

***Spider*: la alucinación como resorte de lo real**

***Spider*: The hallucination as a spring of reality**

ORIOL ALONSO CANO

Universitat Oberta de Catalunya

oalonsoca@uoc.edu

ORCID ID: 0009-0000-7829-043X

Resumen: El objetivo de este artículo es mostrar la manera en que Cronenberg aborda la cuestión de lo alucinatorio, en el caso particular de *Spider*, así como situarla en el conjunto de su obra. A partir de una analítica comparada entre la novela de McGrath y la adaptación de Cronenberg, se observará el papel de la alucinación en ambas propuestas focalizando el hecho de que esta va más allá de ser un simple efecto de la sintomatología esquizofrénica. A su vez, se analizará de qué manera *Spider*, a partir del eje alucinatorio, se convertirá en la culminación de la serie iniciada en *Videodrome*, y continuada posteriormente por *Dead Ringers*, *Naked Lunch* y *eXistenZ* y que muestra de qué manera la ontología de Cronenberg está gestada por la indefinición de la realidad.

Palabras clave: cuerpo, alucinación, escritura, lenguaje, memoria.

Abstract: The objective of this article is to show the way in which Cronenberg addresses the question of hallucination, in the particular case of *Spider*, as well as to situate it in the whole of his work. From a comparative analysis between McGrath's novel and Cronenberg's adaptation, the role of hallucination in both proposals will be observed, focusing on the fact that it goes beyond being a simple effect of schizophrenic symptomatology. At the same time, it will be analyzed, as a conclusion, how *Spider*, based on the axis of hallucination, will become the culmination of the series begun in *Videodrome*, and subsequently continued by *Dead Ringers*, *Naked Lunch* and *eXistenZ* and which shows in what way Cronenberg's ontology is gestated by the indefinición of reality.

Key words: Body, Hallucination, Writing, Language, Memory.

1. PSIQUES FRAGMENTADAS O IR MÁS ALLÁ DE LA *NEW FLESH*

Pese a que el propio Cronenberg suele citar en múltiples ocasiones que el cuerpo es su máxima prioridad conceptual, incluso que solo concibe lo físico como la verdadera y única entidad con estatus ontológico (Rodley, 2000), el canadiense no acaba de ser del todo fiel a sus planteamientos. Si nos fijamos en *Stereo* (1969) y cómo a raíz de ella se abre una línea que transcurre por *The Brood* (1979), *Scanners* (1981), *Videodrome* (1983), *The Dead Zone* (1983), *Dead Ringers* (1988), *Naked Lunch* (1991), *M. Butterfly* (1993) o *eXistenZ* (1999), se observará que la cuestión de lo mental tiene una relevancia primordial, más allá de ser un mero epifenómeno de lo orgánico. En ellas, la cuestión psíquica juega un papel fundamental en el momento de definir y desarrollar diferentes puntos de su narrativa (como puede verse en la importancia de la fantasía en las relaciones humanas; en cómo lo fantasmático atraviesa a los personajes de una manera radical [Žižek, 2011: 234]; en emociones que van más allá de los cuerpos de sus portadores; delirios que edifican realidades que acaban mortificando a los sujetos que las sufren). En esta dinámica de preponderancia de lo mental, su adaptación de *Spider* (2002) se erigirá en la cumbre de este diálogo en el que lo mental parece establecerse en una instancia mucho más relevante de lo que el propio Cronenberg quiere reconocer.

Dentro de esta tesitura, los diferentes mecanismos psíquicos tendrán un componente esencial cuando se definan personajes, dinámicas y situaciones. Concretamente, la alucinación se constituirá en uno de los elementos de mayor importancia en el momento de cartografiar las entrañas narrativas de muchas de sus tramas. Cronenberg apuesta por ella como una manera de abordar la experiencia que, en realidad, va más allá de lo patológico y, además, sitúa al sujeto en un nuevo orden experiencial y ontológico. Lo podemos rastrear en muchas de sus obras, pero en su adaptación de la novela de Patrick McGrath, *Spider* consigue una fuerza narrativa que, pese a que pueda parecer lo contrario por su puesta en escena minimalista, radicalizará las tesis acerca del delirio desarrolladas en obras aparentemente más transgresoras como pueden ser *Videodrome*, *Dead Ringers* o *Naked Lunch*.

