

02

Crash:

Perversión, esquizofrenia y deseo.*

José Luis Barrios Lara

* Este trabajo es parte de la tesis de doctorado en Historia del Arte titulado: *El cuerpo disuelto: el asco o el morbo y la retórica del espectáculo en el arte contemporáneo*. Aquí se presenta una síntesis de uno de los apartados del segundo capítulo.

1 David Cronenberg, *apud*, José Manuel González-Fierro Santos, *David Cronenberg: La estética de la carne*, p. 239.

2 De la bibliografía y la hemerografía revisadas sólo el texto de Ian Sclair, *Crash*, aborda esta película desde la

En 1996 *Crash* ganó el premio del Gran Jurado en el Festival de Cannes. Si bien es cierto que Cronenberg (Canadá, 1943) se lleva este reconocimiento, también es cierto que esta película generó gran polémica, no sólo en Francia, sino también en Estados Unidos e Inglaterra. Los motivos de esta controversia, en mucho giraron en torno a las relaciones entre erotismo y violencia que la película plantea, quizá más un desconcierto y una incompreensión sobre el tratamiento cinematográfico que hace el director. Se trata de un filme, un poco a la mitad entre la pornografía, el *thriller*, la ciencia ficción y el cine de acción y no de una temática que da pretexto a apologías moralistas. Es una película desconcertante porque, de una u otra forma el director, se aproxima a todos estos géneros cinematográficos sin definirse ni circunscribirse a ninguno de ellos para liberar el erotismo de su condición normativa y hasta fetichista. En este sentido el canadiense afirma: “Hoy en día todo el mundo está obsesionado por lo políticamente correcto lo que ha ocasionado el que sea casi imposible reflexionar con inteligencia acerca de la sexualidad”¹.

Este desconcierto, también, dio como resultado que esta película haya sido de las más estudiadas en los últimos tiempos y prácticamente todas las interpretaciones que se han llevado a cabo, la abordan desde la perspectiva del psicoanálisis y sus relaciones con los estudios de género². Algo, que desde mi perspectiva, es insuficiente para el análisis de este filme y que responde a la idea de lo políticamente correcto referida por Cronenberg. El registro simbólico que supone el estudio psicoanalítico del arte y sus

>>

perspectiva del análisis cinematográfico. José Manuel González-Fierro, *op. cit.*, trabaja este film desde una visión interdisciplinaria entre la teoría del cine y el psicoanálisis. José Miguel Cortés, *Orden y caos*, la trabaja desde el punto de vista estético-cultural. El resto de los autores lo abordan desde un enfoque psicoanalítico y los estudios de género. Al respecto véase: Linda S. Kauffman, *Malas y perversos*, y los ensayos de: Montserrat Hormigón Vaquero, “Nuevas especies para el panteón femenino” y Carlos A. Cuellar Alejandro, “Nuevo sexo y nueva carne” en José Antonio Navarro (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*.

3 Gilles Deleuze y Félix Guattari. *El Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Una cita larga a propósito de las diferencias entre psicoanálisis y esquizoanálisis: “Podemos decir, pues, que la castración es el fundamento de la representación antropomórfica y molar de la sexualidad. Es la universal creencia que reúne y dispersa a la vez a los hombres y a las mujeres bajo el yugo de una misma ilusión de conciencia y les hace adorar ese yugo. Todo esfuerzo por determinar la naturaleza no humana del sexo, por ejemplo el ‘Gran Otro’, conservando el mito de la castración [...] Por el contrario, el inconsciente molecular ignora la castración, ya que los objetos parciales no carecen de nada y forman en tanto que tales multiplicidades libres; ya que los múltiples cortes no cesan de producir flujos, en lugar de reprimirlos en un mismo corte único capaz de agotarlos; ya que las síntesis constituyen conexiones locales y específicas, disyunciones inclusivas, conexiones nómadas: por todas partes una transexualidad microscópica, que hace que la mujer contenga tantos hombres como el hombre, y el hombre, mujeres, capaces de entrar en otros, unos con otros, en relaciones de producción de deseo que trastocan el orden estadístico de los sexos [...] Eso es, las máquinas deseantes o el sexo no humano: no uno ni siquiera dos sexos, sino n...sexos. El esquizoanálisis es el análisis de los n...sexos en un sujeto, más allá de la representación antropomórfica que la sociedad le impone y que se da a sí mismo de su propia sexualidad. La fórmula esquizoanalítica de la revolución deseante será primero: a cada uno sus sexos.” p. 305.

