

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Entre el cuerpo evanescente y el cuerpo supliciado: Videodrome y las fantasías posmodernas

Autor/es:

Sánchez-Biosca, Vicente

Citar como:

Sánchez-Biosca, V. (1997). Entre el cuerpo evanescente y el cuerpo supliciado: Videodrome y las fantasías posmodernas. Banda aparte. (7):55-63.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42218>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# ENTRE EL CUERPO EVANESCENTE Y EL CUERPO SUPLICiado:

*Videodrome y las fantasías postmodernas\**

Vicente Sánchez-Biosca

## Una cultura esquizoide



Foto: Videodrome (1982)

**S**e ha señalado con frecuencia (y una observación empírica permite constatarlo fácilmente) que nuestra época manifiesta rasgos esquizoideos en su representación del cuerpo. Por una parte, en efecto, somos interpelados por cuerpos ideales encarnados en imágenes cada vez más perfectas gracias al progreso de la cirugía plástica, a la generalización de los programas dietéticos y a la multiplicación de las ciencias médicas aplicadas que

fabrican prótesis sin falta. Este cuerpo que nace en la encrucijada del desarrollo extraordinario de la moda, de las prácticas terapéuticas y de la cirugía, halla un modo de expresión particularmente adecuado en la publicidad televisiva. Por otra parte, estamos confrontados a manifestaciones visuales perversas de cuerpos que sufren marcas de violencia, o que son excesivamente carnales, desplegándose en numerosos ámbitos de la cultura de masas, particularmente la información, el reportaje, la imagen pornográfica o incluso el mítico *snuff*. Cuerpos despedazados y sufrientes cuya humanidad deviene problemática, si no perdida. Violencia, hay que recordarlo, dirigida al ojo, siendo capaz de devorar con fascinación su objeto. Se ve que se trata aquí de cuerpos extremos, aunque en un sentido totalmente diferente<sup>1</sup>. No es una casualidad si esta actitud respecto al cuerpo que sufre se halla ampliamente representada en los filmes de horror de los años '70 (mutilaciones, desgarros de los tejidos, asesinatos salvajes, imágenes de carnicería).

Admitamos que tal dualidad no sea sorprendente y, además, que no nos pertenezca en propiedad. A decir verdad, nadie ignora que toda civilización vive en una tensión permanente entre sus ensoñaciones y la realidad. Por consiguiente, difícilmente se puede permanecer en aquellas y es absolutamente necesario determinar la relación que existe entre estas dos nociones, pues se enmarañan, definiéndose cada una en relación a la otra. Desde luego, la condición *sine qua non* de tal ideal es producir una tensión imaginaria con la realidad de los cuerpos. Aunque esta tensión se haya puesto actualmente en evidencia por las promesas de "corrección" de los cuerpos reales

croneberg

que la ciencia moderna (medicina, biología, genética) no vacila en hacer<sup>2</sup>. No obstante, es por esto difícil profundizar en esta relación a menos que examinemos desde más cerca los conceptos utilizados y, particularmente, el concepto de ideal. Nos debemos plantear, pues, las siguientes preguntas: ¿cómo se construye un ideal de cuerpo? y, después, ¿cuáles son las características del cuerpo ideal postmoderno?

### Cuerpos ideales

Ideal. Este término sacado del psicoanálisis plantea algunos problemas. Al principio, Freud abordó este concepto bajo el nombre de *Ich-ideal*, definiéndolo como una instancia que surge de la convergencia del narcisismo y de la identificación que exista con los padres, sus sustitutos o con ideales colectivos. Es así como el sujeto tiende hacia el ideal, a fin de conformarse él mismo en él. Proceso psíquico en virtud del cual las cualidades del objeto son llevadas a la perfección (idealización). Jacques Lacan, en contestación a una distinción perfectamente operatoria entre ideal del yo y yo ideal, afirma: "*El ideal del yo ordena el juego de relaciones del que depende toda relación con el otro. Y de esta relación con el otro depende el carácter más o menos satisfactorio de la estructuración imaginaria*"<sup>3</sup>. Lugar de reconocimiento del sujeto, el ideal engendra una tensión con la realidad. Ahora bien, el estar ligada la formación del ideal al narcisismo implica la existencia de la represión<sup>4</sup>.

