



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Larga vida a la nueva carne: el cuerpo y la técnica en la obra de David Cronenberg

Autores (en el caso de tesis y directores):

Julián Elencwajg

Guillermo Federico Macchi

Mauro Vázquez, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



**Larga vida a la nueva carne: el cuerpo y la técnica
en la obra de David Cronenberg**

**Tesistas: Julián Elencwajg y Guillermo Federico
Macchi**

1- Cuerpo, técnica y ciencia en la obra de David Cronenberg

Look out honey, 'cause I'm using technology

Ain't got time to make no apology

("Search and destroy", Iggy and The Stooges)



¿Esto... duele?



Señorita Bookman, esto es un retractor Mantle de oro sólido.



Tenemos la tecnología.



-Esto no puede lastimarla

-Yo... Yo no quise...

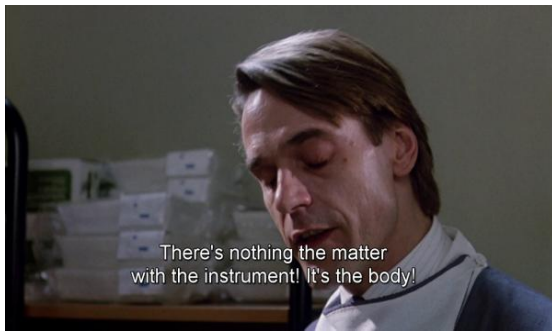


-Sí, lo hace.

-¿Y duele cuando tiene relaciones?



Eso es para retracción quirúrgica. ¡No me sorprende que le haya dolido!



¡No hay ningún problema con el instrumento! ¡Es el cuerpo!



¡El cuerpo de la mujer estaba todo errado!

En esta escena de *Dead Ringers* (1988), la película basada en "Gemelos", el libro de Bari Wood y Jack Geasland, están presentes muchos de los temas que atraviesan la filmografía de David Cronenberg que abordaremos en esta tesina: el cuerpo, la técnica, la ciencia, el dolor, el placer y el sexo.

En este trabajo analizaremos, tomando en cuenta el comentario del protagonista de *Dead Ringers* acerca del cuerpo "erróneo" de la paciente que no se adapta a la técnica, cómo se representa al cuerpo moderno a lo largo de la obra del director canadiense, en la que se ven tanto los efectos del mecanicismo¹, que entiende al cuerpo como una maquinaria, como las ideas

¹ El mecanicismo es la doctrina según la cual toda realidad natural tiene una estructura comparable a la de una máquina, de modo que puede explicarse de esta manera basándose en modelos de máquinas. Afirma que toda realidad debe ser entendida según los modelos

del posthumanismo², que postula que el cuerpo puede ser reconfigurado por la tecnociencia para un rendimiento mejor, cree que los genes son información manipulable y apuesta a la actualización tecnológica permanente para lograr una compatibilidad total con el tecnocosmos digital.

Para reflexionar acerca del nexo entre cuerpo y técnica, que, como señala y describe Le Breton, varía a lo largo de la historia, también nos centraremos en la relación que existe entre la búsqueda de placer y el sexo basándonos en las ideas que planteó Michel Foucault (1976). En el primer volumen de su *Historia de la sexualidad*, titulado “La voluntad del saber”, Foucault afirma que en las sociedades industriales el “dispositivo de la sexualidad” es estratégico debido a que se ubica en la intersección exacta entre el cuerpo individual y el de la población, afectando a ambos objetivos del “biopoder”³ al mismo tiempo.

El planteo acerca del cuerpo “erróneo” de la paciente que hace uno de los protagonistas, que trabaja en una clínica dedicada a los tratamientos de fertilidad, remite a la visión mecanicista del hombre y el mundo, mientras que la defensa acrítica e irreflexiva del instrumental que él mismo inventó está directamente vinculada a fenómenos asociados a la Modernidad, como el uso

proporcionados por la mecánica e interpretada sobre la base de las nociones de materia y movimiento, según explica Laguna (2016).

² El poshumanismo concibe al hombre como un equipo técnico y cree que las nuevas herramientas tecnológicas pueden promover un pensamiento en una comunidad que no sea exclusivamente humana. De acuerdo a Peter Sloterdijk, hay que prescindir de una interpretación humanista del mundo estructurado sobre la dicotomía sujeto-objeto porque “los hombres necesitan relacionarse entre ellos pero también con las máquinas, los animales, las plantas..., y deben aprender a tener una relación polivalente con el entorno”.

³ “Biopoder” es un término originalmente acuñado por el filósofo francés para referirse a la práctica de los Estados modernos para la gestión calculadora de la vida a través de “técnicas diversas y numerosas para obtener la sujeción de los cuerpos y el control de las poblaciones” (1977: 10.).

de la razón instrumental⁴ y la idea de progreso a través de la ciencia. Estos conceptos también son útiles para analizar la relación entre cuerpo y técnica en la obra del director canadiense.

Tanto la figura de Prometeo, quien robó el fuego a los dioses, llevó la técnica a los hombres y fue castigado por su intento de usurpar las prerrogativas divinas mediante artimañas y saberes terrenales, como el mito de Fausto, que, impulsado por una voluntad de crecimiento infinito y deseando superar sus propias posibilidades, firmó un pacto con el Diablo y asumió el riesgo de liberar potencias infernales que no pudo controlar, sirven para reflexionar acerca de los objetivos y las consecuencias del uso de la técnica en las películas de Cronenberg. En este trabajo nos basaremos en las categorías de lo “prometeico” y lo “fáustico” que plantea Sibilia (2005). La antropóloga argentina dice que lo prometeico pretende doblegar técnicamente a la naturaleza y mejorar las condiciones de vida de la humanidad a través del progreso impulsado por la acumulación de conocimientos científicos y el uso de la razón, aunque limitándose a crear artefactos técnicos que constituyen meras extensiones, proyecciones y amplificaciones de las capacidades corporales. Y afirma que lo fáustico, en cambio, apunta a un programa mucho más radical, que contempla la superación de los límites mediante la manipulación de la información genética y la creación de vida en los laboratorios.

Otro mito que puede vincularse a la obra de Cronenberg, y en particular a la escena que figura al inicio de este capítulo en la que se habla de unas herramientas correctas y un cuerpo inadecuado, es el de Procusto (del griego

⁴ “La razón misma se ha convertido en un simple accesorio del aparato económico omnicomprendido. Desempeña el papel de utensilio universal para la fabricación de todos los demás, rígidamente adaptado a su fin”, señalan Adorno y Horkheimer (1970: 46).

antiguo Προκρούστης Prokroústês o Procrustes, que significa “estirador”). El hijo de Poseidón, también llamado Damastes (‘avasallador’ o ‘controlador’), Polipemón (‘muchos daños’) y Procoptas, tenía su casa en las colinas, en donde ofrecía hospedaje a viajeros solitarios a quienes invitaba a acostarse en una cama de hierro en la que, mientras dormían, los amordazaba y ataba a las cuatro esquinas. Si la víctima era alta y su cuerpo era más largo que la cama, procedía a cortar las partes del cuerpo que sobresalían. Si, por el contrario, era de menor longitud que la cama, la descoyuntaba a martillazos hasta estirla. En el caso de la escena que expusimos al inicio, el cuerpo “errado” es forzado a adaptarse a la técnica “correcta”. En esta tesina también analizaremos si este vínculo existe en otras películas de Cronenberg.

La utilización de la “técnica moderna” que, de acuerdo a Heidegger, trasciende a los objetos técnicos, ya que es una forma de desocultar provocante que pone a la naturaleza en la exigencia de liberar energías para ser explotadas o acumuladas, atraviesa gran parte de la obra de Cronenberg. En sus largometrajes, la técnica que construye al mundo y modela al ser humano por medio de lo que Bookchin llama “matriz social de la tecnología” (1999) se articula con el cuerpo de los personajes, que es penetrado, modificado y transformado como si se tratara de uno de los invitados de Procusto.

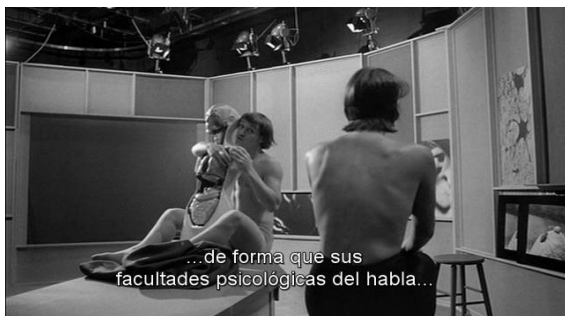
En gran parte de las películas de Cronenberg en las que centramos nuestro análisis, la técnica provocante y la falta de límites en su uso transforman radicalmente al mundo y a sus protagonistas al punto tal que todo parece ser una pesadilla fáustica. Y las consecuencias de ese caos, como

veremos a continuación, dejan marcas, más que nada, en los cuerpos. que es el terreno en donde se escribe la historia.

2- La comunidad organizada

El sexo es central en el entrecruzamiento entre cuerpo y técnica que se observa en *Stereo* (1969), el primer largometraje de Cronenberg, en el que presenta un estudio (ficticio) basado en las teorías sobre sexualidad y telepatía de una institución llamada Academia Canadiense para la Investigación Erótica. En la película se habla de disciplinas tales como la “metafísica científica”, la “parapsicología conductista” y la “Gestalt experimental”, y se hace hincapié en la importancia del amor y la “relación emocional y sexual” entre investigador y sujeto de estudio “llevada hasta su más lejano extremo” para que el experimento pueda realizarse.





“Dos de los ocho sujetos consintieron que les fueran removidas partes de sus laringes imposibilitando físicamente su función del habla. En sus cerebros fueron anuladas de forma que sus facultades psicológicas del habla se volvieran de por sí imposibles”, narra una voz en off mientras se muestran interacciones sexuales que forman parte del estudio.

En *Stereo*, los cuerpos son sometidos a intervenciones quirúrgicas con el objetivo de desarrollar la comunicación telepática y crear una comunidad de mentes, algo similar a lo que sucede en *Scanners* (1981), el séptimo largometraje de Cronenberg, en particular en la escena en la que uno de los personajes dice: “Scaneen juntos y sus mentes comenzarán a fluir hasta ser una. Un sistema nervioso. Un alma”. Es posible hacer un paralelismo entre la idea de comunidad de mentes unidas que aparece en ambas películas con el hombre medieval que se pensaba a sí mismo unido a su propio cuerpo, al resto de los hombres y al universo que describe Le Breton, quien toma el análisis del cuerpo carnavalesco que hizo Bajtin, y dice:

El cuerpo grotesco del júbilo carnavalesco se opone, radicalmente, al cuerpo moderno (...) El cuerpo en la sociedad medieval y, a fortiori, en las tradiciones del Carnaval, no se distingue del hombre, como sucederá con el cuerpo de la modernidad, entendido como un factor de individuación. Lo que la cultura del Medioevo y del Renacimiento rechaza justamente, es el principio de la individuación, la separación del cosmos, la ruptura entre el hombre y el cuerpo (...) El cuerpo grotesco está formado por salientes, protuberancias, desborda de vitalidad, se entremezcla con la multitud, indiscernible, abierto, en contacto con el cosmos, insatisfecho con los límites que permanentemente transgrede” (2002: 26).

La idea de una comunidad de mentes unidas en un mundo moderno en el que prima la individuación que se observa en *Stereo* y *Scanners* también se puede asociar a experiencias con LSD en pleno siglo XX, como las que figuran en el libro de Tom Wolfe “Ponche de ácido lisérgico”, que narra la experiencia de los Merry Pranksters, el grupo armado en torno al escritor estadounidense Ken Casey y dice: “La experiencia de la desaparición de la barrera entre lo subjetivo y lo objetivo, lo personal y lo impersonal, el yo y el no-yo..., ¡qué sensación!” (1968: 49). En el caso de *Stereo*, la técnica está puesta al servicio de un objetivo antimoderno (o posmoderno como es la unión de las mentes por medio de intervenciones en el cuerpo para terminar con el individuo aislado y racional. En *Scanners*, en cambio, la técnica tiene como objetivo la explotación de los dones de los personajes que poseen telepatía por medio de la fabricación de un fármaco, en una conducta que se puede asociar al de la razón instrumental de la que hablaba la Escuela de Frankfurt para describir el uso de la técnica en la Modernidad. El intento de unir a la comunidad actúa como resistencia a los planes de la industria farmacológica que, en términos foucaultianos, remite al biopoder entendido como una combinación anatómica individualizante y

biológica totalizante, una administración de los cuerpos y una gestión calculadora de la vida.

En las películas de Cronenberg que analizamos se ve la tensión entre lo individual y lo colectivo que existe en la Modernidad, en la que, como señala Le Breton, se da una ruptura del sujeto con los otros, con el cosmos y consigo mismo. El cuerpo moderno occidental es una posesión, un “recinto objetivo de la soberanía del ego” al que se puede intervenir y modificar por medio de la técnica que incide en las relaciones entre los protagonistas, produce efectos y deja marcas: las cicatrices a causa de los choques de automóviles que se muestran en *Crash*, las laringes removidas para imposibilitar el habla de *Stereo* y la cabeza que estalla en *Scanners* son algunos de los ejemplos que encontramos en la obra del director canadiense.

La forma en la que el cuerpo era visto en la Edad Media no es la misma que la que se da en la sociedad occidental moderna con su dualismo y tampoco coincide con la forma de ver el cuerpo que existe en la ficción gracias a dispositivos técnicos como los que aparecen en *Videodrome* y *eXistenZ*. Y las formas de tener relaciones sexuales dan cuenta de las diversas concepciones históricas sobre el cuerpo: sexo como interacción entre cuerpos-máquina en *Fast Company*, sexo potenciado por los fármacos en *Dead Ringers* y *Stereo* y sexo virtual en *eXistenZ* y *Videodrome*. En las películas de Cronenberg, el contrapunto de lo placentero, lo dionisiaco y lo irracional con lo útil, lo apolíneo y lo racional se expresa especialmente en las escenas en las que los personajes tienen sexo. Es en las relaciones sexuales donde se manifiesta el vínculo entre la técnica y el cuerpo intervenido, modificado e incluso, como sucede en *The Fly* (1986), la remake que hizo Cronenberg de la

película que dirigió Kurt Neumann en 1958, directamente determinado por los dispositivos creados por la ciencia.

En el cuerpo, que va variando a lo largo del tiempo, tanto en su apariencia como en su forma de ser concebido, se escribe la historia del uso de la técnica. Las concepciones mecanicistas que se observan en escenas de *Fast Company* generan un vínculo entre cuerpo y técnica diferente al que se da en películas como *The Fly*, centradas en la importancia de la manipulación genética. No es lo mismo el cuerpo concebido como máquina que el hombre tomado como un conjunto de datos pasibles de ser digitalizados y manipulados. Las posibilidades que se abren gracias a la técnica y a los saberes de cada sociedad a lo largo de la historia generan nuevos dilemas y resultados nunca antes vistos que, en el caso de gran parte de la obra de Cronenberg, suelen ser aterradores. Lo fáustico se impone a lo prometeico y las consecuencias son imprevisibles, fuera de control y caóticas.

3- Para entrar hay que salir



Las salientes y protuberancias del cuerpo grotesco previo a la Modernidad se aprecian en *Shivers* (1975), el tercer largometraje de Cronenberg, en el que el placer y el sexo vuelven a aparecer en primer plano como la expresión de la técnica aplicada al cuerpo con un abordaje no solo diferente sino también opuesto al moderno. En esa película, la ciencia es utilizada para crear un parásito que al ingresar a los cuerpos provoca una disminución de la racionalidad y una actividad sexual en la que se supera el tabú del incesto, se abandona la heterosexualidad como norma y se le quita importancia a la diferencia de edad entre quienes tienen relaciones. La técnica en este caso no se usa con un criterio de razón instrumental puesta al servicio de la producción y el progreso que caracterizan a la Modernidad sino todo lo contrario. Lo irracional se impone gracias a la ciencia y el “dispositivo de la sexualidad”, que se ubica en la intersección exacta entre el cuerpo individual y el de la población, y pasa a ser una herramienta para derribar el orden establecido.