En primer término, cabe destacar que, pese a que la novela está escrita en primera persona -al ser el diario que escribe Dennis/Spider- Cronenberg decidió desde el primer momento no atender a esta propuesta de narrador. En particular, el canadiense eliminó todas las voces en *off* que McGrath había escrito en el guion que se le envió al director en 1999 (vía Creative Artist Agency) y con el que comenzó a

trabajar en cuanto finalizó *eXistenZ*. Con ello, se remarca la vertiente laberíntica de la trama y, sobre todo, se eliminan las certezas narrativas ya que no sabemos en ningún momento el grado de veracidad que tienen las experiencias que relata Dennis/Spider. De esta manera, sin el apoyo de la voz en *off*,

[...] el espectador no sólo está a merced de los acontecimientos, sino que se ve obligado a descubrir la verdad última del relato a la par que el propio personaje desvela sus recuerdos, sus incongruencias y hallazgos, como si aquello que nos mostrase la cámara no fuera un relato, sino la falta de todos los relatos, una suerte de esquizofrenia audiovisual que irradia y altera todas las percepciones (Fernández Gonzalo, 2019:110).

Así pues, la apuesta formal de Cronenberg se encamina hacia una ontología indefinida, brumosa y carente de estabilidad. Ningún zócalo puede sostener la realidad que se (des)estructura continuamente en la mente quebradiza de Dennis/Spider. Esta ausencia de fundamento la mostrará el canadiense, a modo de ironía visual, cuando en varios momentos haga diferentes primeros planos a los pies de sus personajes (Gorostiza; Pérez, 2002: 302), enfatizando eso sí los de su protagonista. Con ello, el canadiense plantea una metáfora que pretende desestabilizar el “tener los pies a tierra”, es decir, a través de estos planos, Cronenberg busca mostrar irónicamente que no hay una raíz que ancle a los personajes a sus respectivos suelos. Esos pies parecen flotar en el resquicio que se expande entre ellos y el suelo; la tierra que los sostiene, y que además está tan presente tanto en la novela como en la película, es un lugar que verdaderamente se abre en abismo, o bien es considerado el espacio que siempre cubre otra realidad, y, con ello, vela lo realmente importante (el cuerpo putrefacto de la madre). Ahora bien, nunca acaba de encontrarse ese núcleo escondido (porque el cuerpo materno en descomposición es un punto ausente que articula la psicosis, es un elemento siempre escamoteado y, por consiguiente, perdido irremediablemente) y por eso la tierra parece abrirse sin fin en sus entrañas.

Si todo ha perdido consistencia, si lo real se tambalea en una indefinición ontológica, el cuerpo no será ajeno a esta tesitura. La designación de Dennis como Spider no es baladí. McGrath apoda a su personaje como lo hace debido a las extremidades largas de brazos y piernas, así como por su torpeza. Sobre todo, es muy interesante observar la forma en la que el escritor británico, en su novela, alude en múltiples ocasiones a la inconsistencia física de su protagonista. Como esquizofrénico, el yo de Dennis/Spider está troceado hasta el

infinito, y cualquier acto, por nimio que sea, estará cartografiado por la *errancia*¹ y la falta de estabilidad. El cuerpo es insostenible, sin una identidad física que unifique la dispersión de órganos. Dennis/Spider siente que su cuerpo está en diseminación, en un estado perpetuo de *corps morcelé* (Lacan, 2013: 103). Un cuerpo que ni es unitario ni le pertenece, tal y como lo articula el propio McGrath:

Parece que se mueve en torno a mí, parezco un individuo envuelto en unas sábanas o una mortaja; a veces veo la ropa mientras renqueo por estas calles desiertas, y siempre parece estar vacía, sin nadie dentro, por la manera cómo la franela aletea y se estufa en torno a mí y la ropa tan sólo colgase de una idea de hombre y que el hombre estuviese en otro lugar, desnudo (McGrath, 2002: 21).

El cuerpo de Dennis/Spider, incluso, llega un momento en que metamorfosea de tal manera que le induce a pensar que en su seno se incubaba lo anómalo (pequeñas arañas que son expulsadas de su interior a través de la orina). Su cuerpo está abierto a lo extraño, es vaciado de toda vida para alojar en él lo abyecto («es la idea que mi cuerpo lo están preparando para alguna cosa, que me están excavando por dentro para hacer lugar a otra cosa» [McGrath, 2002: 199] como podemos leer en la novela). Cuerpo siempre en peligro (por eso necesita cubrirlo constantemente con mucha ropa o bien con el papel de diario), sin portador, corporalidad que rechaza toda agencialidad porque no hay una identidad que la comande y defina. De esta manera, Dennis/Spider es más un *zombie* que deambula sin rumbo por las calles espectrales de su ciudad imaginaria, que un ser humano que se defina por un yo que unifique, organice y dé sentido a sus vivencias.