Habida cuenta de los objetivos planteados por nuestro texto, sólo retendremos dos ideas de la descripción anterior: En primer lugar, la formación de un ideal supone que éste no sea simplemente impuesto por alguien, aunque sea el Poder con una "P" del que aún se hablaba recientemente. Al contrario, debe ser interiorizado por el sujeto que lo estructura y puede incluso producir efectos imaginarios sobre una colectividad determinada. A continuación, el ideal nace de una identificación del yo a pesar de las creencias del individuo, incluso si éstas no son indiferentes. Podemos responder aquí a nuestra segunda pregunta, refiriéndonos a las características que posee, según nosotros, el del corporal que prevalece en nuestras sociedades occidentales<sup>5</sup>. Hay cuatro tipos de ideal de cuerpo: ligero (dietético), deportivo (espectacular), dúctil (modelable), higiénico (transparente desde un punto de vista social). No es difícil reconocer en esta lista el legado en su forma extrema del proyecto del siglo XVIII del Michel Foucault ha analizado los avatares en muchos de sus libros, a saber: en la constitución de la medicina moderna (**El nacimiento de la clínica**), en la elaboración de una ciencia sexual que despliega un saber que se quiere exhaustivo sobre el sexo (**Historia de la sexualidad**), en el desarrollo de los mecanismos de domesticación del cuerpo, tal y como aparecen cuando Occidente se despide de la tortura (**Vigilar y castigar**). Cualquiera que sea la correspondencia entre los rasgos enumerados y el proyecto discursivo clásico, es importante señalar el hundimiento del equilibrio alcanzado por el discurso clásico. No es exagerado decir que su intención dominante parece ser liberarse del cuerpo, de su materialidad, de volverlo, si se prefiere, transparente. Y sin embargo, este desvanecimiento del cuerpo ha de pagar un precio: la reaparición obscena de la materialidad excluida. Allí donde el discurso clásico sobre el cuerpo era unidireccional, la actitud postmoderna (o el estado posmoderno) se enfrenta a la conciencia del fracaso.

Seamos más precisos. ¿Cómo se percibe la conciencia del agotamiento histórico del proyecto clásico si se reconoce que el paradigma no ha desaparecido? Para responder a esta cuestión, permítansenos dar un pequeño rodeo, volviendo a la tensión constituti-

va del ideal. Lo hemos dicho, siendo constitutiva de la estructura la tensión que genera, todo período vive en contradicción con los ideales que requiere para subsistir, durante tanto tiempo que siguen siendo en sentido estricto ideales y por esto irrealizables. De todos modos, la particularidad de nuestra supuesta postmodernidad es una exigencia tanto más severa de sujeción al ideal que entraña su radical hundimiento, y esto por dos razones: la primera está ligada a la desacralización provocada por los descubrimientos particulares de la ciencia que sugiere que el logro del ideal no es ilusorio —lo que parecía ser antes—, sino accesible, y además al alcance de todos. De esto se sigue un debilitamiento extraordinario de las compensaciones simbólicas<sup>6</sup>. Por consiguiente, no le queda al individuo sino someterse a una serie inagotable y virtualmente infinita de manipulaciones científicas, genéticas, terapéuticas, dietéticas, etc. Las implicaciones de la introducción de la tecnología en el dominio simbólico de la maternidad constituye un hermoso ejemplo de un trayecto en el que las compensaciones han desaparecido y donde el avance de la ciencia no parece poder pararse<sup>7</sup>. La expresión vindicativa "*Mi cuerpo es mío*" traduce fielmente la quiebra de toda trascendencia y la responsabilidad última del sujeto en relación al uso de su cuerpo, es decir, a la condición expresa de que este cuerpo que proclamamos nuestro bien más precioso deviene patrimonio exclusivo de los especialistas que nos han de garantizar —se dice— el cumplimiento del ideal. La segunda razón viene de las consecuencias insostenibles que el fracaso en este esfuerzo y esta sumisión implica para el sujeto, pues ningún mecanismo de duelo (simbólico) viene a atemperar la angustia producida por éste. Carrera desenfrenada cuya solución se aplaza sin cesar, quedando así en manos de los científicos<sup>8</sup>. Estas consecuencias se hallan en la base de la generación de efectos perversos, de fantasías destructivas del cuerpo en el origen de ciertas enfermedades de autodestrucción ligadas a la percepción por el sujeto de la imagen de su cuerpo (particularmente, la anorexia y la bulimia). En otros términos, cuanto más se verifica que el ideal es exigente, más pesado es el cuerpo material por no poder ajustarse a él. En tal caso, es más grande la angustia que se apodera del sujeto.