Tanto en *Stereo* como en *Shivers*, la ciencia es utilizada para una ampliación de la sexualidad que hace hincapié en la búsqueda del placer sin inhibiciones ni utilidad y en el sexo sin fines reproductivos, que pueden encuadrarse en lo que George Bataille define como “gasto improductivo” cuando señala:

La actividad humana no es enteramente reducible a procesos de producción y conservación, y la consumición puede ser dividida en dos partes distintas. La primera, reducible, está representada por el uso de un mínimo necesario a los individuos de una sociedad dada la conservación de la vida y para la continuación de la actividad productiva. Se trata, pues, simplemente, de la condición fundamental de esta última. La segunda parte está representada por los llamados gastos improductivos: el lujo, los duelos, las guerras, la construcción de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes, la actividad sexual perversa (es decir, desviada de la actividad genital), que representan actividades que, al menos en condiciones primitivas, tienen su fin en sí mismas. Por ello, es necesario reservar el nombre de gasto para estas formas improductivas, con exclusión de todos los modos de consumición que sirven como medio de producción. (1987: 26).

En *Shivers*, el cuerpo, liberado de la razón gracias al parásito, se pone al servicio del gasto inútil sin límites que destruye el sueño prometeico de quienes diseñaron un edificio con la idea de construir un espacio ordenado y armonioso, tal como se describe al inicio de la película. Originalmente los cuerpos de los habitantes debían ajustarse a las normas imperantes en el conjunto de viviendas como si el complejo fuera un lecho de Procusto, pero, liberados de la razón por el efecto del parásito, terminan excediendo todas las normas y finalmente prima lo irracional y lo caótico.

En *Crash*, la película de Cronenberg basada en la novela de J.G. Ballard, el sexo también se vincula al gasto inútil a través de la destrucción de automóviles (y cuerpos máquina). Como en *Stereo*, hay una comunidad unida por la técnica puesta en función de la potenciación del erotismo. La tradición

prometeica basada en el uso de la técnica y el conocimiento científico para progresar y mejorar las condiciones de vida a través de la ciencia y la industria es dejada de lado por los personajes de *Stereo* y *Crash*, que apuestan a subvertir el orden establecido y romper con el comportamiento racional y productivo. A través de la invención del parásito que promueve el sexo sin límites, en el caso de *Stereo*, y por medio de los choques intencionales como práctica sexual, en el caso de *Crash*, los protagonistas se apartan del disciplinamiento que se remonta a los primeros años de la Edad Moderna, cuando la medicina, impulsada por las invenciones de la Revolución Industrial, empezó a mostrar su vocación biopolítica para administrar vidas y cuerpos.

Los hombres-máquina entregados al sexo sin límites y a la destrucción de automóviles no se adaptan a los postulados de la tecnociencia prometeica; no encajan en el lecho de Procusto moderno que creó las poblaciones urbanas, medicalizadas, educadas y administradas por los Estados nación desde el siglo XVIII con su impulso individualizante y masificante que, en conjunto, apuntaba a normalizar, maximizar y expropiar las fuerzas humanas para optimizar su utilidad en la sociedad industrial que se estaba formando.

La técnica aplicada a la destrucción irracional no forma parte del sueño prometeico, pero sí puede ser entendida como la expresión de otro tipo de sueños. En “Ruido de fondo”, una novela de Don DeLillo –autor de “Cosmópolis”, un libro que Cronenberg llevó al cine- uno de los personajes dice que solo existía como tema de conversación el sexo y la muerte y al contar que da un seminario sobre accidentes automovilísticos se da el siguiente diálogo:

—Hemos contemplado cientos de filmaciones de siniestros. Coches que chocan contra otros coches. Coches contra camiones. Camiones contra autobuses. Motocicletas contra coches. Coches contra helicópteros.

Camiones entre sí. Mis alumnos opinan que se trata de películas proféticas. Piensan que simbolizan el anhelo de suicidio inherente a la tecnología. El impulso hacia el suicidio, la carrera desbocada hacia el suicidio.

—¿Qué les respondes?

—En la mayor parte de los casos se trata de películas de la serie B, de telefilmes o de productos destinados a los cines rurales al aire libre. Recomendando a mis alumnos que no elijan tales lugares para buscar el apocalipsis. Contemplo estos accidentes como parte de una larga tradición norteamericana basada en el optimismo. Constituyen acontecimientos positivos, impregnados del viejo espíritu del «tú puedes hacerlo». Cada colisión pretende ser mejor que la anterior. Existe una constante superación de medios y habilidades, una permanente confrontación de desafíos. (1985: 252)

La destrucción y el comportamiento irracional podrían ser vistos de esta manera como un progreso, pero no el progreso ilimitado por acumulación de conocimientos racionales que planteaba el Iluminismo. No sería un sueño prometeico, pero sí uno fáustico, descontrolado, que muestre la capacidad del hombre y la técnica para generar resultados cada vez más asombrosos, para producir hazañas estridentes que trasciendan el orden racional y concretar deseos y fantasías y dar rienda suelta al goce despreocupado y a las pulsiones reprimidas por los imperativos de la razón técnica moderna, que se aplican a la naturaleza, pero también al hombre y a su cuerpo.

Uno de los personajes de “Ruido de fondo” dice respecto a la técnica: “por una parte, consigue despertar nuestro apetito por la inmortalidad; por otra, amenaza con nuestra extinción universal. La tecnología es la naturaleza desprovista de lujuria”. Esa tensión entre deseo de inmortalidad y amenaza de extinción, entre prolongación de la vida y la descomposición de los cuerpos, entre la explosión de las grandes ciudades gracias a lo que Guy Debord define como “la dictadura del automóvil” (1967: 85) y la autodestrucción del medio urbano, entre lo prometeico y lo fáustico, atraviesa gran parte de las películas de Cronenberg. Ese enfrentamiento tiene raíces históricas que se pueden

encontrar en la reacción de los ludditas durante la Revolución Industrial, cuando atentaron contra los telares mecánicos por considerar que se trataba de artefactos demoníacos capaces de arrebatarnos su manera tradicional de conseguir su sustento.

La técnica crea nuevas formas de pensar, sentir y vivir en el mundo y esos nuevos modos de ser se expresan en el cuerpo, el espacio en el que lo prometeico y lo fáustico conviven, se relacionan y chocan en un terreno que a lo largo de la historia pasa de ser algo sagrado y unido al cosmos a un mero objeto a ser estudiado (*Stereo*), a una máquina a la que hay que mantener para que funcione correctamente (esto se ve claramente en una escena de *Fast Company* que analizaremos más adelante), a un organismo que hay que disciplinar y explotar por medio del ejercicio (*Maps to the Stars*), la medicina y la farmacología (*Dead Ringers*), a un objeto que debe ser dejado de lado para pasar al mundo virtual (*Videodrome* y *eXistenZ*) y a un conjunto de genes pasibles de ser digitalizados y manipulados por la biotecnología (*The Fly*).

4- Mecanicismo, cuerpo y placer

*No detenga su motor
e investigue su interior
Si el mundo da vueltas
y nosotros también,
para qué separarse de su ser
("No detenga su motor", Riff)*

En *Fast Company*, el quinto largometraje de Cronenberg, que fue estrenado en 1979, también existe un cruce entre autos y sexo como en *Crash*. En la película hay una escena en la que el protagonista está junto a dos mujeres desnudas y destapa una lata de lubricante para autos y lo derrama sobre el pecho de una de ellas después de decir:

¿Saben algo, chicas? Hay mucha chatarra que pueden poner bajo su capot, ¿me entienden? Tienes que ocuparte del motor de tu bebé. Así que les sugiero que hagan como los profesionales y le pongan FastCo. Si quieren ese poder, ese rendimiento y esa protección: FastCo. Esto es lo que todos los pilotos y los profesionales usan. Tratamiento para motor FastCo. ¡Muy bien!

La analogía que plantea entre el cuerpo y una máquina que debe ser cuidada para mejorar su rendimiento no es nueva: en su *Discurso del método*, publicado en 1637, René Descartes dijo:

todo cuerpo es una máquina y las máquinas fabricadas por el artesano divino son las que están mejor hechas sin que por eso dejen de ser máquinas. Si sólo se considera el cuerpo, no hay ninguna diferencia de principio entre las máquinas fabricadas por hombres y los cuerpos vivos engendrados por Dios. La única diferencia es de perfeccionamiento y complejidad (1637:102).

Un siglo más tarde, el médico Julien Offray de La Mettrie, nacido en 1709 y muerto en 1751, postuló que el hombre era un autómatas hecho de órganos, huesos y músculos, descartando el alma pensante de origen divino de la que hablaba Descartes, para concentrarse exclusivamente en el cuerpo-máquina, un objeto de la naturaleza como cualquier otro que podía y debía ser examinado con el método científico. Y el profesor de anatomía Giorgio Baglivi hizo un planteo similar en su libro *De Praxis Medica*, escrito en el siglo XVIII, en el que describió al cuerpo humano como una gran máquina compuesta por otros artefactos más pequeños que también funcionan mecánicamente y comparó al pulso con un reloj y al sistema cardiovascular con una bomba hidráulica. El cuerpo concebido como máquina hace que sea posible pensar a la máquina como un cuerpo, que no exista una división tajante entre uno y otro, al punto tal que, como se puede advertir en la escena de *Fast Company* que analizamos anteriormente, y en películas como *Videodrome*, *Naked Lunch* y *eXistenZ*, se difumina la diferencia entre cuerpo y máquina, y el cuerpo-máquina goza al igual que la máquina erotizada capaz de excitarse.

Las ideas de cuerpo como máquina son el resultado de un proceso que se inició en el siglo XVI, cuando, tal como describe Le Breton, se comenzó a considerar racionalmente al cuerpo como algo “aislado, separado de los demás, en posición de exterioridad respecto del mundo, encerrado en sí mismo” (1990: 27). El ascenso del individualismo en Occidente logró apartarse paulatinamente de la visión religiosa que liga al cuerpo al ser humano, al de los demás y al cosmos y adoptó un enfoque dualista y profano en el que prima la separación entre las personas con los cuerpos actuando como límite, algo impensable en la Edad Media (un período en el que por la visión teológica del

mundo, las disecciones estaban prohibidas por violar el fruto de la creación divina), pero posible, entre muchas tantas cosas, tras las reflexiones de Descartes, que privilegió la razón y el individuo.

El pensamiento mecanicista del siglo XVI-XVII es una fuente de imágenes de lo que Mitcham define como “optimismo ilustrado” (1989: 13), con el mundo concebido como un mecanismo de relojería, el cuerpo humano visto como una máquina y la naturaleza tomada como una fuente de recursos materiales y económicos. “¿Qué es el corazón, sino una bomba? ¿Y qué son los nervios, sino otras tantas cuerdas? ¿Y qué son las articulaciones, sino ruedas y poleas?”, se pregunta Thomas Hobbes en la introducción de “Leviatán”, en una imagen muy similar a la que formula el protagonista de *Fast Company*.

El optimismo ilustrado, que dice que la técnica es naturalmente buena, o en todo caso, neutral, y que si hay problemas se deben a su mal uso, es, de acuerdo a Mumford (1934), producto de una preparación cultural que combina la ciencia moderna con la creencia en el progreso, la tendencia a la cuantificación, el desencantamiento del mundo, el capitalismo, la conversión del tiempo orgánico en tiempo abstracto y la revalorización de la experimentación frente al pensamiento meditativo y especulativo. Esa confianza ilimitada en la técnica del optimismo ilustrado está presente en el ginecólogo de *Dead Ringers* –se ve en su afirmación acerca del dispositivo correcto y el cuerpo errado- y en el científico que protagoniza *The Fly*, que es una figura emergente del proceso histórico que se da a partir del momento en que el cuerpo desacralizado se transforma en un objeto de estudio más de la

medicina, donde, según Sloterdijk (2011), se ve más que en ningún otro sitio la voluntad de artificio ajeno a la naturaleza.

La apertura a otra noción del cuerpo es un proceso histórico detallado por Foucault (1976) en el que la tarea de los médicos y filósofos en el campo anátomo-metafísico, y el efecto técnico-político generado por el conjunto de reglamentos militares, escolares y hospitalarios dieron forma al cuerpo-máquina que se ve en las escenas de *Dead Ringers* y *Fast Company* citadas anteriormente en este trabajo.⁵ Como sintetiza Le Breton: “cuando la dimensión simbólica se retira del cuerpo, lo único que queda de él es un conjunto de engranajes, una disposición técnica de funciones sustituibles unas por otras” (1990: 226) para lograr el máximo rendimiento posible, como si fuera una máquina, tal como plantea uno de los protagonistas de *Fast Company*.

El cuerpo deja de ser algo sagrado y se convierte en una máquina más en un mundo mecanizado, rítmico, regular, a la que hay que cuidar. Y como cualquier máquina, el cuerpo puede ser arreglado –con prótesis en *Crash*, con fármacos en *Dead Ringers* y *Maps to the Stars*-, ampliado y actualizado por medio de los avances técnicos –implantes en *eXistenZ*- o manipulado por medio de la genética, como ocurre en el caso de *The Fly*. El mecanicismo que se detecta en *Fast Company* es uno de los pasos en el camino que va de la técnica prometeica al servicio del hombre a la fáustica, que se sale de control y se vuelve en contra. El hombre-máquina generado y disciplinado por la tecnociencia prometeica moderna (que aspira al progreso y la amplificación de las capacidades del cuerpo por medio de la técnica sin quebrar las fronteras

⁵ El hombre pasa a ser visto como una pieza más en el universo mecánico, una pequeña máquina casi perfecta, un émulo del reloj, un objeto del saber científico que existe para reparar sus mecanismos y perfeccionarlos aún más después de develar todos sus misterios examinando minuciosamente cada órgano y especificando sus funciones en la maquinaria del organismo humano.

impuestas por la «naturaleza humana») y la biopolítica que administra vidas y cuerpos desde la Revolución Industrial, forman parte de la matriz social en la que se da el proceso que crea personajes como el protagonista de *Fast Company*, que piensa a su propio cuerpo como un objeto a ser explotado técnicamente para maximizar todo su potencial. Ese hombre puede ser tomado como un producto de la población nacional y urbana surgida en la Edad Moderna y administrado por los Estados nacionales.

En su libro “Reglas para el parque humano”, Peter Sloterdijk retoma las reflexiones de Heidegger y dice: “El ser humano podría definirse como la criatura que fracasó en su ser animal (Tiersein) y en su permanecer animal (Tierbleiben)” (2003: 34). Este doble fracaso es lo que lo lleva a afirmar que si hay hombre es porque una tecnología lo ha hecho evolucionar a partir de lo prehumano, por lo que los seres humanos no se encuentran con nada nuevo cuando se exponen a sí mismos a la subsiguiente manipulación ni hacen nada perverso si se cambian a sí mismos autotecnológicamente. Ese es el camino que transitan el científico de *The Fly* que manipula sus propios genes, los jugadores de *eXistenZ* que se insertan un biopod, los pacientes que participan como voluntarios en los experimentos en *Stereo*, el médico que aplica un tratamiento novedoso en *Rabid* y el ginecólogo de *Dead Ringers* que prueba sus adminículos inventados por él mismo en las mujeres que atiende. No ven al cuerpo como algo sagrado unido al cosmos sino como algo capaz de ser intervenido de diversas maneras, modificado. Todos son herederos del proceso de intervención racional del sustrato biológico de las poblaciones con leyes y medidas sanitarias, planificaciones reproductivas, campañas de aprendizaje en salud pública, propagación de hábitos de higiene y prevención de

enfermedades que se da en la biopolítica a través de la tecnociencia estatizada.

La hibridación organicotecnológica de la que habla la epistemóloga feminista Donna Haraway en su Manifiesto para cyborgs (1980), en el que proponía una recreación de los cuerpos y de las subjetividades con fines políticos («Nuestras máquinas están perturbadoramente vivas y nosotros estamos espantosamente inertes», advertía) se puede apreciar en la escena de *Fast Company* que analizamos: se desdibujan los límites entre cuerpo y máquina y entre lo orgánico y lo artificial, tal como analiza Sloterdijk al decir:

Se empieza a comprender que, y cómo, la «materia informada» o el mecanismo superior pueden ejercer funciones parasubjetivas — hasta las apariencias de inteligencia planificadora, capacidad de dialogar, espontaneidad y flexibilidad. Y, a la inversa, se hace evidente que muchas manifestaciones de las instancias tradicionalmente concebidas de la subjetividad y el alma sólo son mecanismos sobreinterpretados (2011: 185).

