

El cuerpo antisocial

Teresa De Lauretis

Teresa De Lauretis (Milán, 1938), teórica postestructuralista y cinematográfica italiana residente en EEUU, es editora desde 1986 de la prestigiosa revista *Feminist Studies/Critical Studies*. Pionera de la Teoría Queer, se interesa especialmente por la representación cinematográfica de la mujer y el significado de la definición sexual. Es autora, entre otras, de *Alicia no: feminismo, semiótica y cine* (1984) y *Tecnologías del género* (1987). El presente ensayo tiene su origen en el curso impartido por la autora en la Cátedra de Pensamiento Contemporáneo de la Fundación Cañada Blanch / Universitat de Valencia (Valencia 5 a 13 de mayo de 2011), bajo el título "El cuerpo antisocial: el cine de David Cronenberg entre comunicación y virtualidad".

El cine de David Cronenberg es una reflexión sobre las fuerzas creativas y destructivas que son inherentes al individuo y pueden transformar la cultura y la sociedad. El punto central de su reflexión, la fuente de la creatividad y la destructividad humanas, es la sexualidad, representada como la interacción de la biología y la fantasía, del cuerpo y de la mente, un espacio virtual similar a la concepción freudiana de la psique. Freud arroja una larga sombra en las películas de Cronenberg. Desde la primera, la película *Transfer* (1966), en 16 mm, cuyo título y argumento juegan con el concepto freudiano de transferencia, a la más reciente, *Un método peligroso* (2011), que remite directamente al psicoanálisis y pone en escena a su inventor, la sexualidad humana se representa en sus formas perversas, transgresivas, excesivas y patológicas, relacionadas con la figura del científico visionario y el artista creativo cuyos experimentos originan una mutación física y una transformación de la sociedad.

En sus primeras películas, experimentales, los científicos son figuras ausentes o distantes, muertas o veneradas. Su visión y su trabajo experimental son practicados por discípulos, en sujetos vivos, en instituciones llamadas la Casa de la Piel, el Instituto de Enfermedades Neo-venéreas, o Importación/Exportación Metafísica: el doctor Luther Stringfellow, «afrodisiasta y teórico», de *Stereo* (1969) es el autor de experimentos psicosexuales supuestamente telepáticos pero que se muestran ante todo en la oralidad y la «omnisexualidad»; el dermatólogo Antoine Rouge de *Los crímenes del futuro* (*Crimes of the Future* [1970]), es el descubridor de una enfermedad causada por cosméticos, un «eflujo blanco, gasificado y amorfo que sale de las orejas y la nariz» que la gente está irresistiblemente impedida a oler y a lamer.¹

La alusión a Freud es imposible de obviar en el primer largometraje de Cronenberg producido comercialmente *Vinieron de dentro de...* (*Shivers* [1975, estrenada en los Estados Unidos como *They came from within*): el catedrático de universidad Emil Hobbes, especialista en enfermedades del aparato urinario, está experimentando con un tipo de parásito que pretende que se alimente de los órganos enfermos para devolverle la salud al cuerpo. Sin embargo, el parásito (cuyas forma y manera de aparecer proporcionará el prototipo de *Alien* de Ridley Scott, de 1979) resulta ser una combinación de afrodisíaco y enfermedad transmitida sexualmente; sale del cuerpo de un paciente en un complejo de apartamentos de lujo y se extiende como un virus por todo el edificio, desencadenando un impulso incontrollable hacia el sexo violento e indiscriminado en todos los inquilinos, incluidas las personas mayores y los niños. Los esfuerzos del cuerpo de médicos y del personal de seguridad para contener la epidemia fracasan cuando también ellos son atacados por el parásito y se unen a la orgía sexual general en la piscina comunitaria. La película termina con los inquilinos abandonando tranquilamente en sus coches el lujoso edificio, la mañana siguiente, como si fueran al trabajo: la imagen misma de la normalidad social, pero queda claro que van a extender el virus –la sexualidad– por el mundo.