Nuestra hipótesis podría ser formulada así: la crisis del proyecto corporal moderno (médico, rentable, proteiforme y espectacular) ha entrañado una desestabilización sin precedentes en la historia, y esto en numerosos ámbitos: desfase entre principios jurídicos y posibilidades experimentales, divorcio entre ciencia y ética<sup>9</sup>, diferencia entre ideales y perversiones... Sin embargo, lo que reviste para nosotros, como críticos de la cultura visual, un sentido aún más decisivo, es el desencadenamiento de toda una serie de fantasías sádicas que encuentran en la imagen y en sus ficciones (el cine en particular) un soporte de expresión privilegiada. Hay dos razones para esto: la primera es que la imagen no es una manifestación cualquiera, sino más bien el lugar de anclaje del narcisismo que funda el orden imaginario que rige todo sistema de identificación. La segunda viene del hecho de que al ser nuestra civilización una civilización de la mirada, las representaciones visuales del cuerpo pasan a ser un síntoma de los avatares de la pulsión escópica en el mundo contemporáneo. He aquí por qué el estudio de las ficciones cinematográficas es susceptible de contribuir a la construcción de un equilibrio, aunque sea conjuntural, de la cultura que nos envuelve<sup>10</sup>.

### **Videodrome y sus dos fantasías**

Numerosas ficciones cinematográficas ilustran una u otra de las dos tendencias precedentes: la primera es el desarrollo de un nuevo *star system* del cuerpo mecáni-

crónicas

co o *cyborg* caracterizado por la ausencia de diferencia sexual, mientras que la segunda se sitúa en las imágenes de despedazamiento de los cuerpos que pueblan los filmes que ponen en escena a psicópatas<sup>11</sup>. Sea lo que sea, si algunas de estas ficciones eligen representar una de estas fantasías, raras son las que intentan articularlas de manera sistemática. **Videodrome** (David Cronenberg, Canadá, 1982) pertenece a éstas. El primer mérito de este filme, al menos desde nuestra perspectiva, viene de que profundiza, a nivel diegético, en las relaciones que existen entre estas dos tendencias postmodernas enfrentadas. Sin embargo, el filme no se hace cargo del cuerpo ideal en tanto cuerpo perfecto y dúctil, proponiendo antes una fantasía extrema de descorporeización que conduce a la desaparición de toda carne, en una especie de estética de la desaparición del cuerpo, por retomar los términos de Paul Virilio.

Recordemos brevemente la trama del filme. Max Renn (James Woods), copropietario de una pequeña emisora de televisión, busca imágenes potentes susceptibles de impresionar a su público y de competir así con las grandes empresas del audiovisual. Uno de sus técnicos capta por casualidad la señal de una emisión que proviene sin duda de Malasia y que presenta una serie de imágenes de tortura al natural. Fascinado por estas representaciones, Max las introduce en sus juegos eróticos con su amante Nicky Brand (Deborah Harry) y se sume cada vez más en un clima de fascinación sádica que acaba por provocar efectos alucinatorios sobre su cuerpo. Sobre la pista del emisor de Videodrome, entra en contacto con un llamado doctor O'Blivion. Éste es responsable de un proyecto audiovisual rival "de orientación religiosa" que consiste en administrar dosis de rayos catódicos de modo sistemático a la población. Sin embargo, Max no tarda en descubrir que ha caído en una trampa de "Spectacular Optical" y que ha sido utilizado como prueba para averiguar los efectos sobre el público. De ahora en adelante, su universo estará poblado de alucinaciones. Transformado en asesino a sueldo de Videodrome, sufre mutaciones constantes, físicas y mentales que, rompiendo la frontera entre realidad y ficción, lo empujan al suicidio.