A Cronenberg le interesan todas estas direcciones a las que se dirige McGrath en su novela (y en el guion que articula). Le apasiona la soledad de su protagonista, su cuerpo separado del resto, su

¹ McGrath, por ser hijo de psiquiatra, y, en consecuencia, por haber estado rodeado de la locura desde su infancia, tiene una precisión descriptiva, por lo que concierne a las sintomatologías de cualquier patología, verdaderamente encomiable. En el caso de *Spider* sus descripciones literarias de los resortes de la esquizofrenia son precisas y exhaustivas. Por ejemplo, en el momento de describir la despersonalización del sujeto, uno de los elementos más característicos de un sujeto esquizoide, McGrath escribe: «Los actos más sencillos —comer, vestirse, ir al lavabo— pueden convertirse a veces en obstáculos casi insuperables y no porque no tenga ningún tipo de minusvalía física, sino porque pierdo la sencilla y natural capacidad de sentirme-dentro-de-mi cuerpo que una vez tuve» (McGrath, 2002: 10).

vulnerabilidad, así como el vacío que lo guía. Un cuerpo agujereado, que va más allá de la voluntad de su portador, que parece responder a una lógica que se escapa de cualquier comprensión racional de los hechos, son temas que entroncan con su imaginario acerca del cuerpo, que se inicia en 1969 con *Stereo* y finaliza, por el momento, con *Crimes of the Future* a la espera de lo que nos ofrezca en la venidera *The Shrouds*. Sin embargo, en *Spider*, la representación cronenbergiana de la corporalidad se sustenta por el memorable trabajo que efectúa Ralph Fiennes. Un trabajo a partir de los detalles, de una gestualidad que evoca en todo instante la inestabilidad estructural de su personaje (titubeos, vaivenes, temblores, vacilaciones, inseguridad...), ahondando en un organismo desarticulado, diseminado, sin ningún hilo de identidad que sea capaz de unirlo mínimamente a la lógica del sentido.

Uno de los ejes principales sobre el que se sustenta la construcción corporal que realizan Cronenberg/Fiennes, y que penetra en el abismo en el que se sitúa la existencia de Dennis/Spider, es el lenguaje. Este es un tema clave en la versión que ofrece el canadiense, ya que lo distancia considerablemente de la versión que plantea McGrath. El interés del canadiense no es tanto la verbalización como sí la vocalización. Dennis/Spider, verdaderamente, no habla, no es capaz de articular una sintaxis con su voz, sino que balbucea, como si las palabras estuviesen apesadas en su organismo. Las palabras tienen densidad. Este es un aspecto crucial que define la propuesta cronenbergiana, desmarcándose de la novela (y del guion original que McGrath había escrito), ya que en esta el protagonista es alguien locuaz, con un dominio semántico y sintáctico que colinda con el virtuosismo (obviamente porque el narrador es Dennis/Spider, es decir, el propio McGrath).

Para Cronenberg, no obstante, el lenguaje debe ser algo físico, orgánico, sensorial. Y si el cuerpo está descoyuntado, como lo está, el lenguaje está perdido irremediablemente bajo el mismo signo de dispersión. Esa incapacidad de articular sonidos mínimamente inteligibles metaforiza varios aspectos: uno de ellos es el solipsismo de su protagonista, la imposibilidad de salir de sí mismo, su ensimismamiento mortificante; ahora bien, por otro lado, apunta a la indefinición de una realidad ya trastocada y trastabillada de antemano. La realidad se ha rarificado de tal manera que no hay sintaxis viable que pueda apresarla, y ya no digamos tipificarla.

Por este último motivo, Dennis/Spider se sirve de un código inventado por él mismo. Es una sintaxis repleta de símbolos extraños, es una grafía caótica, una gramática bizarra que corta en varios planos

el folio del cuaderno en el que se inscribe, y que solo parece comprender él mismo. Es una tentativa en la que podría interpretarse un intento de salir de sí mismo (ya que no puede comunicarse, mejor utilizar el vehículo comunicativo de la escritura). Pero lo hace a través de un lenguaje codificado hasta el extremo y, por ello, absolutamente críptico. Es esa codificación llevada al paroxismo la cual impide una función comunicativa que lo aproxime a los otros, y, por si no fuese poco, lo sepulta todavía más si cabe en los límites de su soledad y perdición.