1. Citado de la narración de la voz en off de la película.

Tanto si Cronenberg lo pretende como si no, la secuencia final de *Vinieron de dentro de...* es una ilustración perfecta de la famosa ocurrencia que Freud dijo a C. G. Jung en el barco que los llevaba a los Estados Unidos para un ciclo de conferencias en 1909: «No saben que les llevamos la peste».² Freud se refería, por supuesto, al psicoanálisis y no a la sexualidad, pero mirando atrás podemos decir que una de sus mayores contribuciones a la modernidad cultural es la nueva comprensión de la sexualidad en la que se basa el psicoanálisis: la sexualidad no es sólo cópula, el sexo reproductivo o genital de los adultos, sino que incluye la sexualidad infantil, que es polimorfa-perversa, no reproductiva, hedonista y sin reglas. El proceso de crecimiento conlleva la formación de una agencia interna, el ego, que adecua el individuo a las exigencias de la sociedad civilizada, y luego reprime, refrena o redirige los deseos ilimitados y los placeres corporales de la infancia. La sexualidad adulta, en otras palabras, es el efecto en el cuerpo de procesos psíquicos: la represión, lo inconsciente y la fantasía.

El sello del cine de Cronenberg es el cuerpo antisocial, sexualmente transgresivo: sus órganos y fluidos internos (el cerebro en *Scanners... Su solo pensamiento podía matar* [*Scanners*], el útero en *Inseparables* [*Dead Ringers*], el ano-máquina de escribir en *El almuerzo desnudo* [*Naked Lunch*]) no son lugares de creación o concepción natural sino sitios de mutación y creatividad; sus zonas erógenas se multiplican por orificios que de repente aparecen en partes inesperadas de la anatomía humana: el corte abierto en el abdomen del hombre, en el que se insertan una cinta de video y una pistola en *Videodrome*; el agujero en la axila de la mujer de la que sale un aguijón mortal en *Rabia* (*Rabid*); las heridas y cicatrices de las víctimas de los accidentes de coches en *Crash*; el «biopuerto» en *eXistenZ*, un orificio protético situado en la base de la médula espinal, que domina las funciones erógenas tanto del ano como de la vagina en relación con un órgano sexual, la «vaina», que es a la vez masculino y femenino, y exterior al cuerpo.³

Es como si lo que la civilización ha reprimido en los individuos volviera al cine de Cronenberg como imágenes de cuerpos desfigurados. El cuerpo mutante, innatural, protético, incontrolable y traumático de muchas de sus películas ya no es la envoltura protectora del yo, la frontera que garantiza la integridad física y la identidad social de la persona; es un cuerpo permeable, penetrable, abierto a influencias y ataques externos. La representación visualmente impactante de ese cuerpo les ha valido a sus películas la definición de «terror biológico»; y a su director, el título de creador de un nuevo género cinematográfico: «el cine de terror biológico».

Después de *Vinieron de dentro de...*, al científico visionario (loco) se le otorga una presencia diegética más llamativa y él mismo muta a la par que la difusión de las nuevas tecnologías sociales: la cirugía plástica y estética en *Rabia* (1976), la psicoterapia en *Cromosoma 3* (*The Brood* [1979]), bancos de datos informáticos en *Scanners* (1980), televisión y grabadoras de cintas de video en *Videodrome* (1982), hasta las biotecnologías y los videojuegos interactivos de *eXistenZ* (1999). El cirujano plástico Dan Keloid de *Rabia*, el psiquiatra Hal Raglan, director del Instituto Somafree de Psicoplásmica en *Cromosoma 3*, y el padre-psicofarmacéutico Dr. Paul Ruth en *Scanners* son figuras demiúrgicas cuyos experimentos producen mutaciones orgánicas y trastornos sociales en sus respectivos mundos, y cada película, una articulación de los estragos producidos por su visión. Sus nombres mordaces señalan el comentario irónico de Cronenberg sobre los intereses comer-

2. Señalado por Jacques Lacan en «La chose freudienne», en *Écrits* (París, Seuil, 1966), p. 403. [traducción en español: Jacques Lacan: *Escritos*, México, Siglo XXI, 1975, trad. y ed. de Tomás Segovia]

3. Para un detallado análisis de *eXistenZ*, véase T. de Lauretis: «Donde termina la existencia: la realidad virtual de Cronenberg», en G. Colaizzi (ed.): *Interculturalidad y políticas de género*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.

ciales que hay detrás de las tecnologías emergentes del cuidado personal y autogestión que intentan mejorar el comportamiento humano, y sus imprevisibles efectos en el cuerpo.

