída del cuerpo, sin conversión dramática alguna, sin desembocadura en un relato trascendente; en *La mosca* la fantasía de irreconocimiento aparece llevada al límite.

Un itinerario sin destino

En realidad, *La mosca*, de Cronenberg —hay que distinguirla de su precedente de 1958, dirigido por Kurt Neumann, del que es un *remake*—, representa la más radical inversión de una novela de aprendizaje: es un trayecto donde toda variación del relato, toda inversión narrativa queda impresa en el cuerpo. O, incluso, podría decirse más: es la transformación sin objeto del cuerpo humano lo único que guía el relato. Como de un zarpazo bestial, el relato ha ido a afincarse, como un parásito, en el cuerpo humano y sus transformaciones son las únicas circunvoluciones que en adelante aquel reconocerá. Recordemos muy sucintamente la trama, tal y como la concibe el guión escrito por Charles Edward Pogue y el propio Cronenberg. El brillante investigador Seth Brundle (Jeff Goldblum conduce a su laboratorio a la periodista Veronica Quaife (Geena Davis). Consagrado al estudio y experimentación de la teletransportación, es decir, la desintegración y reintegración de objetos a través del espacio, Brundle persuade a Veronica para que no publicite el descubrimiento en la revista *Particle*, dirigida por su antiguo amante, hasta tanto no se encuentre debidamente perfeccionado. Con motivo de una ausencia de Veronica, su actual amante, Seth, borracho y presa de los celos, prueba su experimento consigo mismo y se hace teletransportar. Desgraciadamente una mosca se infiltra en la cabina y en el curso de la reintegración, el ordenador, al encontrarse ante dos patrones genéticos diferentes, decide fusionarlos. Ahí se inicia la lenta metamorfosis de Brundle que concluirá dramáticamente con su irreconocimiento y destrucción.

El primer rasgo llamativo de este proceso de metamor-

fosis es lo temprano de su comienzo. Cronenberg no deja casi tiempo al relato para que arranque, desplegando tramas y personajes secundarios, ni siquiera aquellos accidentes inútiles para la economía narrativa que Roland Barthes llamó los «efectos de real». Antes bien, apenas transcurrida media hora de película, Brundle habrá abandonado sus ruegos con objetos o animales y dañado el paso decisivo a su transformación. Así, el relato va a ubicar todas sus muescas en el cuerpo en perpetua transformación del investigador. Valdría la pena seguir las distintas fases, como si de inflexiones narrativas se tratara, pues el acento no está puesto —a diferencia de las películas de metamorfosis en clave animista, licantropía en particular— en las atracciones escópicas que se producen en cada transformación, sino en una carrera desenfrenada de irreconocimiento del propio cuerpo, de su crecimiento y de sus formas.

Así pues, las primeras manifestaciones son, por así decir, imperceptibles para el ojo. Una fortaleza física inusual lleva a Brundle a realizar ejercicios gimnásticos nocturnos en las paralelas. Se trata, sin duda, de una energía excesiva detectable en sus perfectos saltos y su agitada respiración. Tal síntoma viene seguido de un nerviosismo sin causa aparente, reconocible en repeticiones, actos compulsivos y una desaforada expresión del narcisismo. De aquí, en ambos casos, una serie de manifestaciones sintomáticas: lo interior produce signos visibles al exterior, pero éstos no son sino metonimias del cambio operado: éste no es, en cambio, discernible ni diagnosticable. Las reacciones que seguirán a éstas, sin abandonar el orden de lo sintomático, desmienten muy pronto, por su exceso, cualquier tentación de una interpretación psíquica ¹⁶. Es así como nace una hiperpotencia sexual, una energía infatigable que deja extrañada y exhausta a Veronica. Nada tiene que ver esto con el movimiento del deseo; es, más bien, un reflejo orgánico imparable. Y, acto seguido, esta enigmática fortaleza física se despliega sobre un forzado a quien Brundle desgarrará el brazo en un pulso. Como puede verse, en ambos casos el exceso de energía ya reclama un otro sobre el que ejercerse: ya sea para el goce, ya para su destrucción. La energía no puede ya agotarse en el propio sujeto y el otro es, lo sabemos, uno de los lugares de ejercicio y fuente del narcisismo.

