

Cuerpo y metamorfosis en el cine de David Cronenberg. Reflexiones desde el feminismo

María Elena Lucero

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Universidad Nacional de Rosario, Argentina
elenaluce@hotmail.com

Fecha recepción: 27/06/2022
Fecha de publicación: 31/08/2023

Ver citas audioviduales  <https://youtu.be/kyEAWND5TEU>

Resumen

En 1979 se estrena *Cromosoma 3 (The Brood)* de David Cronenberg, un *film* que relata las transformaciones corporales, psíquicas y comportamentales de seres humanos, en este caso en el marco de una historia familiar compleja, con rupturas y conflictos emocionales. Nola, la principal protagonista femenina, atraviesa una patología psiquiátrica que es tratada por el Dr. Raglan, un médico que realiza dudosos experimentos con efectos adversos. Se ha caracterizado a la estética cinematográfica de Cronenberg como una visualidad de la Nueva Carne o del “terror corporal”, que explora la metamorfosis sufrida en algunos de los personajes implicados. Estas mutaciones transitan estadios que van de lo humano a lo monstruoso o mecánico, activando determinadas percepciones en el observador que incluyen tanto el rechazo o el asombro, como la atracción por lo abyecto. Los escritos procedentes de teóricas como Luce Irigaray, Laura Mulvey o Donna Haraway nos aportan perspectivas diferentes para interpretar las resonancias simbólicas de la figura femenina. A la luz de estas contribuciones, es posible observar la incidencia de la mirada masculina en términos de la diferencia sexual y la objetualización, tal como lo exponen Luce Irigaray o Laura Mulvey, y demarcar una serie de articulaciones con el *Manifiesto Ciborg* de Donna Haraway. A partir de la noción de imagen-movimiento, proponemos nuevas lecturas que incluyan los conceptos de estas autoras a los fines de implementar una mirada crítica que recupere las tensiones que surgen en la personificación de Nola en *Cromosoma 3*.

Palabras clave: ciborg, cinematografía, feminismo, visualidades.

Body and metamorphosis in David Cronenberg's movies.

Reflections from a feminist perspective

Abstract

1979 saw the release of David Cronenberg's *The Brood*, a film narrating the bodily, mental and behavioral transformations of human beings in the context of a complex family history, with disruptions and emotional conflicts. Nola, the main female character, suffers from a psychiatric condition that is treated by Dr. Raglan, a physician who performs dubious experiments with adverse effects. Cronenberg's film aesthetics have been characterized as a visuality of New Flesh or "body horror", which explores the metamorphosis undergone by some of the characters involved. Such mutations go through stages ranging from the human to the monstrous or the mechanical, triggering specific perceptions in the viewer that include both rejection and amazement, as well as attraction to the abject. The writings of theorists such as Luce Irigaray, Laura Mulvey and Donna Haraway provide us with different perspectives for interpreting the symbolic resonances of the female figure. In the light of these contributions, it is possible to observe the incidence of the male perspective in terms of sexual difference and objectualization, as posed by Luce Irigaray or Laura Mulvey, and to define a series of links with Donna Haraway's *Cyborg Manifesto*. From the image-movement notion, we propose new readings that include the concepts of the above authors in order to introduce a critical perspective that retrieves the tensions arisen in Nola's personification in *The Brood*.

Key words: cyborg, cinematography, feminism, visualities.

Metamorfosis en la Nueva Carne

David Cronenberg (1943) es un director canadiense de cine cuya estética ha estado asociada a la Nueva Carne. Sus películas transitan entre el suspense de perfil psicológico, las historias sombrías y las transformaciones físicas y psíquicas. Dichos rasgos se pueden observar en numerosas escenas dentro de las ficciones que ha realizado. En este artículo nos centramos en *Cromosoma 3*, *The Brood* en inglés, estrenada el 25 de mayo del año 1979. Considerando algunos aspectos visuales y simbólicos de la película, proponemos articular esta producción cinematográfica con ciertos postulados de la teoría feminista, particularmente con las ideas de Luce Irigaray (1930) sobre la diferencia sexual, de Laura Mulvey (1941) acerca del cine narrativo y de Donna Haraway (1944) sobre la figura del ciborg. A partir de estos vínculos delimitaremos las conclusiones pertinentes con el objetivo de fundamentar la hipótesis de trabajo.