No hay que decir que este breve resumen no da cuenta de la complejidad narrativa del filme. Nos ayudará, sin embargo, a recorrer su sentido desde el punto de vista que nos anima: la vida de los cuerpos. Por una parte, el universo *hard* puesto en escena desde el comienzo por la visión de las escenas de tortura tomadas al natural se halla en el origen del movimiento dramático del filme; por otra parte, la búsqueda por Max del sentido de estas imágenes se propone la materialización de un hombre descorporeizado, el doctor O'blivion, cuyo sustrato material se reduce al soporte electrónico. Simple acumulación de grabaciones videográficas, sólo quedará de él tras su muerte una serie inagotable de discursos pronunciados ante las cámaras de televisión. Así, un cuerpo demasiado material, siendo imagen, objeto de gozo y de tortura para otros, viene a entrecruzarse con un cuerpo volátil e inaprehensible, estando los dos unidos por un sujeto portador de una mirada fascinada. Todos los componentes necesarios en el nacimiento de un relato se ponen en pie. Sólo nos resta analizar cómo se articulan y el tipo de relato que surge de ellos.

Ciertamente, **Videodrome** hace uso de una cierta retórica que hizo furor a lo largo de los años setenta y que se arriesga a hacerla aparecer un poco anticuada a nuestros ojos habituados a las proezas técnicas. En efecto, esta producción, al referirse al universo televisivo en plena transformación, se hace eco de un conjunto de nociones que transforma en fábula fantástica. Allí donde McLuhan evocaba el efecto de mutación perceptual provocado por los nuevos medios de comunicación, **Videodrome** parte

del postulado, a través del discurso del doctor, de que la televisión forma parte de nuestro sistema nervioso, hasta el punto de que la pequeña pantalla ha pasado a ser la retina del ojo. Literalización de una metáfora, O'Blivion se alegraba de su hallazgo formal. Así, un segundo mito que ha obsesionado a la producción cinematográfica marginal de este decenio se invoca de manera explícita: el *snuff*, tipo de filme pornográfico que se caracterizaba por terminar con el asesinato real de los actores, y cuyos rumores de existencia se acrecentaron entre 1975 y 1976 en los circuitos independientes de Nueva York<sup>12</sup>. **Videodrome** sería una alusión no velada a este modelo.

En suma, este doble cuadro de acontecimientos que contextualizan el filme parece sugerir la posibilidad de proceder a una lectura alegórica de la ficción fantástica que forma el núcleo de **Videodrome**. Y se ha de reconocer que este paso no sería injustificado. Fredric Jameson, por ejemplo, ha dado una interpretación del mismo tipo cuando ha intentado leer los avatares políticos de la sociedad canado-americana contemporánea en todos los recovecos de esta pesadilla mediática<sup>13</sup>. Siendo la alegoría la figura retórica que consiste en borrar el sentido material del texto en beneficio de un sentido figurado o trascendental, el comportamiento hermenéutico de Jameson no puede dar resultado si no es con la condición de sustituir con los sucesos del relato otros hechos sociales, políticos, exteriores al texto que se supone han de representar.

Sin perjudicar a los que se inclinan por este enfoque, nuestro paso será inverso: nos proponemos interrogar al filme en su materialidad narrativa privándonos de traducir su trama en no importa qué otro orden, y aunque el mismo filme a veces se presta a ello. Además nos lo sugiere por los discursos de O'Blivion. Se constatará más adelante hasta qué punto las acciones representadas se revelan de una extrema riqueza, tanto desde el punto de vista textual como antropológico.

