La nueva carne como horizonte de sentido

Tragedia, ficción y cuerpos mutantes en el cine de David Cronenberg

Pilar Gomez Diz (FFyL - UBA)
pilargomezdiz@gmail.com

Introducción:

El presente trabajo propone una exploración en torno a la obra del realizador canadiense David Cronenberg, focalizada en tres producciones que constituyen núcleos privilegiados para pensar la relación entre el cuerpo, la tecnología y la experiencia perceptiva: *Videodrome* (1983), *The Fly* (1986) y *Dead Ringers* (1988). Estos tres films pueden ser concebidos como tres aproximaciones en torno a un gran tema, que en rigor recorre la totalidad del corpus filmográfico del director, que tiene que ver con un progreso experimental en el cual lo que se propone es una búsqueda, trágica, del vencimiento de la mortalidad. En el marco de esta búsqueda, la mutación corporal no aparece como un desvío grotesco ni como un efecto sensacionalista, sino como la forma privilegiada a través de la cual Cronenberg interroga los límites de lo viviente. La transformación, el desgarramiento, y la ulterior fusión de la carne operan como procedimientos que interpelan la estabilidad de la identidad humana, en un intento de reflexionar, mediante la mediación del dispositivo fílmico, sobre la tradicionalmente problemática distinción cartesiana entre la mente (*res cogitans*) y el cuerpo (*res extensa*).

La modalidad representativa que adopta Cronenberg para aproximarse a esta problemática es el *body horror*, un registro estético a menudo reducido, en lecturas inmediatas, a la simple mostración explícita de la violencia corporal. Sin embargo, esta crudeza visual no clausura la mediación, sino que la intensifica. Lejos de buscar la inmediatez del impacto, la exposición del cuerpo vulnerado exige una respuesta activa del espectador, que debe cumplir la función de llenar los espacios de indeterminación que la obra le propone. La aprehensión del significado de un ser completamente evolucionado, discernible en los tres filmes seleccionados, requiere la activación de una estructura *entimemática*. Entendido en su acepción aristotélica como un silogismo trunco en el cual una premisa permanece implícita, este mecanismo no solo invita,

sino que coacciona al espectador a la suplencia de la norma faltante. Es precisamente en la tensión irresoluble entre la premisa tácita de la integridad corporal y la evidencia visual de la mutación donde se precipita la reorganización cognitiva que postulamos como eje de este trabajo. La violencia somática no debe ser interpretada como una finalidad estética que se agota en la mera exhibición de la atrocidad, sino como un

dispositivo de mediación que, al igual que toda configuración cinematográfica, instituye una experiencia cuya eficacia simbólica depende ineludiblemente de la actividad constructiva del espectador para la producción del sentido.Para abordar la dimensión productiva de la recepción en el cine de Cronenberg, este trabajo se estructura a partir de un marco teórico tridimensional que convoca, en cada una de sus secciones, a una figura clave de la teoría estética y hermenéutica.

En una primera instancia, se recurrirá a la obra de Wolfgang Iser, específicamente a *El acto de leer* (1987), con el propósito de examinar la mecánica de la recepción desde una perspectiva fenomenológica. De este texto se recuperarán las nociones de lugar de indeterminación y concretización, para demostrar cómo la ambigüedad visual de la mutación no constituye una falla en la representación, sino un vacío estratégico que el espectador debe colmar mediante su actividad imaginaria, transformando la mera percepción del horror en un acto de constitución de sentido.

En un segundo movimiento, el análisis se desplazará hacia la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer, tomando como eje su obra *Verdad y método* (1998). A partir de la recuperación de las nociones de juego y fusión de horizontes, se indaga en el modo en que la violencia del *body horror* deja de operar como un límite para la comprensión para constituirse en la fricción dialéctica necesaria que dinamiza el encuentro entre el espectador y la obra. El objetivo de esta sección es evidenciar que la repulsión inicial, lejos de clausurar el sentido, habilita una instancia que habilita la integración de la alteridad radical de la mutación, transformando el rechazo estético en la condición de posibilidad para la ampliación del horizonte interpretativo.