4 La cinematografía de Cronenberg consiste en una predominancia de la imagen-movimiento, en la que el encuadre es por saturación, físico, subjetivo, directo y pragmático, se configura sobre planos de larga duración fijos y presenta un movimiento continuo. Es a partir de esta sintaxis que el director construye una trama en la que los acontecimientos siempre se dan en el plano presencial de la acción, aquí el uso de la toma

relaciones con el deseo, el erotismo y la sexualidad parten desde el supuesto de la prohibición y la ley (de lo simbólico), lo que en otras palabras quiere decir que la pulsión está ya siempre codificada y en este sentido controlada por los sistemas de representación y control social. En todo caso me interesa aproximarme desde una perspectiva más compleja: la del esquizoanálisis propuesto por los autores del *Anti Edipo*³. Comienzo pues con este abordaje.

1er. Nivel Fenomenología y semántica de la acción: Encuadre, primer plano y corte directo. El lugar perverso de la imagen

Inicio con la descripción de las tres primeras secuencias de la película: la primera escena abre con un encuadre de media distancia, en la que la esposa de Ballard está erotizándose con el motor de una avioneta, sin mayor justificación se acerca un desconocido y, a la manera de una película pornográfica, tiene una relación con ella. Corte directo y entramos a la segunda escena: la toma de un tablero de automóvil, un desplazamiento de la cámara hacia una puerta, en la que un empleado le toca a su jefe para que dé su visto bueno sobre unas tomas que están por llevarse a cabo; corte, al otro lado de la puerta, Ballard, el jefe, está “cogiéndose” a su asistente de producción. Corte directo y paso a la tercera escena: el matrimonio está en su departamento, la mujer recargada en el barandal del balcón mira desde lo alto el *freeway* que pasa enfrente, al tiempo que le pregunta a su marido qué tanto disfrutó de su relación con su empleada. Sin mayor respuesta, Ballard la sodomiza en la posición en la que ella estaba desde el principio de la secuencia, al fondo se ven pasar los automóviles sobre la vía de alta velocidad.

Estas tres secuencias marcan la pauta y la intención del resto del filme, el juego entre primeros planos saturados y grandes planos no colocan una situación, ni un contexto. Simplemente muestran un juego de continuidades entre las tomas, los planos, los encuadres y los personajes. La aparente contraposición de los primeros planos con el plano abierto no establecen relaciones causales, sólo muestran una acción⁴.

La estrategia cinematográfica de este director puede entenderse como un juego de flujos entre saturación y vaciamiento que se explica por la contraposición entre plano cerrado y plano abierto, una suerte de juego *háptico*⁵ que apela tanto a la tactilidad como a la visualidad y a los desplazamientos de una a otra en ambas direcciones. Las relaciones entre tomas cerradas y abiertas no son un juego dialéctico entre el adentro y el afuera, entre sujeto y situación, sino flujos de significantes en deslizamiento. Así por ejemplo, los coches, las calles o los edificios no apuntan ni definen situaciones o lugares objetivos de la posición de los sujetos, sino que son fuerzas y campos de inmanencia de una

pulsión que se desplaza hacia el espacio, al mismo tiempo que se interioriza en los cuerpos. Quizá una de las secuencias en las que más evidente se hace esto es aquella en la que Gabrielle (ese personaje reconstruido por prótesis) mantiene una relación con Ballard. En ésta, la pierna mecánica de la mujer se confunde con los mecanismos del volante y la palanca de velocidades del automóvil en el que se lleva a cabo la relación sexual. Habrá que tomar en cuenta que la dialéctica de planos define las relaciones estructurales entre la historia y el contexto, en el sentido que apuntan flujos indeterminados del acontecimiento visual, en los que la saturación de elementos en los primeros planos y la asepsia en las tomas abiertas constatan y ponen en circulación el continuo de deseo y no un conflicto psicológico. Lo que en otras palabras significa que la estética de este cineasta canadiense, habrá que entenderla desde la perspectiva de flujo en el que las imágenes no se cuajan en símbolos ni son referenciales, sino que están o son en desplazamiento.

