



INVESTIGACIÓN/RESEARCH

Recibido: 22/07/2012---Revisado: 27/09/2012 Aceptado: 13/12/2012---Publicado: 15/03/2013

DAVID CRONENBERG "LA MOSCA" O EL REGRESO A LO HUMANO NO-HUMANO

Noel J. Andrade Gaytán¹: Universidad Autónoma de Zacatecas. México.
redrum_gore84@hotmail.com

Resumen

Desde el terreno del cine podemos analizar tanto a la sociedad como a sus integrantes. Apoyados en los ojos de los diferentes realizadores, podemos percibir una cuestión fundamental: ¿qué tan distinta es la realidad del otro lado de la pantalla?, ¿el espectador, realmente, está seguro de su condición ontológica de existencia? Cuestiones que resuenan y resoplan en el trabajo fílmico de un director en específico: David Cronenberg. En su filmografía y, en particular en *La Mosca* (*The Fly*, 1986), nos abre la posibilidad de hacer reflexiones de largo aliento. Si cuestionamos filosóficamente la noción del "yo" moderno, también debe cuestionarse su recubrimiento: su carne. Hemos intentado analizar el mundo a tal grado, que más que describirlo para adquirir un conocimiento cuasi perfectible, lo hemos puesto en la plancha de disección a la manera de carne frígida y mortecina. En un sentido superficial se piensa que la Nueva Carne postula el triunfo humano ante la muerte, como atisbaba ya Mary Shelley en su trágico *Frankenstein*; pero no, antes bien, pretende la fusión no sólo con todo objeto en el espacio sino con todo momento en el tiempo. Es un regreso al cronotopo mítico: a su *axis mundi*.

Palabras clave: Cine – filosofía - David Cronenberg - Nueva Carne - *Axis Mundi*

¹ **Autor correspondiente:**

Noel J. Andrade Gaytán: Maestría en Investigaciones Humanistas y Educativas con terminal en Filosofía e historia de las Ideas. México.

Correo: redrum_gore84@hotmail.com

DAVID CRONENBERG "THE FLY" OR THE RETURN TO THE HUMAN THING NO-HUMAN

Abstract

From the gridiron of cinema, we can analyze the society and their integrants. Supported by the eyes of different filmmakers, we can perceive a fundamental point: how much different is the reality from the otherside of the screen?, is the viewer really sure about his ontologic condition of being? Issues that resound and pant in the film work of a specific director: David Cronenberg, in his filmography and in particular *The Fly* (*Id.* 1986) opens us the possibility to make reflections of long encouragement. If we question the notion of the philosophically "me" modern, their lining should also be questioned: their meat. We have tried to analyze the world to such a grade that more than to describe it to acquire a quasi perfectible knowledge, we have put it in the dissection iron to the way of frigid and stark meat. In a superficial sense it is thought that the New Meat postulates the human victory in the face of the death, like she already peeked Mary Shelley in its tragic Frankenstein; but not, before well, it not only seeks the coalition with all object in the space but with all moment in the time. It is a return to the mythical *cronotopo*: to their *axis mundi*.

Key words: Cinema – philosophy - David Cronenberg - New Flesh - *Axis Mundi*.

1. INTRODUCCIÓN

El trabajo de David Cronenberg es a un mismo tiempo tan igual como tan distinto. Desde *Stereo* hasta *Cosmópolis*, el moscardón que evidencia la descomposición aparece entre jirones de carne o brotes de ira, pero lo trascendente no está en los órganos expuestos en el vientre en canal de la narrativa de sus cintas, sino en el cómo <<muestra>> los distintos procesos de amputación de lo que por "humano" pensamos. Cronenberg es científico y alquimista, víctima y victimario, pues así como nos cuestiona al cuestionar la naturaleza de sus personajes, es él mismo el que se ofrenda para mutar en carretes y en retazos de todo tipo. Y al hablar de mutación y de la pérdida de identidad, *La Mosca* resulta un buen platillo de entrada para adentrarse a lo que nuestro autor propone: la no-humana humanidad de lo humano. Es decir, la continúa descomposición de cada uno de sus personajes; descomposición, que se deshebra aun después de los créditos finales.