Finalmente, la tercera instancia del análisis se articulará a partir de la crítica arquetípica de Northrop Frye, tomando como referencia central su obra *The Secular Scripture* (1976).En tanto entiende la ficción como un modo de organización simbólica de la experiencia, Frye permite situar las mutaciones corporales dentro de una lógica que excede la literalidad de la imagen y se inscribe en patrones narrativos arquetípicos que dotan al corpus de una función de conocimiento estructural. La recuperación de los temas del descenso y la indagación sobre la función estructural de la violencia en la tragedia permiten rastrear la dinámica trágica

subyacente que recorre las mutaciones corporales y la desestabilización de la identidad en los tres filmes. La cartografía que ofrece Frye habilita una fusión horizontica que enmarca el cine de Cronenberg como una reactualización contemporánea de los patrones míticos fundamentales de la literatura occidental. No obstante, atendiendo a lo expuesto en las secciones anteriores se evidencia que esta interpretación trágica es tan solo una cristalización provisional. Siguiendo la premisa hermenéutica de que el sentido es siempre disputable, esta clave de lectura interpretativa permanece abierta a la posibilidad de una nueva fusión que habilite la emergencia de otras configuraciones de lo real. En este sentido, la propuesta aquí desplegada no aspira a clausurar la significación del corpus, sino a demostrar cómo el dispositivo cinematográfico opera como un campo de disputa simbólica donde se negocian, incesantemente, los límites de nuestra propia humanidad.

La indeterminación de la carne violentada:

Es posible advertir como una verdad consensuada dentro de la comunidad de espectadores que el *body horror* se constituye en un recurso cinematográfico privilegiado para la mostración explícita de la violencia. Frente a otras estrategias de modelización de la agresión, tales como la elipsis narrativa, que anula la representación directa del acto violento, o la relegación de la violencia al plano sonoro para evitar la visibilidad, el *body horror* encara la pregunta por el límite ético de la representación, exhibiendo el corte, la mutación o el desgarramiento en primeros planos que, en una lectura superficial, parecerían no dejar nada a la imaginación de aquel que asume el rol de visionar el filme.

No obstante, aceptar esa lectura superficial implicaría comprometerse con la premisa ontológica de que el sentido de la obra cinematográfica reside en el objeto en sí mismo, con independencia de la interacción con el espectador. La idea de que el *body horror l*o muestra todo y que, por lo tanto, anula la imaginación activa, se funda en una concepción de la representación como duplicado pasivo de lo real, en la cual el significado del filme es autosuficiente. Esta perspectiva, que desconoce la función productiva de la mirada, exige ser rebatida.

En contraposición a la noción de pasividad, la estética de la recepción, formulada por Wolfgang Iser en *El acto de leer* (1976), postula que el texto, originalmente pensado desde la matriz literaria, no es una entidad conclusa, sino un entramado de perspectivas esquemáticas que, al dejar zonas de indeterminación, impulsan al lector a una actividad productiva. El significado

de la obra, por lo tanto, no es inmanente a la misma, sino que exige la realización y la toma de conciencia del rol activo por parte de quien la observa. Tal como lo reconoce el autor "el texto es un potencial de efectos, que sólo es posible actualizar en el proceso de la lectura." (p. 11) Esta conceptualización establece una dinámica irrenunciable en la cual el texto y el lector se configuran como dos polos que, a través de su interacción, constituyen la base para teorizar el efecto de la obra, cualquiera sea su medio. Desde esta perspectiva, se vuelve posible considerar que la obra fílmica funciona como una textualidad comunicativa que, al igual que su contraparte literaria, interviene en los sistemas sociales y en las estructuras de referencia del espectador. El dispositivo cinematográfico no es solo un medio de registro del mundo, sino un agente que lo moldea estableciendo los parámetros de lo concebible.

Tanto la novela como el film presentan una estructura orientadora que demanda del receptor la ejecución de una serie de operaciones cognitivas, tales como la reorganización de los campos de referencia y la articulación de las discontinuidades, para que el sentido pueda efectivamente configurarse. Pese a que los dispositivos literarios y audiovisuales se organizan según lógicas expresivas heterogéneas, ambos comparten la necesidad de una intervención activa por parte del receptor. En cada caso, el lector o espectador debe articular los elementos que la obra no explicita de manera directa y completar las zonas de indeterminación que estructuran el proceso de significación. De este modo, las diferencias mediáticas no anulan la convergencia funcional de la actividad interpretativa, que se constituye como condición común para la configuración del sentido en ambas experiencias estéticas.