A esta estructura cinematográfica habría que añadir dos elementos más: uno determinado por la relación entre ritmo y montaje, y el otro definido por el guión mismo de la película. De lo primero hay que destacar las relaciones entre velocidad y detención del ritmo del filme. La contraposición que Cronenberg lleva a cabo en los movimientos de cámara entre encuadres breves y cortes directos rápidos, contrapuesto a la lentitud o la fijeza del *travelling* determinan de manera muy sutil el ritmo de la película; como una suerte de concentración/expansión de intensidades que convierten el tiempo estético del filme en una especie de flujo que marcha a su propio ritmo y que permite entender las relaciones de continuidad que he explicado con anterioridad. Si a esto añadimos la importancia que el guión tiene en la resolución de la película, en lo que se refiere al deliberado planteamiento del perfil de los personajes y de la historia, se comprenderá mejor porqué este filme pone en operación un flujo puro de deseo, y no una representación circunscrita a lo simbólico y mimético. Una de las cuestiones que llama más la atención, es el hecho de que los personajes y las situaciones no están justificadas por contextos o perfiles psicológicos: en ningún momento el director justifica, ni siente la necesidad de justificar, por ejemplo, las razones por las que el matrimonio de los Ballard viven su sexualidad como la viven, no hay causas patológicas o de tedio burgués. Estos recursos del guión cancelan la posibilidad de lecturas causalistas de la trama, antes bien, la condición de acontecimiento visual del deseo se sostiene sobre esta clara intencionalidad del guión. Este recurso estructural que define el guión, y su traducción visual en la aparente arbitrariedad con la que se desarrolla la historia, muestra claramente la intención del director de no justificar un comportamiento enfermo, sino más bien de liberar registros complejos de las relaciones entre sexualidad, deseo y tecnología,

subjetiva predomina sobre el resto de las tomas y funciona como tectónica de la imagen. El film se basa en tomas de primer plano y la totalidad de la narración se construye a partir del montaje intensivo que apuesta por concentración de la acción; dicha concentración no se estructura bajo un sistema causal de representación, sino por las relaciones gratuitas e injustificadas que marca la trama. Se trata pues de un sistema cualitativo de la imagen en la que la relación entre encuadre en primer plano y corte directo abren zonas de intervalo, que no buscan contar algo a partir de la dialéctica tradicional del cine de acción. Es decir, a partir de las relaciones entre toma-percepción, toma-afección y toma-acción que circunscriben a un sistema causal el desenvolvimiento de la imagen y con ello, la historia que pretenden contar. Al respecto véase José Luis Barrios Lara, *EL cuerpo disuelto: el asco y el morbo o la retórica del espectáculo en el arte contemporáneo*.

5 Al respecto de la idea de lo háptico véase: Gilles Deleuze y Félix Guattari. "Lo liso y lo estriado" en *Mil mesetas*, pp. 500 - 501.

de liberar las imágenes de su función simbólica y referencial, y conducir las hacia cierto registro esquizofrénico, en el que los significantes se destituyen sistemáticamente a cambio de una irrupción maquínica del goce y el deseo que ya no se entienden a partir de su interdicto, sino desde su inmanencia pura.

2do. Nivel

De la simbólica vital a la esquizonalítica del goce

¿Cómo abordar el sistema simbólico de la cinematografía de David Cronenberg cuando la condición estructural de su trabajo pareciera que apuesta por generar la destitución referencial e iconográfica de las imágenes? ¿Se puede generar una estética a partir de la destitución de lo simbólico y lo referencial sin caer en juegos de expresionismo o abstracción? ¿Cómo entender pues, una cinematografía y con ello un discurso estético que intenta liberar lo informe del goce de relaciones de representación?

Desde la linealidad de la trama, *Crash*, más que construir una historia, la deconstruye. La operación que el director lleva a cabo, a partir de las relaciones múltiples y diseminadas que hace de los elementos, tanto estructurales como simbólicos, se mueve horizontalmente a lo largo de todo el filme. En este sentido la sintaxis y la semántica de la película, a diferencia de la complejidad sintagmático-paradigmática de otros directores, en Cronenberg responde a cierto registro meramente horizontal de la construcción de la trama. El hecho, por ejemplo, de que el guión se base en la novela de Ballard con el mismo nombre, no justifica su relación paradigmática. Él mismo declaró: “la película de Cronenberg comienza donde termina mi novela”⁶. Antes bien es un mero pretexto para explorar relaciones complejas de planos de inmanencia estética. Esto es importante por la implicación que tiene para el sentido del goce y la perversión presente en la película y que será determinante para la consecuencia en la estética esquizoide que esta obra pone en operación.