2. METODOLOGÍA

El presente trabajo se inserta en una investigación mayor. Ciertamente es que en *La Mosca* podemos encontrar elementos para analizar la identidad y la naturaleza del ser humano y del mundo en el que habita, pero tenemos que contextualizar su crítica en dos grandes esferas: el *corpus* fílmico del director canadiense y el contexto histórico que antecede y acompaña su producción estética. Por ello, el estudio de *La Mosca* es la puerta de entrada para adentrarnos en la obra a cabalidad de nuestro autor. Pues

sólo dentro de ella, podemos entender de manera más íntegra su crítica a la identidad habida en el ser humano.

Para dicho estudio, también tenemos que voltear a ver a otros autores. El Estado de la cuestión lo dividimos en dos grandes flancos. Por un lado, la producción cinematográfica similar y especular al quehacer neocárnico del director de *Videodrome*. Ahí encontramos a David Lynch, a Clive Barker, a Takashi Miike, a Park Chan-Wook o al maestro sueco Ingmar Bergman. Y del lado de la producción estética en general, tenemos a creadores como Madame Orland, Stelarc, David Ho, Cindy Sherman o al mismo Joel-Peter Witkin.

3. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

Para salir del caos, basta con *saberse* dentro. En el instante en el que la conciencia brota, el análisis y el ordenamiento esquematizan la *realidad*. Consciente de mí, el arriba ofrece el abajo, el atrás opone al delante, el aquí descubre el allá. Saberme "yo", me escinde del todo, de lo otro, del afuera: el espacio aparece como coordinable. Y este afuera no es sino el mundo, que como manzana, cae evidenciando también el tiempo, la sucesión y la caducidad, el envejecimiento: la muerte que humaniza a la intuición. He aquí a la conciencia. Así, basta con *saberse* dentro, para *pensarse* aparte. Aparte de lo que *no* somos, con distancia de las cosas y de los objetos, separados del mundo y, además, -con afán mesiánico- organizadores de éste. Lo contemplamos desde afuera, y como quien cuadricula un mapamundi, asignamos coordenadas no sin la esperanza de que en ellas se encuentre *algo* más que interpretaciones mentales. Es decir, quizá el papel de la conciencia sí nos permite acceder a la concepción del tiempo y del espacio, ¿pero quién garantiza que dicha estructura intuitiva sea ontológicamente real? La jurisprudencia epistémica asignada al mundo, tiene un momento espacio-temporal concreto: la aparición de la conciencia; por tanto, si dichas leyes o paradigmas comienzan con el razonamiento autorreflexivo, ¿no son más bien un constructo humano *a-posteriori*, que un constitutivo *a-priori* del mismo?

Cierto, "la Tierra entera parece en efecto conquistada y arrasada" (Félix Duque, 1993, p. 203), ¿pero esta conquista es real o tan sólo es un intento terapéutico para encorchetar el extravío prístino y opiar al sentimiento de angustia ante *aquello* que nos excede? Quizá las ganas de escindirnos y el intento de apropiarnos de *aquello* que no somos, es un ardid en pos de tranquilidad. María Zambrano comenta, en *El hombre y lo divino*, que al principio no fue el verbo, sino el delirio: un delirio de persecución. Un delirio preñado de miedo ante lo que rebasa y supurante de angustia ante lo que sobra y sin embargo falta. El pánico fue la primera forma de interrelación del hombre con la *realidad*. Y ante esta crisis, apunta nuestra autora, aparecen no sólo los dioses, sino las preguntas hacia ellos. "La aparición de los dioses significa la posibilidad de la pregunta, pues ya tiene [el hombre] a quien dirigirse" (María Zambrano, 1993, p. 35). Son éstos, los dioses, los que ordenan el caos tanto al echar a andar el tiempo como al tender el espacio bajo todo. Sin embargo, una vez con todos los escaques sobre el tablero epistémico y perceptual bien coloreados, ese hombre extraviado y ya encontrado, olvida no sólo a los dioses, sino que él mismo fue, es y será parte del