Metamorfosis, Ciencia y Horror. En torno...

103

Sin embargo, esta exterioridad, incluso si sólo es dualidad, acabará muy pronto y, a partir de este momento, la experiencia de Brundle girará en torno a su propio cuerpo, sin poder salir de él, sin posibilidad de expulsarla o proyectarla sobre un relato que le de cobijo en sus acontecimientos y los convierta en metáfora. La confrontación que acecha a Brundle le encuentra más acá del narcisismo, es decir, más acá del espejo, lugar en el cual la imagen de sí mismo, y luego la del otro, se configuraron jubilosamente para el sujeto. Cuando ese espejo se rompe, lo que queda es el cuerpo como amasijo de músculos y órganos, sin unidad posible, sin reconocimiento alguno, sin imaginarlo donde engancharse. Este imposible que fractura el relato en el que Cronenberg se aventura es aquello que Jacques Lacan denominó *el cuerpo despedazado* ¹⁷.

La caída del cuerpo

Lo acabamos de decir: todo en *La mosca* posee una rotunda dimensión matérica, corporal. Ante el espejo del baño, Brundle sufre las primeras manifestaciones de cómo su cuerpo se desmorona: una de sus uñas y un diente se desprenden a una ligera presión acompañados de un líquido purulento; su rostro aparece manchado, con sombras de incierta procedencia. Asustada, Veronica le habla de su mal olor al tiempo que le revela los resultados del análisis químico de unos misteriosos pelos que le nacieron en la espalda: éstos no son humanos, sino que se asemejan a los de un insecto. Ante la extrañeza generada por lo incomprensible, Brundle apela a una explicación que se confirmará muy pronto ingenua en comparación con su destino trágico: «Estoy muriendo», dice. He ahí su gesto dramático, pero infinitamente más compasivo para consigo mismo de lo que lo será la enfermedad que padece: buscar un sentido, un fin, un objetivo para la enfermedad. Veremos más adelante cómo, en su angustia, Brundle se pregunta *qué quiere la enfermedad*, estudia de qué modo revela ésta su propósito. Ausencia de un metalenguaje médico tranquilizador, inexistencia de un cuadro clínico capaz de nombrar, espacializar y exorcizar el terror, ¿qué queda sino la angustia de un

cuerpo que se descompone sin saber por qué, sin destino conocido sin piedad? Y las dudas parecen sugerir la deshumanización más completa, de la que nacen las preguntas sin respuesta: los pelos inhumanos agarrados a su espalda ¿son expresión de lo animal que acecha el cuerpo?; el mal olor, ¿es acaso manifestación de una putrefacción cadavérica interior? ¿O incluso profecía de su descomposición inmediata? ¹⁸.

En este trágico momento, lo carnal impone su ley con crudeza e impidiendo la menor fuga metafórica. La respuesta a la pregunta angustiada que formula Brundle le viene paradójicamente no de su cuerpo —el cual no habla sino por la pura imagen del horror—, sino del registro más simbólico posible, de la forma más digitalizada de la imagen, a saber: el ordenador. No deja de resultar sorprendente que desde el mismo interior del sofisticado lenguaje informático emerja, mediante el examen minucioso de lo que no puede percibir el ojo humano, lo real. Brundle interroga, por tanto, al ordenador, le exige una contestación que no ha podido hallar por otros caminos, descompone el proceso de desintegración y reintegración que padeció a través de todas y cada una de las fases inaprehensibles para el ojo: y ahí, agrandándola hasta el horror, aparece esa figura digitalizada que vive en el interior de su cuerpo, sin ser reconocible, sin dejarse notar, pero deteriorándolo caer irremediablemente: una mosca. Representada en esquema, ampliada, está ahí y jamás será vista de nuevo, porque, como lo real, es no sólo invisible, sino también imposible ¹⁹.