Frente a la idea de que el sentido de la obra depende exclusivamente de la intención autoral de su realizador, Cronebenrg en este caso, las reflexiones de Iser permiten comprender el significado no se encuentra fijado de antemano, sino que se configura en el entramado dialógico que se produce cuando el filme es puesto en relación con su receptor. En este marco, el sentido no puede concebirse como un mero residuo de la voluntad autoral, sino como el resultado de un proceso de lectura en el que el espectador interviene activamente para completar los espacios de indeterminación que la estructura del texto fílmico introduce como condición de su funcionamiento. En este marco, la relación entre creador y receptor se sostiene en un principio de decoro tácito, entendido como la responsabilidad del autor de dejar espacios abiertos para la intervención interpretativa. El decoro no prescribe un sentido único, sino que fija las condiciones del juego, distribuyendo la tarea del significado entre la obra y su receptor. Tal como señala Iser "Autor y lector, pues, participan en sí el juego de la fantasía, que ciertamente no se iniciaría sí el texto pretendiera ser algo más que sólo regla de juego." (p.176) Esta observación resulta especialmente pertinente para el body horror, donde la explicitación visual

convive con zonas de indeterminación que solo pueden activarse si la obra renuncia a clausurar el sentido y habilita la participación imaginativa del espectador.

En el cine de Cronenberg, esta lógica se vuelve especialmente visible porque el body horror introduce una paradoja productiva. Al mismo tiempo que expone la carne con una crudeza que parecería cerrar toda ambigüedad, instala puntos ciegos que desbordan la literalidad de la imagen. La mutación, posible de rastrear en las tres producciones propuestas para este trabajo, nunca se ofrece como un fenómeno completamente explicable, sino como una figura liminal cuyo estatuto ontológico permanece incierto.

La obra del cineasta canadiense organiza sus propios lugares de indeterminación, de modo que aquello que se muestra en modo radical es también lo que exige ser completado por la imaginación del espectador. Las imágenes de la desmesura no formulan un argumento cerrado sobre la naturaleza de la metamorfosis, sino que funcionan como reglas de juego que habilitan múltiples recorridos interpretativos.

En el caso de *The Fly*, el film narra la acelerada mutación del científico Seth Brundle, quien, tras un error en su experimento de teletransportación, fusiona su ADN con el de una mosca. El filme expone la progresión de la enfermedad como una caída heroica en la que el protagonista pierde gradualmente su identidad humana en favor de un nuevo organismo simbiótico y abyecto, conocido como Brundlefly, culminando en un destino trágico.

En esta producción, la indeterminación visual se manifiesta significativamente en la escena del encuentro de Brundle con el luchador de pulseadas en un bar luego de haber discutido con su interés romántico. En este punto de la narrativa, Seth aún conserva una apariencia humana, pero sus capacidades físicas han sido transformadas por su fusión a nivel molecular. Al ser provocado, Brundle rompe con una facilidad hiperbólica el hueso del brazo de su oponente. La mostración explícita de la fractura no se agota en el shock, sino que su función principal es reorientar el horizonte de sentido del espectador. La imagen del hueso roto no es un fin en sí mismo, sino la prueba irrefutable de que la categoría ontológica del protagonista ha colapsado. La violencia extrema de la fractura es el espacio que obliga al espectador a completar el silogismo entimemático. Si la fuerza física de Brundle excede la norma humana, entonces la premisa tácita de su identidad debe ser negada. La concretización forzosa implica la aceptación de la entidad Brundlefly antes incluso de su manifestación visual completa, transformando la repulsión por la fractura en un acto de reajuste cognitivo.