todo indistinto al que en un primer momento temió. Construye lenguaje para extraer las *cosas* de su lugar, asigna conceptos para aprehenderlo con mayor facilidad, se apoya en la técnica para caminar y dejar huellas lo suficientemente hondas para evidenciar su naturaleza. Pero al hacer esto, velamos una y otra vez lo que pulsa por todos lados: lo sagrado. Y es que, como comenta Félix Duque, en *La profanación técnica de dios*, "el destino ineluctable de todo ser sagrado es su destrucción, el apartamiento" (Félix Duque, 1993, p. 206). ¿Por qué? Porque éste implica lo prohibido, lo indómito, lo inapropiable, lo que el hombre nunca tendrá aunque deje la vida en dicha empresa. Y bajo la bandera de apropiación epistémico-lingüística que nos caracteriza, el hombre le da la espalda a lo que siempre está delante por el simple hecho de no poder apretarlo contra su pecho y sentirlo escurrir, así, como escurre la daga que degüella. Lo niega, pero al hacerlo, también se niega él mismo: se oculta de sí. Empero, Heráclito blande en el filo de sus fragmentos una cuestión: <<¿cómo podría alguien ocultarse de lo que no se opone?>>. ¿Podemos olvidar o al menos intentarlo?

Por mucho que cerremos los ojos y apretemos los párpados en pleno medio día, el sol seguirá sobre nosotros. Y aunque fuera de noche y no lo pudiéramos ver, también estaría. O si perdiéramos la vista o naciéramos sin ella, seguiría estando en el centro de nuestro sistema solar. Es más, a pesar de perder la consciencia o incluso tras la muerte, ahí seguirá. Así es lo sagrado, aunque lo neguemos, aunque no lo podamos ver o simplemente lo desconozcamos, *Es*. Pero como el sol, si pretendemos mirarlo, ciego nos dejará. Una cosa es pensarlo y otra, muy distinta, poseerlo. Inapropiable *Es*. Cierto, concientizamos las *cosas* y les asignamos valores, pero éstos no son sino accesorios aplicables y funcionales dentro del cronotopo *del bien y del mal*, bajo la cota de *nuestra* noción de realidad. Allá, ajeno a las coordenadas humanas, *algo Es* independiente y propiciatorio. Escapa a la técnica y hasta al mismo lenguaje, pero está en ellos: los posibilita, los funda, pero no se reduce a éstos.

Así como la gota de agua se pierde en el mar sin dejar de ser gota, la realidad mana de lo sagrado sin dejar de ser aunque ya no sea. "Una creación implica superabundancia de realidad; dicho de otro modo [nos *murmura* Eliade como la ola que se vierte sobre la arena, es]: la irrupción de lo sagrado en el mundo" (Mircea Eliade, 1981 p. 29). Mundo que, en sí mismo, es una manifestación de lo sagrado. Tal que, basta *pensarse* en él, para cuestionar el de dónde o el por qué del mismo. Nos separamos del caos por medio de la conciencia, y una vez edificado el orden, nos *abrasa* una melancolía ontológica por *sabernos* ajenos y volteamos hacia todos lados para buscar la fuente. Así, basta con *pensarse* en el orden, para salir de éste. La conciencia, cual membrana coordinada, no tarda en reventar su cáscara ante lo que la súperabunda por cada palmo. La apropiación fue ficticia. Ordenamos, sí, mas no hubo correspondencia ontológica con *aquello* que se pretendió ordenar: lo sagrado.

Y es aquí, cuando el orden se rompe, que la gota de agua trata de regresar al mar para jamás secarse², como descubre Tashi al quedarse solo al final de *Samsara*. Y a pesar del esfuerzo, el caos sigue borboteando por doquier y a cada instante, no sede pero tampoco ahoga. Y entendamos caos, no como contrario del orden, sino como

² Ver el film de Pan Nalin, *Samsara* (*Id.* 2001).

algo anterior a éste. Los contrarios son conceptos humanos, lo sagrado rebasa las dualidades. “Los dioses no los sufren; se libran de ello [...] por ser criaturas del no ser. [Sin embargo] la metamorfosis es la forma en que todo lo viviente evita el padecer” (María Zambrano, 1993, p. 47); cambian, mutan, *se ubican*. Mas lo sagrado no tiene lugar, *Es, Está*. ¿Dónde? En todo aquí y en todo ahora. ¿Y si todo *Es*, cómo podríamos encontrarlo?