La mosca, imposible de percibir en el cuerpo, puesto que está encubierta, sí es detectable en cambio en el esquema. Esto es lo siniestro, algo que se insinúa de lo real en un cuerpo, que el ojo siente, sin que, pese a todo, sea reconocible. Y aquí radica igualmente la paradoja de lo real: es el esquema, con su abstracción, con su imagen digitalizada, construida artificialmente, lo que levanta acta de ello. No debemos llamarnos a engaño, sin embargo: el lugar en el que se incrusta no es el del esquema (éste sólo lo localiza como un *scanner*): es el cuerpo humano mismo. Conviene añadir algo: la réplica que ofrece el ordenador es algo imperceptible en el presente, debido a la plenitud de la fusión: y es que la mosca no existe sino como un instante en el

Metamorfosis, Ciencia y Horror. En torno...

105

cual el ordenador analiza y registra ese segundo componente que irrumpió en el cuerpo de Brundle para desaparecer más tarde. La verdadera respuesta sobre el estatuto del cuerpo del insecto que ha dejado de existir no deja lugar a dudas: fusión a nivel molecular-genético. Esa mosca que, digitalizada, vimos en un diagrama ha desaparecido. Pero por la misma razón ese otro cuerpo que cada vez más lejanamente se asemeja a Brundle también está desapareciendo; o, mejor, lo vemos desmoronarse, es decir, descomponer sus formas, su *Gestalt*.

Un narcisismo imposible

En este trágico momento tiene lugar una elipsis. Han transcurrido cuatro semanas y de Brundle sólo sabemos a través de una representación metonímica de lo sucedido: la mutación de su voz. Es entonces cuando el científico levanta acta de su observación atenta de la enfermedad a través de las transformaciones de su cuerpo y muestra, con sarcasmo, horror, asco y afán arqueológico a un mismo tiempo, su tenacidad científica: «Estoy enfermo y puede que sea contagioso. No quisiera contagiarte —dice a Veronica— y se va acelerando. No se detiene. Todos los días hay cambios. Cada vez que me miro al espejo veo a alguien diferente, asqueroso, repulsivo». Dramática constatación en la que aquella primera representación sobre la que se anula el narcisismo —la imagen unificadora del cuerpo propio— se desmorona y transforma sin que sea reconocible ni apresable.

En efecto, nuestra observación, junto a la de Veronica cuando acude a visitarlo, no puede ser más rotundamente antimelodramática: las piernas de Brundle están torcidas; ahora ya las extrañezas que invaden su cuerpo se manifiestan como la superposición (la fusión) de lo animal y lo humano. Pero ¿qué es Brundle? ¿Es acaso un hombre-mosca como podríamos hablar de un hombre lobo? No, puesto que este último se representa en sus momentos terminales (a veces lobo —metáfora—, a veces hombre; rara vez el instante de metamorfosis). Brundle, en cambio, es algo mixto, en descomposición constante, inanalizable, indescriptible. Lo único cierto es que su imagen humana y

su cuerpo van siendo demolidos y su rostro mismo aparece descompuesto, asemejándose de manera siniestra a una mosca. Por esto, el ordenador le bautiza de nuevo como Brundlefly, es decir, «algo que nunca existió», algo situado a medio camino entre lo humano y lo animal. Ante la revulsión celular, la emisión de una baba asquerosa, no puede sino detenerse violentamente la economía melodramática que acecha en algunos rincones del relato. Y justamente sucede ésto porque estamos ante el asco, ese límite que Kant impuso al arte en su *Crítica del juicio* y que con gran acierto recordaba Eugenio Trías: «Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello (...), debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado (...). El arte de hoy —cine, narración, pintura— se encamina por una vía peligrosa: intenta apurar ese límite y esa condición, revelándose de manera que se preserve el efecto estético»²⁰. Lo único que cabe dudar aquí —y esto debería implicar muchas consecuencias— es si el efecto estético está preservado en los filmes de terror modernos. «El arte —prosigue Trías— es fetichista: se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que “a punto está” de ver aquello que no puede ser visto; y en que esa visión que es ceguera, perpetuamente queda diferida. Es como si el arte —el artista, la obra, sus personajes, sus espectadores— se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse. De ahí que no haya “última palabra” de la obra artística. Hace de ese instante penúltimo un espacio de reposo y habitación: justo el tiempo de duración de la ficción»²¹. Cabría preguntarse si en la actualidad el cine de terror (y *La mosca* en particular) apura esta frontera aproximándose hacia esta última escena que no puede ser representada y, si bien debe reconocerse que dicha escena es irrepresentable, es muy posible que la experiencia estética quede, sin embargo, dañada, quebrada o destruida por esa operación de aproximación al límite.