Por lo tanto, en las películas de los años ochenta *Videodrome* (1982), *La mosca* (*The Fly* [1986]) e *Inseparables* (*Dead Ringers* [1988]), la figura central está cada vez más individualizada, y el «experimento» ya no se lleva a cabo en otros sino en el yo y su doble. Como el marco de la historia cambia posteriormente hacia la creación artística en *El almuerzo desnudo* (1991), *M. Butterfly* (1993), *Crash* (1996) y *eXistenZ* (1999), donde el sujeto del experimento es el artista visionario (escritor, actor o diseñador de juegos), el tema de la mutación orgánica da paso al tema de la metamorfosis (Kafka, Beckett, Burroughs y Nabokov son citados a menudo por Cronenberg como sus escritores de formación). Pero el cuerpo sigue siendo el centro de atención; proporciona la prueba, la manifestación concreta de la metamorfosis individual como mutación ontológica.

La relación del cuerpo con la sexualidad, apenas velada como lo es en la sintomatología y en el carácter infeccioso de las enfermedades venéreas en las primeras películas, se representa posteriormente en formas extremas de somatización (la histeria de conversión hiperbólica en *Cromosoma 3*, el sadomasoquismo alucinado en *Videodrome*, el narcisismo letal de *Inseparables*) y en el cuadro cuasi-clínico de lo que Freud llamó las neurosis narcisistas: melancolía en *M. Butterfly*, paranoia en *eXistenZ*, esquizofrenia en *Spider*. «Cuasi-clínico» se utiliza con referencia a la concepción psicoanalítica, no médica o psiquiátrica, de las enfermedades mentales: en estas películas, las causas, origen o razones del comportamiento de los personajes principales se expresan a través de sus fantasías.

En *Spider*, quizá la menos popular de las películas de Cronenberg pero, en mi opinión, la más conseguida tanto a nivel visual como narrativo, los deseos reprimidos de la infancia en los que tuvo origen la enfermedad mental de Spider son representados en la sucesión de alucinaciones y fantasías edípicas que afloran a su mente, escenarios de seducción y de sexualidad transgresiva. Intenta mantenerlas en su memoria y las escribe en un cuaderno para entender lo que le sucede, pero vemos el cuaderno repleto de garabatos ilegibles: las fantasías no se traducen en la realidad, pertenecen a otra realidad, una forma de vida que está presente en su mente y activa en su cuerpo.

Para el espectador de la película, las fantasías dan cuenta de la enfermedad en el cuerpo de Spider (que la maravillosa actuación de Ralph Fiennes hace visible y casi tangible) y proporciona una solución narrativa: en su conspiración para matar a la mujer sexualmente seductora, a quien el tabú edípico, la prohibición del incesto, le hace ver como la amante de su padre, el niño Spider mata realmente a su madre (ambas mujeres son interpretadas por Miranda Richardson). Esto, sin embargo, sólo puede pasar en la mente del Spider adulto; puede ser un escenario imaginario que crea para explicar o justificar esa otra, inexplicable, vida dentro de sí mismo, que nosotros llamamos enfermedad mental. En cualquier caso, no hay solución para Spider; está enredado en la telaraña del amor y del odio, de la culpa y de la pérdida en la que el Spider niño fue atrapado. Como Cronenberg dijo de su personaje, comparando su película con la versión de Hollywood de *Una mente maravillosa* (*A Beautiful Mind* [2001]), la película de Ron Howard sobre John Nash, «Spider es el esquizofrénico que no gana el premio Nobel».⁴

M. Butterfly es una articulación formalmente compleja del papel central de la fantasía en la sexualidad y, en particular, en la unión de las pulsiones sexuales a las pulsiones

4. Cronenberg, citado en William Beard: *The artist as a monster: the cinema of David Cronenberg*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, pág. 552.

(auto)destructivas. Escrito por el dramaturgo chino-americano David Henry Hwang desde su propia obra de Broadway (1988), pero con cambios significativos que la hacen en todos los sentidos una película de Cronenberg, *M. Butterfly* se basa en el juicio por traición, en 1986, de un ex diplomático francés y su amante chino de muchos años, una antigua estrella de la ópera de Pekín (representados en la película por Jeremy Irons y John Lone). Aunque la gravedad del juicio era insignificante, éste se hizo famoso como escándalo sexual porque el diplomático francés parecía ignorar el hecho de que su amante era un hombre. La película construye la relación entre los amantes como una repetición consciente y creativamente reelaborada de la narrativa cultural dominante de la feminidad y de la maternidad expiatoria que la ópera de Giacomo Puccini *Madama Butterfly* (1904) configuró en una fantasía pública popular.⁵

5. Para un mayor debate sobre la fantasía «Butterfly» en relación con la cultura popular; véase Teresa de Lauretis: «Popular culture, public and private fantasies: femininity and fetishism in David Cronenberg's *M. Butterfly*», *Signs*, 24-2 (1999), págs. 303-334.

