

DAVID CRONENBERG Y EL CUERPO ABIERTO

Johanna Rodríguez Ahumada
johaferroa@gmail.com

En la sociedad actual, la relación entre el cuerpo y la tecnología ha planteado una de las fisuras más importantes en la concepción de la subjetividad, la cual ha sido representada una y otra vez en el imaginario fílmico contemporáneo.

La enigmática y fascinante relación entre el humano y la máquina, explorada tanto por el cine como por otros (viejos y nuevos) medios en el ámbito de la ciencia-ficción, ha planteado la figura del *cyborg* (“cybernetic organism”), como una criatura híbrida, ambigua, que rompe con la dicotomía naturaleza-artificialidad. Esos ‘organismos cibernéticos’ que amenazan la identidad única, firme y esencial, esas criaturas que, fruto (algunos) de la cultura *Pop*, han llegado a suscitar reflexiones tan cruciales como las que aparecen desarrolladas en el *Manifiesto para cyborgs* (1985) de Donna Haraway, provocan la necesidad de plantear el cuestionamiento sobre en qué medida el desarrollo tecnológico en estas últimas décadas puede contribuir a un cuestionamiento del pensamiento occidental, un cuestionamiento de las dicotomías y teleologías que rigen el discurso moderno y que han conducido, entre otras cosas, al establecimiento de la diferenciación entre los géneros y a la regulación de los placeres.

¿Cómo leer los nuevos productos culturales que surgen a raíz de la revolución tecnológica? *Crash* (1996), película dirigida por director y guionista canadiense David Cronenberg, parte de una interpretación audiovisual de la novela de J.G. Ballard y aborda las fantasías de hibridación del yo con el otro, de lo orgánico con lo inorgánico, de lo masculino con lo femenino, en definitiva, de cuerpos en tránsito.

Lo que la tecnocultura rechaza es el cuerpo real, con sus secreciones, su vulnerabilidad, su impredecibilidad, su fragilidad, su paulatino deterioro y su inevitable deceso. En cambio, el “otro cuerpo”, ese que existe solamente como representación, en los medios y que solo podemos aprehender con la mirada nunca fue tan adornado como en este tiempo de diluvio informativo. De esta forma, Susan Sontag en *Imagination of Disaster* apunta a que el verdadero tema de la ciencia ficción son los desastres que

resultan de los esfuerzos del hombre por cambiar el orden natural o modificar su entorno (212).

David Cronenberg expone el cuerpo como algo que se revela y que repugna. El cuerpo está extendido tecnológicamente, conectado por cables con el mundo y a veces como una “auto mutilación suicida”, como si el sistema nervioso central de esos cuerpos, ya no pudiera depender de los órganos físicos para ser un parachoques protector contra las “hondas” y flechas mecánicas.

Existe una contradicción de extensión y amputación que se relaciona con una lógica de la tecnología como prótesis, como un suplemento, que amenaza con una pérdida, una mutilación. El cuerpo grotesco y barroco delata la materialidad aterradora y obscena, de la que está construida, un espacio donde anida la enfermedad, el caos y la degeneración y es allí cuando surge la monstruosidad.

Tras este concepto de lo monstruoso, Cronenberg expresa temores ancestrales de la humanidad, los miedos al cuerpo mutilado y la transgresión de las fronteras corporales (interior-exterior). Según el teórico José Miguel Cortés en su libro *Orden y Caos* (1997): “La sociedad siempre ha tenido monstruos naturales y artificiales, siendo lo monstruoso aquello intolerable que hace nacer en nosotros el horror, la angustia” (pág. 27-28).

La Nueva Carne (expresión que se utiliza especialmente en la película de Cronenberg llamada *Videodrome* de 1982), se muestra como la mutación del ser humano en criatura material. Pudiendo extenderse más allá de un tema literario o cinematográfico como expone el teórico Pedro Duque en su ensayo “Larga vida a la nueva carne” (1999):

[...] Estamos asistiendo a toda una fiesta de cambios corporales en los que el tatuaje, el piercing o el body-building son las más inocentes y vulgares de las prácticas, y donde la cirugía radical, la automutilación, los trasplantes y las drogas nos cambian por fuera cambiándonos por dentro. (Duque, Pedro, “Larga vida a la carne nueva”. *Goremanía* 2. 1999)