Otro registro de la transformación sintáctica que podemos observar claramente en la cinematografía del director de *Crash*, se relaciona con la hibridación o mixtificación de géneros cinematográficos. Las relaciones sintagmáticas que la película plantea entre el cine de ciencia-ficción, el cine de acción y el cine porno, dan como resultado una sintáctica cinematográfica que dispone ámbitos de percepción, así como de trama, que generan una suerte de caos de referencialidad que disemina y dispersa el funcionamiento de los significantes. Del cine de ciencia ficción retoma el sentido imaginario de la proyección del futuro, pero lo colapsa en el aparente toque de realismo psicológico; del cine porno toma la arbitrariedad de la historia y el uso del primer plano para inscribir una suerte de *vouyerismo* que impide las lecturas lineales y causalistas de la historia; y del cine de acción toma, al menos en *Crash*, pero también en *ExistenZ* (1998), las acciones rápidas, la velocidad del montaje y la edición, las situaciones y contextos en los que se desarrolla este cine para reconvertirlos a una estructura, una semántica de la acción, en la que la cancelación de la causalidad narrativa trae consigo una suerte de pura fuerza dinámica de la imagen y la narración. Así pues, la clara relación, tanto con géneros cinematográficos descritos, como con la novela en la que se basa para escribir el guión, lo conducen a una construcción compleja, en la que la exploración cinematográfica que hace del deseo, la perversión y lo monstruoso, está en función de una estética que busca las relaciones esquizoides entre la máquina, el goce y lo humano, que determinan de manera definitiva el proceso de deconstrucción simbólica de la representación, a cambio de una liberación “antiedípica” de la imagen por medio de la restitución afectiva del deseo.

⁶ Ballard, *apud*, José Manuel González-Fierro, *Op. cit.*, p. 220.

La implicación que trae consigo esta mixtura sintáctica de la imagen para la semántica de la acción, sin duda define de manera fundamental las mediaciones de los actantes (personajes), así como la función mediadora de los lugares y las atmósferas del filme. Define, en suma, la función que estos mediadores del tiempo guardan con las estrategias de supresión o deconstrucción simbólica de la imagen. Los personajes, al estar inscritos en una estructura que fundamentalmente tiende a destituir las relaciones causales y miméticas de la trama y la imagen, tienen una función distinta a la de ser figuraciones o representaciones. Son más puntos de coincidencia y de definición del flujo de goce, que identidades psicológicas definidas, quizá es por eso que los personajes carecen de carga emocional diferenciada y sin embargo producen una cierta fascinación, a partir de su gestualidad sutil, pero mórbida. La distensión visual de la trama sobrepasa la representación de roles y la identificación psicológica, se desplaza hacia el “eso” del puro goce. Algo que se hace evidente, cuando el protagonista “transfiere” o más bien disemina su excitación mórbida, al ir por primera vez en el coche con la Dra. Remington después del accidente provocado por Ballard en el que el marido de ella pierde la vida: el inicio de la excitación sexual se plantea con la reiteración que el director hace de una toma cerrada en la que Ballard toca con insistencia el cinturón de seguridad del automóvil en el que viajan. Estos juegos entre toma cerrada y gesto tienden a descentrar el deseo erótico de los sujetos que lo realizan y que, como se verá más adelante, vinculan la deconstrucción simbólica con la perversión a través de liberar el estatuto de la Cosa como ausencia de objeto. En este sentido los actantes son mediaciones, o más bien puntos de coincidencia que hacen legible la trama, pero que al mismo tiempo son puntos tangenciales por los que pasa el goce para hacerse visible por un instante. Algo similar sucede con las atmósferas y los ambientes urbanos de la película.

En todo caso es importante observar que todos estos elementos a la hora de ser resueltos por las relaciones estructurales del filme, por el montaje intensivo y físico, funcionan más como una suerte de momentos de fetichización de la imagen que como una referencia social, histórica o cultural determinada. Desde luego que en un cierto registro estas imágenes guardan relaciones referenciales, pero el tono narrativo cinematográfico no tiene esa intención, más bien busca desterritorializar los significados y conducirlos hacia lo fantasmagórico y lo fetichista. Acaso por ello el encuadre cerradísimo, como estrategia cinematográfica fundamental, convierte el aspecto mimético y figurativo de los objetos en fragmentos sin forma definida. Objetos sin forma en los que el cuerpo se confunde con la máquina y en los que el espacio físico se confunde con los espacios de la fantasía y de lo orgánico.