Regresemos, entonces, a esta representación de lo repugnante, rotundamente trágica. Una oreja se desprende del cuerpo de Brundlefly, su repulsivo vómito es, por demás, funcionalmente corrosivo, pues, incapaz de ingerir alimentos sólidos, éste licúa los sólidos... «Me estoy convirtiendo —aquí

Metamorfosis, Ciencia y Horror. En torno...

107

resume la idea de transformación— en algo que jamás ha existido: en Brundlefly». No es —vale la pena insistir en ello— el resultado lo que importa, sino el *proceso* y su *efecto* de irreconocimiento. A fin de cuentas, está aquí en juego la *degradación de lo humano*; o, más concretamente, la *degradación de la carne* ²². Como decimos, el melodrama no puede penetrar, pese a sus esfuerzos: ensayando la compasión, Veronica abraza al que fue su amante, pero no puede por menos que sentirse paralizada por el horror y el asco. El tratamiento de la planificación en plano/contraplano que muestra a los personajes acentúa la indecisión de aquello que entra en oposición: hombre/mujer, humano/animal, monstruo/humano... En el fondo, todas estas oposiciones se disuelven pues ninguna puede dar cuenta de la posición fronteriza, inefable, de Brundlefly.

Una siniestra arqueología

Parece imposible ir más lejos en el camino hacia la pérdida de la imagen del cuerpo de lo que nos ha propuesto *La mosca* en las últimas secuencias. Y, sin embargo, Cronenberg introduce una nueva fase, es decir, una torcedura apenas creíble en este proceso delirante: Veronica descubre que está embarazada de Seth. El terror que se adueña de ella expresa el dolor y la náusea de lo que se alberga en su cuerpo. De ahí que sufra una pesadilla en la que aborta un bicho viscoso de forma oblonga. Revisemos la particularidad de la situación: si Seth es un hombre-mosca, donde los dos componentes están, no ya superpuestos, sino fusionados a nivel genético-celular, ¿qué forma y entidad poseerá el engendro gestado en el cuerpo de Veronica y producido por el esperma de Brundle? A tan intrincada complicación da *The Fly II (La mosca II. Una nueva generación;* Chris Wallas, 1989) una respuesta pobre hasta el extremo, donde penetra tanto el melodrama como el discurso social, verdaderos bordes en *La mosca*. Podría decirse que, en este último aspecto, *La mosca* comienza allí donde se detienen en su espectacularidad escópica y con estructuras narrativas muy convencionales y estandarizadas películas del género *It's*

Alive (Estoy vivo; Larry Cohen, 1973) —y sus varias secuelas— o *Baby Blood (Alan Roback, 1989)* en las que los monstruos genéticos acaban fatalmente por convertirse en demoníacos asesinos, fundando un relato de persecución y destrucción a fin de cuentas harto convencional.