3.1 La máquina como *axis mundi*

Hemos intentado analizar el mundo a tal grado, que más que describirlo para adquirir un conocimiento cuasi perfectible, lo hemos puesto en la plancha de disección a la manera de carne frígida y mortecina. Arrancando sus raíces y podando las zarzas, lo hemos bañado -ya no de sangre o de leche, sino de aceites y lubricantes-, pensando que con ello, nos apropiaremos de él cual pieza *reutilizable*. Sin embargo, más que por detentarlo epistémica o lingüísticamente, creemos que es por *necesidad*: por acceder a una nueva forma de *axis mundi*. Porque tal vez cada generación pretenda reintegrarse o *revivir* en lo sagrado de una forma distinta, y en esta era contemporánea -para no decir *postmoderna*-, quizá los ritos tributarios ya no sean idénticos a los antiguos, pero analizando sus postulados, aún entrañan algo de los primeros. No todo es tan frío como se percibe ni tan vacío como pudiera parecer en esta era maquina y tecnificada.

Por ejemplo, un apropiamiento del mundo, no en sentido meramente funcional sino ritual a la manera de *refundar* un *axis mundi*, lo podemos ver de una manera notoria en casi todo el trabajo fílmico de David Cronenberg, desde su periodo telépata culminado con *Cromosoma 3* (*id.* 1979) y con *Telépatas, mentes destructoras* (*Scanners*, 1981), hasta sus mutantes psíquicos como René Gallimard (en *M. Butterfly*, 1993), los gemelos Mantle (en *Dead Ringers*, 1988) o el pequeño Spider (en *Spider*, 2001), pasando por quizá, uno de los mejores ejemplos de ello, el *telepod*³ que se gesta en *La Mosca* (*The Fly*, 1986). Podemos palpar en cada film, cómo la apropiación es en el fondo una desposesión de las estructuras epistémicas humanas, un olvido de la subjetividad, una mutilación donde “más allá de ese círculo hermético [de las definiciones] tan sólo hay un lugar para el trágico sacrificio” (José Miguel G. Cortés, 1997, p. 113); sacrificio, que vuelve a bañar de sangre aquel *axis mundi* extraviado; cierto, ahora no es la piedra que parte el pecho para ofrendar el corazón rebotante de sangre, pero sí persiste la mutilación sacrificial expuesta en un Bataille. Un don de sí, una exaltación de soberanía. No ya meramente como sacrificio personal o universal, sino como sacrificio indistinto, inconceptualizable, donde no sólo se dona la vida sino también toda noción de ella. Sacrificio, que se *da* en un *telepod*, por ser éste el único lugar posible para la mutilación a nivel genético-molecular. Un *axis mundi*, como su nombre lo indica, es el eje sobre el cual se soporta la realidad. Un eje, sin embargo, que excede el terreno físico y se simboliza como vínculo entre el mundo y lo sagrado que burbujea como la carótida recién tajada. Es un templo en toda la extensión de la

³ Aparatos con la forma de cabinas telefónicas donde se teleporta un objeto de un lugar a otro. No es un viaje de una realidad 1 a una realidad 2, sino, tras un análisis de sus componentes químicos y moleculares, la desintegración en un *telepod* y la reintegración en otro *telepod*. Éste, es el *axis mundi* del universo teórico y filosófico de *La Mosca*.

palabra. Sin embargo, bajo los tópicos de nuestra actual <<condición posmoderna>>, ¿qué consecuencias tendría si fuera una máquina desde la que ahora se ordenara y se conectara a nuestro mundo con lo sagrado? ¿Sería tan distinto en realidad?

En *La Mosca*, por ejemplo, el realizador canadiense se apropia a tal grado de la carne, de la máquina y del pensamiento sobre ambas, que las tres se anulan y se reúnifican de un modo perturbador; y no por lo visceral y supurante de la fotografía como en primera instancia pudiera parecer, sino por el discurso de trasfondo: el pensar si realmente somos cosas distintas las unas de las otras. Es decir, ¿cuál es la verdadera distancia entre el hombre y aquello que crea?, o incluso, ¿qué lo distingue en sentido ontológico de aquel mundo del que intentó escindirse apoyado en su *todopoderosa* conciencia? El orden explota y se abraza con el caos con tanta fuerza como Urano y Gea lo hicieron antes del nacimiento de Cronos. Las formas se disuelven y el tiempo se emancipa de su correr: todo está en todo, *Es*. El *telepod* es el cordón umbilical que permite la erupción de lo sagrado en el mundo como volcán edénico. Sólo mediante él, podemos acceder a lo que no se opone: no más hombres o animales, no más máquinas o humanos, ya no orgánico o inorgánico, no más vida, no más muerte. Fin de los contrarios.