### La imagen y la mirada

Al comienzo, nos encontramos frente a una imagen desprovista tanto de sentido como de uniones con el universo ficcional. Max Renn se enfrenta a la captación de una imagen casi subliminal procedente de una fuente desconocida y verosímelmente alejada en el espacio: dos hombres cuyas cabezas están cubiertas por capuchas azotan a una muchacha medio desnuda que llevan a una pared. Esta pared hace de poso húmedo y, electrificado, produce descargas repetidas en su cuerpo, arrancándole gritos de dolor. Estos tres personajes se destacan sobre un decorado neutro, austero, alumbrado y dominado por una tonalidad roja. La duración de esta visión no excede algunos segundos y, sin embargo, deja huellas indelebles en Renn. No se nos facilita ninguna información de los personajes, ningún relato se inicia, no siendo deducible su comportamiento. Falto de explicaciones, Max reacciona como empresario y calcula el modo de hacerlas comercialmente productivas. Él, que ha rechazado por su endeblez el sexo oriental, así como un filme pronográfico de orientación mitológica, planea rentabilizar su descubrimiento. Sin embargo, a este motivo económico viene a añadir una razón más o menos racional que nos interesa en mayor modo. Más allá de su comprensión, su ojo queda extrañamente prendado de ese fragmento, a penas percibido. Un ojo, en suma, apartado del entendimiento, una mirada arrebatada por su objeto, presta a devorarlo. Entre ellos, ninguna distancia; y esto tiene que ver con la emergencia de la pulsión escópica.

A medida que las imágenes se repiten, revelan su insistente monotonía: ningún marco discursivo, ninguna progresión hacia un "clima", donde no puede descubrirse

ningún programa ni puede instalarse, ningún deseo. Los personajes no dejan jamás la habitación, reiterando las mismas escenas de tortura, de mutilación y de asesinato. Sólo son parangonables tantas escenas que pueblan las novelas de Sade. Monotonía del fantasma, único de los mecanismos psíquicos que se sustrae a la transformación perpetua que gobierna las *formaciones de inconsciente*<sup>14</sup>. Ahora bien, ese fantasma no pertenece al personaje: más bien le es impuesto. Para decirlo mejor, Max asiste como un invitado. He ahí por qué parece incapaz de instalarse en él confortablemente. Una nueva revelación le llena de angustia: ninguna simulación, ningún juego teatral; la escena, tan monótona como sea, se desarrolla al natural, en tiempo real y en ausencia del menor rasgo discursivo. Además, descubre que la señal proviene de más cerca, de Pittsburgh. Condición inexplicable para el protagonista que se pregunta ingenuamente cuál puede ser el interés cuando la simulación posee todas las ventajas. Marsha (Lynne Gorman) formulará la respuesta con ayuda de palabras muy inquietantes: estas imágenes detentan una filosofía, y es lo que las convierte en extremadamente peligrosas. Poco importa que el personaje se hunda en la incompreensión; una vez que su mirada se ha enganchado en ellas, sólo harán atormentarlo, penetrarlo, negándole el menor respiro.

### Primera inscripción del sujeto: el fantasma

Queda por precisar la posición que el sujeto adopta con respecto a estas imágenes. Una primera inscripción se produce inmediatamente y posee toda la fuerza de esa maquinaria de domesticación del gozo que el psicoanálisis llama fantasma. No nos equivoquemos: acabamos de reconocer un mecanismo fantasmático en la escena precedente, pero nos hemos esforzado en añadir que no pertenece a Max, quedando éste alhelado frente al despliegue de tanta violencia sin razón aparente. Más tarde, en cambio, acomete una operación psíquica y discursiva que tiene como objetivo domesticar la angustia provocada por esas imágenes. Se apodera entonces de una cinta de vídeo que contiene algunas horas de grabación de Videodrome y la pone en su casa en compañía de Nicky. Tras considerar sosas, en primera instancia, esas imágenes, Nicky reconoce pronto la excitación que despiertan en ella, revelando una inclinación masoquista que parecen corroborar unas marcas de uñas sobre su hombro. El mismo Max se deja arrastrar por los juegos eróticos de su amante. Un travelling de aproximación, acompañado por una música no diegética, nos muestra, en segundo plano, la televisión emitiendo escenas de tortura; en primer plano, los cuerpos de los amantes que se abrazan apasionadamente. De repente, un travelling de alejamiento acompañado por un efecto sonoro provoca una desespacialización de la escena presentando a la pareja en el interior de la sala roja donde se desarrolla la escena de tortura; a continuación, Max y Nicky desaparecen tragados por la imagen. Efecto delirante que no obedece, sin embargo, a ningún punto de vista subjetivo y que pasa a ser, por esto mismo, extremadamente inquietante.