Y es que Dennis/Spider encripta el lenguaje para encubrir una historia que no cesa de relatar(se). Su diario/cuaderno, en tanto que ejercicio de tejer un relato que le proporcione una garantía de identidad, es el dispositivo que debería otorgar un sentido a toda su existencia porque en él estaría hilvanada su historia vital y, sobre todo, los acontecimientos que le conducen a la precariedad de su presente. Es un detective que rastrea en las huellas de su pasado los motivos ocultos de su sinrazón (Liebrand, 2011: s. pág). Así pues, Dennis/Spider recrea su pasado con el fin de domesticarlo al ofrecerle una lógica (un relato) y, por consiguiente, determinados significados que permitan orientarlo y, de paso, proporcionarle algunas certezas que reconstruyan su subjetividad. Sin embargo, para hacerlo emplea un lenguaje propio que, como tal, se convierte en un código que se cifra de la misma forma en que lo hace el propio discurrir de sus pensamientos. A medida que transcurre la escritura, se vela el referente de la misma porque en verdad se trata de la gramática de una mente dislocada que, en su despliegue, impide el acceso a los resortes últimos de su funcionamiento.

Realmente, es como si Dennis/Spider no quisiese que nadie pudiese acceder a los engranajes que (des)mobilizan su psique. Ni incluso él mismo. Es un lenguaje que se va construyendo, deconstruyendo y reconstruyendo desde las cenizas de su simbología delirante. Por ese motivo, y tras engendrar otro delirio más (la identificación entre Yvonne y Mrs. Wilkinson), solo puede hacer una cosa: romper el cuaderno, hacerlo añicos, ya que el significado de lo que se ha escrito fluye de tal manera que es imposible generar cualquier estabilización (sea sintáctica sea semántica). Su destrucción se relaciona más a esa impotencia de estructuración de sus pensamientos que no a la posibilidad de ser descubierto y, en consecuencia, descifrado por Mrs. Wilkinson o bien por cualquier sujeto ajeno a su mundo de locura.

Si nos fijamos en la forma en que acomete la escritura, esta es concienzuda, compulsiva, a veces miedosa, pero siempre con un afán de

reconstrucción que permita edificar garantías subjetivas. En cambio, para McGrath, pese a que alude en diferentes puntos de la novela a la cuestión de la escritura, y le otorga un componente sanador, no es capaz de desarrollar todos los problemas que el canadiense pone en circulación. Para el británico, las aproximaciones acerca el lenguaje de su protagonista le sirven para ejemplificar o bien describir determinados síntomas esquizofrénicos, en mayor medida. Incluso hay un momento en que plantea la cuestión de la escritura automática (McGrath, 2002: 151) pero lo hace en tanto que ejemplo de la despersonalización y la ausencia de garantía subjetiva para con todo lo que escribe (McGrath, 2002: 152). Cronenberg, en cambio, ve el potencial narrativo de este aspecto y lo explota hasta las últimas consecuencias.

2. MEMORIA INFECTADA DE DELIRIO

Dennis/Spider necesita narrar(se) porque necesita unificar un cuerpo y una mente en diseminación constante, dispersas ambas sin organización alguna; necesita contar(se) su historia para edificar una identidad y, con ello, una seguridad existencial que le permita sostenerse subjetivamente. La propiedad de su existencia, sin embargo, es sabotada en todo instante porque no deja de distorsionar ese relato debido o bien por su diezmada personalidad, o bien para alejar una culpa que lo carcome desde las profundidades de su resquebrajada psique. En este punto, Cronenberg es más fiel al Dostoiévski de *Crimen y castigo* o de *Memorias del subsuelo*, y al Kafka de *El Proceso* que no a McGrath, verdaderamente. En realidad, la escritura de Dennis/Spider es una invención de acontecimientos, una (re)creación constante que parece (des)dibujar las fronteras de lo realmente acontecido, como si de un escritor se tratase².

Por ello, cuando el pasado parece reencarnarse, cuando el Dennis/Spider maduro se sitúa en ese pretérito que está emergiendo con una fidelidad que parece incuestionable, en realidad lo que se está produciendo es una resurrección fantasmática del mismo. En definitiva, está inventando su pasado. Y es que la memoria es otro de los ejes fundamentales en los que se sostienen las propuestas, tanto de Cronenberg como de McGrath. La memoria puede ser considerada como esa telaraña constantemente agujereada (Sklar; Sabbadini, 2008)

² Este punto es importante, ya que Cronenberg quería representar la figura de Spider como una metáfora del artista, tal y como ya hiciese, asimismo, en *The Dead Zone* (Rodley, 2000), es decir, alguien con una sensibilidad extrema, solitario, en constante contradicción con la sociedad en la que reside, y que teme no ser comprendido por la misma. Spider, como el escritor, busca ser comprendido por eso tendrá una serie paradojas que son difíciles de sortear.

y, por ello, falible ya que está hecha de olvido. No hay memoria sin lagunas, huellas, oscuridades, puntos ciegos y Dennis/Spider pretende completar dichos vacíos a través de sus (con)figuraciones delirantes, es decir, a partir de una fantasía que no para de desbordarse de los confines trazados por su patología.