El objeto producto de la técnica, al igual que el hombre (que, de acuerdo a Sloterdijk, también es producto de la técnica) se integran a tal punto que la máquina puede llegar a ser incluso una fuente de deseo y erotismo.

5- Sobre ruedas

The machine of a dream, such a clean machine
With the pistons a pumpin', and the hubcaps all gleam
When I'm holding your wheel
All I hear is your gear
With my hand on your grease gun
Mmm, it's like a disease, son
(“I’m in Love with My Car”, Queen)

La atracción por las máquinas y la velocidad presentes en *Fast Company* –y también en *Crash*, como veremos luego- ya era evidente a comienzos del siglo XX y se nota en el Manifiesto futurista escrito por Filippo Tommaso Marinetti. El artículo, publicado en 1909, dice:

Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia.

Y luego agrega: “queremos ensalzar al hombre que lleva el volante, cuya lanza ideal atraviesa la tierra, lanzada también ella a la carrera, sobre el circuito de su órbita”. La idealización de la velocidad y la máquina que planteaba el futurismo existe en forma de pesadilla en parte de la obra de Cronenberg.

El vínculo entre medios de transporte, placer y sexo formulado en *Fast Company* ya había aparecido en *The Italian Machine* (1976), un episodio del programa de televisión canadiense Teleplay escrito y dirigido por Cronenberg,

en el que un grupo de amantes de las motocicletas rastrea una moto italiana de edición limitada comprada por un coleccionista de arte moderno. Este, en vez de usarla como vehículo, la guarda en el living de su casa como si fuera una escultura, argumentando que “*en la era electrónica, la máquina se vuelve una obra de arte*”⁶. Esa postura provoca la furia de los protagonistas del capítulo, quienes cuando logran encontrar al vehículo se maravillan por sus características y lo acarician con placer en una escena de erotismo provocado por el producto de la técnica. Se da un proceso en el que conviven el cuerpo-máquina del hombre moderno con la máquina tratada como si fuera un cuerpo. La máquina pasa de ser un objeto estético a ser un objeto erótico.

La combinación entre medios de transporte y erotismo que Cronenberg expuso en 1976 en *The Italian Machine* reaparece en su obra 30 años más tarde, en *Crash*, la película basada en la novela homónima que J.G. Ballard publicó en 1973. El largometraje muestra a un grupo que experimenta placer al protagonizar choques. Los cuerpos aparecen con cicatrices producto de las colisiones a bordo de los autos (una invención técnica) y esas cicatrices, que son la marca de la técnica, generan deseo. En *Crash* además se muestra una variedad de prótesis que se puede vincular a lo que plantea Sloterdijk al analizar las tecnologías médicas y decir:

Las máquinas son, conforme a su esencia, prótesis, y como tales están destinadas a complementar y reemplazar la primera maquinaria, fingida por la naturaleza, por una segunda maquinaria, procedente del espíritu de la técnica. Hay que evitar ver en las prótesis meros sucedáneos primitivos de órganos perfectos. Al contrario, la esencia de la protética es sustituir órganos imperfectos por máquinas capaces de mayor rendimiento. La

⁶ “En la era de la automatización, los seres humanos se convierten en una obra de arte”, le responde su pareja, en un planteo que anticipa los debates entre humanistas y posthumanistas que se hicieron más frecuentes a partir del conocimiento del genoma humano gracias a los avances científicos.

calidad ofensiva de estas sustituciones se hace evidente si se prescinde de las prótesis reparadoras y se comprenden las prótesis expansivas como las determinantes. Aunque la protética se iniciara como incorporación o adición de cuerpos extraños al propio cuerpo, sólo se realiza verdaderamente al producir cuerpos ampliatorios que no sólo reparan el antiguo cuerpo, sino que lo potencian y transfiguran. En esta visión, los inválidos son los precursores del hombre de mañana (2011: 235).

Este planteo, que es aplicable a los personajes de *Crash* que deben usar prótesis por las consecuencias de los choques sobre su cuerpo, se puede articular con la frase del conductor que mientras maneja dice que su objetivo al estrellarse es “la reforma del cuerpo humano con la tecnología moderna”. Su conducta también remite a la noción de gasto inútil de la que hablaba Bataille. La actividad sexual perversa -en términos de Bataille- que se da en *Crash* no sólo incluye desviación de la actividad genital sino también la destrucción intencional de autos, en una acción emparentada al ejercicio del potlach, un concepto que el pensador francés toma de Marcel Mauss para referirse a una forma arcaica de intercambio basada en el gasto improductivo. Nuevamente la técnica se pone al servicio de lo irracional, lo dionisiaco, lo excesivo y lo primitivo.

En *Crash* hay más reflexiones de personajes a bordo de autos en referencia al sexo y el gasto inútil a través de la destrucción: *“Por ejemplo, el choque de autos es un fertilizador más que un hecho de destrucción. Una liberación de energía sexual a través de la sexualidad de aquellos que murieron con una intensidad que es imposible en cualquier otra forma”*, dice uno de los personajes mientras lleva en un auto al protagonista de la película. Un planteo similar al que hizo Bataille en el texto que se publicó en el N° 7 de “La critique sociale” en enero de 1933 y que podría servir como sinopsis avant

la lettre de *Crash*, la película que Cronenberg estrenó más de 6 décadas después:

Una cierta excitación, cuya intensidad se mantiene en el curso de las alternativas en un estiaje sensiblemente constante, anima las colectividades y las personas. En su forma acentuada, los estados de excitación, que son asimilables a estados tóxicos, pueden ser definidos como impulsiones ilógicas e irresistibles al rechazo de bienes materiales o morales, que habría sido posible utilizar racionalmente (según el principio de la contabilidad) (1987: 42)

En *Crash*, la técnica está al servicio del placer y el cuerpo es el sitio en el que actúa (y deja marcas) la máquina. En cada choque, el auto penetra literalmente al cuerpo y lo rompe. Y el cuerpo herido se reconstruye con prótesis como si fuera una máquina a la que se le cambia una pieza que se destruyó, en un paralelismo entre cuerpo y máquina que también aparece en forma explícita en la escena de *Fast Company* que citamos anteriormente.

Es posible pensar la relación entre cuerpo, técnica y deseo que se da en *Crash* y vincularlo a lo que postula Kojève en “La dialéctica del Amo y del Esclavo en Hegel” cuando dice:

Para que el hombre sea verdaderamente humano, para que difiera esencial y realmente del animal, hace falta que su Deseo humano prevalezca efectivamente en él sobre su Deseo animal. Pero todo Deseo es deseo de un valor. El valor supremo para un animal es su vida animal. Todos los deseos del animal son en última instancia una función del deseo que tiene de conservar su vida. El Deseo humano debe superar ese deseo de conservación. Dicho de otro modo, el hombre no se “considera” humano si no arriesga su vida (animal) en función de su Deseo humano. Es en y por ese riesgo que la realidad humana se crea y se revela en tanto que realidad; es en y por ese riesgo que ella se “reconoce”, es decir, se muestra, se verifica, efectúa sus pruebas en tanto que esencialmente diferente de la realidad animal, natural. Y por eso hablar del “origen” de la Autoconciencia es necesariamente hablar del riesgo de la vida (con miras a un fin esencialmente no vital) (1971: 13).

Siguiendo este razonamiento y el planteo del personaje que maneja el auto en la película, en el caso de *Crash* la técnica aplicada al cuerpo-máquina, que no obedece a la razón instrumental moderna, funcionaría como herramienta de expresión del Deseo humano, que trasciende al deseo de conservación de la vida que caracteriza a los animales y es el origen de la Autoconciencia de los hombres. Como señala Vargas Llosa en la introducción de “La tragedia de Gilles de Rais. El verdadero Barba Azul” de Georges Bataille, “la incoherencia, el desorden, constituían, según él (...) actitudes indispensables para que el hombre adquiriera la soberanía, se encuentre a sí mismo, trascienda la animalidad”. En *Crash*, la técnica se une al cuerpo y al deseo y se aparta del criterio de razón instrumental característico de la Modernidad para trascender la animalidad y lograr la soberanía.

El propio Ballard dijo en “La isla de cemento”, la novela que editó tras la presentación de “Crash”:

Como él mismo admitía con franqueza, conducía invariablemente muy por encima de la velocidad límite. Una vez dentro del coche, algún gene bromista, un rasgo de osadía ancestral, se imponía a todo el resto de su carácter, generalmente cauteloso y lúcido (...) él mismo había dispuesto casi deliberadamente el choque, tal vez como una forma extravagante de racionalización (1974: 4).

Esta “osadía ancestral” es la que hace que el cuerpo deje de estar sometido a la razón técnica como si fuera un lecho de Procusto al que debe ajustarse y se libere.

Es posible hallar una lógica similar en uno de los diálogos de *Shivers*. Uno de los personajes que habitan Starliner (el complejo de viviendas ideado para disfrutar de la privacidad y el confort que es desmantelado por los hombres afectados, a través de la transmisión sexual, por el parásito que los

convierte en seres irracionales) cuenta uno de sus sueños y dice que *“todo es erótico, que hay sexo en todo”* y que *“hasta morir es un acto de erotismo”*. Se podría decir, siguiendo el planteo de Vargas Llosa acerca de las ideas de Bataille, que tanto en *Shivers* como en *Crash*, los hombres incoherentes y desordenados llegan a ser soberanos por medio del uso de la técnica en su cuerpo. Se logra una trascendencia que une técnica, cuerpo y deseo.

En un diálogo de *Cosmopolis*, la película que Cronenberg estrenó en 2012, se puede apreciar el énfasis que se hace en el gasto inútil. *“En las viejas tribus, el jefe que destruía más de su propiedad que los demás jefes era el más poderoso”*, dice uno de los personajes del largometraje basado en la novela de Don DeLillo. Lo mismo ocurre en la escena en la que el protagonista, interpretado por Robert Pattinson, pretende seguir gastando dinero pese a que perdió millones de dólares por los resultados negativos en su actividad como especulador bursátil. A bordo de una limusina que no abandona casi en ningún momento, comenta: *“Quiero que les hagas una oferta por la capilla. Sea cuanto sea. Recuerdo algo que dijiste una vez: ‘El talento es más erótico si se malgasta’”*. Automóviles, gasto excesivo, erotismo y ciencia vuelven a estar presentes y combinados como en *Crash*. La técnica deja de ser prometeica y lo fáustico nuevamente se impone y genera destrucción (de riqueza, de bienes y también de vidas, como se ve en la escena en la que el protagonista usa el arma –un adelanto tecnológico- para matar a uno de sus guardias).

6- Casa rodante

"Here in my car

I feel safest of all

I can lock all my doors

It's the only way to live

In cars

Here in my car

I can only receive

I can listen to you

It keeps me stable for days

In cars

Here in my car

Where the image breaks down

Will you visit me, please

If I open my door

In cars

Here in my car

I know I've started to think

About leaving tonight

Although nothing seems right

In cars

("Cars", del disco de Gary Numan The Pleasure Principle)

Gran parte de *Cosmopolis* transcurre en un auto en el que el protagonista no sólo tiene sexo sino que además es revisado por un médico que le diagnostica una próstata asimétrica. El cuerpo-máquina dentro de la limusina (otra máquina) es tomado como objeto de estudio de la ciencia moderna en medio de una ciudad moderna como Manhattan, en la que hay un embotellamiento causado por la visita del presidente de Estados Unidos y el funeral de un rapero, que es el artista favorito del protagonista. Tanto el cuerpo máquina como la ciudad, que en el siglo XVIII fue pensada por los ingenieros sociales responsables de una planificación urbana como si fuera un organismo análogo al cuerpo⁷, están en problemas.

El protagonista de *Cosmopolis* encarna al hombre moderno que lucha contra sus propios límites con ayuda de la tecnociencia puesta al servicio del cuidado obsesivo del cuerpo y la incitación a llevar un estilo de vida saludable.

Dice Le Breton al respecto:

Un ardid de la modernidad hace pasar por liberación de los cuerpos lo que sólo es elogio del cuerpo joven, sano, esbelto, higiénico. La forma, las formas, la salud, se imponen como preocupación e inducen a otro tipo de relación con uno mismo, a la fidelidad a una autoridad difusa pero eficaz. Los valores cardinales de la modernidad, los que la publicidad antepone, son los de la salud, de la juventud, de la seducción, de la suavidad, de la higiene. Son las piedras angulares del relato moderno sobre el sujeto y su obligada relación con el cuerpo (1990: 135)

⁷ “Constructores y reformadores pasaron a dar más énfasis a todo aquello que facilitase la libertad de tránsito de las personas y su consumo de oxígeno, imaginando una ciudad de arterias y venas continuas, a través de las cuales los habitantes pudiesen transportarse como hematites y leucocitos en el plasma saludable”, señala Sibilia (2005: 51)

La obsesión moderna por mantener un cuerpo saludable, higiénico y bello se ve con claridad en *Cosmopolis* en el diálogo que tiene el protagonista con el personaje con el que tiene sexo en su auto:

- ¿Haces ejercicio?
- Tengo un 6% de grasa corporal.
- Lo que solía tener yo. Pero me abandoné.
- ¿Qué vas a hacer al respecto?
- Gimnasio por la mañana, correr en el parque por la noche.

Culto al cuerpo a través de la vida sana y pantometría (pasión por la medición, que se ve en el uso de la técnica para saber el porcentaje de grasa corporal) son características de la Modernidad que en *Cosmopolis* aparecen ligadas al sexo. Dice Sibilia al respecto:

Hoy es obligación de cada individuo conocer sus tendencias y administrar sus riesgos. Es un tipo de autovigilancia privada que implica el deber de luchar contra el propio destino, superando los límites de la propia configuración biológica con ayuda de la tecnociencia fáustica. De esa forma, el biopoder propaga el imperativo de la salud y de la vida eterna, en un esfuerzo por evitar que se manifiesten los errores inscriptos como probabilidades en los códigos genéticos, tanto en los organismos individuales como en el cuerpo social. Esos imperativos incitan a la obsesión actual por el cuidado del cuerpo y por los estilos de vida saludables, fenómenos que algunos autores refieren como bodysm y healthism (2005: 173).

El cuerpo-máquina, que en *Fast Company* era comparado a un motor, reaparece en la obra de Cronenberg casi dos décadas más tarde en *Cosmopolis* con la misma lógica: un objeto que debe ser cuidado para mejorar su rendimiento. La simbiosis entre cuerpos y máquinas avanza al punto que el cuerpo-máquina del protagonista pasa gran parte del tiempo dentro del auto, donde recibe a los distintos personajes. Su cuerpo-máquina estilizado, joven, higiénico, producto del capitalismo que analiza de acuerdo a la información que

recibe a través de las pantallas que tiene a su disposición, es estudiado, observado y analizado por dispositivos técnicos dentro de otro dispositivo técnico (el automóvil) con el que recorre la ciudad.

7- Un mundo feliz

En *Cosmopolis*, como en *Crash*, el automóvil nuevamente cumple un rol clave, pero no para chocar y sentir placer sino para aislarse del resto del mundo, como se expresa con claridad en el diálogo que mantiene el protagonista con su pareja, a la que le cuenta que hizo que remodelaran su coche para que lo insonorizaran frente al ruido de la calle. “*La ciudad come y sueña ruido*”, afirma. El auto en el que el protagonista de *Cosmopolis* tiene sexo y controles médicos, que queda inmerso en el caos urbano al que se suma un grupo de manifestantes anticapitalistas que lo pintan con aerosol, funciona como refugio de las presiones de la ciudad y espacio de intimidad y confort, uno de los valores centrales de la Modernidad. “La tecnología ofrece confort a este ser asediado y le concede esparcimiento, excitación planificable y narcotización hogareña en un mundo inclemente”, plantea Ferrer en “La curva pornográfica. El sufrimiento sin sentido y la tecnología” (2006: 4), en donde asegura que en la época “sentimental”, la intimidad funciona como refugio para eludir el dolor en la “máquina de excitación” urbana. Bajo esa luz se puede interpretar “*El ruido me estimula*”, la frase que el protagonista le dice a su pareja tras contarle que había insonorizado su auto.