La fascinación que siente Cronenberg por lo industrial y los espacios imaginarios que el desarrollo tecnológico produce en la sociedad contemporánea, no se limita a la mirada sobre los paisajes delirantes de las urbes contemporáneas; impactan también sobre la identidad misma del sujeto, Cronenberg configura una nueva dimensión de la corporeidad que pone en crisis la idea misma de la identidad.

Los avances de la ingeniería y la informática médica han abierto un nuevo imaginario corporal en nuestra sociedad, el que tiene que ver con el sentido interior del cuerpo y con la reconstrucción de la organicidad y la vitalidad a través de la máquina.

Esto, Cronenberg lo lleva al extremo de hacer de las máquinas las formas mismas del deseo y la perversión: ya sea el espacio erótico y erotizable del coche, donde se realizan buena parte de los actos sexuales en esta película o en la maquinización del cuerpo en uno de los personajes femeninos del filme. Gabrielle es una gran prótesis mecánica, en la que se confunden lo orgánico y lo maquínico en el sujeto, pero en la

que también se disuelven las diferencias entre el interior de lo humano y lo exterior del mundo industrial contemporáneo. Una estética del delirio esquizoide en la que se destituye la identidad como reguladora simbólica del goce y la sexualidad⁷.

Las tipologías de los personajes en Cronenberg no responden a paradigma alguno, no reproducen ni refieren a figuras artísticas, culturales, sociales o políticas determinadas; se definen a sí mismas por la perversión erótico-tanática del deseo. Podemos reconocer tipologías sociales (el matrimonio burgués, el hombre de clase media, el obrero, etcétera), pero éstas no tienen una función definitiva en la intencionalidad del filme, sólo son mediadoras inteligibles y visuales de algo más complejo, del sistema de proyecciones y deconstrucción de los objetos y las identidades. En todos los personajes importa más el modo en que la cámara destaca el *topoi* indefinido del cuerpo, que algún perfil ideológico, psicológico o iconográfico específico. Algo similar sucede con los contextos narrativos: más que estructurar la distensión de las acciones a través de intenciones, medios, fines o situaciones, tienen la función de generar afecciones, cruces de goce mórbido.

Estos cruces son paradigmático-sintagmáticos pero no se reducen a su recuperación discursiva o visual, más bien abren el significado para poner en operación ciertas relaciones entre los imaginarios sociales y del poder con la fascinación perversa de los accidentes. Como si en estos imaginarios socio-culturales pulsionara la misma lógica del goce de los personajes. El juego que esto trae consigo habrá pues que entenderlo en la lógica deconstructiva del imaginario que Cronenberg pone en operación: no se trata de jugar con el orden indicial o significativo de lo imaginario, sino de abrir su dimensión pulsional, la que tiene que ver con la perversión y el fetichismo como una suerte de retorno de lo reprimido. Una suerte de liberación de lo “Real” en sentido lacaniano, en el que el goce no es simbolizado; se trata, al contrario, de la irrupción del horror y la fascinación en su estado de pura afección. Puntualizo: de afección estética.

Después de este análisis cobra sentido el planteamiento inicial, en el que afirmé que el abordaje de *Crash* habría que hacerlo desde la perspectiva del esquizoanálisis propuesto por Deleuze y Guattari. El sistema de flujos esquizoides, tanto en la estructura cinematográfica del filme como en la deconstrucción simbólica que realiza no responden a la castración, sino a los desplazamientos de los significantes en los que “las síntesis constituyen conexiones locales y específicas disyunciones inclusivas, conexiones nómadas: por todas partes la transexualidad microscópica”⁸. Ahí, donde el maquinismo y la nueva carne hablan más de las máquinas deseantes que no tienen más que estados afectivos, hablan de un “*cuerpo lleno* colectivo, la instancia maquinizante sobre la que la máquina instala sus conexiones y ejerce sus cortes”⁹.

¿Cómo entender pues este tránsito estético-cinematográfico sobre lo informe a la hora en que va de su simbolización a su puro flujo? Si algún registro simbólico puede leerse en *Crash* es el que tiene que ver con la lógica fetichista de lo perverso: última instancia de simbolización y principio de destitución simbólica, que me permitirá entrar al análisis fenomenológico del horror.