La Nueva Carne transita dejando el viejo cuerpo tal como se conoce y convirtiéndose en una vía para entrar en el mundo virtual de la pantalla del televisor, eliminando todo contacto con la realidad. Es a través de la obra de Cronenberg donde se

gesta ésta idea de alteración del cuerpo y donde dilucida la teoría de que la televisión es parte fundamental del mundo que habitamos y del sistema de relaciones que establecemos. Como bien define David Blakesley:

Estas mutaciones son metáforas de la transmutación de lo socio-cultural en una debilidad corporal (caracterizada por la paranoia de que el sexo y la violencia en la TV pueden literalmente transformar al cuerpo, primero a través de alucinaciones, luego en el mundo factual) [...] Cronenberg rompe con la dicotomía mente-cuerpo (y por ende con la dicotomía cultura-naturaleza), a través de lo biológico, en donde las psicosis sociales hechas posibles por la tecnología, han transfigurado nuestra carne [...] El progreso tecnológico transforma el proceso biológico que lo conduce [...] Y la vida, y lo material más exactamente, determina la conciencia” (Blakesley, David. “Eviscerating David Cronenberg”. *Enculturation*. 1998)

Los personajes de las películas de Cronenberg coinciden en que casi todos llegan a ser conscientes de su cuerpo, sobre todo en el momento que desarrollan una enfermedad. La enfermedad se convierte en otro de los fenómenos que permite tener una visión liberadora, al sacar al individuo de lo cotidiano, al alterarle sus expectativas, altera a su vez el punto de vista, y es que la enfermedad, al invadir el cuerpo, cambia los sentidos, las percepciones y la forma de ver el mundo. *Crash*, la película de Cronenberg de 1996 es una de las muchas películas del director canadiense que considero, marca la pauta para la investigación sobre la Nueva Carne, lo posthumano y los cuerpos en tránsito.

En el mundo tecnológicamente avanzado de *Crash* (1996) de David Cronenberg, se han dado forma a diversas identidades a tal punto que la autenticidad es una quimera. Los consumidores de esta película, complacientemente juegan fuera de los roles fijos y así nunca encuentran “regocijo” o conexión a través de estas narrativas dislocadas. La dominación medial de las esferas privadas y públicas ha creado y permitido la percepción de la pérdida del ser y cualquier potencial, y auténtica conexión humana.

En el caso de *Crash* y su esterilidad, vista desde lo anteriormente dicho, se retrata la futilidad de vivir en un mundo donde sólo se puede jugar un rol. En éste mundo, la homogenización medial de los individuos resulta en una falta de distinción que promueve el aislamiento. Este “vacío de la existencia” conduce a las personas a buscar lo único, interconexiones auténticas y experiencias que nieguen esa pequeñez.

A pesar de los esfuerzos que realizan los personajes, este deseo por lo auténtico y lo significativo no se puede llenar. Todas las interacciones, aun las más privadas, han sido programadas por los medios. La inhabilidad resultante para distinguirse uno mismo y para conectarse de cualquier forma auténtica, incrementa la sensación de aislamiento lo cual, paradójicamente, refuerza el deseo de comunicación con un otro. La película de Cronenberg examina este deseo y las fuerzas que conspiran para frustrarlo.

En *Crash*, el director canadiense explora la problemática relación de los humanos con los medios tecnológicos. Cronenberg retoma la estética del siglo XX tardío con la novela *Crash* de James G. Ballard de 1973. Esta película presenta observadores que experimentan una intensidad tecnológica, entornos urbanos pasajeros, que son captados metafóricamente por el tráfico de las grandes y rápidas autopistas. James (James Spader) y Catherine Ballard (Deborah Unger) viven en un rascacielos de Toronto que permite ver el cruce de dos importantes y masivas avenidas. James dirige comerciales de televisión mientras que Catherine está aprendiendo a conducir aeroplanos. Ambos están libremente comprometidos en asuntos extra-maritales. De hecho, la película inicia con una escena sexual seguida por otras dos, un comienzo que Cronenberg diseñó con propósitos de confrontación. Este inicio revela dos personajes que estructuran sus vidas acorde a las narrativas mediales (como la pornografía) que, durante la película, ellos adoptan como sus narrativas diarias de “realidad”.