The fly (1986) - min 51

En un modo similar, *Videodrome* (1983) sigue a Max Renn, el director de una estación de televisión por cable, que se obsesiona en la búsqueda de una señal pirata *snuff*, que resulta ser una emisión que induce alucinaciones y tumores cerebrales. El film despliega la progresiva fusión entre tecnología y carne, mostrando cómo Max deviene simultáneamente soporte y emisor de la "Nueva Carne" a partir de la aparición de una abertura vertical en su abdomen.

La indeterminación alcanza un momento decisivo en la escena en que Barry Convex introduce un dispositivo de casete en la abertura del abdomen de Max. Aunque la secuencia exhibe una explicitud innegable, su sentido no se reduce a la simpleza de la penetración tecnológica sino genera múltiples lecturas interpretativas que desbordan la literalidad de la imagen.

Una posible concretización es la lectura de la feminización del cuerpo masculino del protagonista. El receptáculo abdominal, al desestabilizar la morfología fálica, sitúa a Renn en una posición de receptividad que transforma su abdomen en un espacio gestacional simbólico, donde la tecnología incuba nuevas formas de subjetividad. Al mismo tiempo esta escena puede ser factible una segunda concretización ligada a una interpretación de la producción audiovisual como un virus que contamina el cuerpo. El contenido ideológico de la cinta (*software*) se inserta directamente en la carne (*hardware*) de Max, produciendo una simbiosis patológica y destructiva de su corporalidad originaria. La violencia de la inserción no es un mero ataque físico, sino la dramatización de un proceso de contaminación perceptiva en el que la imagen se convierte en un elemento parasitario que reorganiza la estructura corporal del protagonista.

Videodrome (1983) - min 57

Finalmente, *Dead Ringers* (1988)[1] narra la historia de vida de Elliot y Beverly Mantle, dos gemelos idénticos dedicados a la ginecología que funcionan como dos mitades de una misma identidad escindida entre lo masculino y lo femenino. Ambos se encuentran unidos por una dependencia patológica en la que proyectan en la infertilidad de sus pacientes el deseo de restaurar una totalidad que ellos mismos no pueden integrar. Su intervención obsesiva en la reproducción de la vida desencadena un progresivo deterioro físico y psíquico, hasta conducirlos a un descenso irreversible hacia la autodestrucción.

En este caso, la crisis de identidad puede ser ejemplificada en la escena del examen ginecológico con instrumental aberrante. Las herramientas, elaboradas por el personaje de Beverly una vez que esté hubo caído en la locura, son mostradas con explicitud formal, evidenciándose como piezas inoperables y anatómicamente imposibles. Esta discontinuidad funcional entre el objeto y la corporalidad opera como un lugar de indeterminación que el espectador debe concretizar. Dentro de la multiplicidad de efectuación de llenado de la indeterminación, es posible señalar el quiebre del rol social de los hermanos como productores de vida. La violencia instrumental puede ser interpretada como la materialización de la toxicidad dialéctica del vínculo que impide a los hermanos continuar en su camino como profesionales respetables.

[1] *Dead Ringers* representa un punto de inflexión en la filmografía de Cronenberg. Si bien persisten elementos temáticos clave, como el imaginario del científico creador, la obsesión por la hibridación de lo masculino/femenino y la inestabilidad de la identidad, el filme abandona la mostración explícita del *body horror* que definió a sus predecesoras.

Dead ringers (1988) - min 73

De este modo, bajo el tamiz de los ejemplos tematizados, se vuelve posible afirmar que la articulación entre la estética de la recepción y el body horror muestra que la violencia extrema funciona como una estrategia que invita al espectador a la concretización de lo indeterminado. La explicitud de la imagen del cuerpo mutante, ya sea el desgarramiento óseo en The Fly o la disfunción instrumental en Dead Ringers, produce un vacío que intensifica la mediación generando un proceso en el que "lo dicho parece sólo hablar realmente cuando refiere a lo que calla"(p.263). En esta perspectiva, la obra de Cronenberg se constituye como un ejemplo paradigmático del modo en que la esfera de la significación resulta más amplia que la esfera de lo decible. El body horror, como metodología de representación de la violencia, ilustra este principio al operar con una mutación que nunca es una mostración explícita de un referente dado. Por el contrario, la mutación es concebida como el vacío estratégico que habilita la multiplicidad de lecturas interpretativas posibles.