Cronenberg reformula la ópera como un espejo en el que los dos protagonistas se ven a sí mismos; un espejo que también refleja al espectador de la película los poderosos efectos que la fantasía pública inscrita en la ópera tiene en dos varones: nosotros vemos cómo *Butterfly* se aferra a las fantasías subjetivas de ambos, suscita su deseo mutuo, e impone sus pulsiones sexuales contra los dictados del principio de la realidad, incluso al precio del encarcelamiento. Cuando, en el juicio, el francés se enfrenta al cuerpo masculino de su amante que para él era «*Butterfly*», no puede soportar la pérdida de su objeto de deseo; la fantasía reemplaza a la realidad, y él mismo se convierte en «*Butterfly*», cumpliendo con el destino escrito para ella en la ejecución del suicidio ritual. Al demostrar cómo el escenario imaginario de la ópera suscita o da forma a las fantasías de los espectadores, la película es también un sofisticado comentario sobre el cine como heredero de la ópera en la producción de fantasías públicas por los medios de comunicación de masas.

La íntima relación del cine y la fantasía se representa explícitamente en *eXistenZ*, la única película, además de *Videodrome*, completamente escrita por Cronenberg. Bajo el pretexto de la ciencia ficción, *eXistenZ* es una reflexión sobre las tecnologías de la posmodernidad (información, comunicación, biotecnologías y nuevos medios interactivos) y sobre los efectos que éstos producen en el imaginario social y en la realidad subjetiva, psíquica. El título de la película también es el nombre de un juego de realidad virtual, *eXistenZ*[®], que se desarrolla en un futuro próximo de ciencia ficción, pariente cercano de los juegos interactivos de hoy, excepto por el hecho de que sus componentes o módulos son tanto electrónicos como orgánicos, hechos de microsensores implantados en tejido animal mutado. Se juega de manera colectiva, todos se conectan a una consola vinculada a los demás, que es manejada por la diseñadora del juego a través de un panel de control llamado «vaina». El juego se descarga directamente en los cuerpos de los jugadores a través del «biopuerto» injertado en su médula espinal; a cada jugador se le asigna un papel en una historia de violencia, sexo y muerte, un *thriller* que tiene lugar en el mundo empresarial de los medios de comunicación del entretenimiento. Como el juego sólo está parcialmente escrito, los jugadores aportan al mismo sus propias capacidades, expectativas y fantasías individuales; el guión guía sus respuestas afectivas pero no las determina o las controla en última instancia. «Todos somos hasta cierto punto un proyector», dice Cronenberg del público de sus películas, «vienen al cine completamente cargados con sus propias películas de vida».⁶

6. David Cronenberg: *Interviews with Serge Grünberg*, Londres, Plexus, 2006, pág. 174.

La afinidad de este juego con la realidad virtual del cine es sugerida visualmente en la disposición de los jugadores, que aparecen sentados, cuerpos inmóviles, mientras que toda la acción, incluyendo su propia participación en el juego, tiene lugar como una percepción interna. El cine es evocado de manera inequívoca en las palabras de la diseñadora del juego Allegra Geller (Jennifer Jason Lee), que habla de su creación con los términos técnicos del montaje cinematográfico, tal como lo haría un director de cine. De hecho, la coincidencia entre el título de la película, *eXistenZ*, y el nombre del juego patentado *eXistenZ*[®] sugiere de sobra que éste es una alegoría del cine, siendo el aparato cinematográfico el sistema que produce toda película (todo juego jugado) como un producto patentado. En *eXistenZ*[®], el vínculo de lo humano y lo tecnológico que produce la realidad humana como virtual es representado en la interfaz del cuerpo humano con dispositivos bioelectrónicos, y esto es ciencia ficción, al menos hoy en día. Sin embargo, *eXistenZ* sugiere que la realidad virtual del cine se produce de manera similar para los espectadores: está ligada al cuerpo en la forma de una interfaz cuyo espacio es la psique del espectador. Lo que hace del cine realmente una biotecnología y equipara al director de la película, Cronenberg mismo, con el artista-científico visionario de las primeras películas.