Sería pertinente profundizar más en la noción de fantasma para captar mejor su economía psíquica y discursiva y comprender de modo más preciso la manera en que la escena se clausura. “*Guión imaginario* —nos dicen Laplace y Pontalis (1984, 152)— *donde el sujeto es presente y figura, de manera más o menos deformada por los procesos defensivos, el cumplimiento de un deseo y, en última instancia, de un deseo inconsciente*”. Escena pues en la que dos sujetos se reconocen en su imaginario, transformando así el contenido de la acción representada. No es nada sorpren-

dente que Freud hubiese concebido estas escenas como ensueños, pues los que miran (Max y Nicky) operan sobre el objeto de su mirada una metamorfosis, al sacar placer de una escena de dolor y de sufrimiento. En otros términos, introducen un efecto perverso que permite que el deseo se instale. No es una coincidencia si Jacques-Alain Miller, en un cuadro terminológico explícitamente lacaniano, haya definido el fantasma con la ayuda del concepto de goce: "*el fantasma es como una máquina que transforma el goce en placer*" (1983, 20)<sup>15</sup>. He aquí una herramienta muy útil para interpretar la función del fantasma, pues éste realizaría un trabajo de domesticación del goce (extremadamente doloroso en cuanto pulsional) transformándolo en placer<sup>16</sup>. Es así como el goce se revela manifestación del lado insoportable de lo real que el fantasma acaba de capturar y volverlo más inofensivo.

Estamos mejor equipados ahora para volver sobre la escena en cuestión: la imagen de la tortura, aunque fuese insoportable, se transforma, siguiendo las vías de la perversión, en instrumento de placer. Sin embargo, la clausura de la secuencia nos sugiere que el cumplimiento de esta operación no ha sido efectiva. Al caracterizarse el fantasma por una conversión permanente, repetitiva y estable, la inscripción de Max y Nicky no sabría adaptarse fácilmente. Además, el efecto delirante subrayado por la penetración literal de los cuerpos en la escena fantasmática, anuncia una inquietante inestabilidad, como se verá, y el fantasma no logrará estabilizarse.

### Segunda inscripción: el relato

La fragilidad del fantasma, a saber, la falla abierta entre la fascinación de la mirada y la precariedad de la escena que se supone ha de proteger al sujeto del goce amenazándolo, es la fuente de un acceso metonímico que funda el relato. En otras palabras, si la máquina fantasmática hubiera logrado inscribir los sujetos, al devenir monótona, no habría habido ninguna necesidad de arranque narrativo. Sin embargo, aquí está el hundimiento del fantasma que desencadena el relato, si se entiende por éste el itinerario en el que un héroe (un sujeto) recorre un universo de sentido a la búsqueda de una solución a un enigma abierto, arrastrando con él al espectador. La resolución del enigma debería responder al mismo tiempo a la siguiente pregunta: ¿por qué las primeras imágenes han sacudido tan profundamente al sujeto y por qué el trabajo del fantasma no ha llegado a exorcizar su poder desconcertante? Un elemento de respuesta aparece a través del personaje con el que se encuentra Max, personaje considerado como detentor del secreto de la ficción, tomado en el nivel de la investigación audiovisual y conocedor de las tramas secretas que animan Videodrome. Este personaje no es otro que el doctor O'Blivion, encarnación de una nueva fantasía post-moderna: una imagen sin cuerpo. Después de haber intentado en vano comprender esas imágenes, la visión de las grabaciones videográficas provoca en él efectos corporales como alucinaciones. Dualidad notable que muestra los límites de una lectura alegórica, pues Max sufre sobre todo una metamorfosis psíquica de orden tumoral debido a un gran consumo de imágenes de Videodrome.

Sólo tras la misteriosa desaparición de su novia, Max siente la obsesión de un suelo que podría hundirse: los objetos parecen contaminados por el erotismo humano, perdiendo sus contornos y cesan de estar inertes para animarse de manera inquietante; las emisiones de Videodrome, al igual que las de su enemigo O'Blivion, provocan en Max un comportamiento que acaba por convertirse en programación; la misma Nicky se dirige a él desde el interior de la pequeña pantalla consumando el