La colisión de James con Helen Remington (Holly Hunter) y su esposo (que muere en el choque) fuerza un cambio inesperado en las vidas de estos personajes. Después del accidente, ellos ingresan a un grupo de personas obsesionadas sexualmente con los choques de autos y sus visibles efectos sobre el cuerpo. Esta cohorte está liderada por el enigmático y sobre sexuado Vaughan (Elias Koteas), quien conduce una réplica del convertible Lincoln negro de Kennedy de 1963, y recrea famosos choques automovilísticos (Vaughan admite que el asesinato de John F. Kennedy padre se constituye en un tipo de choque). La obsesión medial con los detalles del accidente aéreo de John F. Kennedy hijo (Julio de 1999) tienta la fascinación humana con el evento catastrófico. Los esfuerzos de la familia Kennedy para remover aspectos del evento del

acoso de los medios, se convierte en una lucha por su intimidad en medio de un mundo que ha llegado a ser ostensiblemente publicitado. Inicialmente, Vaughan explica sus actos diciendo que trabaja en un proyecto sobre “la reconfiguración del cuerpo humano por la tecnología moderna”, pero luego revela que su “proyecto” es para “entender completamente...y vivir” “una psicopatología benevolente”. Esta psicopatología contempla un accidente automovilístico como “una fertilización en vez de un evento destructivo” (esta línea era una que los censores británicos querían cortar). Unido a él en este viaje está Colin Seagrave (Peter MacNeil), un anciano que ayuda a Vaughan en la puesta en escena de los accidentes y Gabrielle (Rosanna Arquette), una mujer gravemente discapacitada cuyo cuerpo se mantiene unido por correas de cuero, muchos soportes ortopédicos y brazaletes de acero. Adicionalmente, para ver y participar en este grupo, los miembros comparten, como si se tratara de una sala de cine, observan videos de choques, además de tener sexo en los carros. Estos montajes automovilísticos eventualmente promueven la muerte de Vaughan y la asunción de James de su presencia amenazante en la carretera. En la escena final, James forza el pequeño carro deportivo de su esposa a salir del camino en un intento no exitoso de compartir la experiencia de choque automovilístico con ella.

La película crea un mundo revuelto que ofrece un espectáculo posthumano. Crash une individuos con carros que coexisten en una autopista. Todos permanecen en última instancia separados aun cuando comparten muchos grados de proximidad dentro su rápido mundo. Estos personajes están aislados a pesar de que los une el mismo deseo y simultáneamente están rodeados por otros. Junto con sus encuentros físicos y verbales configurados por las narrativas mediales, no pueden tener muchas interacciones significativas. Lo extensivo de esta invasión medial está indicado por el uso de las narraciones inspiradoras pornográficas, empleadas por Catherine y James de sus aventuras, y cuyo objetivo reside en la necesidad de darle vida a su sexo marital.

El inesperado accidente de James rompe con la rutina de la pareja y de paso, revela terrenos inexplorados para roles nuevos e intensos sobre el camino. No obstante, esta película ofrece la esperanza de la “realidad” itinerando en los auspicios del accidente.

Es esta intrusión de lo no inscrito lo que los personajes cortan; como el autor J.G. Ballard observa: “violence can dismantle that smothering set of conventions that we call everyday reality” (Ballard, J.G. Entrevista con Graeme Revell. 2000). Mientras tanto, los personajes fetichizan la experiencia del choque y cultivan la nostalgia por anteriores eventos de accidentes.

Sentimientos de separación y voyerismo, son resaltados por los movimientos de la cámara, las distancias inusuales, y la incapacidad de sutura. Al igual que Hitchcock, Cronenberg juega con el manejo escópico de los espectadores. Esta distancia, la separación, su carencia al no poder involucrarse, la falta de conexión, crea una experiencia de la mirada como solitaria y trastornada. La frialdad de esta experiencia es promovida por el esquema de color que usa Cronenberg, los grises, azules, negros y violetas de la película, enfatizan el detalle frío tanto en los personajes como de los espectadores. Este énfasis es respaldado por la música distante y atonal, desplegada en la obscuridad.