Y sólo es apoyado en la máquina que se puede acceder a dicha indistinción. Set Brundle, el protagonista de la cinta, al comenzar su aventura en los misterios de la carne, comenta que <<lo entiende, pero aún no lo digiere>>; es decir, entiende su descomposición, mas no digiere el por qué de ella. Sabe que ésta fue provocada *en y por* el *telepod*, pero desconoce que dejará de mutar cuando sea *en y por* el *telepod* mismo. La máquina será el *axis mundi* que soportará el nuevo ser humano planteado por Cronenberg. Un hombre que dejará de ser hombre, para simplemente *ser*. Ya no simple carne y hueso con pensamientos, ni metal o cualquier cosa ajena a las categorías de humanidad, sino todo-sino nada. Así como Nietzsche postuló la muerte de Dios y en Jean Baudrillard podríamos oler la muerte del Hombre⁴, el autor de *La Mosca* nos habla de la muerte de la Carne. La distinción entre el *límite* humano y el no-humano, después de Cronenberg, es cuestionable. Un Nuevo Hombre, nos dice entre el zumbido del moscardón y los hedores del cuerpo en canal, exige una Nueva Carne.

“La Nueva Carne es un vieja historia, la historia del desesperado intento del hombre por trascender a la condición animal” (Pedro Duque, 2002, p. 123); sin embargo, no en un sentido progresista pensando bajo el ideal dieciochesco, sino en un sentido orgánico, genético y teórico. Si cuestionamos filosóficamente la noción del “yo” moderno, también debe cuestionarse su recubrimiento: su carne. En un sentido superficial se piensa que la Nueva Carne postula el triunfo humano ante la muerte, como atisbaba ya Mary Shelley en su trágico *Frankenstein*; pero no, antes bien, pretende la fusión no sólo con todo objeto en el espacio sino con todo momento en el tiempo. Es un regreso al cronotopo mítico. Claro, regreso sólo posibilitado *en y por* la máquina: su *axis mundi*. Es en ella y por ella, que las formas definidas –tanto materiales como conceptuales–, caen en un abismo de indistinción total. Ejemplo de

⁴ El primero subrayando la crisis de la modernidad y, el último, indicando una consecuencia de lo postmodernidad.

ello, pueden ser los performance e intervenciones quirúrgicas practicadas tanto por Orland como por Stelarc, o, incluso, los mismos cenobitas que habitan dentro del universo barkeriano de *Hellraiser*. La Nueva Carne expresa la destrucción del orden y la mutilación de las categorías epistémicas para regresar al reino de lo indistinto. “Madame Orland [nos dice Félix Duque] pretende dejar de ser ella para convertirse en lo Universal” (Félix Duque, 2010, p. 22), para regresar al todo no ya como parte *individual* sino como indistinguible. Esto es Nueva Carne. Proceso, sin embargo, lento y constante como la transformación llevada hasta la propia destrucción expuesta en los cortos del cineasta checo Jan Svankmajer⁵.

En *La Mosca*, por ejemplo, Cronenberg plantea una metamorfosis llevada al absurdo, no es contundente como en Kafka que de *ser* hombre, Gregorio pasa a *ser* escarabajo. No. Set Brundle no se transforma en mosca, se fusiona con ella a nivel genético-molecular dando nacimiento a Brundlemosca, un nuevo ser; no una mosca y un humano unidos en un mismo cuerpo: algo nuevo. Ni tampoco un humano convertido en mosca o viceversa: no, algo que nunca antes había existido. Pero ahí, no termina su metamorfosis, Brundlemosca también se fusiona con el *telepod* casi al finalizar el film, dando lugar a su vez a Brundlemoscamáquina, otro ser, cada vez más indistinto para nuestras categorías de realidad y percepción. El hombre, el insecto y la máquina, empiezan y terminan por todas partes: todo es todo y nada es nada. Sin embargo, Cronenberg va más lejos, no conforme con adueñarse de la carne y de la máquina, también se apropia de la misma vida, la reintegra con su opuesto. Brundlemoscamáquina, al recibir un disparo de las manos de Verónica, muere, fusionándose así con la misma muerte: el Brundlemoscamáquinavivo es ahora el Brundlemoscamáquinamuerto. Y no es que de un estado pase al otro, apoyados en el argumento de la fusión que titila en la pantalla del *telepod* después de cada teleportación, podemos suponer que se hacen uno, que vida y muerte se abrazan como ya Gea lo había estado de Urano. “La nueva carne se caracteriza por su capacidad de transformación” (Pilar Pedraza, 2002, p. 50), pero esta transformación rebasa la forma llegando a lo informe: a lo indistinto. ¿O hablar de BrundlemoscamáquinavivoBrundlemoscamáquinamuerto, no es abusar de la forma hasta brincar a los terrenos de lo absurdo? Absurdo -bajo nuestras categorías, claro-, que tiene en la máquina su pistón de posibilidad, su *axis mundi*, porque es ella la que coordina la división genético-molecular y vincula este nuevo ser con lo indistinto: con lo sagrado. ¿Y cómo se regresa al lugar del que nunca salimos?