c r o n e n b e r g



asesinato del doctor... En resumen, la cronología de los sucesos es imposible (blecer, el espacio se hace móvil, la red de los hechos deviene inextricable. . estudiar la lógica alucinatoria en la que ha caído Max, se le somete a un análisis rado de sus pesadillas y es entonces cuando aparece una nueva escena, no ya bñ, ojos, sino totalmente interiorizada: Nicky reclama su derecho a ser azotada para satisfacer su goce. Ella se encuentra en la salita roja que evoca la cámara de tortura del comienzo. Max entra entonces, se apodera de un látigo y comienza a golpear el aparato de televisión en cuyo interior se ve el cuerpo gozante de Nicky. Reproducción última de la escena fantasmática del origen, plenitud si se quiere del fantasma cuyo cumplimiento pasa por esta salida de la razón. Más mirada que se engancha a la escena, más conversión no ya del goce en placer, sino zambullida en el régimen del delirio, de la psicosis.

Volvamos sobre la dimensión carnal que se había mencionado antes. Convertido en asesino a sueldo de Videodrome, el cuerpo de Max se desgarran en dos, poniendo en medio de su vientre una trémula y enorme vagina por la que sus programadores introducirán las cintas de vídeo que contienen las instrucciones a las que se supone ha de someterse. Delirio de implicaciones corporales, como en todos los filmes concebidos por Cronenberg, el filme instaura una materialidad que rompe el clima alegórico.

Más tarde, el relato adquirirá un ritmo vertiginoso. Aquí se opera la elección narrativa del filme que lo hace hundirse en un ambiente fantástico: faltando los engarces que permiten determinar si los sucesos representados responden al punto de vista subjetivo de Max o al clima sobrenatural que lo domina, el carácter paranoico del relato escapa al protagonista<sup>17</sup>. La trama que se tejerá posteriormente ya no es por tanto una sucesión ordenada de sucesos asociados los unos a los otros por un vínculo causal, sino una tela de araña de la que el héroe no puede escapar. Dos lecturas se legitiman entonces: según la primera, estamos sometidos a la percepción delirante de Max; según la segunda, éste ha pasado a ser el objeto de un complot criminal bajo el control de Videodrome que despliega su poder con la ayuda de una estructura fantástica inextricable. La paradoja del filme reside en que no debemos escoger entre estos dos destinos de la ficción, sino en aceptarlos como complementarios. He ahí, de hecho, lo que caracteriza el aspecto moderno del filme. No es casualidad que el relato se cierre con un gesto iniciático. Nicky, desde el interior de la pantalla, facilita a Max las instrucciones necesarias para dejar el cuerpo que lo envuelve y dar nacimiento a la nueva carne. Desaparición del cuerpo, estallido de la carne, suicidio de Max, que anuncia un no va más de la ausencia del cuerpo en la postmodernidad.

(Traducción de Josep-Carles Laínez)

Este texto apareció en su versión original francesa con el título

"Entre les corps évanescents et le corps supplicié: *Videodrome* et les fantaisies postmodernes"  
en CINÉMAS Vol. 7 n° 1 y 2. Otoño 1996- Págs. 73-88.

Adas:

- Alippe. **Le homme devant la mort**, Paris, Seuil, 1977.
- Patrick. **Le corps extreme. Approche sociologique des conduites à risque**, Paris: L'H.A.R.M.A.T.T.A.N.
- Agamben, Michel. **Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical**, Paris: P.U.F./Quadrige, 2<sup>o</sup>éd., 1990.
- Foucault, Michel. **Histoire de la sexualité. I: La volonté de savoir**, Paris, Gallimard, 1976.
- Foucault, Michel. **Surveiller et punir. Naissance de la prison**, París, Gallimard, 1975.
- Freud, Sigmund. \*\* (1920)
- Illich, Ivan. **Némésis médicale. L'expropriation de la santé**, Paris: Seuil, 1975.
- Jameson, Fredric. **The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System**, London & Indianapolis: B.F.I. & University of Indiana Press, 1992.
- Jankélévitch, Vladimir. **La mort**, París: Flammarion, 1977.
- Kerekes, David et Slater, David. **Killing for Culture, an Illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff**, Londres et San Francisco: Creation Books, 1995.
- Komesaroff, Paul A., ed., **Critical perspectives on Postmodernism, Medical Ethics, and the Body**, Durham et London, Duke University Press, 1995.
- Lacan, Jacques. **Le Séminaire. Livre I: Les écrits techniques de Freud**, París: Seuil, 1995.
- Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand. **Vocabulaire de la psychanalyse**, P.U.F., 8e ed. 1984.
- Miller, Jacques-Alain. "Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma". **Analytica**, Buenos Aires: Navarin, 1983, 9-69-.
- Sánchez-Biosca, Vicente. **Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión**, Valencia: Filmoteca Valenciana, 1995.
- Thomas, Louis-Vincent. **La mort en question. Traces de mort, mort des traces**, París, L'HARMATTAN, 1991.
- Thomas, Louis-Vincent. **Rites de mort. Pour la paix des vivants**, París, Fayard, 1985.
- Tubert, Silvia. **Mujeres sin sombra. Maternidad y tecnología**, Madrid: Siglo XXI, 1991.