El fetiche es el objeto propio de la perversión, consiste en la transferencia y en el intercambio entre objetos, personas y deseos. Desde la perspectiva del psicoanálisis, no es otra cosa que la transferencia que se hace del trauma de la castración femenina hacia un objeto sustitutivo del falo. La perversión comienza cuando el fetiche es una representación confusa entre los límites de las pulsiones eróticas y tanáticas: los objetos del deseo se significan en función de dicho desdibujamiento. Esto es particularmente importante en la estética de Cronenberg, sin duda la transferencia de significantes opera de manera casi absoluta en sus imágenes: desde el momento en que

7 Vide, *Ibidem*, pp. 197-198.

8 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo*. Op. cit., p. 305.

9 *Ibidem*, p. 400.

el accidente y la sexualidad entran en escena, es decir, prácticamente desde el inicio, se articula la lógica perversa y la imágenes pasan a ser un fetiche que pone en operación la propia perversión. La fascinación mórbida que esto pone en operación permite que los deslizamientos esquizoides transiten de un lugar a otro y de un significante al otro. Esto se observa claramente en varias escenas: desde el inicio de la película, cuando la carcasa metálica de Ballard penetra en su cuerpo; hasta la atracción fetichista por el dolor que producen los tatuajes tanto en Ballard como en Vaughan, que los lleva a tener una relación homosexual inmediatamente después de grabar su piel; así como la relación fetichista con la enorme cicatriz-vagina que se adivina y se descubre debajo de las medias de red de Gabrielle en la secuencia ya descrita en la que ésta y el protagonista tienen una relación. Todas estas secuencias marcan siempre el desdibujamiento perverso entre el placer y el dolor, pero además introducen una de las condiciones fundamentales en la definición del fetichismo perverso: la destitución simbólica del objeto a cambio de la irrupción de la Cosa, es decir, de una suerte de deseo por lo informe, un objeto que no se define por su límite y su diferencia, sino como topología pura: un lugar sin forma, un órgano sin cuerpo: un puro lugar sin identidad.

Sin embargo estos pasos por las desimbolicaciones perversas del objeto, estos tránsitos por la Cosa, son un recurso que habría que contextualizar en la estructura más compleja de los procesos de esquizoides, en los que los sistemas de figuración y simbolización son sólo un cruce y paso de los flujos del goce. Acaso por ello lo maquínico y su relación con la idea de las máquinas deseantes no son meras figuras teóricas con las cuales explicar el cine de Cronenberg, sino su reducto estético fundamental. Bien podría servir esta cita del *Anti Edipo*, expresión de los procesos de desimbolicación de la estética de Cronenberg:

Lo que, precisamente, define a las máquinas deseantes es su poder de conexión hasta el infinito, en todos los sentidos y en todas las direcciones. Es incluso por ello que son máquinas, atravesando y dominando varias estructuras a la vez. Pues la máquina posee dos características o potencias: la potencia de lo continuo, el filo maquínico donde determinada pieza se conecta con otra, el cilindro y el pistón en la máquina de vapor, o incluso según una línea germinal más lejana, la rueda con la locomotora —y yo añadiría lo mecánico con lo orgánico—; pero también la ruptura de dirección, la mutación de tal modo que cada máquina es corte absoluto con respecto a lo que reemplaza, como el motor de gas con respecto a la máquina de vapor¹⁰.

3er. y 4to nivel. Fenomenología del tiempo y maquínica de lo informe

10 *Ibidem*, p. 399.

Las condiciones estructurales y simbólicas analizadas en la estética cinematográfica de *Crash*, sin duda, dificultan el abordaje de la dimensión temporal de esta película. En un sentido todo el filme se construye sobre la idea de flujo y desconstrucción simbólica que he expuesto con anterioridad. Sin embargo, faltaría precisar la implicación que esto tiene en el registro fenomenológico-temporal del filme. Desde luego es oportuno tener en cuenta que la captación de esta temporalidad requiere, tanto de las mediaciones narrativas como de las simbólicas, pero igualmente importante es no encuadrar a *fortiori* las propuestas estéticas diferenciadas en dichas categorías. Se trata más bien de problematizar, en este caso, el registro de la temporalidad, a partir de los diferenciales que una estética determinada maneja. Esta observación es particularmente importante en el caso del director y la película de los que me ocupo,

sobre todo porque el aspecto de la temporalidad en su cine es algo que por principio parte de puros planos de inmanencia material, en los que las mediaciones o registros temporales habrá que entenderlos en la lógica del delirio del goce y el deseo, del delirio maquínico como forma material del tiempo. Una suerte de inscripción del horror y lo monstruoso desde una materialidad desquiciada y desbordada de la máquina y el cuerpo sin órganos.