La inhabilidad de encontrar un contacto auténtico en este lustroso mundo resulta en una nostalgia activa por los choques. Los personajes en *Crash* se mezclan en una repetición nostálgica a nivel tanto de la vida cotidiana (después del choque que sufrió James, él retoma su carro), como al nivel de la fantasía (la reproducción de choques famosos). En sus intentos de llevar a cabo su deseo por lo real, las víctimas del choque fetichizan el choque en sí mismo y sin fruto tratan de re-capturar la autenticidad en sus sentimientos, por medio de la recreación de las escenas de choque. Paradójicamente, los personajes no recrean sus propios choques, sino aquellos que se han convertido en legendarios por su puesta en escena en los medios. Las recreaciones elaboradas de los choques de celebridades como James Dean y Jayne Mansfield irónicamente combina el fetiche con los medios, lo cual niega la autenticidad de los personajes. Cuando los personajes observan sus carros destrozados, los encuentran almacenados en un teatro abandonado. Esto, en sí mismo se convierte en una pieza nostálgica Americana, donde los cines al aire libre de parqueo se asocian con encuentros sexuales en los carros, cuando recién empieza la película.

Por otra parte, en *Crash*, el novelista J.G. Ballard juega en un terreno que incorpora los cuerpos físicos con muchas extensiones y componentes todos ellos en una nueva realidad carnal. Una de esas estructuras significantes presentes en el ámbito cultura es lo que se ha llamado el “cuerpo natural”, y la estabilidad del cuerpo humano como contenido en esta categoría. Donna Haraway es la donante de este interés en el pensar en lo múltiple, las identidades *cyborg* y el deseo de las máquinas, como funciones que dan inicio a nuevas posibilidades, y como caminos a la re-imaginación de las relaciones sociales. El proyecto de Haraway no pretende encontrar la unidad de animales o máquinas; ella sospecha de los dualismos y de las síntesis permanentes, incluyendo el dualismo que reina sobre la diferencia entre la naturaleza y la técnica. Alejándose del análisis que ve la técnica y el cuerpo como principios opuestos, Haraway lo refiere como el entendimiento del cuerpo/mente de construcciones en proceso y en tránsito, re-pensando las políticas de identidad. Emerge no como una fractura final dentro de las subcategorías de la identidad, sino como un entendimiento procesual de la necesidad de conexión que se expresa a sí misma en diferentes energías, las cuales no viajan hacia la unidad, sino que se expresan en múltiples diálogos basados en la diferencia. Ella es consciente de la profundidad de este estado en las políticas de la identidad dentro de los ámbitos contemporáneos, donde las nociones románticas sobre el origen están resquebrajadas.

En su análisis sobre las acciones totalizantes de los proyectos de conocimiento (incluyendo los deseos feministas de un lenguaje común) Haraway apunta a la habilidad dialéctica de la explosión del conocimiento al desgaste de las certezas (dándonos una bonanza de información) y aun así distanciándonos de esas certezas al mismo tiempo. Con toda esa información viene la sospecha, la construcción de un hacer viral que destruye la zona de confort y sumerge al sujeto en proceso en la exploración del tránsito. Haraway abraza esas políticas nómadas que desconocen la identidad, el locus, el foco o la unidad tempo-espacial. Desestabiliza y descentra las historias sobre el origen. A parte de su afecto por el *cyborg* y los monstruos emerge en ella la creencia en el poder de lo múltiple, de las historias parciales, delimitando la unidad y el totalitarismo de las estructuras propuestas por los discursos dominantes.

Yo no veo el concepto de “CsO” como una metáfora desencarnada. Artaud y Deleuze/Guattari emplean la frase para hablar sobre la amalgama entre metáfora y carne, significación y experiencia. Escribo desde el lugar de la experiencia de las cicatrices que hacen mi cuerpo, marcas de intervenciones médicas y accidentes. Cuando observé *Crash*, vi tanto la totalidad, lo plano, lo transitorio, un brillo, una visión y una visualidad sensualmente texturada. Los personajes de Cronenberg son jugadores comprometidos en una simulación de nunca acabar (una visión que se une con la lectura de la novela de Baudrillard). Al mismo tiempo, los personajes crean momentos de intersubjetividad a través de extraños puntos de conexión: carros, concreto, cicatrices, metal, al igual que caderas y pechos. El cuerpo es versátil en esos encuentros y en esas nuevas configuraciones. Merleau-Ponty habla sobre la relación entre los diferentes sentidos en *Fenomenología de la Percepción* :