El juego hermenéutico de la desintegración corporal:

En la búsqueda por profundizar la estructura entimemática que caracteriza la representación audiovisual en general y la cinematragia de Cronenberg en particular, se torna valiosos incorporar las reflexiones que expone Hans-Georg Gadamer en el primer volumen de Verdad y Método (1960). En dicha obra el autor alemán produce un ejercicio de desplazamiento de la comprensión del arte de la esfera estética subjetiva, dominada por la conciencia del sujeto, hacia una explicación ontológica basada en el juego. El juego no se define por la intencionalidad del jugador, sino por su propia esencia, entendida como un movimiento de vaivén que no posee un objetivo fijo más allá de su propia renovación. Tal como afirma

Gadamer “Lo que hace que el juego sea enteramente juego no es una referencia a la seriedad que remita al protagonista más allá de él, sino únicamente la seriedad del juego mismo” (p.145) La verdadera seriedad del juego reside en el abandono total del sujeto, quien es más dirigido que director, ya que es el juego mismo, y no el individuo, el verdadero sujeto del acontecer. La obra de arte, al igual que el juego, exige esta transformación en una construcción que gana su idealidad al separarse del hacer subjetivo y se vuelve repetible, manifestándose en su verdadero ser. Al transponer este concepto al dominio del cine, la obra de Cronenberg debe ser comprendida como una construcciónque se sustrae a la intencionalidad subjetiva y exige la participación activa del espectador en su cumplimiento. El cine entendido como juego exige que dicho juego encuentre su ser en un para alguien puesto que “toda representación es por su posibilidad de representación para alguien. La referencia a esta posibilidad es lo peculiar del carácter lúdico del arte” (p.152)

El body horror se ajusta a esta lógica porque su irrupción violenta y mutante tiende a forzar la inmersión, dificultando la distancia reflexiva inmediata. El asco que produce la caída de las uñas de Seth en *The Fly*, la intolerancia que genera la fusión del arma de fuego con el cuerpo de Max en *Videodrome* y la repulsión del derramamiento de la sangre de Beverly al final de Dead Ringers, no constituyen un mero *shock* estético, sino la manifestación más intensa de la *energeia*[2] del juego. Es precisamente en esta fricción donde el espectador es arrancado de su horizonte habitual y absorbido por la lógica de la obra, siendo jugado por la seriedad del *body horror*. Al negarse la posibilidad de la distancia objetiva, el sujeto se somete a la transformación que la obra impone, reencarnando en la lógica interna de la mutación. Este proceso de inmersión es la condición que precede a cualquier instancia de entendimiento hermenéutico.

El sometimiento a la *energeia* de la obra se verifica en la temporalidad de la celebración que Gadamer atribuye al arte, un presente único en su tipo que niega la fugacidad del tiempo efímero. Tal como lo reconoce Gadamer la temporalidad que le corresponde a la identificación del arte como juego en el sentido de que “su verdadero ser no se puede separar de su representación y que es en esta donde emerge la unidad y mismidad de una construcción” (p.167) es el fenómeno de la fiesta.

[2] El concepto de *energeia*, que Gadamer recupera de la filosofía aristotélica, puede ser entendido bajo la noción "actualidad" o de "estar-en-obra". Su función reside en distinguir el acto pleno de la obra de arte de su mera posibilidad. Es la pura actividad que se realiza en el momento de su ejecución respectiva de su componente representacional. .

Al transponer esta noción a la experiencia cinematográfica, resulta posible advertir que el *body horror* instituye una temporalidad festiva en el sentido de que su estructura es la de la recurrencia y permanencia. Del mismo modo en que la fiesta detiene el tiempo cronológico para permitir la presentación de la comunidad ante sí misma, la puesta en escena de Cronenberg suspende el flujo narrativo mediante la utilización estratégica del plano detalle y la insistencia en la viscosidad de la materia. Esta operación no debe ser interpretada como una interrupción extrínseca del desarrollo narrativo en favor de un esteticismo autónomo, sino como una modalidad de configuración temporal en la que la forma y el contenido alcanzan una indistinción productiva.