¿Cómo pues interpretar las figuras temporales de lo subjetivo-intersubjetivo, de lo histórico y lo ontológico en la estética de *Crash*? Algo es claro en todo el planteamiento del filme: la estructura dominante de la temporalidad es fundamentalmente sincrónica. En el filme del que me ocupo no hay anacronismo alguno, más bien la trama se tiende sobre un tiempo continuo y lineal, en el que la historia se cierra en sí misma. Es importante tener en cuenta este aspecto, sobre todo porque este elemento temporal es determinante para poder entender el resto de las figuras temporales. La sincronía lineal y cerrada hace que los elementos del filme funcionen de manera autoreferencial, lo cual no quiere decir que no existan relaciones entre las imágenes y los significados culturales, sociales, históricos o subjetivos. Se trata más bien de entender que su función descansa en una estrategia que se justifica más al interior del propio texto cinematográfico.

En este contexto, los registros fenomenológico-temporales dibujan una intencionalidad específica en el filme: el tiempo subjetivo apunta una suerte de liberación afectiva de la perversión, mientras que los referentes de tiempo histórico son prácticamente inexistentes, si algún registro de exterioridad o contextual tiene, es más social y su función es crear atmósferas de afectación más que discursos políticos o de cualquier otra intención significativa, éstos habrá que entenderlos como proyecciones delirantes que se apegan al subgénero de horror de la ciencia ficción. Quizá sea en el registro ontológico material en el que se soporta el sustrato temporal más complejo del filme y el que en última instancia resuelve y da sentido a los dos anteriores y con ello a toda la película. Es también este registro el que convierte al cuerpo, la nueva carne, en el lugar estético de la máquina deseante.

Es claro que el predominante narrativo del filme es el del tiempo subjetivo, son los personajes y la toma subjetiva los que generan el tono. Los planos contraplanos cerrados, las tomas corresponden a la mirada de los actantes; los diálogos también corresponden con la cámara y el punto de vista de los personajes. Estos recursos colocan siempre al espectador en el interior del filme. Sin embargo, este posicionamiento no busca la identificación y no lo hace porque existe un claro distanciamiento psicológico de los actores con sus personajes. Este juego entre subjetividad de la toma y distanciamiento del personaje, a la manera brechtiana, permite que el estado emocional de la perversión alcance una cierta generalidad. Esto, junto con la estrategia del guión de no justificar causalmente el comportamiento de los personajes, impide localizar el conflicto y con ello la emoción como una patología personal, antes bien lo abren hacia un registro pulsional más amplio: al registro del goce como impulso erótico y sexual de la vida, algo que sin duda conecta con la idea del erotismo en Bataille, y que también permite pensar que en la estética de Cronenberg la afección temporal del erotismo se vuelve monstruosa e informe en la medida que apuesta por el sobrepasamiento de las identidades subjetivas hacia una suerte de ontología material del deseo.

Los flujos de deseo que se plantean en este sobrepasamiento del tiempo subjetivo, son los mismos en términos de tiempo socio-histórico. Si bien es cierto que se pueden encontrar cronotopos específicos —la ciudad de Toronto, la referencia a los imaginarios

posindustriales del paisaje urbano o a las tipologías sociales tardo modernas de los cuerpos—, éstos son espacios de representación que desbordan su propio límite de significación cultural, social o histórica. Aquí el recurso de fragmentar el objeto por medio de las tomas de plano cerrado deconstruye el referente hasta confundir el registro de su significación, lo que en términos estético-temporales quiere decir que apuesta más por liberar la expresión del material como un recurso que muestra lo topográfico y orgánico de la máquina. Esto es particularmente claro en la secuencia en la que Ballard, su esposa y Vaughan llevan el coche al autolavado: la toma cerrada deforma el contexto para liberar el valor fetichista, casi monstruoso, tanto del coche como de la misma máquina de lavado. Se trata de una suerte de desintegración de la forma para confundir el límite entre erotismo, cuerpo y máquina. En Cronenberg, el tiempo histórico y cultural opera en función del sistema de proyección imaginaria de lo posible-afectivo y no por su anclaje a las figuras de la memoria, pero este recurso no tiene cambios de planos de realidad. Una suerte de delirio y alucinación sobre lo real que funciona según su lógica, sin cambio de plano entre la fantasía, el sueño, la locura y la realidad. Operan en el ámbito de exceso del goce que no reconoce, en su pulsión más originaria, separación entre el adentro y el afuera, no hay quicio porque de principio es un desquiciamiento.