3.2 El regreso a lo indistinto

Al inicio del film, Set Brundle, augura tener un invento que revolucionará el concepto de transporte tal y como lo conocemos. Un par de portales por los que un objeto se desintegrara y reintegrara a nivel genético-molecular viajando por el espaciotiempo. Un invento, que sin duda, habría de cambiar el futuro del hombre de una manera radical y contundente; mas no por lo que en un primer momento pensó el científico de ojos saltones. El transporte fue tan sólo el comienzo para el verdadero impacto que su gran invento nos arrojaría. Sí, una media recién salida de las largas piernas de Verónica, ofrendada al progreso y llevada de un *telepod* a otro -por un acto parecido a

⁵ Ver *the collected shorts of Jan Svankmajer*.

la prestidigitación-, nos dejó en silencio por un momento. Alargado éste por el misticismo de la humareda salida de las entrañas de aquellas aberturas metálicas. La máquina no tenía problemas en transportar objetos inanimados de un portal al otro, pero con la carne pasaba algo: el *telepod* no entendía lo que ésta era. La llevaba, sí, mas ya no era carne lo que entregaba, era una *interpretación* sintética de la primera. Había que enseñarle. Verónica, después de abrazarse a la espalda desnuda de Set Brundle y mordisquearle los hombros tras entregarse a los placeres de la *carne*, musitó como sirena al navegante o como el viento que se cuela por entre las verdes copas: <<es la carne, me enloquece>>. Y ya que sólo el humano *sabe* lo que es gozar y sufrir *en y por* la carne, había que enseñarle a la máquina con lujo de detalles el sabor y la pasión que genera un buen bocado. Así como se bañó a la tierra con sangre para que el sol se alimentara en el pasado Azteca, había que darle de comer al *telepod* un poco teoría sacrificial.

Brundle, tras insertar diversas instrucciones en el ordenador, logró que el *telepod* se enloqueciera por la carne como él y su consorte ya lo hacían. Por desgracia, después de los experimentos exitosos, decidió, él mismo, viajar por las aberturas metálicas. Una mosca, sí, una insignificante y mísera mosca, entró al *telepod* 1 provocando que la máquina fusionara tanto al insecto como al humano sin importar el albedrío que pudieran tener. Imperceptible el hecho en primera instancia, pero ahí. Y es ahí, donde comienza la metamorfosis para convertirse en Brundlemosca. "Cronenberg, maestro del <<terror médico>>, está más interesado en descubrir el interior del cuerpo humano que en fragmentarlo" (Montserrat Hormigós, 2002, p. 170); por ello, la descomposición de Brundle es pausada y sistemática, lenta y tremendamente educativa, como si el realizador canadiense se esforzara por hacernos creer tan posible eso que bajo nuestras categorías de normalidad es monstruosamente imposible. Al ser testigos del cómo Brundlemosca comienza a rechazar los vestigios del hombre que fue, es perturbador por introducir ese par de flacos y alargados dedos, ya no en sí mismo, sino en nosotros, entre nuestra abertura que supura morbo y angustia al ser suturada en ese preciso instante por nuestra propia conciencia tras el menor hedor a podrido. Cronenberg nos abre en canal tanto o más que a sus propios personajes. Realmente somos nosotros quienes experimentamos los cambios, quizá no tan escandalosa y dramáticamente como Set Brundle en el film, pero sí en las propias entrañas. Éste, es el valor del cineasta: sembrar el miedo, el pánico órfico, porque lo más temible de todo es que "los monstruos no proceden del lado oscuro de la psique, sino de las propias glándulas de los personajes" (Ramón Freixas, 2002, p. 303); glándulas, órganos palpables y tremendamente reales, como los que todos nosotros compartimos y albergamos en los más recónditos escondrijos de nuestro ser.