Y es que Dennis/Spider, tanto en la versión de Cronenberg como en la de McGrath, deambula en una alucinación constante. Su delirio atraviesa radicalmente su visión de la realidad -y ya no digamos su memoria- deformándola de tal manera hasta invalidar su fidelidad y, en consecuencia, su poder sanador. El recuerdo se ha desvirtuado impidiendo la reconstrucción de un pasado que permita recomponer una personalidad rota irremediamente. Nuestra identidad, trazada mayoritariamente por nuestra memoria, tal y como aseverarán autores como Bergson (2007), Benjamin (2018) o Todorov (2013) se problematiza en el momento en que nuestra facultad rememorativa fluye y es susceptible a distorsionarse. La memoria no es estática. Los recuerdos (y los olvidos) van teniendo nuevas lecturas, nuevas significaciones, nuevos matices. Si esto es así, ¿cómo podemos hablar de identidad? Así pues, en este punto Cronenberg se aleja de Borges y su *Funes el memorioso*³ hasta llegar a plantear una fragilidad estructural en la condición humana debido a esta fluidez en la corriente de vivencias de nuestra memoria⁴.

La fantasía es el registro subjetivo que domina a Dennis/Spider modificando su experiencia y, por consiguiente, su memoria. Tal y como plantea el canadiense, en los audiocomentarios de la película, existirían varios niveles en los que se hibridan memoria y fantasía. En primer término, habría el recuerdo, la rememoración de un determinado fenómeno, evento o experiencia. En esta anamnesis, ya hay una primera manipulación, según el canadiense, puesto que se busca recuperar la experiencia extirpando todo lo desagradable o traumático que la podrían acompañar. En este primer nivel, la

³ Hay que recordar que Cronenberg es un gran lector del escritor argentino.

⁴ Ese es un tema que fascinó a Cronenberg en la primera lectura que hizo del guion, junto con el tema de la soledad: la fragilidad de la condición humana. A Cronenberg no le interesa toda la aproximación esquizofrénica que realiza McGrath ni reflexionar sobre la naturaleza de la patología, sino que él quiere encaminarse en un estudio sobre la condición humana y su radical fragilidad y vulnerabilidad (Gorostiza; Pérez, 2003), la cual cosa, a su vez, genera un hilo conductor que va desde *The Brood*, pasando por *Scanners*, *Videodrome*, *Dead Ringers*, *M. Butterfly*, *Crash* y *eXistenZ* hasta llegar a *Spider* y, posteriormente, podría continuarse en *A History of Violence*, *A Dangerous Method*, *Maps to the Stars* y *Crimes of the Future*.

conjunción de memoria y fantasía elimina aquello que no le conviene al sujeto, jugando una suerte de mecanismo de defensa eficaz respecto a lo que nos desagrada o perturba.

En segundo lugar, habría la *recreación*, es decir, el sujeto se dirige a la experiencia guiado por la creación que ha realizado la fantasía (en el caso de la película, por ejemplo, todo el proceso de identificación que realiza Dennis/Spider de su madre con Yvonne y, sobre todo, la manera en que a partir del presunto matricidio Yvonne pasa a ocupar la función/identidad materna). Finalmente, y en tercer lugar, según Cronenberg, podemos hablar de *memoria infectada*, que es el recuerdo de un determinado evento alucinado, es decir, son nuestros recuerdos completamente indiferenciados de la alucinación (por ejemplo, la identificación de Mrs. Wilkinson con Yvonne identificada, a su vez, como su madre).

Lo verdaderamente inquietante de este estadio definitivo de simbiosis entre memoria y fantasía, equivalente por ejemplo al estado de Max tras su exposición al contenido de Videodrome o el que permanentemente transita Bill Lee en *Naked Lunch*, sobre todo gracias a la influencia de la droga, es que no hay vías de escape viables. Es decir, no hay puntos de fuga que nos permitan diferenciar realidad de delirio, verdad de ficción, subjetividad de objetividad. En el caso de Spider, la tesisura es mucho más visceral y radical porque no hay una explicación de la misma. ¿Y si realmente no hubo matricidio?, ¿y si ese capítulo, el desencadenante de su sufrimiento, no deja de ser una elaboración más de su desquiciada imaginación?, ¿por qué debemos confiar en el último giro de la narración y tomarlo por cierto?, ¿y si efectivamente sigue siendo ese niño pequeño y sus padres se encuentran inmersos en un proceso realmente diferente al que él fantasea?, ¿y si esa culpabilidad no es más que un nuevo mecanismo de defensa que elabora subjetivamente el propio Dennis/Spider)?