The sight of sounds and the hearing of colors comes about in the same way as the unity of the gaze through the two eyes: in so far as my body is, not a collection of adjacent organs, but a synergetic system, all the functions of which are exercised and linked together in the general action of being in the world, in so far as it is the congealed face of existence. (Pág. 234)

Pero, esta “cara congelada de la existencia” no solo necesita ser extendida al esquema del cuerpo de una persona: la película de Cronenberg toma las relaciones entre visión y auto-imagen al extremo, creando “sistemas sinérgicos” que son apropiados y encajan en el mundo en su trayectoria hacia la (pos)modernidad. El cuerpo del yo como instrumento de percepción y lugar de recepción es al mismo tiempo el sitio de lo que es percibido: “My body is the fabric into which all objects are woven.” (*Fenomenología de la Percepción*, Pág. 235). Los rituales que se visibilizan en *Crash* se hacen carne en el mundo y se extienden en el cuerpo. Nosotros no estamos siendo testigos del nacimiento de una monada del yo, o, por el hecho de que estamos atestiguando (el compromiso de la textura nemónica), se está alcanzando un entramado de auto-extensión que permite la inclusión de un yo diferente, un otro con el que mezclarse.

Hacia el final de la película de Cronenberg, se ve el personaje de Vaughan siendo tatuado con las marcas de la cabina de un carro. En esta escena, la imagen del carro y la memoria del choque están tejidas en la carne de Vaughan. La escena abre con Ballard

trabajando en el set. El trabajo de Ballard provee un telón de fondo auto-reflexivo a la película. La escena se ha establecido en el entrelazamiento de lo físico y lo mental; es seguido inmediatamente de la escena más famosa, y a menudo, más discutida con Rosanna Arquette como la víctima de un terrible accidente tecnosexual. Sentada pasivamente, tal y como aparece en la película, Ballard parece grabar el remolino de energía sexual sobre él, dejándolo tocar y mover su propio cuerpo. Su asistente le da un teléfono celular, anunciando a Vaughan en el otro lado. Vaughan es el personaje más Braudrilliano de la película, un fetichista de la muerte y del carro comprometido en una relación sensual con el mundo. En esta escena con Vaughan y Ballard hablando por sus teléfonos, se encuentran tecnológicamente mediados, distanciados, trayendo juntos y estableciendo cadenas de deseo. Un corte trae a los espectadores una toma larga de una fila en rosa, sillas carnosas en un pasillo, sillas de examinación médica, o tal vez, un salón de belleza de lujo. Al lado derecho de la pantalla, alguien en un abrigo blanco está inclinado sobre una silla. Cuando la cámara se va acercando a Ballard que está de pie, observando, se corta ese punto de vista y se ve a Vaughan dirigiendo a la mujer del abrigo blanco que está tatuando su pecho con un diagrama o una impresión de una rueda de carro. Él pide un tatuaje más sucio y agresivo; ella responde que los tatuajes médicos se supone deben ser limpios, mientras continúa empujando su cuerpo, su carne con su lápiz de tatuaje. Él le informa que no se trata de un tatuaje médico, sino de uno profético. Mientras ella le pregunta, él le dice que las profecías personales y globales son las mismas. Ambos juegan sobre su carne, en su carne y en los límites de su cuerpo. Su cuerpo “es el tejido en el que todas las cosas son tejidas”, incluyendo el futuro, un futuro de cuerpos en sus límites, fusionados con el metal, fantasías, fetiches.

La sordidez del negocio del tatuaje, el entorno de carne / tecnología de las víctimas de accidentes, y las connotaciones médicas para medir los cuerpos por medio de una cuidadosa preparación y la compartimentación, están referenciados en la configuración visual y narrativa de la escena.

La relación entre el hombre y la mujer aquí es profesional; lo erótico no se centra en la mujer, que aquí sirve como un mero instrumento, un dispositivo de transferencia de energía. En cambio, la carga erótica ocurre con la unión entre Ballard y Vaughn, cuando

Vaughn llega a darle un bosquejo a Ballard, pidiéndole que “ella consiga que le de esta para ti.” La vinculación masculina a través de compartir tatuajes es de nuevo un intercambio familiar, convencionalizado. Sin embargo, la triangulación con los ornamentos del capó, las ruedas motrices, y demás parafernalia de coche, las cicatrices en el cuerpo después de un accidente de carro, levanta la escena desde lo sórdido a lo sublime y fantástico. La escena se corta en el interior del carro de Ballard, y en la gaza tierna y arrancada que cubre un nuevo tatuaje, inflamado en el torso de Ballard: una marca de estrella, haciendo parte de la hermandad de los amantes de accidentes.