La búsqueda del confort en la Modernidad responde a la misma lógica de evitar el dolor y potenciar el placer. En el inicio de *Shivers* se presenta un edificio llamado Starliner que fue construido con ese objetivo (“narcotización hogareña” en palabras de Ferrer) y tiene una clínica médica para que la tranquilidad de estar alejado del caos urbano y el dolor sea aún mayor. En el inicio de la película hay una serie de imágenes del lugar en un video

promocional en el que un locutor en off dice: *“Deje su auto y la tensión de la ciudad en el estacionamiento. Sin salir de Starliner, está todo aquí. Y no se olvide de nuestras clínicas dental y médica. Navegue por la vida con tranquilidad y confort”*. Pero este sueño de confort narcótico, como ya hemos detallado, fracasa por el parásito creado por medio de la técnica que potencia lo irracional de los hombres y hace que los cuerpos se presten al sexo sin tabúes.

La intimidad y la vida hogareña no son las únicas vías de narcotización para anular el sufrimiento en la obra de Cronenberg. Ferrer (2006) contrapone la filosofía de Arthur Schopenhauer a la concepción moderna del dolor y nota cómo para el filósofo alemán el sufrimiento es una condición inmutable e inevitable de la existencia, y los deseos, expectativas y proyecciones no son más que instrumentos de tortura, ya que la lucha por cumplir las metas y alcanzar los objetos o personas codiciados hace padecer y la obtención del logro no redime el sufrimiento. Lo único aconsejable en su sistema filosófico es desear lo menos posible, algo exactamente opuesto al sistema moderno basado en la estimulación del deseo, el rechazo al dolor en todas sus formas y la utilización de la farmacología para eliminar el sufrimiento y potenciar el placer.

En *Dead Ringers*, la farmacología aplicada a la supresión del dolor se ve en el diálogo que tiene uno de los protagonistas con la mujer con la que tiene una relación:

- *¿Tomas drogas?*
- *Para el dolor. El dolor crea una distorsión del carácter. Simplemente no es necesario.*
- *Frecuentemente tengo mucho dolor.*
- *¿Qué tipo de dolor?*

- *Psicosexual, pienso.*

La farmacología en *Dead Ringers* se vincula al cuerpo, al dolor y al placer en un contexto en el que, siguiendo el planteo de Ferrer, hubo una “negligencia espiritual” y “no se ha pertrechado al alma para que esté preparada para la experiencia del sufrimiento”, a diferencia de lo que ocurría en la época a la que se refería Friedrich Nietzsche en “Genealogía de la moral” al decir que “en los tiempos antiguos se sufría menos que ahora, aún cuando las condiciones de vida hayan sido más violentas y los castigos físicos más crueles”. De acuerdo a Ferrer, en el proceso de formación del carácter del hombre moderno “no se le proporcionan herramientas internas aptas para reforzar su espiritualidad ante la perspectiva de desastres existenciales o de bombardeos en profundidad a su dote psíquica” como los que plantea el personaje de *Dead Ringers* que habla de “dolor psicosexual”.

En la Modernidad, el dolor sólo puede ser negado o abordado a través de la técnica para eliminarlo. La farmacología rige sobre el dolor y también sobre el placer y eso se nota en la escena de *Dead Ringers* en la que uno de los protagonistas dice: “*Butazamina. Ella escuchó que hace que el sexo se sienta como Nagasaki*”. Una vez más en la obra de Cronenberg, el cuerpo aparece relacionado a la técnica (industria farmacológica) y, como en *Crash*, el placer se vincula a la destrucción (bomba nuclear).

La utilización de medicamentos para potenciar el placer sexual que se muestra en *Dead Ringers* se puede emparentar al “farmacopornismo” al que se refiere Paul B. Preciado en su libro “Testo yonqui”, en el que plantea que en las sociedades contemporáneas occidentales, los cuerpos están mediados por técnicas sociosemióticas (pornografía) y biomédicas (farmacología) a través de

las cuales el capitalismo controla a los sujetos gracias a los “estados mentales y psicosomáticos de excitación, relajación y descarga, de omnipotencia y de total control” que genera. De esta manera, la erección, la eyaculación, el placer y el sentimiento de autocomplacencia y de control omnipotente estarían al servicio de la economía y no serían gastos inútiles y tanto los fármacos como la pornografía entendida como “todo material audiovisual sexualmente activo, capaz de modificar la sensibilidad, la producción hormonal y de poner en marcha ciclos de excitación–frustración y de producción psicosomáticos” (2008: 186) pasan a ser herramientas para adaptar a los cuerpos a las exigencias del mercado.

Desde la ficción, Jonathan Franzen describe un fenómeno similar en su novela “Las correcciones” cuando dice:

Por la mañana se aceleraban todos los procesos de distribución de las medicinas a sus respectivos destinos: el Spansule, amarillo canario, para la incontinencia; la tabletita rosada, parecida al Tums, sólo que ésta era para los temblores; la pastilla blanca, oblonga, para ahuyentar las náuseas; la tableta de color azul triste para desperdigar las alucinaciones de la tabletita rosada parecida al Tums. Por la mañana, la sangre iba repleta de transeúntes, peones de la glucosa, obreros de saneamiento láctico y ureico, repartidores de hemoglobina transportando oxígeno recién producido en sus camionetas abolladas, capataces severos como la insulina, mandos intermedios enzimáticos y epinefrina jefe, leucocitos policías y trabajadores de la Oficina de Medio Ambiente, carísimos consultores desplazándose en sus limosinas de color rosa y blanco y amarillo canario, todos ellos agolpándose en el ascensor de la aorta para luego dispersarse por las arterias. Antes de mediodía, la tasa de accidentes laborales era mínima. El mundo estaba recién nacido. (2001: 426).

Como en *Dead Ringers*, la vida está condicionada por la farmacología y el cuerpo es un campo administrado por la técnica al igual que el mundo entero, que pasa a ser un mero recurso a ser usado por medio de lo que Heidegger define como “técnica provocante” al escribir: “El desocultar

imperante en la técnica moderna es un provocar que pone a la naturaleza en la exigencia de liberar energías, que en cuanto tales puedan ser explotadas y acumuladas”. (1997: 128).

El cruce entre la farmacología, el sexo y el dolor que se da en *Dead Ringers* también está presente en *Maps to the Stars* (2014), la última película de Cronenberg hasta el momento. Transcribimos uno de los diálogos en el que se ve el vínculo entre deseo, angustia y pastillas:

- Soy una pésima lesbiana.
- Tómame un Clonazepam.

La farmacología en esa escena aparece como la primera respuesta ante la insatisfacción y la necesidad (¿la obligación?) de sentir placer sexual en la modernidad farmacopornista. El consumo de fármacos y la aplicación de los productos de la ciencia en el cuerpo que se dan en *Maps to the Stars*, donde el malestar es medicado para anularlo, se emparentan con lo que describe Sibilia al decir que “el éxito apabullante de la nueva familia de drogas no hizo más que reforzar un tipo de tratamiento distinto, de estirpe conductista, que busca anular químicamente las congojas y suele tener efectos inmediatos en la eliminación de los síntomas” (2005: 159).

En *Maps to the Stars* hay una combinación entre farmacología moderna y tratamientos alternativos en escenas como en la que una de las protagonistas le dice a su asistente: “*tengo gripe. Necesito algunas medicinas. Ambient, Vicodin, Xanax, Zoloff... y astrágalo. Y té Yogui. ¿Conoces a Stafford Weiss? ¿El terapeuta?*”. Las medicinas de la industria (ansiolíticos como el Xanax y el analgésico Vicodin) se complementan con un té yogui, en un fenómeno que

describe Le Breton cuando, al referirse al auge de las terapias alternativas, dice:

las horas de gimnasia o de jogging, de participación en un grupo de aprendizaje de masajes chinos o de karate, de inscripción en una sesión de bio-energía o de gestalt son los paréntesis de la vida personal, lugares privilegiados en los que se levantan las prevenciones habituales, en los que, parcialmente, se relaja el borramiento ritualizado del cuerpo. (2002: 130).

El cuerpo, primero individualizado, luego aislado y por último negado, reaparece brevemente sólo para ser objeto de la técnica en forma de fármacos que ayudan a eliminar el dolor o en prácticas destinadas a crear las condiciones necesarias para satisfacer el deseo.

Desde la ficción, Michel Houellebecq reflexionó acerca del vínculo entre cuerpo, placer, dolor y farmacología al escribir:

—Hay factores de corrección, pequeños factores humanistas... —dijo Bruno con suavidad—. En fin, cosas que permiten olvidar la muerte. En Un mundo feliz son ansiolíticos y antidepresivos; en La isla se trata más bien de meditación, drogas psicodélicas y algunos vagos elementos de espiritualidad hindú. En la práctica, la gente de hoy en día intenta mezclar un poco las dos cosas. (1998: 129)

Esa mezcla de la que habla el escritor francés en “Las partículas elementales” se ve en la obra de Cronenberg en la combinación entre Ambien, Vicodin, Xanax, Zoloft, astrágalo y terapia. Occidente no abandona el pensamiento racional y la fe en el progreso a través de la ciencia, pero una parte de la población complementa el culto al cuerpo con disciplinas orientales adaptadas a los usos y costumbres del hombre moderno, que en algunos casos no solo no encuentra respuestas en la farmacología sino que ve en ella una herramienta de opresión, como se ve en la escena de *Maps to the Stars* en

la que la protagonista tira al inodoro las pastillas que le obligan a tomar y dice “*Libertad*”. El personaje se rebela ante el farmacopornismo moderno en un planteo similar al que hace uno de los personajes de “*Las correcciones*”, la novela de Jonathan Franzen, que dice:

—¿Qué estás diciendo, que quieres darle alcance y quitarle la medicación?
—Estoy diciendo que hay un fallo estructural en la cultura entera —dijo Chip—. Estoy diciendo que la burocracia se ha arrogado el derecho de adjudicar el calificativo de «patológicos» a ciertos estados mentales. La falta de ganas de gastar dinero se convierte en síntoma de una enfermedad que requiere una medicación carísima. Medicación que, luego, destruye la libido o, en otras palabras, elimina el apetito del único placer gratuito que hay en este mundo, lo que significa que el afectado tiene que invertir aún más dinero en placeres compensatorios. La definición de salud mental es estar capacitado para tomar parte en la economía de consumo. Cuando inviertes en terapia, inviertes en el hecho de comprar. Y lo que estoy diciendo es que yo, personalmente, en este mismísimo momento, estoy perdiendo la batalla contra una modernidad comercializada, medicalizada y totalitaria (2001: 36).

El consumo de fármacos para eliminar el dolor y potenciar el placer que analizamos en *Dead Ringers* y *Maps to the Stars* se emparenta al planteo que hace Castel (1995) que asegura que la nueva estrategia del biopoder consiste en:

movilizar a los individuos expuestos a sus propias limitaciones para que asuman la exigencia de administrarlas. ¿Cómo? Convirtiéndose en gestores de sí mismos, sujetos que planifican sus propias vidas como los empresarios delinean las estrategias de sus negocios, evaluando los riesgos y tomando decisiones que apunten a maximizar su calidad de vida, optimizando sus recursos personales y privados, administrando las opciones según parámetros de costobeneficio, de desempeño y de eficiencia. De ese modo, los sujetos contemporáneos enfrentan la tragedia fáustica de la propia obsolescencia, al asumir «las draconianas exigencias de la competitividad» (1995: 212).

En el caso de *Dead Ringers*, lo fáustico va apareciendo a lo largo de toda la película y se manifiesta explícitamente en el final trágico, con los protagonistas

convirtiéndose en víctimas de la técnica, que afecta tanto sus cuerpos como sus mentes. Nuevamente el cuerpo termina ajustándose a la tecnología como si fuera un lecho de Procusto moderno.

El cuerpo se convierte cada vez más en un objeto modificable por medio de la ciencia y todo es entendido y explicado a través de la óptica y el lenguaje técnicos. La razón técnica moderna se impone a todo, como también queda claro en la escena de *Dead Ringers* en la que el médico habla del cuerpo errado y la técnica correcta. En esa película no hay, como propone Ellul (1990), una técnica basada en valores como la cooperación, el amor fraterno y los límites éticos que se oponga a la técnica del poder y el dominio sino una técnica más cercana a la que describe en su autobiografía Albert Speer, el arquitecto de Adolf Hitler, al escribir:

Cuando hoy trato de profundizar en las sensaciones que experimenté entonces; cuando, después de toda una vida, intento averiguar lo que realmente me guiaba, si la lástima, la irritación, la pena o el enojo, me parece que la desesperada carrera contra el tiempo, la testarudez obsesiva por las cifras de producción se superpusieron a todas las consideraciones y sentimientos de humanidad. Un historiador americano ha dicho de mí que yo amaba más a las máquinas que a los seres humanos. No le falta razón; me doy cuenta de que ver a hombres sufriendo sólo influía en mis sensaciones, no en mi forma de comportarme. En el nivel emotivo me permitía el sentimentalismo, pero en el nivel de las decisiones, por el contrario, seguía dominando el principio de la utilidad (2001: 519).

Las pastillas, que en *Maps to the Stars* aparecen presentadas por una de las protagonistas como un medio de opresión, en *Stereo* parecen ser una vía de acceso a la liberación sexual, aunque el resultado final no es el esperado y lo que apunta a ser prometeico –una potenciación de las capacidades del ser humano- termina siendo fáustico y se vuelve en contra de los pacientes, con casos de malestar y suicidio.

El proyecto de superación de los límites del ser humano tanto en el aspecto físico –el cuerpo-máquina intervenido y modificado por la técnica para su mejora y su transformación- como en el mental -eliminación del “dolor psico-sexual” por medio de los fármacos de la industria- terminan en una tragedia cuando se salen de control. En la obra de Cronenberg no notamos una condena explícita a la técnica fáustica, pero sí una exposición de lo que sucede cuando se cruzan los límites de lo prometeico, de las ideas del humanismo, para ingresar al terreno de lo posthumano, que se observa particularmente en el caso del protagonista de *The Fly* con la experimentación con la información genética que da como resultado la creación de vida en los laboratorios. En ese caso, siguiendo el planteo del sociólogo y epistemólogo portugués Herminio Martins que expone Sibilia (2005: 24), la tecnociencia de vocación fáustica busca superar la condición humana y da como producto seres como “Brundlefly”, la mezcla entre Brundle y una mosca.

El cuerpo resultante por la experimentación en *The Fly* es muy distinto al que se ve incluso en *Stereo* y *Crash*, donde el cuerpo humano es sometido a intervenciones técnicas radicales, pero no sufre cambios tan grandes como los que tiene Brundle. En esa película, y en particular en el final, se puede advertir lo que Marshall Berman (2005: 24) describe al decir que «la tragedia o la comedia se produce cuando Fausto pierde el control de las energías de su mente, que entonces pasan a adquirir vida propia, dinámica y altamente explosiva». La técnica se libera de la voluntad del ser humano, que al perseguir su deseo de crecimiento infinito y superar sus propias posibilidades desata potencias incontrolables que dejan una marca imborrable en su cuerpo.

El anhelo prometeico que impulsa el mejoramiento de la vida de los hombres por medio de la técnica, que genera emprendimientos como *Starliner*, el edificio que se presenta en *Shivers*, queda opacado por la técnica fáustica creadora de engendros como *Brundlefly*, en los que la tradición prometeica que pretende doblegar técnicamente a la naturaleza para lograr mejoras en las condiciones de vida de la humanidad, progresar y emancipar la especie por medio del uso de la razón y el conocimiento científico queda destruida por el caos y la irracionalidad que transforman al hombre y su cuerpo más allá de lo planeado. *Brundlefly* es el resultado de lo que sucede cuando la técnica prometeica desafía los límites de lo que los partidarios del prometeísmo humanista creen que se puede conocer, hacer y crear sin violar las fronteras impuestas por lo que ven como la naturaleza humana.