Así pues, Cronenberg nos introduce en una dimensión en la que no hay una *escena originaria* que explique la situación de Dennis/Spider. Dicho de otro modo, el canadiense parece invalidar la metodología propuesta por McGrath de ir descodificando las diferentes capas que van superponiéndose en la historia que Dennis/Spider relata para, finalmente, encontrar el trauma fundador que desencadena su patología. El canadiense va por otro camino y es lo que convierte a su planteamiento tan angustiante: posiblemente no hay nada detrás de las historias que su protagonista (se) narra, seguramente no hay ningún núcleo traumático que explique la génesis del sinsentido en el que se

encuentra inmerso, sino que lo que hay es una elaboración alucinatoria sin fin de una psique desquiciada y triturada por razones desconocidas⁵.

En este sentido, tal y como apunta el canadiense en varias ocasiones a colación de *Spider*, la locura podría ser la mutación definitiva (Gorostiza; Pérez, 2003: 307), el estadio existencial definitivo en el que las reglas de la cotidianidad se resquebrajan completamente y el sujeto penetra en un nuevo estado existencial. De esta manera, la enfermedad, lejos de ser un fenómeno incapacitante o disfuncional, se convierte en la metamorfosis última que aloja a la subjetividad a una nueva dimensión de su experiencia. Cronenberg, de este modo, aborda lo enfermizo, sea de naturaleza orgánica o psíquica, como una transformación que conduce a la subjetividad hacia un nuevo orden ontológico. La enfermedad ofrece el abismo, la diferencia radical e insondable que se aloja en los recovecos más abisales de nuestra carne y de nuestra psique y que nuestro quehacer diario, con sus respectivos imperativos, cierran el paso.

Verdaderamente es un acontecimiento (Heidegger, 1994) que interpela al sujeto para abismarlo a una nueva dimensión de lo real. Es lo desviado, anómalo, abyecto y, como tal, perseguido al poner en cuestionamiento el orden de realidad existente. Pero si nos fijamos bien, aquello que designamos como normal o realidad, verdaderamente ya es una intervención sobre el curso azaroso de los acontecimientos. La enfermedad, de este modo, erosionaría esta violencia primigenia sobre

⁵ Es en este punto en el que el cruce entre Freud y Beckett, al que tantas veces ha aludido el canadiense en el momento de referirse a su adaptación de la novela, se hace más presente. La apuesta por la indefinición, el absurdo de una situación y condición siempre marcada por una espera incognoscible; un Edipo que se dilata en la psique de su protagonista y que parece no cerrarse nunca; un trauma carente de representación, una palabra que jamás apresa su referente... son elementos que explican, entre otros, este cruce de ambas perspectivas. Incluso podría añadirse a Lacan en esta dupla (sobre todo, en todo lo que concierne a la dimensión de la *forclusión* [2015], que Cronenberg pone en circulación en su propuesta, y en la importancia de lo fantasmático en el momento de abordar la subjetividad humana). Asimismo, en este punto también podría establecerse una analogía entre los personajes de Johnny Smith, de *The Dead Zone* y el propio Dennis/Spider, al concebir, en ambos casos, su situación extraordinaria como una maldición. Cronenberg, en ambos casos, rehúsa efectuar una etiología de sus respectivas condiciones y, por ese motivo, en las dos circunstancias podríamos estar presentes en un delirio continuado de sus dos protagonistas. En el caso de Johnny Smith no es tan evidente esta lectura, aunque el propio Cronenberg lo plantee en más de una ocasión (Rodley, 2000), mientras que en el caso de Spider la cuestión es más clara, más allá que lo plantee el canadiense en varias entrevistas.

lo real y buscaría restaurar un orden que se ajustase mejor a la eterna cadencia del devenir y a la ausencia de patrones normativos, tal y como puede verse, además de en *Spider*, en *Crimes of the Future* (ambas versiones), *Shivers*, *Rabid*, *Scanners*, *Videodrome* o *Cosmopolis*.

Y es que la locura metafórica, en Cronenberg, la transgresión definitiva, el franqueamiento de las últimas fronteras que arrojan al sujeto hacia lo desconocido y lo asientan en un horizonte de experiencia radicalmente nuevo. La enfermedad advierte la descomposición de una normatividad y una manera de configurar la subjetividad definida de antemano por patrones represivos que garantizan, a su vez, un correcto funcionamiento del orden social imperante. Es independiente si esa enfermedad se la designa como de Rouge, de Roiphe (a Cronenberg le encantan los neologismos de patologías, como buen lector de novelas de ciencia ficción y de Burroughs), La Peyronie, telepatía, cáncer, psicosis alucinatoria o esquizofrenia; lo esencial es que esa enfermedad ha dejado de circunscribir a los sujetos en una determinada región y se convierte en un eficaz mecanismo de transgresión y trascendencia hacia dimensiones de lo real completamente desconocidos para el sujeto.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN: LA ALUCINACIÓN COMO RESORTE DE LA INDEFINICIÓN ONTOLÓGICA