Brundlefly ha tomado una decisión: levantar testimonio, dejar algo sentenciado para la memoria y, en consecuencia, utiliza dos procedimientos contradictorios, pero complementarios, de fijación: por una parte, un vídeo en el cual registra sus transformaciones, su metamorfosis, su descomposición. Como dijera Wim Wenders a propósito de la filmación de los últimos tiempos de Nicholas Ray en su *Lightning over Water (Relámpago sobre el agua, 1980)*: «Los ojos miran con piedad, la cámara no». Otro procedimiento es, con todo, mucho más sorprendente y demuestra esta suprema actitud del investigador: Seth guarda en cajones —deliciosa fantasía— las partes caídas de su cuerpo, mencionando con despiadada ironía una siniestra arqueología o, en sus palabras, «el Museo Brundle de Historia Natural». Verdadera expresión de la historia del hombre en un sentido invertido, es decir, no la de su crecimiento, sino la de su descomposición²³. El objeto del científico está depositado en el vacío de la angustia y lo que está en juego es su cuerpo en tanto en cuanto sometido a la descomposición. Así, la ciencia jamás ha podido vivir más ajena —y paradójicamente unida— al sufrimiento humano. La ciencia impone su mirada en un objeto magullado, herido, pero que aún puede observar, levantar acta, analizar; lo hace para dar un testimonio que le habrá de sobrevivir. Nunca el sujeto de la ciencia ha estado tan cerca de su objeto, ni siquiera en la magia o en las prácticas animistas.

Un sueño sin inconsciente

«Soñé que era un insecto que soñaba con ser un hombre». Así se expresa Seth, perdido en el espejismo de su estado. Sólo que el cuerpo, una vez más, le devolverá a un mundo en el que no son posibles ejercicios marabares del pensamiento. Al término de tan trágico itinerario, y tras su batalla con el antagonista Stathis Borans (John Gets), Setn

Metamorfosis, Ciencia y Horror. En torno...

109

ya es rigurosamente irreconocible y se reduce a un amasijo de carne. Aquí y allá se advierten rasgos que recuerdan a Seth y a una mosca: lo que se fraguaba en el interior ha surgido arrebatadoramente al exterior. Y, a pesar de todo, tampoco aquí se detiene esta terrible fábula. Brundle ofrece a Veronica una fusión nueva y última, la familia ideal. Repugnante metáfora de la felicidad beatífica hogareña, donde ésta no es más que un revoltijo de carne. Y Brundle se descompone a pasos agigantados: cae la carne, al tiempo que se generan nuevos tejidos desde su interior; capas sanguinolentas sin forma ni consistencia se descubren una a una. Irreconocibles para un ojo —el del espectador— que queda fascinado sin ser capaz de descifrar lo que de humano hay —o hubo— allí.

Es entonces cuando se produce la suprema fusión entre Brundle y la misma telecápsula. Ya no lo animal y lo humano coexisten en ese cuerpo que se destruye y regenera cancerígenamente²⁴, sino también lo vivo y lo inerte. El resultado de esta definitiva fusión no es una carne irreconocible, sino un engendro en donde se ha consumado la pérdida entera de lo humano. Y ahí solo es donde Seth, brutal mosca —como dijera en una ocasión él mismo: véase la cita que encabeza este artículo— practica el único gesto melodramático de toda la película, al colocar en su sien el cañón de la escopeta que sostiene Veronica, rogando a ésta que le prive de tan absurda tortura. La masa sanguinolenta (¿acaso hay nombre que la antropología pueda pedir prestado a la lengua para describir este objeto?) salta en mil pedazos, al tiempo que hace temblar ese objeto trágico que nos es extraño y familiar, siniestro entonces, y que es nuestro propio cuerpo²⁵.

Notas

¹ Véase «Una ciencia de lo concreto» en *El pensamiento salvaje*. México, F.C.E., 1964; también «El encuentro del mito y la ciencia» y «Pensamiento "primitivo" y mente civilizada» en *Mito y significado*, Alianza, Madrid, 1987. Semejante es esto a lo que Freud denominó «das Unheimliche» (lo siniestro) en su texto célebre de 1919.

² El llamado expresionismo alemán fue ejemplar en este aspecto, al

ahondar en la matriz hebraica de unos alquimistas que practicaban las ciencias más esotéricas y herméticas posible: el rabino Löw en *El Golem*, el inventor Rotwang en *Metrópolis*, entre otros.