Las fantasías desarrolladas en *eXistenZ* no son sólo eróticas sino también deseos de muerte. Desde el principio mismo del juego, cuando un jugador intenta matar a la diseñadora del juego, y a través de las múltiples matanzas de animales y seres humanos, hay fantasías paranoides de destrucción y autodestrucción. Aunque la figura central ya no es el villano demiúrgico de las primeras películas sino la «diseñadora estrella» de videojuegos famosos, quien al final resulta ser simplemente una jugadora a quien se le ha asignado ese papel, el *leitmotiv* de la enfermedad atraviesa la película en paralelo al tema del sexo. La vaina de Allegra, que es el auténtico núcleo de *eXistenZ*[®] y el órgano sexual humano en la película, siempre está enferma: al principio la hiere un diente humano, luego se contamina, explota, y por último «muere». El biopuerto del protagonista masculino Ted (Jude Law) está permanentemente infectado: desde el momento en el que se le instala hasta cuando Allegra lo detona con un control remoto para ganar el juego, la infección es terminal y letal. Enfermedad y muerte son los efectos de un deseo deliberado o involuntario de matar o autodestruirse. Esto es lo que los jugadores encuentran en el juego y lo que parece ser la realidad de la existencia en *eXistenZ* (la forma morfológica de la palabra del título en alemán es una referencia a la filosofía de Martin Heidegger).⁷

Cronenberg atribuye reiteradamente la agresividad y la autodestrucción que acompaña toda forma de enfermedad en sus películas a la conexión íntima entre sexualidad y muerte. Las comedidas declaraciones que ofrece en las entrevistas, como «la muerte es la base de todo terror» o «las películas de terror son muy primarias, y se ocupan de cuestiones primarias, en especial la muerte y, por lo tanto, la sexualidad»,⁸ pretenden subrayar el propósito catártico de su cine, la confrontación del artista con el envejecimiento y la mortalidad para conseguir el control sobre la muerte; pero la compulsión a la repetición que es manifiesta en los personajes, en los guiones y en la estructura formal de casi todas sus películas sugiere que algo más está pasando. Es como si, en esa confrontación, el control no sólo fuera conseguido sino excedido, atraído por otro desafío; como si la muerte no pudiera ser contenida en la película, y tuviera que hacerse otra película.

7. Comentario del director del DVD, citado en William Beard: *The artist as Monster*, pág. 430.

8. David Cronenberg: *Cronenberg on Cronenberg*, ed. Chris Rodley, Londres, Faber & Faber, 1997, págs. 57-58 [traducción al español: David Cronenberg; *David Cronenberg por David Cronenberg*, Barcelona, Alba, 2000].

Conscientes del juego de niños mencionado por Freud en *Más allá del principio del placer*, en el que es la experiencia angustiante (*Fort!*, ¡Fuera!), y no el placer (*Da*, aquí), que es repetido de manera compulsiva e infatigable, se podría decir de las películas de Cronenberg que «no utilizaba sus juguetes más que para jugar con ellos a estar fuera».⁹ La compulsión a la repetición (*Wiederholungszwang*) es el signo de una tendencia en la psique humana para ir más allá de la obtención del placer corporal y alcanzar un estado de quiescencia, o la ausencia total de tensión, un estado similar al de la materia inorgánica. Esta tendencia más allá del principio de placer, «más primitiva que éste e independiente de él»,¹⁰ a la que Freud supone en el juego de su nieto y que denomina *Todestrieb*, pulsión de muerte, es representada brillantemente en *Crash*, la película que Cronenberg escribió a partir de la novela de 1973 de J. G. Ballard del mismo nombre en el momento en que estaba escribiendo *eXistenZ*.