La locura como trascendencia, la alucinación como el estado disruptivo en el que el sujeto se adentra en un nuevo estrato de lo real. La alucinación, en la obra del canadiense, tiene una dimensión transgresora al introducir la ruptura de la cotidianidad y, en consecuencia, provocar la irrupción de una nueva experiencia capaz de adecuarse a esa nueva dimensión ontológica. Es *Videodrome* la primera tentativa cronbergiana en la que la narrativa está impregnada de constantes referencias alucinógenas. En ella, es imposible diferenciar, llegados un punto determinado de la trama, la realidad de la experiencia delirante que tiene Max Renn. Todo se inicia en el instante en que Max se expone a la imagería violenta de *Videodrome*. Ahí, se generará una alteración de sus circuitos nerviosos, se excitará su Sistema Nervioso Central, posibilitando, en definitiva, el surgimiento de los primeros vestigios del tumor que, más adelante, le producirá sus inquietantes alucinaciones.

A partir de ese momento, ya no hay salida para Max y su existencia pasará a ser una simbiosis diabólica de alucinación y experiencia alterada de la realidad. La única salida viable es desprenderse de la vieja carne para poder mudar a la nueva, como si de una serpiente se tratase (Pedraza, 2002). Las alternancias entre experiencia y alucinación son

las manifestaciones de una nueva existencia, cuyos parámetros serán completamente desconocidos tanto para Max como a los espectadores de la obra. *Long Live the New Flesh* es abrazar un nuevo orden ontológico en el que todo se rarifica, en el que las certezas se han dilapidado para dar lugar a una indefinición estructural donde verdad y simulación, cuerpo y mente, dejan de ser fenómenos o entidades separadas y claramente distinguibles.

Esta tesis puede rastrearse vagamente en *The Dead Zone* pero, sobre todo, en *Dead Ringers*. La genialidad del guion de Cronenberg y Snider está, entre otros elementos, en poner en jaque el juego de la referencialidad lo cual, a su vez, favorece el desarrollo de una atmósfera onírico-alucinatoria que impregnará toda la obra, y que se acentuará a partir de la segunda parte de la película, cuando entre en juego todo el componente adictivo de Beverly⁶. Es lo brillante de la propuesta cronenbergiana, ya que, aparentemente, se trata de la historia de un enclaustramiento mortificante que aniquila paulatinamente a dos hermanos hasta hacerlos esclavos de la perdición. Parecería una historia realista. Pero no es así. Un ejemplo en el que se muestra de una manera inquietante la confusión entre realidad y alucinación, lo encontramos en el momento en que Beverly vacila en aceptar la oferta de su hermano para que acuda a otra cita con Claire. Elliot al ver las dudas de su hermano, quien ya ha probado la carne de la actriz, le replica con cierta maldad e inquina que si al final no acude, irá él haciéndose pasar por Beverly y le hará cosas terribles. Beverly, con ingenuidad pero también curioso, le pregunta qué cosas le hará. Cronenberg corta escena en ese momento y a la siguiente vemos a Claire atada con tubos de goma a los pies de una cama mientras hace el amor con ¿Beverly? Pero, ¿se trata de la fantasía de Beverly sobre lo que le hará Elliot?, ¿es la fantasía de Elliot acerca de lo que le hará su hermano a Claire?, ¿es la realidad?, ¿cuál de los dos hermanos es?, ¿es la fusión fantasmática de los dos? En la solución de continuidad de ambas escenas se palpa lo alucinatorio, desconcertante, en un montaje-narrativa absolutamente brillante.

Finalmente, y antes de llegar a *Spider*, nos encontraríamos tanto con *Naked Lunch* como *eXistenZ* en lo que hace referencia a la indefinición ontológica de la realidad y al papel preponderante de la alucinación para la misma. En el caso de *Naked Lunch*, el ecosistema

⁶ *Dead Ringers* tiene muchos más elementos de Burroughs y de Ballard que las obras cronenbergianas que se adscriben a ellos de una forma más explícita. Además, hay mucho de Philip K. Dick en la atmósfera de la obra, sobre todo en el punto paranoico y en la tonalidad irreal de determinados puntos cruciales de la narrativa.

alucinatorio impregna la trama desde el primer fotograma. Bill Lee, movido por su creatividad, pero, sobre todo, por los resortes de la droga, se adentra en un espacio en el que las fronteras de lo cotidiano parecen abiertas de par en par con el fin de dar lugar a lo disruptivo. Hay una indecisión constante en el momento de afirmar la veracidad de los acontecimientos porque el objetivo cronenbergiano es adentrarse en una región en el que la alucinación sea la forma habitual de generar experiencia. Tanto *Interzone* como *Anexia* no dejan de ser las plasmaciones de espacios carentes de estabilidad y, por ello, cartografiados por la bruma de lo indefinido, dislocado y fuera del tiempo.