Sin embargo, a Brundlemosca, "el deterioro físico no le conducirá a la muerte sino a un nuevo tipo de vida. Se da cuenta de que la <<enfermedad>> tiene un propósito y, por lo tanto, no debe juzgarla como algo malo" (Carlos A. Cuellar, 2002, p. 192). Distinguir o decidir son conceptos superados. La "bondad" y la "maldad", también quedaron en las repisas de su museo de Historia Natural, justo al lado con las uñas, con sus dientes, las orejas y demás partes del cuerpo caduco que fue. Ya no es un simple hombre ni un insecto cualquiera, es Brundlemosca, algo distinto a sí mismo por no tener los conceptos suficientes para ordenar su propia constitución. <<¿Tienes

miedo de ser destruida y recreada?>>, pregunta éste ya sin sentido de moral a Verónica, intentando que ella también entierre su cuerpo cual daga entre a los *telepods* humeantes. Después de la pregunta, da un discurso, ya con múltiples tics que evidencian su descomposición lenta y tortuosa, más para sus adentros que para la seductora mujer, diciendo que hará falta, después de su actual forma, una política ya no sólo para humanos sino para todos los insectos; y probablemente, también para el *apeiron* que él mismo representa. Pues como lo expuesto por Anaximandro de Mileto, Brundlemosca no es ni solamente hombre ni solamente mosca, ni los dos ni ninguno, sino todo en conjunto: lo enteramente indistinto. Y aunque la degradación del personaje ya traspasa las barreras orgánicas y mentales a esta altura del film, aún faltan algunos pasos para por fin cruzar la delicada membrana que nos separa con lo sagrado.

Ya avanzada la trama, al enterarse de que Verónica se encuentra en cinta, Brundlemosca intenta fusionarse con ella para *ser* más de lo que cualquier humano fue, tres seres unidos en un solo cuerpo: padre, madre e hijo hechos uno. La santísima trinidad cronenbergiana. Sin embargo, antes de que el milagro se hiciera carne, Verónica escapa de aquel destino y Brundlemosca se fusiona, ya no con la futura madre como planeó, sino con el *telepod* mismo. Y la abominación visual que emerge de entre la espesa nube de niebla, es el ya mencionado Brundlemoscamáquina, un *ser* más cercano a la indistinción que su estadio anterior de humano-insecto. Supera ese binomio y se funde finalmente en un tridente: carne, tenaza y metal. Unidad sagrada, que “como si [...] estuvieran liados en una monstruosa copula” (Félix Duque, 2010, p. 14); jamás habrán de separarse.

4. CONCLUSIONES

Así, vida y muerte, encarnadas y distintas, tan distantes como juntas, tan pegadas como sueltas: por todos lados y bien unidas, tan unidas como el BrundlemoscamáquinavivoBrundlemoscamáquinamuer to que Cronenberg nos regala como alegoría viscosa o metáfora viva del retorno a lo temido, a lo que nos rebasa por todos lados, a lo que no entendemos: a lo indistinto. A eso que Pasolini nos ofrenda en su *Medea*: el olvido de lo que excede.

En *La Mosca*, el realizador canadiense se apropia severamente de la carne, de la máquina y del pensamiento sobre ambas, de manera tal que las tres se anulan y se *reunifican* de un modo perturbador. Lo crucial del cineasta en el análisis que hemos realizado es el cómo nos revela los distintos procesos de amputación de lo que pensamos –todavía- como “humano”. Cronenberg deviene él mismo una ofrenda para mutar en carretes y en retales de todo tipo. En el film se asiste a un sacrificio, que se *da* en un *telepod*, por ser éste el único lugar posible para la mutilación a nivel genético-molecular. Es que al examinar el (des)orden de la mutación y la pérdida de identidad, *La Mosca* invade y se adentra en lo que nuestro autor propone: la no-humana humanidad de lo humano, la continúa descomposición de cada uno de sus personajes, la fragilidad del “yo”; mostrando así que al principio no fue el verbo, sino