El “perfeccionamiento” del cuerpo-máquina que plantea el protagonista de *Fast Company*, que parece ser un producto del proceso sociohistórico de la sociedad industrial disciplinadora de cuerpos y modeladora de subjetividades que terminó inventando, entre muchísimas otras cosas, el auto de carreras que maneja, se emparenta con la tradición prometeica; mientras que los personajes del resto de sus películas, repletas de mutantes generados por la técnica, están más alineados con la técnica fáustica. Ese es uno de los motivos por los que *Fast Company* parece una rareza dentro de la obra del director canadiense, en los que la norma son los cuerpos y mentes intervenidos hasta el extremo por la tecnociencia fáustica, mucho más radical en el formateo de los cuerpos, al punto que interviene directamente en los códigos genéticos como si fuera un software para reprogramar al hombre fuera de las fronteras en las que creen los humanistas partidarios de la técnica prometeica y en línea

con las ideas de pensadores como Sloterdijk que sostienen que no hay hombre por fuera de la técnica. Un planteo similar hace Francis Fukuyama (1999) al escribir: "El carácter abierto de las ciencias contemporáneas de la naturaleza nos permite estimar que, de aquí a las dos próximas generaciones, la biotecnología nos proveerá las herramientas que nos van a permitir llevar a cabo lo que no lograron hacer los especialistas en ingeniería social. En ese punto, habremos acabado definitivamente con la historia humana, porque habremos abolido a los seres humanos en tanto tales. Entonces comenzará una nueva historia, más allá de lo humano". Ese discurso es muy similar al del propio Brundle cuando se observa fascinado tras perder (literalmente) parte de su anatomía y se define a sí mismo no como mosca ni como humano sino como "Brundlefly".

8- ¿Liberación sexual?

*Mi cabeza,
la pastilla,
mi cerveza,
la pastilla,
la colita,
la pastilla,
suavecita,
la pastilla,
Mi cuerpo,
la pastilla,
tu cuerpo,
la pastilla,
enfermera,
la pastilla*

(“La pastilla”, de Tata Golosa)

La utilización de la ciencia para derribar las barreras sexuales que aparece en *Shivers* también se observa en *Stereo*, en donde la intervención quirúrgica que le hacen al grupo con el que experimentan está complementada por el uso de la farmacología. Una voz en off que explica los fundamentos del estudio que se hace en la clínica y dice:

Lo normal es definido como heterosexualidad y tanto bisexualidad como homosexualidad son consideradas desviaciones de aquella norma. La justificación primordial para la norma de la heterosexualidad es la reproducción. Solamente una relación heterosexual puede de hecho resultar en la reproducción. Tal argumento se desmoronó cuando fue

demostrado que la sexualidad envuelta en la reproducción representa solo una pequeñísima parte, casi un segmento accidental, del espectro sexual humano como un todo. La investigación académica estableció que ambas, heterosexualidad y homosexualidad, son igualmente lo que se llama 'perversiones' relativas al potencial campo sexual humano. En ese contexto, la norma verdadera sería un tipo de bisexualidad más amplia que podría denominarse 'omnisexualidad'. Propuso el uso de drogas afrodisíacas sintéticas para asistir a los que deseaban una total y tridimensional sexualidad. El uso de los afrodisíacos psíquicos no es para aumentar la potencia sexual o la fertilidad sino para demoler las barreras de la resistencia psicológica y de la inhibición social que restringe a las personas a una monosexualidad o a una supuesta forma bisexual de omnisexualidad. Entonces el télépata, por la propia naturaleza sexual de su espacio experimental continuo, puede ser visto como el prototipo posible del hombre tridimensional.

El ansia de liberación sexual impulsada por el uso de drogas en pos de una pertenencia a una comunidad planteada en *Stereo*, donde los personajes son medicados e intervenidos para favorecer una comunicación entre ellos en la que el sexo cumple un rol fundamental –recordemos que una voz en off explica que dos de los ocho sujetos consintieron que les fueran removidas partes de sus laringes imposibilitando físicamente su función del habla y que también sus cerebros fueron intervenidos con la misma finalidad-, se puede contrastar con lo que Houellebecq dice en “Las partículas elementales” al escribir:

Es chocante comprobar que a veces se ha presentado la liberación sexual como si fuera un sueño comunitario, cuando en realidad se trataba de un nuevo escalón en la progresiva escalada histórica del individualismo. Como indica la bonita palabra francesa ménage, la pareja y la familia eran el último islote de comunismo primitivo en el seno de la sociedad liberal. La liberación sexual provocó la destrucción de esas comunidades intermediarias, las últimas que separaban al individuo del mercado. Este proceso de destrucción continúa en la actualidad. (1998: 90).

En términos similares se expresa Le Breton, quien afirma que a partir del fin de los años 60 –recordemos que *Stereo* fue estrenada en 1969- se produce en las sociedades occidentales una atomización de los sujetos y una

preocupación por el yo. Las “tecnologías del yo” de las que habla Foucault (1988), que permiten a los individuos efectuar por cuenta propia o con ayuda de otros cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su pensamiento, conducta o cualquier forma de ser y obtener una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, cumplen un rol fundamental en las películas de Cronenberg por el uso de la farmacología y la cirugía, como ya vimos en *Stereo* y *Dead Ringers*, y por medio de dispositivos audiovisuales, como en el caso de *Videodrome* (1983) y *eXistenZ*.

Los intentos de apostar a experiencias colectivas como la comunidad de mentes en *Scanners* no prosperan, las “tecnologías del yo” promueven y potencian el individualismo y lo que a priori puede ser concebido como una técnica prometeica que ayuda al hombre a través de una supuesta liberación sexual por medio de la farmacología, como se plantea en el caso del uso de pastillas para potenciar el placer en *Dead Ringers* y de “afrodisíacos psíquicos” en *Stereo*, no genera los resultados esperados. La técnica en esas películas no solo no potencia a los seres humanos sino que produce efectos indeseados y perjudiciales que dejan marcas en el cuerpo de los personajes, que terminan siendo sometidos por lo que en teoría vendría a liberarlos, como si Prometeo tuviera que pasar la noche en el lecho de Procusto.

9- La nueva carne

La pantalla me lo cuenta con mi desayuno,

y es probable que no quede ninguno

Te deseo mucha suerte

ser humano del pasado,

el cambio será fatal

y tu mundo nuevo, usado

(“Pantalla del mundo nuevo”, de Riff)

“Y la televisión posee los mejores demógrafos que la ciencia social aplicada puede ofrecer, investigadores que pueden determinar con precisión lo que los americanos de los noventa son, quieren y ven: cómo los miembros del público queremos vernos a nosotros mismos. La televisión, desde la superficie hacia sus profundidades, trata del deseo”.

(“Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer”, de David Foster Wallace)

En una entrevista que le hacen en televisión al protagonista de *Videodrome* se da el siguiente diálogo entre él y la conductora acerca del canal en el que emite contenidos:

- *Para sobrevivir, nosotros debemos darle a la gente algo que no puedan tener en ningún otro lado. Y... uh... Lo hacemos.*
- *Su estación de televisión ofrece a sus espectadores todo, desde pornografía soft-core hasta violencia hard-core. ¿Por qué?*
- *Bueno, es un tema económico, Rena.*

- ¿Pero no siente que esos shows contribuyen a un clima de violencia y malestar sexual?
- Me preocupa lo suficiente, de hecho, en darles a nuestros espectadores un muestrario inofensivo de sus fantasías y frustraciones.

En el ámbito privado, en donde prima el confort, la tecnología se convierte en una vía de acceso al placer, al “muestrario inofensivo de sus fantasías”, tal como se ve en *Videodrome*. Y la pornografía representa los objetivos modernos de anular el dolor y acceder a la máxima satisfacción posible con cuerpos intervenidos técnicamente a través de las cirugías y la farmacología y adaptados a las exigencias del mercado para “darle a la gente algo que no puedan tener en ningún otro lado”.

Ferrer analiza lo que ocurrió en el siglo pasado cuando aumentó la demanda de goce y, como se puede ver en *Videodrome*, se hicieron imprescindibles las ortopedias y amortiguaciones garantizadoras de placer. “Se ha pasado de la relajación selectiva de los umbrales del pudor, que en la década de 1960 estuvo condensada en grupos juveniles, bohemios o de izquierda, a una amplia porosidad que desdibuja los tabúes establecidos sobre el uso del cuerpo”, escribió en un análisis similar al que hizo, desde la ficción, Houellebecq, al reflexionar acerca del auge de la pornografía en la Modernidad y decir:

Dentro de un sistema así, el deseo y el placer aparecen como desenlace de un proceso de seducción, haciendo hincapié en la novedad, la pasión y la creatividad individual (cualidades por otra parte requeridas a los empleados en el marco de la vida profesional). La desaparición de los criterios de seducción intelectuales y morales en provecho de unos criterios puramente físicos empujaba poco a poco a los aficionados a las discotecas para parejas a un sistema ligeramente distinto, que se podía considerar el fantasma de la cultura oficial: el sistema sadiano. Dentro de este sistema todas las pollas están tiesas y son desmesuradas, los senos son de silicona, los coños siempre van depilados y rezumantes (1998: 201).

En *Videodrome* se ve con claridad el cruce entre técnica (transmisión televisiva), cuerpo (en algunos casos literalmente penetrados por la tecnología, en escenas en las que se desdibuja el límite entre lo orgánico y lo inorgánico con aparatos que parecen respirar y gozar) y sadomasoquismo (latigazos, cortes, quemaduras). Un ejemplo claro del “sistema sadiano” es lo que ocurre en la escena en la que Nicki, el personaje interpretado por Debbie Harry, le pide al protagonista que saque su navaja suiza y le haga un corte para sentir placer y luego ella misma toma un cigarrillo encendido y se lo apoya en un seno para gozar aún más. El protagonista de *Crash* también obtiene placer a través del dolor con choques intencionales y caricias en cuerpos con prótesis, y lo mismo ocurre en *Naked Lunch* cuando aparece la Clark Nova, que es una máquina de escribir con apariencia de escarabajo que le habla y se excita con las prácticas violentas.

La técnica en esos casos cumple el papel de las “ortopedias y amortiguaciones garantizadoras de placer” de las que habla Ferrer al analizar la demanda de goce en la Modernidad. Cuerpo, técnica, placer y dolor aparecen interconectados. Al respecto reflexiona Robert Castel al decir que “en la actualidad se trata más de alcanzar una plusvalía de goce y eficiencia que una suma de conocimientos de las propias profundidades” (1995: 8 y 9). En plena era de la farmacología, la exacerbación del dolor también es una vía de acceso para llegar al placer y reencontrarse con el cuerpo y luchar, en palabras de Le Breton, contra “el silencio de la carne” y el “borramiento ritualizado del cuerpo” en la Modernidad. El silencio de la carne y el proceso de borramiento del cuerpo modernos se llevan al extremo en *Videodrome* y *eXistenZ*, dos películas en las que la técnica cumple un rol fundamental, ya que en ambos

casos crea un mundo alternativo en el que lo orgánico se deja de lado. En *Videodrome*, la carne se elimina para dar paso a “la nueva carne”, que es la que forma parte de la señal televisiva, mientras que en *eXistenZ*, el cuerpo orgánico que existe fuera del juego no participa del mundo creado por la empresa, donde el cuerpo virtual es penetrado por dispositivos técnicos al punto tal que ya no hay diferencias entre uno y otro.

10-Rumbo al posthumanismo

Is this the real life?

Is this just fantasy?

Caught in a landslide

No escape from reality

Open your eyes,

Look up to the skies and see

(“Bohemian Rhapsody”, de Queen)

En *Videodrome*, la pantalla es una fuente de acceso al placer, que no se limita al sexo, tal como se manifiesta en el diálogo que reproducimos a continuación:

- *¿Qué es esto? “Videodrome...”.*
- *Tortura, asesinato.*
- (Risas). *Suena grandioso.*
- *No es exactamente sexo.* (En la pantalla aparece una mujer desnuda, atada y gritando).

Las imágenes sádicas que aparecen en pantalla proporcionan goce. Los ojos, al igual que la búsqueda del placer y la pornografía, cumplen un rol fundamental. La mirada, asegura Le Breton, se convirtió en el sentido hegemónico en la Modernidad. En *eXistenZ*, Cronenberg va aún más lejos que en *Videodrome* y a la mirada le suma la intervención del cuerpo por medio de la técnica en una imbricación entre lo orgánico y lo inorgánico que ingresa en el terreno del posthumanismo.

En *eXistenZ* el cuerpo es literalmente penetrado por la tecnología. El personaje interpretado por Jude Law es convencido por la creadora del juego de enfrentar su miedo al dolor –el dolor es temido en *eXistenZ*, buscado en *Crash* y *Videodrome* y negado en *Dead Ringers*- y aceptar que le implanten un “bio-port” para poder participar en una realidad virtual en la que el sexo está puesto al servicio del entretenimiento. *“Tengo fobia de que mi cuerpo sea penetrado... quirúrgicamente. Tener un bio-port puesto me parece demasiado extraño. Hace que se me ponga la piel de gallina”*, dice él antes de que ella le ponga un líquido que parece un lubricante en un agujero en la parte inferior de su columna y le instale un bio-port. La escena tiene una reminiscencia evidente con el acto sexual que es reforzada cuando la protagonista dice que el orificio del bio-port de su compañero está infectado y luego se rectifica y asegura que en realidad está excitado y quiere acción.

Los orificios y las protuberancias, como en el carnaval medieval que analiza Bajtin, pasan a ser una fuente de acceso y pertenencia al mundo, pero en el caso de *eXistenZ*, las protuberancias no son orgánicas sino dispositivos que fusionan lo orgánico y lo artificial (bio-port) y el mundo al que se accede es virtual, técnico. Lo orgánico y lo inorgánico se fusionan explícitamente incluso en el lenguaje (“infección” y “virus” son términos que se pueden aplicar tanto a cuerpos como a máquinas) y se produce el ingreso a un ámbito nuevo en el que la percepción cambia radicalmente gracias a la tecnología, que se biologiza, como se ve en la fábrica de bio-pods hechos con animales y en las reacciones de los bio-port y bio-pods, que se comportan como seres vivos capaces de enfermarse o excitarse.

El carácter material del cuerpo humano se deja de lado por obsoleto para ingresar en el mundo virtual de eXistenZ. Lo que prima en la película es lo que Sibilia define como «imperativo de la conexión» y se observa la mezcla entre lo orgánico y lo inorgánico tanto en el bio-pod como en el game-pod, hecho con circuitos electrónicos y tejidos vivos. Hay una hibridación de los cuerpos que responde al proceso que Paul Virilio denominó «endocolonización», que caracteriza la conquista tecnocientífica del interior del organismo humano.

¿Qué lugar tiene el cuerpo cuando la técnica avanza como nunca antes? Esta pregunta tiene distintas respuestas en las películas de Cronenberg. En el final de *Videodrome*, el personaje interpretado por Debbie Harry aparece en pantalla y dice: *“Tu cuerpo ya hizo muchos cambios, pero es sólo el comienzo. Debes transitar todo el camino ahora. Una transformación total. Para transformarte en la nueva carne, primero debes matar la vieja carne. No temas dejar que tu cuerpo muera”*. Y luego de que se escuche la frase *“larga vida a la carne nueva”* con el protagonista en pantalla con un revolver cubierto (o hecho de) lo que parece material orgánico –aunque, a su vez, la carne pasa a ser la nueva técnica, por lo que se desdibujan los límites entre lo orgánico y lo inorgánico y el cuerpo y la máquina-, se escucha un disparo y la pantalla funde a negro. “El borramiento ritualizado del cuerpo que conocemos hoy, ¿acaso no prepara para el puro y simple escamoteo de su presencia?”, se pregunta Le Breton (1990: 226). En *Videodrome*, Cronenberg va un paso más allá que en *eXistenZ*: el cuerpo material, la carne, no sólo es dejado de lado sino que es destruido para dar lugar a la “nueva carne”, que es la que aparece en las

pantallas. La “nueva carne” se fusiona con los dispositivos técnicos a un punto tal que pasa a ser la técnica. La “nueva carne” es la “nueva técnica”.

En *eXistenZ*, el cuerpo real no cumple ninguna función y es apartado en beneficio del cuerpo virtual generado por la técnica en una actualización del dualismo cartesiano, que desecha al cuerpo para privilegiar la mente. Y el sexo dentro del juego no tiene fines reproductivos sino que es un acto mecánico subordinado al entretenimiento, como se ve en el diálogo que tienen los protagonistas en la escena en la que después de lamerse dicen:

-¿Qué demonios fue eso?