En *eXistenZ* la situación es algo distinta porque la alteración de la experiencia, y la deconstrucción progresiva de planos de realidad, viene introducida por la vía del videojuego. Aunque este tenga un componente corporal (es una vaina que se conecta al biopuerto abierto al final de la columna de los participantes), es a través de la inmersión en el juego donde Cronenberg problematiza las nociones de verdad, ficción, simulación, cuerpo, mente, realidad o alucinación. Ahora bien, lo que está claro es que en ella, nuevamente, nos movemos por un terreno de indefinición ontológica, agudizada sobre todo en el final de la película, y la imposibilidad de diferenciar *tranCendenZ* de *eXistenZ* o de la realidad. Los fundamentos sobre los que se sostenía lo real se han difuminado, y los sujetos se mueven ahora por un contexto en el que la distinción de realidades se hace utópica.

Spider radicaliza todo este universo de indefinición ontológica, más allá de lo comentado a lo largo del estudio, porque en ella no hay un desencadenante o elemento que justifique la dispersión ontológica. La radicalidad cronenbergiana en *Spider* está en que no necesita de un detonador (sea la emisión de un programa ultravioleto, sea la droga, o un videojuego). Hay algo natural, consustancial a *Dennis/Spider* que lo induce a ese estado de alucinación perpetua, moviéndolo en todo momento por una situación en la que la realidad se ha rarificado de tal manera que es imposible discriminar certezas en ella. *Dennis/Spider* no necesita nada para elaborar fantasmáticamente una realidad descoyuntada, fragmentada. La locura es un acontecimiento interno, una mutación (la última y definitiva, como vimos más arriba), es decir, un estado existencial que, en el caso de *Spider*, no tiene una justificación (podría ser un Edipo mal clausurado, una esquizofrenia con su componente biológico/genético, podría ser cualquier patología: a Cronenberg, como vimos, no le interesa la cuestión patológica en *Spider*), pero que define al sujeto desde sus entrañas. La locura no es una patología sino un elemento estructural de la mutación definitiva de la condición humana.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BENJAMIN, Walter (2018), *Iluminaciones*, trad. de J. Aguirre y R. Blatt, Barcelona, Taurus.
- BERGSON, Henri (2007), *Materia y memoria*, trad. de P. Ires, Buenos Aires, Cáctus.
- GOROSTIZA, Jorge y Ana PÉREZ (2002), *David Cronenberg*, Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge (2019), *Políticas de la Nueva Carne. Perversidades filosóficas en David Cronenberg*, Salamanca, Holobionte.
- HEIDEGGER, Martin (1994), *Conferencias y artículos*, trad. de E. Barjau, Barcelona, Serbal.
- LACAN, Jacques (2013), *Escritos (I)*, trad. de T. Segovia y A. Suárez, Madrid, Siglo XX.
- LACAN, Jacques (2015), *El deseo y su interpretación*, trad. de G. Arenas, Buenos Aires, Paidós.
- LIEBRAND, Claudia (2011), «Trauma and Narration in David Cronenberg's *Spiders*», *PSYART* [En línea: <https://psyartjournal.com/article/show/liebrand-trauma-and-narration-in-david-cronenberg>. Fecha de consulta: [05-02-2024].
- MCGRATH, Patrick (2002), trad. de J. Escarré, *Spider*, Barcelona, La Magrana.
- RODLEY, Chris (ed.) (2000), *David Cronenberg por David Cronenberg*, trad. de J. Lago, Barcelona, Alba.
- PEDRAZA, Pilar (2002), «Teratología y nueva carne» en A. J. Navarro (ed.), *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid, Valdermar, págs. 35-72.
- SKLAR, Jonathan David y Andrea SABBADINI (2008), «Cronenberg's Spider: Between confusion and fragmentation», *International Journal of Psychoanalysis*, 2, págs. 427-32.
- TODOROV, Tzvetan (2013), *Los abusos de la memoria*, trad. de M. Salazar Barroso, Barcelona, Paidós.
- ŽIŽEK, Slavoj (2011), *El acoso de las fantasías*, trad. de C. Braunstein Saal, Madrid, Siglo XXI.

Fecha de recepción: 25/01/2024.

Fecha de aceptación: 21/03/2024.