más bien un delirio persecutorio. Podemos reconocer en su film, cómo la apropiación es en el fondo una desposesión de las estructuras epistémicas humanas, un olvido de la subjetividad. Podemos concluir que en Cronenberg hay sacrificio ritual. Por otro lado ante la Muerte de Dios se abre una *necesidad*: la de acceder a una nueva forma de *axis mundi*. Un eje del mundo que pueda soportar ese *origen* delirante en una superabundancia de realidad; un eje simbolizado como vínculo entre el mundo y lo sagrado que burbujea como la carótida recién tajada. El autor de *La Mosca* propicia un pensar la muerte de la Carne porque ahí se juega la fusión no sólo con todo objeto en el espacio sino con todo momento en el tiempo. Así, la distinción entre el *límite* humano y el no-humano, después de Cronenberg, es cuestionable y exige una filosofía de una Nueva Carne; porque ésta expresa la destrucción del orden y la mutilación de las categorías epistémicas para regresar al reino de lo indistinto.

Y saben, aunque los personajes cronenbergianos “empiezan a morir, sin saberlo, al inicio del relato” como también nosotros lo hacemos, hay algo que nos distingue de ellos: saber que nosotros somos los que estamos viendo un film de cine fantástico en la comodidad de nuestra sala, mientras que ellos son los personajes que dejan de serlo al caer los títulos finales. ¿O no...?

5. BIBLIOGRAFÍA

Cuéllar, C. (2002). Nuevo sexo y nueva carne. Erotismo, pornografía y nueva carne. En A. J. Navarro (ed.), *La Nueva Carne. Una estética perversa* (pp. 173-198). España: Valdemar.

Duque, F. (2010). El *cyborg* sí tiene quien le escriba. En S. E. Proa (ed.), *La escritura del cuerpo. El cuerpo de la escritura* (pp. 13-27). México: UAZ.

Duque, F. (1993) La profanación técnica de dios. En F. Duque (ed.), *Lo santo y lo sagrado* (pp. 203-222). España: Trotta.

Duque, P. (2002). La transgresión carnal. Patrones para una evolución somática en el cine fantástico contemporáneo. En A. J. Navarro (ed.) *La Nueva Carne. Una estética perversa* (pp. 95-134). España: Valdemar.

Eliade, M. (1981). *Lo Sagrado y lo Profano*. (Trad. Luis Gil). (4ta. Edición). España: Guadarrama.

Freixas, R. (2002). David Cronenberg. La perversión de la realidad. En A. J. Navarro (ed.), *La Nueva Carne. Una estética perversa* (pp. 291-324). España: Valdemar.

G. Cortés, J. M. (1997). La aparición del Otro: el tema de la sombra y los gemelos (de Edgar Allan Poe a David Cronenberg). En *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte* (pp. 98-114). España: Anagrama.

Hormigós, M. (2002). Nuevas espacios para el panteón de lo grotesco femenino. David Cronenberg y la Nueva Carne. En A. J. Navarro (ed.), *La Nueva Carne. Una estética perversa* (pp. 135-172). España: Valdemar.

Pedraza, P. (2002). Teratología y Nueva Carne. En A. J. Navarro (ed.), *La Nueva Carne. Una estética perversa* (pp. 35-72). España: Valdemar.

Zambrano, M. (1993). *El hombre y lo divino*. México: FCE.

Noel J. Andrade Gaytán

Egresó de la licenciatura en Filosofía en la Universidad Autónoma de Zacatecas el año del 2006, con los trabajos de titulación referentes a la noción de *existencia* en Sartre y el asesinato visto como obra de arte apoyado en la obra de Arthur C. Danto. Llevando su interés hacia el derrotero del arte que cuestiona tanto los organismos como la naturaleza del ser humano. Ha asistido a diferentes congresos, talleres y diplomados de arte, para enfocar su trabajo académico a la esfera del cine. En particular, al trabajo fílmico de David Cronenberg. Y es actualmente que está por defender su tesis de maestría, referente a este tema: Cronenberg. *M. Butterfly* o la identidad *descarnada*. Además desde el 2008 imparte clases en el área de Ciencias Sociales en el CSE y en el área de Comunicación e Investigación en la UVC desde el 2011.