-(Mientras se besan) Obviamente se supone que nuestros personajes se atraen en un patético intento mecánico de elevar la tensión emocional de la próxima secuencia del juego.

El anterior no es el único diálogo revelador acerca del vínculo entre cuerpo y técnica que hay en *eXistenZ*. El protagonista plantea su preocupación acerca de lo que le pasa a su cuerpo real mientras está dentro del mundo virtual y duda acerca de qué es realmente lo real:

-Estoy muy preocupado por mi cuerpo. ¿Dónde están nuestros cuerpos reales? ¿Están bien? ¿Qué pasa si tienen hambre? ¿Qué pasa si están en peligro?

-Están justo donde los dejamos. Están sentados tranquilos con los ojos cerrados. Es justo como meditar.

En esta escena, la separación entre cuerpo y mente es total gracias a la técnica. Se privilegia el polo inmaterial del viejo dualismo cartesiano («soy realmente distinto de mi cuerpo y puedo existir sin él», concluía en la sexta y última de sus *Meditaciones metafísicas*), potenciando la mente y descartando

el cuerpo como un mero obstáculo demasiado material. La “vieja carne” es un estorbo en el mundo del software.

El cuerpo en *eXistenZ* no cumple ninguna función y se abandona tal como se propone en el final de *Videodrome*. En el mundo virtual, el cuerpo se deja atrás. La nueva carne que se proclama en *Videodrome*, en *eXistenZ* tampoco es material. El cuerpo no se ajusta como en el lecho de Procusto sino que se lo integra: el lecho de Procusto pasa a ser el cuerpo: la técnica se biologiza y la biología se tecnifica. Va un paso más allá de lo que ocurre en la Modernidad: del borramiento se pasa a la fusión: la técnica se vuelve cuerpo en el nuevo mundo que surge por la hibridación entre lo orgánico y lo inorgánico. En el viejo mundo, en el que está por fuera de *eXistenZ*, el cuerpo parece ser el de una persona que medita, lo que remite al cuerpo que combina fármacos con medicina alternativa que aparece en *Maps to the Stars* o al de los télépatas que tratan de unir sus mentes en *Scanners*.

El mundo de *eXistenZ*, creado por la técnica, tiene un efecto en lo que sienten los jugadores que forman parte de él y dejaron su cuerpo de lado. El personaje que interpreta Jude Law no solo dice que se siente vulnerable sin su cuerpo y desconectado de su vida real sino también que también no cree estar seguro de que ese mundo sea real ya que siente que es un juego para él. El límite entre el mundo virtual creado por la técnica y el mundo real se desdibuja. Lo virtual parece más real que lo real. En la misma línea se expresa Brian O'Blivion –no es casual que su apellido remita a “oblivion”, que significa olvido (y también inconsciencia)- en *Videodrome* al decir que “*la realidad es menos que la TV*”. Y su asistente afirma: “Al final estaba convencido de que la vida pública en televisión era más real que la vida privada en la carne”. Nuevamente

lo real es la realidad creada por la técnica —la señal televisiva que se ve en pantalla- y el cuerpo y la técnica se integran hasta ser lo mismo.

El hombre crea al mundo mediante la técnica a través de dispositivos orgánicos y ese mundo lo modifica y cambia su forma de percibir y percibirse. Como dice Sibilia:

“En las fluidas interpenetraciones entre los cuerpos y la tecnociencia contemporánea, esos juegos de poder revelan su calidad productiva y no sólo negativa o represora, ya que no pretenden despertar temores y causar dolor —al menos, no exclusivamente—, sino que inducen al placer, además de engendrar diversas prácticas, discursos y saberes, que dan a luz nuevas formas de pensar, vivir y sentir. En síntesis: nuevos modos de ser” (2005: 23).

Los humanos, como se ve en *eXistenZ*, son de otra manera gracias a la técnica y eso se nota en sus prácticas y también en la forma de pensarse a sí mismos y su cuerpo tecnificado, aunque, siguiendo el pensamiento de Sloterdijk, no existe hombre que no tenga esas características. Afirma el pensador alemán:

“Si «hay» el hombre, es sólo porque una técnica lo produjo a partir de la prehumanidad. Ella es lo que propiamente hace que haya el hombre, o el plan en el que el enunciado «hay hombres» puede ser verdadero. De ahí que no les suceda a los hombres nada extraño si se someten a ulteriores innovaciones y manipulaciones. No hacen nada perverso o contrario a su «naturaleza» si se transforman autotécnicamente” (2011: 190).

11-Más que humano

“El hombre y la mujer –explicó el doctor- son entidades químicas fácilmente analizables, fácilmente alterables por el incremento artificial o la eliminación de estructuras de cromosomas; mucho más predecibles, mucho más maleables que la vida de algunas plantas y, en muchos casos, mucho menos interesantes”.

(John Cheever, “El escándalo de los Wapshot”)

El efecto de la técnica en el hombre genera nuevos interrogantes que se pueden pensar al analizar la obra de Cronenberg y reflexionar acerca de hasta qué grado se conserva la humanidad cuando la tecnociencia moderna interviene en el cuerpo. ¿Se puede dejar de ser humano por medio de la técnica o, como plantea Sloterdijk, la técnica es inherentemente humana y no hay humanidad sin técnica?

En *Crimes of the Future* (1970), el segundo largometraje de Cronenberg, las pantallas con imágenes vinculadas al sexo inspiran un planteo acerca de la necesidad del surgimiento de una nueva especie de hombres y la experimentación con formas alternativas de reproducción de la especie. *“No puedo negar mi atracción hacia algunas de estas perversas imágenes multidimensionales que debe evolucionar hacia una nueva sexualidad por una nueva especie de hombres. Una bioquímica genética de punta que experimente otra forma de reproducción”*, dice uno de los personajes. En *Stereo*, una voz en off explica la meta del uso de la técnica y dice: *“En nuestro experimento, ocho sujetos de la categoría A fueron sometidos a una cirugía*

cerebral. El objetivo de esta cirugía era expandir mediante un proceso biológico conocido como *Inducción Bioquímica la red neuronal electroquímica del cerebro humano*. Esta expansión le otorgó a cada sujeto *propiedades telepáticas*". El cuerpo es intervenido para mejorar la comunicación. En *Crash*, uno de los personajes explica cuál es el objetivo de la utilización de la tecnología moderna (en su caso, los autos) y dice que es el cambio de la forma del cuerpo humano.

Tanto en *Crimes of the Future* como en *Stereo* y *Crash*, la técnica está al servicio de la reforma del ser humano: para cambiar su forma de reproducirse, de comunicarse y de verse. "Mientras la «vieja cultura biológica» va quedando atrás, el artista constata que su cuerpo material se está volviendo obsoleto", escribe Sibilia (2005: 38), en una idea similar a la del líder del grupo en *Crash* y también a la del médico de *Dead Ringers* que habla del cuerpo erróneo que no se adapta al instrumental, en la escena que citamos en el inicio de este trabajo.

Ante este tipo de intervenciones es posible preguntarse si un hombre que desarrolla la telepatía gracias a una operación sigue siendo un hombre. Los dilemas éticos y morales respecto al efecto de la técnica se ven aún más claramente cuando se habla de biotecnología y manipulación genética y esos son los ejes principales de *The Fly*, donde la tecnociencia de inspiración prometeica es superada por la técnica fáustica que va más allá de las fronteras impuestas por la «naturaleza humana» y no se limita a ser una extensión o una amplificación de las capacidades corporales. Brundle, el protagonista de *The Fly*, es un heredero de la tecnociencia prometeica que concibe al cuerpo con el modelo de la máquina, pero lleva su práctica un paso más allá basado en el

modelo informáticomolecular. Ese científico que termina convertido en Brundlefly -no es el humano Brundle, pero tampoco es una mosca, y él se define con ese neologismo al ver el resultado inesperado de su experimento- es el producto del ambiente técnico que creció y se expandió hasta convertirse en una nueva naturaleza. Así como en *Videodrome* y en *eXistenZ* el cuerpo se fusiona a tal punto con los dispositivos que se convierte en técnica, la expansión de lo urbano y lo artificial se expande hasta que el mismo medio ambiente pasa a ser la técnica. La hibridación entre cuerpo y técnica, entre laboratorio y naturaleza, genera a Brundlefly. La manipulación de la información genética produce a un ser, que es a su vez información manipulable para nuevas transformaciones.

En *The Fly*, la tensión entre humanismo y posthumanismo está expresada (y encarnada) por el científico que accidentalmente, por haber mezclado sus genes con el de una mosca en un teletransportador que inventó con otro fin, terminó siendo su propio objeto de estudio. Al ver el efecto del experimento, dice que ya no es él mismo. *“Yo no era puro. El teletransportador insiste en la pureza. Yo no estaba puro. No se suponía que hubiera dos patrones genéticos. Mi teletransportador se convirtió en un fusionador de genes. Uno muy bueno. Ya no soy Seth Brundle”*, asegura el protagonista cuando los efectos de la técnica sobre su cuerpo son evidentes. La bioinformática presente en *The Fly* pone en crisis al humanismo tradicional porque destruye el límite entre el objeto y el sujeto, entre lo orgánico y lo inorgánico, entre la información y lo que Sloterdijk describe como “la vieja ontología de la materia” (2011: 187).

12-Cambia, todo cambia

*"I am the fly in the ointment
I can spread more disease
Than the fleas which nibble away
At your window display
Yes, I am the fly in the ointment
I shake you down to say please
As you accept the next dose of disease
I am the fly, I am the fly, I am the fly, I am the fly"*
(Wire, "I am the fly")

El miedo a lo fáustico, alimentado por la paranoia vinculada a la alotécnica clásica, que se basa en la sospecha de que la técnica puede ser peligrosa si cae en manos del enemigo, hace que la hibridación entre cuerpo y técnica y la manipulación genética presentes en *eXistenZ* y *The Fly* sean vistas con recelo por los personajes con posturas alineadas con el humanismo clásico.

La técnica que crea al hombre lo modifica a tal punto que cambia su identidad. Crea un nuevo ser. Lo explica el propio protagonista de *The Fly* en la escena en la que describe el efecto del experimento involuntario sobre sí mismo: *"Me quiere transformar en otra cosa. Me estoy convirtiendo en algo que nunca antes existió. Estoy siendo 'Brundlefly'. ¿Cómo come Brundlefly? Él descubrió por el camino más duro que come como come una mosca. Sus dientes ahora son inútiles"*. Habla de sí mismo en tercera persona, cuestiona la

utilidad de su cuerpo antiguo, comprende que debe alimentarse de otra manera y nota que su aspecto es muy diferente. No es un humano, pero tampoco es una mosca. Es otro ser. Brundlefly es una nueva carne producto de la técnica. Un posthumano producto de lo que Sibilía llama evolución postbiológica o postevolución. La tecnociencia fáustica con vocación ontológica abandona el modelo mecánico y somete al organismo humano a un reordenamiento de los genes como si se tratara de mera información.

En *Scanners* también aparece la idea de posthumanidad cuando la mujer que coordina al grupo de télépatas que unen sus mentes le dice al protagonista que él es “apenas humano”, por su capacidad de conectarse mentalmente con otros por la condición que tiene, que es producto de un experimento científico. ¿Cuándo un ser humano se convierte en posthumano? ¿Tiene razón la télépata que en *Scanners* le dice al protagonista, también télépata, que él es apenas humano? ¿Qué se le puede responder al planteo de Brundle (¿o Brundlefly?) cuando dice que ya no es Seth Brundle y que se está convirtiendo en algo que nunca existió? Sloterdijk cita al jesuita Rahner, quien afirma que el deber y la voluntad de configurarse de manera automanipulativa son parte del ethos del hombre emancipado, y dice: «Ha de querer ser el hombre operable aun cuando la medida y la manera recta de esta automanipulación permanezcan en la oscuridad [...] Pero es la verdad: el futuro de la automanipulación del hombre ya ha comenzado» (2011: 191).

Esta transformación técnica, que según Sloterdijk es inherentemente humana, genera rechazos. “Cuando hay que modificar o renovar la doctrina fundamental, las generaciones sacrificadas en las que se opera la transformación siguen siendo esencialmente ajenas a ella, y a menudo

directamente hostiles”, escribió en 1855 el positivista Auguste Comte en “Llamamiento a los conservadores”. La hostilidad ante el avance transformador de la técnica, que en *The Fly* se manifiesta en la protagonista que siente temor ante la versión mutada de Brundle y hace todo lo posible por impedir que se desarrolle el feto que tiene su material genético y podría generar una nueva especie de posthumanos descendientes de Brundlefly, está presente en el pensamiento de humanistas como Jurgen Habermas, quien llama a rebelarse contra lo que denomina “esclavitud de los genes”, y de pensadores católicos como Robert Spaemann, que enfrenta la “dignidad humana” contra la “antropotécnica” representada por la técnica genética.

Desde la ficción, Houellebecq analiza las reacciones ante el surgimiento de los posthumanos:

La humanidad debía dar nacimiento a una nueva especie, asexual e inmortal, que habría superado la individualidad, la separación y el devenir. Resulta superfluo hablar de la hostilidad que semejante proyecto desencadenó entre los partidarios de las religiones reveladas; judaísmo, cristianismo e islam, de acuerdo por una vez, lanzaron el anatema sobre esos trabajos «que atentaban gravemente contra la dignidad humana, constituida en la singularidad de su relación con el Creador»; sólo los budistas observaron que al fin y al cabo las reflexiones del Buda se basaron al principio en la toma de conciencia de esos tres impedimentos que eran la vejez, la enfermedad y la muerte, y que el Venerado por el mundo, si bien se había dedicado más bien a la meditación, no habría rechazado a priori, necesariamente, una solución de orden técnico (1998: 254).

La toma de conciencia y el no rechazo de una solución de orden técnico no se observan en la protagonista de *The Fly*, que se horroriza ante la transformación de Brundle en Brundlefly, pero sí en el propio Brundle (en realidad en Brundlefly), que reflexiona al respecto cuando la mutación genética producto del uso de la técnica ya es un hecho consumado.

Sobre reacciones como la de la protagonista de *The Fly*, que se horroriza ante las consecuencias de la manipulación genética, escribe

Sloterdijk al decir que la causa de que la irrupción de la técnica en el campo imaginario del «sujeto» o de la «persona» inspire tantos temores debe buscarse en el hecho de que

también del lado de lo que llamamos objeto en la estructura básica material de lo viviente, como la que constituyen los genes, apenas se encuentra aún algo cósmico en el sentido de la vieja ontología de la materia, sino una forma, reducida al mínimo material, de información informada e informadora; los genes no son, como dicen los bioinformáticos, sino «órdenes» para la síntesis de moléculas de proteínas (2011: 144).

En estos procesos, el sujeto personal tradicionalmente interpretado no encuentra ya nada de aquello a lo que antes estaba acostumbrado. “En la tecnociencia de inspiración fáustica”, dice Sibilia, “la naturaleza ya no se descompone y recrea según el régimen mecánicogeométrico, sino de acuerdo con el modelo informáticomolecular” (2005: 56). Eso es lo que ocurre en *The Fly*, donde se muestra el temor a lo fáustico, la (en términos de Sloterdijk) histeria antitecnológica occidental que genera el efecto de la técnica y la ciencia en el hombre cuando surge un resultado que no se ajusta a las categorías y valores morales del humanismo tradicional y no encaja en la “vieja ontología de la materia”. Brundlefly busca una solución técnica al efecto que generó la técnica en él y no duda en usar a un ser humano “puro” para lograr su objetivo. Los humanos en ese caso son un mero recurso a ser usado por la técnica para crear una nueva especie que mezcla al propio Brundlefly con un humano “puro” para disminuir al mínimo el “fly” de Brundlefly. La pantalla de la computadora que interviene en el nuevo experimento dice “proyecto”, “programa”, “fusión”, “porcentaje”, “genes”: todo se traduce a información, a datos, a, siguiendo las ideas de Heidegger, un mundo técnico moderno.