La Nueva Carne aparece ligada a las mutaciones corporales, sugiere la superación de los límites entre cuerpo y mente, la hibridación de lo psíquico y lo material. Este concepto ha sido definido por Sánchez-Moreno y Loredo como el conjunto de las expresiones estéticas que se producen a raíz de transformaciones en los cuerpos humanos, que obedecen a variaciones de carácter tecnológico o bien responden a crisis subjetivas y estertores emocionales¹. Por su parte Pedro Duque y Ángel Sala sitúan la emergencia de esta modalidad estética tras la evolución que sufre el cine fantástico de la década del setenta, luego del agotamiento de un modelo cinematográfico manierista. La metamorfosis de los cuerpos humanos es generada a partir de una pulsión de la carne y su resquebrajamiento indica el proceso de dislocación del orden social². Como algo usual en Cronenberg, la interacción entre el cuerpo y la tecnología, además de funcionar como un laboratorio de experimentos conductuales y genéticos redefine los aspectos sexuales de los personajes, sus emociones exasperadas y sus hábitos individuales. *Cromosoma 3, The Brood*, lleva implícito en su título la referencia al cromosoma 3, uno de los veintitrés pares de cromosomas del cariotipo humano. Su alteración podría conducir a distintos tipos de anomalías o enfermedades físicas y psíquicas. La película se inicia con una escena que narra la sesión terapéutica entre el Dr. Hal Raglan (Oliver Reed), psiquiatra, y Mike Trellan (Gary McKeehan), uno de los pacientes internados en la clínica *Somafree*. Por momentos la cámara toma la espalda del paciente, la cual presenta extrañas ampollas Frank Carveth (Art Hindle) presencia la sesión desde lejos. Su esposa Nola (Samantha Eggar) está confinada en ese mismo sitio por un padecimiento psiquiátrico a raíz de abusos físicos y psicológicos sufridos de niña. Candice (Cindy Hinds), hija de ambos, también se encuentra allí, pero es retirada y llevada por Frank a su propia casa. Además del método utilizado para provocar reacciones como vehículo para descargar la ira, el psiquiatra ordena aplicar a Nola la fase dos de la terapia de psicoplasmosis, un tratamiento experimental que en varios pacientes generará consecuencias indeseadas. Candice va a la escuela, su maestra le transmite a Frank su preocupación por ella. La niña queda junto a su abuela Juliene (Nuala Fitzgerald), quien escucha fuertes ruidos en la cocina de su casa provocados por dos niños. Estos infantes, de apariencia extraña, asesinan a Juliene. Para su funeral el padre de Nola, Barton Kelly (Harry Beckman), arriba a la ciudad. También es atacado por un niño, el cual resulta abatido por la policía para ser luego examinado. El forense asombrado describe su pequeño cuerpo como un ser físico de apariencia humana, sin órganos sexuales, sin ombligo, posiblemente daltónico, con labio leporino, que no posee lengua, pero absorbe alimentos a través de un líquido espeso. Ante tales acontecimientos y el posible peligro que implica la amenaza de estos niños, el Dr. Raglan pide que se evacúe la clínica y se expulse a los pacientes, pero que solo permanezca Nola. En la clase escolar donde concurre Candice, dos niños ingresan y agreden a la maestra Ruth (Susan Hogan), hasta que ella se desangra y muere.

¹ Sánchez-Moreno y Loredo, "Nueva Carne en odres", 112.

² Duque y Sala, "La transición carnal", 99.

Frank dialoga con el Dr. Raglan, quien le revela el secreto de los niños que viven en el ático y que tienen prisionera a Candice. Los pequeños, que encarnarían según las explicaciones médicas el odio que siente Nola hacia sus padres, asesinan también al psiquiatra. Hacia el final Frank habla con Nola, quien le pregunta si él está listo para aceptarla y al abrir su bata blanca exhibe un útero externo en cuyo interior yace un feto, extraído por la propia mujer.