#### NOTAS

\* Este texto fue concebido en el marco del Proyecto de Investigación "El cuerpo humano y su representación audiovisual", subvencionado por el Pla Valencià d'Investigació i Tecnologia, 1996.

1. Patrick Baudry habla a este propósito del cuerpo extremo como una forma de exceso ligada a la dimensión suicida.
2. He aquí, quizás, una de las razones de la actualidad de los debates bioéticos.
3. LACAN, Jacques, **Le Séminaire. Livre I: Les écrits techniques de Freud**, París, Seuil, 1975, p.161.
4. Lo que viene a decir que entra en el dominio de la neurosis.
5. Y cuya rápida exportación a otros países considerados subdesarrollados ha creado numerosas contradicciones.
6. Esto ha sido señalado en un ámbito sociológico paralelo al del cuerpo, a saber, la antropología de la muerte. Ver Ariès (1977), Thomas (1985 y 1991), Illich (1975), Jankélévitch (1977), entre otros.
7. Silvia Tubert (1991) se ha ocupado, desde una perspectiva feminista, de las implicaciones depresivas de tentativas frustradas de maternidad a través de las tecnologías de reproducción. La ha intentado explicar con la ayuda de las nociones lacanianas de deseo y de demanda con respecto al niño y a la maternidad. Y no del deseo, que es otra cosa, e implica la intervención del inconsciente (ver la siguiente nota).
8. No hay que decir que la realización del ideal es constitutivamente imposible e inquietante, pues el cuerpo con el que me identifico (más exactamente, desde el punto de vista psicoanalítico: con el que mi yo se identifica) sólo es una imagen y no un cuerpo real.
9. He aquí un tema que está de moda: la bioética. Se encuentra una revisión de conjunto de los problemas que implica en Komesaroff (1995): estado de la clínica, tecnologías de la reproducción, concepciones de la enfermedad, legitimidad de la investigación experimental, etc.
10. Hemos acometido este paso en la tercera parte de nuestro último libro (Sánchez-Biosca, 1995).
11. Hemos recurrido deliberadamente a la terminología lacanianiana que define así el cuerpo en lo real por oposición al cuerpo ideal, puro espejo imaginario.
12. El lector puede extraer alguna información sobre este aspecto en el texto, por otra parte irrisorio, de David Kerekes y David Slater (1995).
13. Fredric Jameson (1992, 22-35).
14. He ahí por qué Freud opone la lógica de la fantasía (tal como la nombra) a las formaciones del inconsciente (síntomas, sueños, actos frustrados), caracterizados por una abundante metamorfosis.
15. Se ha de constatar el hecho de que esta noción de goce constituye el interrogante fundamental de uno de los textos freudianos más enigmáticos. En **Más allá del principio del placer** (1920), ese más allá, esa fuerza pulsional que busca el mal en el sujeto, no es otra cosa que el goce, es decir, en términos freudianos, la pulsión de muerte. Se puede así comprender cómo el fantasma ejerce una función domesticadora del goce y, también, cómo un hundimiento de la cobertura fantasmática hace surgir la angustia.
16. Es así como Jacques-Alain Miller (1983) describe el trabajo del fantasma, afirmando, desde una perspectiva lacanianiana, el carácter salvaje e indomable del goce, pues se sitúa "más allá del principio del placer".
17. Lo que es una característica general de la economía moderna a diferencia de la enunciación del filme clásico hollywoodense en el que, fuese cual fuese su complejidad narrativa, todos los engraces estaban en marcha o se reconstituían al final del filme.