³ A este respecto, véase nuestro artículo «El cadáver y el cuerpo humano en el cine clásico de Hollywood» en *Archivos de la Filmoteca*, 14, en prensa; y sobre todo el libro también en prensa *Despedazar un cuerpo. El cine de terror entre Psicosis y El silencio de los corderos*. Verdoux, Madrid.

⁴ Susan Sontag: *La enfermedad y sus metáforas*. Muchnik, Barcelona, 1980; original de 1977; y *El SIDA y sus metáforas*. Muchnik, Barcelona, 1989; original de 1988.

⁵ Reténgase, por ejemplo, lo que Sontag señaló a propósito de la tuberculosis: su estetización por parte del romanticismo fue tan significativa que incluso el modelo tuberculoide de cuerpo se convirtió en moda para la aristocracia. Todo esto se produce contra la evidencia, sin ir más lejos, del hedor del aliento tísico que podría muy bien ser asimilado a la descomposición. ¿Por qué la idea de consunción del cuerpo ha dado lugar a imagerías tan distintas como la estetización de la tuberculosis y las referencias mitológicas que lleva aparejada el SIDA? Esta es una pregunta que no afecta ni sólo ni realmente a la Medicina, sino a la producción simbólica de nuestro universo de sentido.

⁶ Silvia Tubert: «Desórdenes del cuerpo» en *Revista de Occidente* nº 134-135, julio-agosto 1992, p. 144.

⁷ Valdría la pena comparar esta ligereza del cuerpo ideal postmoderno con la ausencia impoluta de corporeidad del cine clásico hollywoodense cuando se trataba de las actrices: el aura que rodeaba a sus rostros las hacía encarnar su «alma»; diferente es lo que sucede con muchos actores masculinos en cuyo rostro aparecía a menudo la huella de un real, la arruga, la cicatriz, cuyo efecto simbólico era una historia pasada dura e insoportable.

⁸ Serge Grünberg, *David Cronenberg*. Etoile/Cahiers du Cinema, París, 1992.

⁹ Stanley Wiater, *Dark Visions. Conversations with the Masters of the Horror Film*. Avon, Nueva York, 1992, p. 58.

¹⁰ Adam Knee, «The Metamorphoses of the Fly» en *Wide Angle* nº 14-1, 1992, pp. 20-34.

¹¹ Mary B. Campbell, «Biological Alchemy and the Films of David Cronenberg» en Barry Keith Grant, ed., *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Metuchen, Londres, Scarecrow, N. J. 1984, pp. 307-320.

¹² David Cronenberg entrevistado por Cris Rodley en Chris Rodley, ed., *Cronenberg on Cronenberg*. Alfred A. Knopf, Toronto, 1992, pp. 127-128.

¹³ *Ibidem*, p. 128.

¹⁴ *Ibidem*, p. 129.

¹⁵ Por esta intervención del registro genético y de la biología, por la extrema corporeidad en que se juega su drama, *La mosca* (1986) debe ser distinguida de toda una caterva de filmes en los que la metamorfosis se impone con virulencia al ojo, sin omitir violencia alguna ante el cuerpo, pero en clave animista o neoanimista. Valgan algunos ejemplos como *An*

Metamorfosis, Ciencia y Horror. En torno...

111

American Werewolf in London (Un hombre lobo americano en Londres; John Landis, 1981), *The Howling (Aullidos;* Joe Dante, 1981), *The Howling II (Aullidos II;* Philippe Mora, 1984), *The Howling III (Aullidos III;* Philippe Mora, 1987), *The Company of Wolves (En compañía de lobos;* Neil Jordan, 1985), *Cat People (El beso de la pantera,* Paul Schrader, 1982), *Silver Bullet (Bala de plata;* Daniel Attias, 1985), *Demons (Lamberto Bava, 1985), Demons 2 (Lamberto Bava, 1987)* y un larguísimo etcétera con el que no merece la pena cansar al lector.