The fly (1986) - min 58

Videodrome (1983) - min 34

Dead ringers (1988) - min 73

Siguiendo la premisa gadameriana de que en la obra de arte la representación no es un añadido a la realidad, sino un incremento de su ser, la puesta en escena de Cronenberg no se limita a ilustrar la mutación, sino que la instituye como acontecimiento. La insistencia en la viscosidad de la materia o en el detalle quirúrgico no detiene el relato sino que, por el contrario, produce un efecto de densificación de la experiencia temporal que transforma la sucesión cronológica. En este marco, la detención en el entierro que produce el detalle adquiere una función estructural decisiva. Al aislar el fragmento, ya sea la uña desprendida de Seth en *The Fly*, la boca televisiva de Nicki en Videodrome o el brillo frío del instrumental en Dead Ringers, la cámara anula la perspectiva totalizadora y el contexto diegético inmediato para forzar una confrontación con la materialidad de la carne.

Este aislamiento visual funciona como una fuerza centrípeta que incorpora al espectador en la lógica interna del juego, anulando la distancia reflexiva desde la cual podría juzgar el horror como un hecho externo. La violencia de la imagen no debe entenderse como un exceso ornamental, sino como la condición necesaria para que la *energeia* de la obra se despliegue y obligue al sujeto a habitar, sin amortiguadores representacionales, la inmanencia de la transformación. En ese presente suspendido de la mutación, la unidad y mismidad de la Nueva

Carne no aparecen como un episodio contingente, sino como una configuración de sentido que se afirma y adquiere consistencia en el propio acto de su visualización.

Sin embargo, la inmersión en la temporalidad festiva de la obra no debe ser comprendida como una clausura solipsista, sino como el umbral que habilita lo que Gadamer denomina conversación hermenéutica[3]. Si el juego asegura la participación ontológica del sujeto, la comprensión de esa experiencia exige que la relación entre el espectador y el filme se estructure bajo la lógica del diálogo. En este marco, la obra de arte no es un objeto mudo con sentido inacabado en sí, sino un otro capaz de interpelar, una alteridad radical que plantea una pregunta al horizonte de comprensión de quien observa.Así, Gadamer es describe esta dinámica conversacioanl mediante la analogía de la traducción afirmando que "Toda traducción es por eso ya una interpretación, e incluso puede decirse que es la consumación de la interpretación que el traductor hace madurar en la palabra que se le ofrece" (p. 462).

El cine de Cronenberg, al confrontar al espectador con la imagen de la carne mutada, instaura una dialéctica de pregunta y respuesta donde lo que está en juego no es solo la trama, sino la validez de los prejuicios ontológicos del sujeto respecto a su propia integridad corporal.La experiencia del body horror no como un choque físico, sino como un acontecimiento lingüístico y una mediación de sentido. El proceso de comprensión no se desarrolla mediante la renuncia al propio horizonte del espectador ni mediante una empatía que lo traslade sin fricción al horizonte de la obra. Por el contrario, el horizonte del presente no se forma pues al margen del pasado y, en consecuencia, comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos horizontes para sí mismos. Esta fusión supone que el horizonte del espectador y el horizonte estético que propone la filmografia cronebergiana no permanecen escindidos, sino que se interpenetran en una dinámica de constante reajuste, ampliando así el campo mismo de la comprensión

De este modo, se vuelve posible afirmar que en corpus cronenberguiano, la violencia explícita adquiere opera como la fricción necesaria para que esta fusión acontezca. La repulsión estética ante la fractura de Seth o la instrumentalización de Beverly no funcionan como explicitaciones que bloquean el diálogo, sino como negatividades dialécticas que hacen visible la distancia entre los horizontes. El shock visual desestabiliza la rigidez del horizonte de expectativas del espectador, obligándolo a poner en suspenso sus prejuicios normativos sobre lo humano,

[3] Ver Verdad y Método capítulo 12 - El lenguaje como medio de la experiencia hermenticia p.461 a p.487 - Ediciones Sígueme

poniendo en evidencia el modo en cual aquel que desee comprender un texto fílmico deberá estar dispuesto a dejarse decir algo por este, que la nueva carne penetre en su horizonte.