La película de Cronenberg limita entre la producción convencional del sexo-objeto pornografía y la extravagante verdad, la chocante, o, para usar el vocabulario de Vaughn, “lo profético”. En la *mise-en-scène*, Cronenberg opta por hacer referencia al marco sórdido familiar de la pornografía. Por ejemplo, en la escena de Arquette, él presenta el espectáculo del carro lujoso y el escenario porno de un vendedor a punto de encontrar una sexy gatita en un carro. En la escena del tatuaje, las referencias porno abundan en la configuración del médico / paciente, y en el ritual masculino de sexo gay se da con la vinculación entre cuero y los carros. Sin embargo, la triangulación, la canalización de la energía sexual a través de las marcas en la carne y se abre un espacio diferente, una nueva visión. Existe en Arquette un aparato ortopédico de metal elaborado que se entrelaza alrededor de sus medias de malla; se trata del asiento de cuero de un coche caro, una marca que transfiere placer sexual a su personaje y a Ballard. Luego, su vagina no es el objetivo de la cámara o cuando hace el amor Ballard; es una cicatriz-vagina que está en la posterior de la pierna, una marca tecnológica en su cuerpo. Como se ha visto, en la escena entre Vaughn y Ballard, el intercambio ritual de los tatuajes, configuraciones primitivas/actuales que se unen al metal y a la carne, se convierten en el punto de encuentro erótico.

Estos personajes parecen todos encerrados en su mundo personal / global: viven la tensión entre la mónada, donde uno mismo es el centro de todo, y los ecos de la intersubjetividad con todo. La carne y la palabra son los medios para establecer contratos sociales. Se lee, en este caso, en contra de la visión de las personas heridas como emblemas de una alienación del mundo actual. Eso no quiere decir que no se vea la

textura seductora de esta lectura, la llamada a nombrar estas extrañas fisicalidades como metáforas de un malestar general de la subjetividad. Pero como lector/espectador con pasiones, y con una agenda intencional, me contengo de ese camino y pido acercarme a los otros ecos de estos cuerpos creados: ecos de vidas vividas, de cuerpos discapacitados y con cicatrices.

Si quisiera estar sobre ese camino que describe Haraway: “the boundary between science fiction and social reality is an optical illusion.”, podría apuntar a lo “real” como algo que puede llegar a ser más auténtico que la mascarada de Cronenberg. Eso sería una ilusión óptica: un alejamiento de la interacción real entre ambientes contemporáneos (auto-dominados), fantasías sexuales y cuerpos vivos que dan forma a sí mismos y a sus energías eróticas, en concordancia con el arco que se construye entre ficción y realidad. No rechazo la metaforización como tal, para cualquier contacto, lectura, el acto intersubjetivo o significativo requiere un acto de traducción. En su lugar, se propone una lectura al borde de la melancolía, un desgarrador lejos del discurso dominante, una lectura que gotea, una lectura del tránsito y del “sin embargo”. Dentro de la escena información-sobrecarga de Haraway, las historias individuales, compuestas por la fusión del yo-fantasía y el mundo-fantasía, socavan la seguridad estructural.

Como sujeto que desea buscar sentido, se llenan las imágenes en la pantalla con mi propia experiencia. Las representaciones de los cuerpos con adiciones (tatuajes, cicatrices, aparatos ortopédicos) son para mí los momentos que me permiten volver a centrar mi existencia fenomenológica, que vive entre y en medio del campo imposible de localizar el dolor y la adición (mi muleta, mi silla de ruedas, mis cicatrices, con las que he caminado, ese otro órgano).

Mi experiencia personal con el dolor ordena el mundo para mí: es lo que da sentido a mi lectura de la teoría. El dolor hace parte de esa experiencia. Prestando especial atención a los efectos del lenguaje, no sólo a nivel social sino también en el plano de la epistemología y la subjetividad, podría ayudar a avanzar en dirección al lenguaje abierto del tránsito. En mi lectura, la carne no se convierte en otro idioma deseado, sino en su tránsito incesante.