Crash relaciona la compulsión a la repetición con la erotización de los accidentes de tráfico y de los cuerpos heridos o con cicatrices de personas y coches. Accidente tras accidente, encuentro sexual tras encuentro sexual, el cuerpo es invadido por la sexualidad como una *pulsión* sin meta alcanzable ni elección de objeto, más allá del género y más allá del deseo. El artista creativo, en esta película, es alguien que puede recrear, poner en escena y llevar a cabo *en persona* los fatales accidentes de coches de estrellas de cine «inmortales» y escritores admirados. Después del accidente de coche de James Dean y de Jean Mansfield, representados en la película, quizá el siguiente en ponerse en escena sería el accidente de Camus o el de Nathanael West. La compulsión conduce a cada personaje hacia su propio accidente, hacia el lugar más allá del placer, más allá de la mortalidad, donde se vuelven inmortales. Según mi lectura de la película, el accidente es la figura de una alteridad, algo no humano y sin embargo humano que siempre está latente dentro de la materia viva del cuerpo: la muerte, como la imagina Freud, el retorno a la materia inorgánica.¹¹ Cronenberg podría no estar de acuerdo.

La idea de que la enfermedad «indica la presencia de alguna otra forma de vida», ya presente en el parásito de *Vinieron de dentro de...*,¹² vuelve en muchas de sus películas: en la mística «nueva carne» de *Videodrome*; en los cuerpos llenos de cicatrices de las estrellas de cine «inmortales» en *Crash*; en la sangre que confirma la metamorfosis del diplomático francés en *Butterfly*; en las fantasías de Spider, intraducibles para él pero vívidamente representadas para el espectador; en la absoluta virtualidad de *eXistenZ*. Quizás esta «otra forma de vida» sólo es representable en las figuras de la ficción, en metáforas literarias o visuales y alegorías. Cuando Cronenberg pone en escena el encuentro de tres figuras históricas de peso –Sigmund Freud, Carl Gustav Jung y Sabina Spielrein– en *Un método peligroso*, el pulido realismo de época de la película es inusitadamente insulso, carente de ironía o emoción.

El «Freud» de Cronenberg, interpretado por Viggo Mortensen como un estafador del *film noir*, es un hombre arrogante, sarcástico, intransigentemente sujeto a su propia teoría del psicoanálisis, que menosprecia a «Jung» (Michael Fassbender) por buscar la causa de las enfermedades mentales en el misticismo, la religión y los fenómenos paranormales. Por su parte, el doctor más joven, que reflexiona en silencio en la última escena de la película, no puede proporcionar la respuesta en cuanto a la «otra forma de vida» que

9. Sigmund Freud: *The Standard edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trad. y ed. de James Strachey, 24 vols., Londres, Hogarth Press, 1953-1974; la cita es del vol. 18, pág. 15. [traducción al español: Sigmund Freud: *Psicología de las masas. Más allá del principio de placer. El porvenir de una ilusión*, Madrid, Alianza, 2005 (6.ª edición)].

10. *Ibid.*, pág. 17.

11. Véase Teresa de Lauretis: «Becoming inorganic», en *Freud's Drive: Psychoanalysis, Literature and Film*, Londres, Palgrave-Macmillan, 2008, págs. 88-113.

12. David Cronenberg: *Interviews with Serge Grünberg*, pág. 167.

nosotros hemos vislumbrado en las diferentes figuras de la enfermedad en las anteriores películas de Cronenberg. Aquí, el cuerpo antisocial está completamente domesticado y exhibido en los dos personajes femeninos como el lugar de la concepción natural y la reproducción burguesa. La interpretación naturalista de la histeria que hace Keira Knightley como Sabina Spielrein, y la cita visual en la convencional escena de sadomasoquismo, es un triste recordatorio de la inventiva y del tono agudo de *Cromosoma 3* y *Videodrome*.

Cuando el director hace que su personaje repita la afirmación irónica de Freud sobre el psicoanálisis como peste (para aclarar, se supone, la advertencia del título de la película), la ironía de Freud desaparece; el peligro del psicoanálisis, por no hablar de la sexualidad, no se ve representado por ninguna parte en *Un método peligroso*. Y sin embargo lo era, brillantemente, en la contenida amenaza de la última secuencia de *Vinieron de dentro de...* Sin duda, el realismo biográfico es un método peligroso para el cine de Cronenberg, que en su mejor momento ha creado «criaturas desde el inconsciente, haciendo físico lo mental».¹³ Como hace el gran cine visionario. ■

13. Cronenberg hablando sobre *Cromosoma 3* en *Cronenberg on Cronenberg*, ed. Chris Rodley, pág. 84.

□ Traducción de Mónica Granell