La fatalidad trágica de la mutación identitaria:

Para completar el arco hermenéutico expuesto en las secciones anteriores, se vuelve pertinente articular la mecánica de la recepción y el movimiento lúdico de la comprensión con una estructura que permita situar aquello que emerge en la obra. Mientras Iser describe el vacío que activa la participación del espectador y Gadamer evidencia el modo en que dicha se despliega en el vaivén móvil entre horizontes, la perspectiva arquetípica del filósofo de la literatura candiesne Northrop Frye ofrece una clave para nombrar el tipo de figura que toma forma en ese proceso hermenéutico. Frye permite entender que la violencia de Cronenberg no irrumpe como un desborde sin forma, sino como la actualización de una lógica trágica que puede rastrearse elementos culturales que atraviesan desde los mitos de descenso y desposesión hasta las narraciones modernas sobre la caída y la transformación del sujeto, y que siguen operando, de manera subterránea, como matrices de inteligibilidad en nuestras formas contemporáneas de representar lo humano.

De acuerdo con lo expuesto por Frye en *The secular Scripture* (1976), la violencia abierta (*forza*) se constituye como el principio rector de la tragedia, y el héroe trágico se define justamente por ser un agente de esta violencia que, en virtud de la dialéctica interna del poder, deviene inevitablemente su víctima. Tal como lo reconoce Frye "The tragic hero is normally a person capable of being an agent and not merely a victim of violence, but tragedy is mainly a form in which an actual or potential agent of violence becomes a victim of it. As forza is open violence, tragedy seldom conceals anything essential from audience or reader." (p.66) [El héroe trágico es normalmente una persona capaz de ser un agente y no meramente una víctima de la violencia, pero la tragedia es principalmente una forma en la cual un agente real o potencial de la violencia se convierte en su víctima. Como *forza* es violencia abierta, la tragedia rara vez oculta algo esencial a la audiencia o al lector - traducción propia] En el cine de Cronenberg, esta dinámica adquiere una literalidad somática: la violencia que Seth Brundle, Max Renn y los gemelos Mantle ejercen contra los límites de la naturaleza se vuelve, inexorablemente, contra su propia carne.

Ahora bien, es en la estructura espacial del descenso (*themes of descent*) donde se ilumina el sentido último de sus trayectorias. Para Frye es posible identificar cuatro movimientos centrales

en lo que respecto al ascenso y el descenso, en sus propios términos "There are therefore four primary narrative movements in literature. These are, first, the descent from a higher world; second, the descent to a lower world; third, the ascent from a lower world; and, fourth, the ascent to a higher world" (p. 97). ["Existen, por lo tanto, cuatro movimientos narrativos primarios en la literatura. Estos son: primero, el descenso desde un mundo superior; segundo, el descenso a un mundo inferior; tercero, el ascenso desde un mundo inferior; y, cuarto, el ascenso a un mundo superior" - traducción propia]. Así, los tres relatos pueden ser interpretados como un intento fallido de ascenso hacia un nivel superior de existencia, una suerte de retorno al Edén o a una humanidad originaria y plena. Brundle busca la ubicuidad divina a través de la teletransportación; Renn persigue la evolución de la conciencia en la Nueva Carne y los Mantle intentan sostener una simbiosis gemelar perfecta que precede a la escisión del individuo. No obstante, este impulso de trascendencia colapsa y precipita a los personajes a un descenso hacia el mundo demoníaco; un espacio donde la identidad se fragmenta y la materia se vuelve hostil. Esta trayectoria descendente culmina, en los tres casos, en el acto del suicidio,en la consumación final del patrón trágico que valida el conocimiento adquirido en la caída.

En *The Fly*, el descenso se encuentra encaramado en la fusión biológica. El intento de Seth de traspasar los límites de lo posible con su desarrollo científico se invierte en una caída hacia lo sub-humano. La fusión con la mosca, lejos de reconducirlo al nivel edénico, lo arrastra al nivel demoníaco de la existencia,en donde su identidad se disuelve en una biología degradada. El desenlace de la tragedia puede ser concebido como un suicidio asistido. En la escena final, la criatura Brundlefly fusionada con el Telepod utiliza su último vestigio de conciencia para tomar el cañón de la escopeta que sostiene su amada y presionarlo contra su propia cabeza. Este gesto constituye la anagnórisis final, el reconocimiento de que el descenso es irreversible y que la única forma de detener la *forza* biológica que él mismo desató es la autodestrucción que termina desmoronando toda posibilidad de humanidad.