En “Lenguaje de tradición y lenguaje técnico” y “La pregunta por la técnica”, el filósofo alemán analiza etimológicamente palabras como “poiesis”, “lethe” y “aletheia”, y plantea que al mundo técnico moderno le corresponde un lenguaje técnico que concibe y expresa a la naturaleza como recurso, como pura disposición hacia el hombre, como reserva de energía de la que el ser humano se apropia por medio de la técnica provocante o emplazante. Dice Heidegger:

La construcción y la eficacia de las grandes computadoras se basan en los principios técnico-calculantes de esta transformación de la lengua como decir, en lengua como mera información producida por señales. Lo que para nuestra reflexión resulta decisivo es el hecho de que son las posibilidades técnicas de las máquinas las que prescriben cómo el lenguaje puede y debe ser aún un lenguaje (1996:18).

El científico moderno de *The Fly* usa lenguaje técnico para hablar de sí mismo como objeto de estudio producto de la técnica moderna que lo transforma. Brundlefly (¿o Brundle?) nota el efecto del avance de la mutación genética en su cuerpo con mirada científica. Se mira en el espejo mientras observa y analiza las partes de su viejo cuerpo que va perdiendo y dice: *“Vestigio, arqueológico, redundante. Artefactos de una era que ya se fue. Solamente de interés histórico. El gabinete de medicina ahora es el Museo Brundle de Historia Natural”*.

La sensibilidad técnica de Brundle se mantiene en Brundlefly, quien es un producto de la automanipulación acorde a las ideas del transhumanismo, que desecha el postulado de que la 'condición humana' es constante y que todo puede cambiar -la economía, la cultura, la política- pero que la naturaleza humana sigue siendo siempre la misma. Por este motivo, hay posthumanistas que abogan por el uso de tecnologías que superen las limitaciones biológicas y

controlen los centros de placer a partir de nuevas drogas y/o fármacos, tal como se proponen los personajes de *Stereo*, *Crash* y *Maps to the Stars*, y promueven la terapia genética y la tecnosexualidad, que se ven en muchas películas que analizamos en este trabajo.

13- ¿Si sucede, ¿conviene?

Tengo que derretir esa máquina de matar

Tengo que derretir esa maldita máquina de matar

Para que nunca más nos vuelva a destruir

Lo que hacemos con amor.

(“La maldita máquina”, de Billy Bond y La Pesada del Rock & Roll)

La manera de pensar el cuerpo con una mirada técnica, como la del ginecólogo de *Stereo* y el científico de *The Fly*, tiene raíces históricas, tal como plantea Le Breton al afirmar que en el siglo XVI, con la disección legitimada para la investigación médica o la enseñanza, el debilitamiento de los lazos entre los sujetos y el crecimiento de la vida privada, la curiosidad impulsa la instalación de “despojos de hombres anatomizados” y “monstruosidades” en algunos consultorios. “Separado del hombre al que encarnaba y del que sólo es un signo desprovisto de valor, vestigio indiferente de alguien que ya no es, se vuelve lícito, a través de esta representación, buscar y guardar, para gusto personal, tumores, cálculos, fetos, miembros deformes, o conservar los despojos anatomizados” (1990: 55), explica, lo que en la obra de Cronenberg se observa no sólo en el Museo de Historia Natural de Brundle sino también en una escena de *Crimes of the Future* en la que un personaje mira un frasco extraño mientras le explican el contenido y le dicen: “*Su cuerpo ha comenzado a crear misteriosos órganos, cada uno muy complejo, perfecto, único. Sin embargo, por lo menos aparentemente, sin funciones*”.

Lo deforme, lo anormal, aparece en gran parte de la obra de Cronenberg cuando se muestra el vínculo entre cuerpo y técnica: los personajes con cicatrices producto de los choques en *Crash*, los penetrados por la técnica en *Videodrome* y *eXistenZ*, las víctimas del parásito diseñado por la ciencia en *Shivers* que parecen ser zombis, los afectados por un tratamiento experimental en *Rabid*, la cabeza que estalla por el efecto de la telepatía creada por un experimento científico en *Scanners*, la cruce entre hombre y mosca que se da por el teletransportador en *The Fly*, los seres extraños de la Interzona de *Naked Lunch*... Todo parece un catálogo de monstruosidades que remite más a lo fáustico que a lo prometeico, al pensar en los efectos de la técnica en el hombre.

Al analizar la obra de David Cronenberg surge una serie de interrogantes vinculados a la relación entre cuerpo y técnica: ¿Cuál es el límite en el uso de la ciencia? ¿El hombre debe adaptarse a la técnica como si fuera un lecho de Procusto para no quedar obsoleto? ¿La técnica está totalmente emancipada del hombre y es impulsada por una fuerza autónoma e impersonal? ¿Es posible evitar el automatismo en la aplicación de la técnica? ¿Hay margen para enfrentarse a la técnica? ¿Se pueden aplicar la voluntad de no poder y la ética del no querer? ¿La técnica es parte de la esencia del hombre? ¿Hay chances de que haya una técnica que combine placer, goce, libertad y creatividad? ¿El hombre puede ser soberano en el mundo técnico? Para responder algunas de estas preguntas es útil aludir a Heidegger, que, como Mumford, sigue la estrategia romántica de distinguir entre dos tipos de tecnologías (una “buena” y una “mala”) y dice que la técnica no es un mero instrumento para un fin, como plantea la visión instrumental, ni un simple hacer

del hombre, como cree la visión antropológica, sino que se trata de un desocultar, de develar la “verdad” a través de una techné que en su manera antigua o tradicional es poiética, producente, ligada a la episteme.

En películas como *The Fly*, donde el protagonista primero experimenta con un animal y luego con él mismo, lo que ocurre coincide con la visión de Heidegger de la técnica moderna, que no es un proyecto histórico que la humanidad se dio a sí misma sino que se trata, siguiendo a Carl Mitcham en “¿Qué es la filosofía de la tecnología?”, de una “Gestell” (marco o estructura) mental-cognitiva impersonal que impera en la Modernidad y hace que todo parezca disponible, una “actitud tecnológica hacia el mundo” (1989: 69). De acuerdo a esta visión, el protagonista de *The Fly*, pese a que cree que se dio a sí mismo poderes a través de la técnica, sería apenas un producto de una voluntad impersonal que deja afuera otros modos de ser que no convierten todo en un medio para un fin, de una técnica moderna que deviene ella misma en un fin, se naturaliza y elimina la pregunta por la esencia y se restringe a ocuparse del “hacer”, del funcionamiento de la cosa. Lo mismo se puede decir del protagonista de *Dead Ringers*, que ve al cuerpo en función de la ciencia y que cuando no se adapta a la técnica lo considera errado.

En las películas mencionadas en este trabajo no se observa una techné poiética, que es la que, según Heidegger, no manipula sino que devela lo ya existente, una “presencia en el ámbito en que acontece el desvelamiento, el desocultar, la aletheia”. Para el filósofo alemán, la técnica moderna es otro modo de desocultar, pero provocante. Esta técnica, que es la que encontramos en muchos de los films de Cronenberg, provoca a la naturaleza a aparecer como un mero recurso para liberar energías que pueden ser acumuladas y

explotadas. Eso ocurre en casos como el de la industria que intenta explotar a los telépatas en *Scanners* o en la experimentación con animales y seres humanos que se da en *The Fly*, que también sirve para pensar acerca de los límites en el uso de la técnica.

En la conferencia “Por qué la técnica moderna es objeto de la ética”, Hans Jonas habla del “automatismo de la aplicación” para referirse a la técnica moderna en la que todo aquello que se puede hacer debe ser hecho. En *The Fly*, el científico no se cuestiona su uso de las técnicas sobre otros seres vivos ni sobre sí mismo y se limita a aplicarla, lo que también se ve en la invención del parásito que genera caos social en *Shivers*, en la operación con una técnica experimental en *Rabid*, en la utilización de instrumentos ginecológicos de *Dead Ringers* y en las intervenciones científicas sobre el cuerpo en *Stereo*. Hay un medio y un fin, una razón técnica e irreflexiva similar a la que describe Albert Speer en sus memorias cuando escribe: “En el fondo, lo que hice fue aprovechar la vinculación muchas veces acrítica del técnico con su tarea. La aparente neutralidad moral de la técnica no dejaba que aflorara la conciencia de lo que hacían” (2002: 268). Esa falta de reflexión, ese automatismo, ese imperativo tecnológico que dice que todo lo que puede hacerse debe ser hecho es lo que causa que lo que podría ser prometeico termine siendo fáustico, con el hombre como víctima de los efectos de la técnica moderna.

En la obra de Cronenberg también hay resistencia ante el avance de la técnica en el mundo. Esa actitud, que se puede vincular a la “voluntad de no querer” de la que habla Schmucler (1996) al referirse a la expresión de una negativa al imperativo técnico, se aprecia en *eXistenZ*, primero en quienes combaten a la libertad virtual dentro de la libertad virtual y luego en el ataque

final de los protagonistas, que luchan a través del asesinato en el mundo real de los impulsores de la realidad virtual. La actitud de los personajes que resisten al avance de la técnica se puede encuadrar, siguiendo la categorización de Mitcham, dentro del “escepticismo antiguo”, que sospecha de ella e incluso la menosprecia. Los antiguos griegos desconfiaban de la técnica entendida como el conjunto de “artes mecánicas” y los trabajos manuales a los que veían en oposición al trabajo intelectual, la meditación y la política. El escepticismo antiguo ve a las técnicas como origen de cambios que socavan la autoridad del hábito y la costumbre, alteran las tradiciones y tienden a introducir el desorden social, la revuelta y la violencia. Esa postura es similar a la de los protagonistas de *eXistenZ*, que matan a los creadores del juego por considerar que son los culpables de crear la forma más efectiva de deformar la realidad.

Pese a todo, como se ve en *eXistenZ*, el dominio de la biopolítica no es absoluto. El propio Foucault aclaró en el primer volumen de su *Historia de la sexualidad* que las potencias vitales siguen obstaculizando las ambiciones fáusticas del biopoder, obligándolas a reestructurarse y a cambiar continuamente, haciendo que el formateo de cuerpos y subjetividades sea una batalla sin fin entre fuerzas divergentes.

La pregunta que surge viendo el vínculo entre técnica y cuerpo humano en la obra de Cronenberg es si el hombre es capaz de dominar la técnica o si esta se convirtió en el sujeto de la historia y él apenas en un predicado. Ese interrogante es el que formula Umberto Galimberti, quien pensó en las ideas de Heidegger acerca de la esencia de la técnica y se preguntó si hay manera de

poner límites extratécnicos a la técnica si todo es técnico. El filósofo italiano escribió:

Así, la técnica deja de ser un medio y deviene un fin, no porque la técnica se proponga cosa alguna, sino porque todos los objetivos y los fines que los hombres se proponen no llegan a alcanzarse si no es a través de la mediación técnica. Ya Marx había descrito esta transformación de los medios en fines a propósito del dinero: si bien como medio el dinero sirve para producir bienes y satisfacer carencias o necesidades, en la medida en que bienes y necesidades son mediadas por entero por el dinero, entonces el conseguir dinero deviene el fin, para alcanzar el cual, si es necesario, se sacrifica inclusive la producción de los bienes y la satisfacción de las necesidades” (1990: 5).

La resistencia a la técnica en *eXistenZ* es a través de la técnica: primero participando en el mundo virtual y luego por medio de armas. No hay nada por fuera de la técnica, ni siquiera el hombre que se rebela contra ella. En *Scanners* ocurre algo similar: el científico que intenta controlar el flujo de telepatía de los scanners, que adquirieron su condición por los efectos de una droga que se les daba a las embarazadas, lo hace a través del ephemerol, otra droga. La solución a los efectos de la técnica es técnica.

El planteo de Galimberti acerca de los límites extratécnicos a la técnica en un mundo técnico se puede relacionar a la afirmación de Sloterdijk acerca de que no hay un hombre por fuera de la técnica, aunque incluso Sloterdijk reflexiona acerca de los límites y dice:

Entre los maestros del pensamiento fue acaso Spinoza quien con mayor lucidez señaló que el enlace del poder actual con el potencial de las cosas debe operarse sin delirios de poder ni despotismo artificial: «Si, por ejemplo, digo que con esta mesa puedo hacer lo que quiera, sin duda no estoy diciendo que tenga derecho a hacer de la mesa una cosa que coma hierba» (2011: 148).

Las películas de Cronenberg que abordamos en este trabajo podrían ser descritas, siguiendo esta idea, como historias protagonizadas por creadores de mesas que comen hierba: inventores de parásitos que cambian el comportamiento sexual de las personas, de medicinas que generan telépatas,

de dispositivos ginecológicos para cuerpos errados o de teletransportadores que generan “brundleflies”. Ninguna tiene un final feliz, al menos en los términos en los que suele entenderse la felicidad.

Si algo tienen en común las películas de Cronenberg respecto al uso de la técnica es que si algo puede salir mal, sale mal, salvo cuando el objetivo es generar un mundo irracional y caótico, en cuyo caso el resultado es el esperado. Un ejemplo de esto último es el de la sociedad sin tabúes ni moral creada intencionalmente por el científico que genera el parásito en *Shivers*, que logra en muy poco tiempo destruir el confort que primaba en el edificio construido con ese fin y se expande gracias a que los infectados tienen acceso a autos y carreteras que los conectan con la ciudad.

En el caso de *Rabid*, el efecto de la técnica en los cuerpos es claramente fáustico: el trasplante experimental de piel hecho con la intención de curar a una paciente que sufrió un accidente de tránsito (los medios de transporte cumplen roles muy importantes en las películas de Cronenberg, tal como se ve en *Crash*, *Fast Company* y *Cosmopolis* y en el programa de televisión *The Italian Machine*) termina generando una epidemia de una enfermedad similar a la rabia que se contagia a través de las relaciones sexuales. Esa pandemia provoca que se decrete un estado de sitio que remite al proceso que empezó a mediados del siglo XVIII, cuando comenzaron las regulaciones del cuerpo-especie con una biopolítica de la población a través de un conglomerado de ciencias humanas entre las que se destacan la estadística, la demografía, la medicina, la sociología, el trabajo social y la biología. En *Rabid* se ve cómo actúan las ciencias con las que el poder se

ocupa de los fenómenos de masa, el biopoder que se encarga de la administración de los cuerpos y aplica la gestión calculadora de la vida.

En “Bios. Biopolítica y filosofía”, Roberto Espósito (2004) desarrolla las características del momento organicista de la biopolítica, que abarcó las 3 primeras décadas del siglo pasado, y menciona las ideas de Rudolph Kjeleen, que habla del Estado como “organismo” o “forma viviente” que está siempre enfermo y al que no se puede curar pero sí mantener en equilibrio a través de la ciencia, vía la inmunología, y a las del barón Jakob von Uexxküll, quien veía al Estado como un aparato fisiológico experimental cuyo cuidado debe estar en manos de una “medicina del Estado” que acabe con los “parásitos”. En *Rabid*, Cronenberg muestra la reacción del Estado ante la aparición de la enfermedad, que es el establecimiento de la ley marcial. En esa película es posible advertir la administración de manera racional y efectiva de los cuerpos a través de la tecnociencia estatizada de todos los procesos inherentes a las poblaciones vivas que se da en la Modernidad, con leyes y medidas sanitarias aplicadas a la mortalidad, las epidemias y las endemias.

Las consecuencias de los parásitos aparecen en *Shivers* gracias a la invención de un científico que pretende liberar al hombre del pensamiento racional. La situación que se crea en el edificio en el que habitan las víctimas de la creación del científico puede relacionarse a lo que Espósito (2005) dice en su libro “*Immunitas*”, en el que plantea un modelo de cuerpo moderno entendido como “cuerpo sano”, en equilibrio, que es lo que se muestra al inicio de la película, cuando se presenta la vida armoniosa que se da en el complejo de viviendas. A un cuerpo sano le corresponde una mente basada en la razón; y lo malo, que siempre es externo, está encarnado en el “virus de la sinrazón”,

que en *Shivers* se puede encontrar en el parásito que hace que los hombres comiencen a comportarse irracionalmente.