El plano materialista de inmanencia al que hice referencia, Cronenberg lo resuelve, estéticamente a partir del desquiciamiento entre lo maquínico y lo orgánico. La relación que se establece entre ellos, en su registro ontológico temporal, tiene que ver con la disolución de los límites y con el desplazamiento de lo corporal a lo mecánico y viceversa. Según lo he analizado, los desplazamientos estructurales y simbólicos, así como la constante deconstrucción de los significantes tienen la finalidad de liberar el registro esquizoide. Su estética es algo más que la perversión y la producción fetichista del deseo. Es una estética en la que lo simbólico deja de prescribir y se desliza hacia la dimensión de la Cosa. Se trata la desterritorialización del goce que se prolonga en el topos sin figura. Llegado a este punto esta desterritorialización nos habla de una compleja construcción esquizofrénica que colapsa el orden del referente en el cine del director canadiense. La disolución cronenbergiana entre el hombre y la máquina se puede entender según el concepto de máquina deseante de Deleuze y Guattari:

Las máquinas deseantes son las mismas que las máquinas sociales y técnicas, pero son como su inconsciente: manifiestan y movilizan, en efecto, las catexis libidinales (catexis del deseo) que ‘corresponden’ a las catexis conscientes o preconscientes (catexis de interés) de la economía, la política y de la técnica en un campo social determinado. Corresponder no significa parecerse: se trata de otra distribución, de otro ‘mapa’, que ya no concierne a los intereses constituidos en una sociedad, no al reparto de lo posible y lo imposible, de las coacciones y las libertades, todo lo que constituye las razones de una sociedad. Pero, bajo esas razones, hay las formas insólitas de un deseo que carga los flujos como tales y sus cortes, que no cesa de reproducir los factores aleatorios, las figuras menos probables y los encuentros entre series independientes en la base de esta sociedad, y que desprenden un amor ‘por sí mismo’¹¹.

Se trata de develar la relación entre tiempo, vida, cuerpo y máquina como una forma de disolución de la esferas determinadas y por ello controladas del deseo: se trata de mostrar el lugar del horror que teje las relaciones entre vida y muerte en la

¹¹ *Ibidem*, pp. 410-411.

sociedad contemporánea, en la que las máquinas y el cuerpo ocupan el lugar de lo monstruoso y lo grotesco como una radical forma de desenmascaramiento de los imaginarios que controlan el miedo en la sociedad contemporánea. Más allá de la fantasía, más allá de la ciencia ficción e inclusive más allá de los sistemas de representación de la locura, Cronenberg explora los lugares de producción esquizoide del goce que subvierten los interdictos sobre el deseo y el erotismo en nuestra sociedad y los devuelve al lugar animal de la vida. Visto así, el final de la película plantea una pregunta fundamental: mientras que la Dra. Remington y Gabrielle restituyen el lugar perverso del fetiche al hacer el amor en el coche totalmente destruido de Vaughn, el matrimonio Ballard opta por reconstruir esa chatarra para buscar la desterritorialización del goce a partir de todos los accidentes por venir. Una pregunta que Cronenberg nos plantea: ¿el horror se limita al espacio fetichista de la perversión o tiene que ver con el lugar de lo irrepresentable? Una pregunta que quizá involucra a buena parte del arte y la cultura contemporáneos. ■

Bibliografía:

- Barrios Lara, José Luis, *EL cuerpo disuelto: el asco y el morbo o la retórica del espectáculo en el arte contemporáneo*, Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- José Miguel G. Cortes, *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- Cuellar, Alejandro Carlos A., "Nuevo sexo y nueva carne" en José Antonio Navarro (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, Madrid, 2002.
- Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*, Paidós, Barcelona, 1985.
- _____, "Lo liso y lo estriado" en *Mil mesetas*, Pre-Textos, Valencia, 2002.
- González-Fierro Santos, José Manuel, *David Cronenberg: La estética de la carne*, Nuer Ediciones, Madrid, 1999.
- Hormigón Vaquero, Montserrat, "Nuevas especies para el panteón femenino" en José Antonio Navarro (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, Madrid, 2002.
- Kauffman, Linda S., *Malas y perversos*, Frónesis, Valencia, 2000.
- Siclair, Ian, *Crash*, British Film Institute, Londres, 1999.