The Fly (1986) - min 93

En *Videodrome*, el descenso ocurre a través de la alucinación y la pérdida de la realidad consensuada. Max desciende a un submundo de conspiraciones y alteraciones corporales y su suicidio final puede ser leido como un acto de consuemacion del pasaje de niveles que distingue Frye. Tras haber sido transformado en un arma viviente, Max comprende que para completar su ascenso debe destruir su viejo cuerpo, que pertenece al mundo de la experiencia caída (tercer nivel). Así, su muerte física se resemantiza como el umbral necesario para el renacimiento en un orden superior de existencia.

Videodrome (1983) - min 82

Finalmente, en *Dead Ringers*, la estructura del descenso adquiere su forma más inquietante a través de la indistinción. La puesta en escena de Cronenberg, al negar sistemáticamente las marcas diacríticas que permitirían separar a Beverly de Elliot, instaura una ambigüedad fundamental que impide al espectador determinar con certeza qué gemelo actúa en cada

instancia de la caída. Esta falta de diferenciación no es un mero recurso de suspenso, sino la actualización del *themes of descent* descrito por Frye como una pérdida progresiva de la identidad individual. Frente a la pantalla, el espectador se ve obligado a llenar este vacío de sentido.La obra revela que no son dos individuos, sino una entidad simbiótica cayendo. El desenlace, único momento en el que es posible identificar una mostración explícita del derramamiento de la sangre sangriento, funciona como un ritual que elimina la separación que sostenía la identidad de los hermanos. Al borrar la alteridad que los sostenía como agentes codependientes cae también la identidad de cada uno llevándolos a una caída irrenunciable.

Dead Ringers (1988) - min 105

Reflexiones finales:

La fuerza analítica de la triangulación entre la estética de la recepción, la hermenéutica filosófica y la crítica arquetípica radica en su capacidad para ofrecer una comprensión profunda acerca de cómo el *body horror* trasciende la mera exhibición de la violencia para constituirse como un dispositivo de mediación ontológica. En lugar de concebir las mutaciones de la Nueva Carne como desvíos grotescos o excesos sensacionalistas, esta perspectiva permite evidenciar que la violencia somática opera como una estructura de indeterminación estratégica que reclama la actividad constructiva del espectador para completarse.

Abandonar la lectura literal del impacto visceral implica reconocer el carácter dialógico y lúdico de la experiencia cinematográfica, donde la repulsión y el *shock* no clausuran el sentido, sino que funcionan como la fricción dialéctica necesaria para dinamizar la fusión de horizontes entre la obra y el público. Así, el cine de Cronenberg no solo representa la destrucción del

cuerpo, sino que instituye un campo de disputa simbólica donde se negocian incesantemente los límites de la identidad, re-actualizando los patrones trágicos del descenso que dotan a la mutación de una función de conocimiento estructural. En este marco, la obra del realizador canadiense se presenta como un ejemplo paradigmático de cómo el cine puede articular imaginarios que desbordan la literalidad de la imagen para interrogar los fundamentos de nuestra existencia biológica y tecnológica. La capacidad de sus relatos para transformar la carne vulnerada en un horizonte de sentido subraya la potencia del dispositivo cinematográfico como un espacio privilegiado para la reflexión filosófica y la reconfiguración de lo que entendemos por humano.

BIBLIOGRAFÍA:

- Frye, N. (1976). *The secular scripture: A study of the structure of romance*. Harvard University Press.
- Gadamer, H.-G. (2017). *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Sígueme.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer: Teoría de los efectos de la literatura*. Taurus.

FILMOGRAFÍA:

- Cronenberg, D. (1983). *Videodrome*. Canadá.
- Cronenberg, D. (1986). *The Fly*. Canadá/EE. UU.
- Cronenberg, D. (1988). *Dead Ringers*. Canadá.