La yuxtaposición de las palabras cuerpo/cicatriz, no tiene sentido para mi experiencia fenomenológica (ya que, el dolor y las cicatrices son parte de mi cuerpo, al igual que mis sensaciones). En mi forma encarnar estas palabras, que por supuesto llevan a identificar y seguir de forma productiva las cosas, se convierten en parte de un continuo de sensaciones que rodean mi existencia en el mundo. Aquí, la carne no se convierte en la falta y pérdida, sino que forma parte de una plenitud de puntos de acceso en una visión liminal de (inter) subjetividad y tránsito continuo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLARD, J.G. Entrevista con Graeme Revell. *RE/Search* 8/9 (1984). Febrero 29. 2000. <http://www.v-search.net/books/ballexc4.shtml>

BAUDRILLARD, Jean. "Two Essays: 1. Simulacra and Science Fiction. 2. Ballard's Crash," translated by Arthur H. Evans. *Science-Fiction Studies* 18 (3): 1991.309– 20.

BLAKESLEY, David. "Eviscerating David Cronenberg". En: *Enculturation*. Vol 2. No 1. Fall: 7. 1998. Acceso: 9 feb. 2002. www.uta.edu/huma/enculturation/2_1/blakesley/. Pág.3.

BORRÀS CASTANYER, Laura. *eXistenZ, de David Cronenberg: ciberficciones para la posthumanidad*, en *Digithum* nº5. Revista digital d'humanitats. 2003.

CORTÉS, José Miguel G., *Orden y Caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama, Col. Argumentos, Barcelona, 1997, pp.27-28.

DE BEAUVOIR, Simone. *The Second Sex*. New York: Vintage. 1974.

DE LAURETIS, Teresa. "Becoming Inorganic: Cronenberg's eXistenZ, Virtuality and the Death Drive", en *Freud's drive: Psychoanalysis, Literature and Film*, NewYork: Palgrave Macmillan. 2010.

DUQUE, Pedro en su ensayo "Larga vida a la carne nueva". *Goremanía* 2. Alberto Santos (ed.), 1999 y citado por Palacios, Jesús, "Nueva carne/vicios viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne". En Navarro, Antonio José, *Op. Cit.*, pág.16.

GOMBRICH, E. H.. "Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye." En *The Language of Images*, edited by W. J. T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press. 1980.

HARAWAY, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge. 1991.

HEGEL, G. W. F. *Phenomenology of Spirit*, Oxford: Clarendon Press. 1977.

HOBERMAN, J. "Body Work!" Rev. Of Crash. *Village Voice*. Marzo 25. 1997:75.

KAUFFMAN, Linda. *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Madrid: Cátedra. 2000)

MAUSS, Marcel. "Techniques of the Body." *Economy and Society* 2: 70– 88. 1973.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Visible and the Invisible*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press. 1968.

_____. *The Primacy of Perception*, Evanston, Ill.: Northwestern University Press. 1964.

_____. *Phenomenology of Perception*, London and New York: Routledge. 1962.

MACCARTHY, Todd. "Crash". Rev. Of Crash. *Variety* 363.3. Mayo 20-26. 1996:30.

RAYNER, Richard, "Auto Erotica". Rev. Of Crash. *Harper's Bazaar*. Abril 1997:132.

SCARRY, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press. 1985.

SOBCHACK, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Cultures*. Berkeley: University of California Press. 2004.

_____. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, N.J.: Princeton University Press. 1992.

_____. "Baudrillard's Obscenity." *Science Fiction Studies* 18 (3): 327– 29. 1991.

SOBRE EL AUTOR

Johanna Rodríguez Ahumada. Maestra en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Distrital "Francisco José de Caldas" (Bogotá, Colombia) (2005). Magister en Literatura de la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia) (2010) y Estudiante de Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago, Chile) (2010-actualmente). Aborda en sus investigaciones áreas relacionadas con el cine, la literatura y las artes visuales. En estas pesquisas académicas analiza temáticas ligadas a los cuerpos en tránsito, la monstruosidad, la abyección y el *cyborg* como componentes de una nueva estética posthumana.