¹⁶ Obsérvese que en el cine de Cronenberg no hay inconsciente alguno que actúe: lo que pertenece a las formaciones del inconsciente es radicalmente expulsado al cuerpo. Donde se vive bajo esa forma de lo real que es el cuerpo despedazado, habitado, putrefacto.

¹⁷ Para Jacques Lacan, el narcisismo es lo que oculta el despedazamiento del cuerpo. Por esto, este autor insistió siempre en la tensión entre el cuerpo despedazado y la alienación en la imagen, sede de una oposición que mantuvo firme entre real e imaginario. Véase la formulación primera y casi inmodificada de su teoría en «El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia Psicoanalítica» en *Escritos*, vol. 1, siglo XXI, Madrid, 10.^a edición corregida y aumentada, 1984, pp. 86-93. Freud, por parte, al analizar el «caso Emmy» en sus *Estudios sobre la histeria*, se enfrentaba a ese fenómeno tan característicamente histórico que es el asco. En un texto de trabajo reciente («Lo imposible de soportar en la vida cotidiana»; Documento de trabajo para las X Jornadas del Campo Freudiano en España, Barcelona, marzo, 1992) sostienen Dolores Castrillo, Gustavo Real y Piedad Ruiz: «¿Cuál es la significación de esta carne en descomposición? No otra que la caída del cuerpo de su estado unitario a su estado fragmentado, real, desertotizado» (p. 32). Podemos imaginar a la luz de esta implicación teórica que todo el filme de Cronenberg se mueve en ese ámbito desertotizado de la descomposición y atomización del cuerpo. Nos encontramos en el lugar opuesto al que jubilosamente celebrara Jean Baudrillard en *De la seducción* Cátedra, Madrid, 1981.

¹⁸ Michel Foucault puso de relieve la estrecha relación entre la constitución de la medicina moderna y la elaboración de un metalenguaje cerrado en *Nacimiento de la clínica, Una arqueología de la mirada médica*. Siglo XXI, México, 1966.

¹⁹ Así es como Lacan concibió lo real.

²⁰ Eugenio Triás: *Lo bello y lo siniestro*. Seix Barral, Barcelona, 1982, pp. 17-18.

²¹ *Ibidem*, p. 43.

²² Bastaría recordar que el asco en su relación con la carne humana es tema explícito de un sinfín de películas de horror de la última hornada: el canibalismo mecánico de los muertos vivientes en *Night of the Living Dead (La noche de los muertos vivientes, 1968)*, *Dawn of the Dead (1979)* y *Day of the Dead (El día de los muertos, 1986)*, todas dirigidas por George A. Romero; la metáfora carnífera aplicada al cuerpo humano en *Blood Dinner (Comida sangrienta;* Jackie Kong, 1987) y, sobre todo, *The Texas Chainsaw Massacre (La matanza de Texas;* Tobe Hooper 1974) y *The Texas Chainsaw*

Massacre II (Tobe Hooper, 1986). Y todas las secuelas o imitación que tales filmes de culto han promovido.

²³ Recuérdese la cita de Cronenberg sobre la vejez que señalamos en la nota 13, pues cobra ahora toda su pertinencia.

²⁴ Si tuviéramos que remitirnos a las metáforas de la enfermedad que se ponen en juego aquí, diríamos que se aúnan dos formulaciones contradictorias: lo que remite a la consunción del cuerpo se refiere al SIDA, lo que apunta al crecimiento desmesurado remite al cáncer. Ambas se encuentran en esta literalización corporal de la que nos habla *La mosca*.

²⁵ Cabe indicar aquí que los monstruos que pone en escena en sus filmes Cronenberg, en un primer momento fantásticos, se tornan cada vez más realistas, sin por ello dejar de incrustarse en la anatomía humana. Un radical ejemplo de esto lo vemos en *Dead Ringers (Inseparables, 1988)*, donde el delirio está ligado a la irrupción monstruosa (es decir, en su monstruosidad, en su real) del cuerpo femenino visto por dos ginecólogos gemelos.