¿La técnica aplicada al cuerpo que se ve en las películas de Cronenberg es inocente de los resultados que genera? ¿Se puede hablar de una técnica neutra y desligada de los efectos que provoca? Según plantea Umberto Galimberti (2001: 2), la técnica no es neutra porque construye al mundo que habitamos y modela al hombre en uno u otro sentido. En términos similares se manifiestan Bookchin al hablar de una matriz social de la técnica y Deleuze, que piensa en términos de “trama” para reflexionar en torno a la técnica. Dice el filósofo italiano:

De hecho, una vez que el “accionar” está subordinado al “hacer”, ¿cómo se puede impedir a quien puede hacer que no haga aquello que puede? No con la moral de la intención inaugurada por el cristianismo y retomada en términos de la “razón pura” por Kant, porque ésta, fundada sobre el principio subjetivo de la autodeterminación y no sobre el de la responsabilidad objetiva, no toma en consideración las consecuencias objetivas de las acciones y, precisamente porque se limita a salvaguardar la “buena intención”, no puede estar a la altura del hacer técnico. Pero tampoco está a la altura de las circunstancias la ética de la responsabilidad que introdujo Max Weber y retomó Hans Jonas, porque si la ética de la responsabilidad se limita a exigir, como escribe Weber, que se “responda por las consecuencias previsibles de las propias acciones”, al mismo tiempo es propio de la técnica abrir el escenario de la imprevisión, imputable no ya a un defecto de conciencia, sino a un exceso de nuestro poder de hacer, que resulta enormemente mayor que nuestro poder de prever. (2001: 6.).

Lo que ocurre en gran parte de las películas de Cronenberg se puede relacionar a este planteo. Hay un “exceso de nuestro poder hacer” que, al exceder “nuestro poder de prever”, convierte lo que podría llegar a ser prometeico en fáustico. El científico de *The Fly* no prevé que puede convertirse en Brundlefly al hacer lo que hace, al igual que el médico de *Rabid* que aplica un tratamiento experimental que termina destruyendo el orden social. La

técnica fuera de control, imprevisible, también se observa en los ginecólogos de *Dead Ringers* y su uso de las pastillas y el instrumental, en el scanner atormentado por los efectos secundarios de una medicación para embarazadas y en los resultados no deseados del uso de la técnica en *Stereo*. Nada resulta como lo esperado y la técnica aplicada al cuerpo se vuelve contra el hombre. Walter Benjamin en la Tesis IX de su "Tesis de filosofía de la historia" dice:

Hay un cuadro de Paul Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él a un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desenchajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena sucesiva de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso (1989: 183).

Las películas de Cronenberg que analizamos parecen contar la situación que describe Benjamin desde el punto de vista de la tormenta.

14 - Mi enfermedad

“Quiso destruir

A la enfermedad

Pero se perdió en la humanidad

Senda peatonal

Sangre amarilla

Todo es filoso

Todo en la villa de la enfermedad

Todo en la villa de la enfermedad”

(“Sangre amarilla”, de Don Cornelio y La Zona)

“Un virus está solamente haciendo su trabajo. Está tratando de vivir su vida. El hecho de que mientras lo hace te está destruyendo no es su culpa. Se trata de intentar comprender las interrelaciones entre los organismos, incluso esas que vemos como enfermedades. Entenderlo desde el punto de vista de la enfermedad, es una cuestión de vida”⁸, dijo el propio Cronenberg. Gran parte de su filmografía parece responder a esta óptica.

La enfermedad en las películas del director canadiense es la que genera la historia, la hace avanzar y provoca que los personajes lleguen a ser conscientes de sus cuerpos. En *eXistenZ*, la pregunta acerca de dónde está el cuerpo mientras permanece en el mundo virtual es explícita. En *Dead Ringers* y en *Scanners*, todo gira en torno al cuerpo sometido a la medicina por distintos males (dolor psico-sexual, telepatía involuntaria); en *Crash*, el eje es el cuerpo chocado y reformado por la técnica; en *Rabid*, el cuerpo es atacado por un mal

⁸ <https://tifoideo.wordpress.com/2012/11/25/david-cronenberg-y-el-terror-biologico/>

extraño derivado de un tratamiento experimental; en *Shivers* todo cambia cuando el cuerpo es penetrado por un parásito; en *The Fly*, el teletransportador genera un nuevo ser que va mutando hasta convertirse en algo muy distinto (“*Tal vez no sea una enfermedad tan mala después de todo*”, dice Brundlefly); en *Videodrome* y en *Naked Lunch* las alucinaciones cumplen un rol fundamental. La enfermedad trastoca el orden al invadir los cuerpos, cambia la vida cotidiana e incluso modifica los sentidos, las percepciones y la forma de ver el mundo.

En “*Técnica y Civilización*”, el libro que editó en 1934, Mumford escribió acerca de la inminencia de la biotécnica, una etapa técnica motorizada por los saberes de la psicología y la medicina modernas que, según creía, vendría a superar a la era de la paleotécnica (es decir, a la era agresiva e inhumana de la electricidad, la máquina a vapor y la industria química). Ese objetivo se plantea al inicio de *Stereo* y también se puede detectar en las apuestas a aumentar el bienestar por medio de la técnica en el edificio soñado de *Shivers*, en el uso de la farmacología para incrementar el placer en *Dead Ringers*, en la apuesta por los tratamientos experimentales para curar en *Rabid* y en la creación de un mundo virtual mejor en *eXistenZ*. En todos los casos, el objetivo buscado con afán prometeico no es alcanzado y lo que se obtiene es una pesadilla fáustica.

Después de la publicación de “*Técnica y Civilización*”, Mumford hizo un análisis totalmente diferente, se apartó del optimismo iluminista y dijo que el hombre era un servomecanismo sometido a la megamáquina, que es una visión más cercana a lo que ocurre en las películas de Cronenberg cuando todo se vuelve fáustico por el efecto de la técnica en el cuerpo humano. Las historias que se cuentan en los largometrajes que analizamos en este trabajo

parecen hacer el mismo recorrido que hizo el pensamiento de Mumford a lo largo de las décadas. La razón técnica engendrando monstruos una y otra vez.

Bibliografía

Acevedo, Jorge. "Introducción a la pregunta por la técnica", en Martín Heidegger: Ciencia y técnica. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1983.

Adorno, Teodoro y Horkheimer, Max. Dialéctica del iluminismo. Argentina, Editorial Terramar, 1970.

Ballard, J.G., La isla de cemento (1974). Concrete Island. Barcelona, Minotauro, 1984

Bataille, Georges. "La noción de gasto", en La parte maldita. Barcelona, Editorial Icaria, 1987.

Bataille, Georges. El verdadero Barba Azul: La tragedia de Gilles de Rais, España, Tusquets Editores S.A., 1972.

Bookchin, Murray. "Dos imágenes de la tecnología" y "La matriz social de la tecnología", en Ecología de la libertad. Madrid, Editorial Nossas y Jara, 1999.

Bury, John. "Introducción", en La idea de progreso. Madrid, Editorial Alianza, 1971.

Castel, Robert. La gestión de los riesgos, Buenos Aires, Anagrama, 1995

Cheever, John. Los Wapshot. De Bolsillo, 2018.

Crosby, Alfred. La medida de la realidad. La cuantificación y la sociedad occidental. Barcelona, Editorial Crítica, 1998.

Debord, G. La sociedad del espectáculo (1967), editado en Miguel Castellote 1976, reeditado por Pre-Textos (2000 y 2003).

DeLillo, D., Ruido de fondo, tr.: Gian Castelli Gair; Circe, Barcelona, 1994.
Reedición: Seix Barral, Barcelona, 2006.

Descartes, René. Meditaciones metafísicas, en Antología de Textos de historia de la filosofía, Universidad Iberoamericana, Departamento de Filosofía, España, 1994.

Elías, Norbert. “Historia del concepto de civilité” (apartado I del capítulo 2) y “Bosquejo de una teoría de la civilización” (apartados I, II, III, V, VI y VIII del Resumen), en El proceso de la civilización. México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1987.

Ellul, Jacques, “Las estructuras de la libertad”, en El lenguaje libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo. Editor: Christian Ferrer, 1990.

Esposito, Norberto. Immunitas. Protección y negación de la vida. Editorial Amorrortu, 2005.

Ferrer, Christian, La curva pornográfica: El sufrimiento sin sentido y la tecnología. Editorial Pepitas de calabaza, 2006.

Foucault, Michel. “Conferencias cuarta y quinta”, en La verdad y las formas jurídicas. Barcelona, Editorial Gedisa, 1980.

Foucault, Michel. “Derecho de muerte y poder sobre la vida”, en Historia de la sexualidad. Volumen I. Siglo XXI Editores, México, 1977.

Foucault, Michel. “Los cuerpos dóciles”, en Vigilar y castigar. México, Siglo XXI Editores, VVEE.

Franzen, Jonathan. Las correcciones (The Corrections, 2001), trad. de Ramón Buenaventura, ed. Seix Barral, ed. 2002.

Galimberti, Umberto. "Psiche y techné", en revista Artefacto. Pensamientos sobre la Técnica nº 4. Buenos Aires, octubre de 2001.

Habermas, Jurgen. "Un argumento contra la clonación de seres humanos. Tres réplicas", en La constelación posnacional. Barcelona, Editorial Paidós, 2000.

Heidegger, Martin. "La pregunta por la técnica", en Ciencia y técnica. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1983.

Heidegger, Martin. "Lenguaje de tradición y lenguaje técnico", en revista Artefacto nº 1. Buenos Aires, diciembre de 1996.

Houellebecq, Michel. Las partículas elementales (Les Particules élémentaires, 1998), trad. Encarna Castejón, Editorial Anagrama, 1999.

Jonas, Hans. "Hagamos un hombre clónico: de la eugenesia la tecnología genética", en Técnica, ética y medicina. Sobre la práctica del principio de responsabilidad. Barcelona, Editorial Paidós, 1997.

Kojève, Alexandre. Introducción a la lectura de Hegel, Trotta, Madrid, 2013.

Laguna, Rogelio «De la máquina al mecanicismo. Breve historia de la construcción de un paradigma explicativo». Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia; Vol 16 No 32: Número Especial: Filosofía Natural del siglo XVII. Universidad El Bosque, 2016.

Le Breton, David. Antropología del cuerpo y modernidad. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.

Marinetti, F: Manifiestos futuristas, 1909.

Mitcham, Carl. "Tres modos de ser con la tecnología", en Suplemento 14 de revista Anthropos. Barcelona, 1989.

Mumford, Lewis. "Preparación cultural", en Técnica y civilización. Madrid, Editorial Alianza, 1982.

Mumford, Lewis. "Técnicas autoritarias y democráticas", en revista Anthropos nº 14. Barcelona, abril de 1989.

Preciado, Paul B. Testo yonqui. Ediciones Paidós. Colección: Espacios del Saber, 2008.

Schmucler, Héctor. "Apuntes sobre el tecnologismo o la voluntad de no querer", en revista Artefacto nº 1, Buenos Aires, diciembre de 1996.

Sennett, Richard. Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. Madrid, Editorial Alianza, 1997.

Sibilia, Paula. El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales. Buenos Aires, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2005.

Simmel, George. Las grandes urbes y la vida del espíritu (fragmento) , en libro El urbanismo, utopías y realidades de Francoise Choay, Editorial Lumen, Barcelona, 1970, Península, Barcelona, 1988

Sloterdijk, Peter. "El hombre operable", en revista Artefacto. Pensamientos sobre la Técnica nº 4. Buenos Aires, octubre de 2001.

Sloterdijk, Peter. Normas para el parque humano. Madrid, Ediciones Siruela, 2000.

Sloterdijk, Peter "El post-humanismo: sus fuentes teológicas, sus medios técnicos", Conferencia pronunciada en el IV Seminario: 'La deshumanización del mundo. Estancias de reflexión en torno a la crisis del humanismo', celebrado entre el 6 y 9 de mayo de 2003 en la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), Sevilla.

Soler, Francisco. "Prólogo", en Martín Heidegger: Ciencia y técnica. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1983.

Speer, Albert. Memorias. Editorial El Acantilado, 2001.

Spengler, Oswald. Ascenso y término de la cultura maquinista, en El hombre y la técnica, Editorial Espasa Calpe, España, 1947 y 1982

Terrero, Patricia y Ferrer, Christian. "Lewis Mumford", en Revista Artefacto nº 2, Buenos Aires, 1997.

Viveret, Patrick. "El duro oficio de vivir", en Le Monde Diplomatique, Nº8, edición febrero, 2000.

Wallace, David Foster. Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer, Random House, 2018.

Wolfe, T. Ponche de ácido lisérgico. España, Editorial Anagrama, 1968.

Canciones

Billy Bond y La Pesada del Rock & Roll. (1979). La maldita máquina. En Lo más pesado de La Pesada. Argentina, Music Hall, Universal Music S.A.

Iggy and The Stooges. (1973). Search and Destroy. En Raw Power. Nueva York, Estados Unidos: Columbia Records.

Numan, G. (1979). Cars. En The Pleasure Principle. Beggars Banquet (Reino Unido) Atco (Estados Unidos).

Queen. (1975). Bohemian Rhapsody.. En A Night at the Opera. Europa: EMI, Parlophone. Estados Unidos: Elektra, Hollywood Records.

Queen. (1975). I'm In Love With My Car. En A Night at the Opera. Europa: EMI, Parlophone. Estados Unidos: Elektra, Hollywood Records.

Riff. (1981). No detenga su motor. En Ruedas de Metal. Buenos Aires, Argentina: Tonodisc/ATC.

Riff. (1982). Pantalla del mundo nuevo. En Contenidos. Buenos Aires, Argentina. Tonodisc/ATC.

Tata Golosa. (2009). La pastilla. En Fotonovela Y otras historias, Konga Music.

Wire. (1978). I am the fly. En Chairs Missing. Inglaterra, Harvest.

Películas:

Cronenberg, D. (productor y director). (1969). Stereo. Canadá: Emergent Films Ltd.

Nosko, S. (productor) y Cronenberg, D. (productor y director). (1970). Crimes of the Future. Canadá: Emergent Films Ltd.

Reitman, I. (productor) y Cronenberg, D. (director). (1975). Shivers. Canadá: Canadian Film Development Corporation.

Carmody, D., Dunning, J., Goldberg, D., Link, A., Reitman, I. (productores) y Cronenberg, D. (director). (1977). Rabid. Canadá: Canadian Film Development Corporation, Cinema Entertainment Enterprises, Cinépix Film Properties (CFP), Dunning/Link/Reitman Productions y Famous Players.

Lebowitz, M., O'Brian, P., Perlmutter, D. (productores) y Cronenberg, D. (director). (1979). Fast Company. Canadá.

Héroux, C. (productor) y Cronenberg, D. (director). (1981). Scanners. Canadá: Canadian Film Development Corporation (CFDC), Filmplan, Victor Solnicki Production.

Héroux, C., David, P., Solnicki, V. (productores) y Cronenberg, D. (director). (1983). Videodrome. Canadá: Canadian Film Development Corporation (CFDC).

Cornfield, S. (productor) y Cronenberg, D. (director). (1986). The Fly. Estados Unidos: Brookfilms.

Boyman, M. (productor) y Cronenberg, D. (productor y director). (1988). Dead Ringers. Canadá y Estados Unidos: Rank Organisation, Canadian Film Development Corporation, Morgan Creek Productions.

Thomas, J. (productor) y Cronenberg, D. (director). (1991). Naked Lunch. Canadá y Reino Unido: Film Trustees Ltd. Naked Lunch Productions, Nippon Film Development and Finance, The Ontario Film Development Corporation, Recorded Picture Company (RPC) y Téléfilm Canada.

Thomas, J. (productor) y Cronenberg, D. (director). (1996). Crash. Canadá, Francia, Reino Unido: Crave y Canadian Film Development Corporation.

Hámori, A. y Lantos, R. (productores) y Cronenberg, D. (productor y director). (1999). eXistenZ. Canadá y Reino Unido: Canadian Television Fund, Harold Greenberg Fund, The Movie Network, Natural Nylon, Téléfilm Canada y Alliance Atlantis.

Branco, P., Tab, R., Katz, M. (productores) y Cronenberg, D. (productor y director). (2012). Cosmopolis. Canadá, Francia, España e Italia.

Ben Saïd, S., Katz, M., Merkt, M. (productores) y Cronenberg, D. (director). (2014). Maps to the Stars. Canadá, Alemania, Francia y Estados Unidos: Prospero Pictures, Sentient Entertainment, SBS Productions, Integral Film