Fotograma de *The Brood*, de Cronenberg (1979)

Al descubrir que Nola es quien engendra a estos seres de comportamiento violento, Frank la estrangula hasta matarla y luego escapa con la niña en auto. Como muchos *films* de terror, hay signos que anuncian que el peligro no termina en ese momento. En este caso mediante una toma cercana de la cámara se observan en el brazo de Candice las mismas lesiones manifiestas en los cuerpos de los niños.



Fotograma de *The Brood*, de Cronenberg (1979)

Cronenberg apela además a una banda de sonido que enfatiza los instantes de suspense y genera un clima de angustia y horror, en cierto modo con efectos que recuerdan el cine de Alfred Hitchcock (1899-1980). Planos recortados, espacios desolados y sitios a la intemperie se intercalan con las secuencias narrativas del relato ficcional. Los personajes reflejan biografías tenebrosas, con sufrimientos mentales que desembocan en procesos de metamorfosis física, manifestaciones que se evidencian tanto en los niños de piel blanca y labios leporinos como en la propia Nola al develar ante la mirada atónita de Frank el útero externo. De esta manera se exacerbaban los efectos concretos de la psicoplasmosis. En el plano visual se potencian tanto las transformaciones corporales como los actos destructivos, los que constituyen las consecuencias inmediatas e indeseadas de un método supuestamente curativo pero desconocido, invasivo y letal. Las analogías con la vida real respecto al uso de tratamientos alternativos, en este caso fallidos, conlleva también a la pregunta por los límites éticos y morales en la medicina, y a reflexionar sobre los anhelos de arribar a resultados óptimos en los procedimientos clínicos referidos a casos de enfermedades mentales. La problemática quedaría irresuelta en *Cromosoma 3* dado que, lejos de cerrarse la trama, subyacen numerosos interrogantes sobre el destino de Candice y su padre, y la probable reproducción de estos síntomas que culminan en conductas violentas. Una violencia además implícita en la relación matrimonial mostrada en la película, que adquiere su máxima expresión cuando el propio Frank asesina a Nola mediante el estrangulamiento. El instante en el cual Nola abre su bata blanca y exhibe el útero externo de su cuerpo constituye uno de los momentos más impactantes. Como hemos referido, ella toma entre sus manos el feto sanguinolento que nace de allí y pasa su lengua, escena que ha sido objeto de censura en numerosas ocasiones.



Fotograma de *The Brood*, de Cronenberg (1979)

En su análisis sobre el cine de Cronenberg y la relación con la Nueva Carne, Pilar Pedraza ha mencionado el sentido de extrañeza presente en el desarrollo de estas apariencias corporales ligadas a la enfermedad. Se incrementa una anomalía de la materia que obedece a la alteración o afección de la carne. El cuerpo se presenta como una virtualidad teratológica con capacidad de transformarse en artefactos monstruosos. Sea por mecanismos del cerebro, por negligencias científicas o por desviaciones del sistema imperante, la genética corporal es modificada con resultados inesperados. De esta manera, la figura materna psicoplástica encarnada en Nola se funda en una fuerza centrífuga, desde el interior hacia el exterior, en consonancia con su pasado angustiante y turbulento³. El factor desencadenante de su comportamiento y los posteriores cambios corporales obedecen a un impulso primario que reside en el sentimiento de odio que Nola experimenta hacia sus padres por los abusos que habría soportado de niña, lo cual dará origen a esta nueva especie de niños-clones con las características mencionadas. El recorte cinematográfico donde el espectador descubre la formación orgánica y artificial en el cuerpo de Nola puede observarse como una imagen-movimiento, concepto desarrollado por Jacques Aumont y Michel Marie⁴. Para estos autores la noción de imagen-movimiento posee un valor teórico e histórico, y adquiere una cualidad que la distingue del resto. La gestualidad y transformación del cuerpo se complementa con esta matriz artificial, origen del feto recién nacido, y abre la antesala de una atmósfera ominosa que precede a la muerte. Imagen-movimiento que perturba y sorprende, cuando se comprende cómo nacen los niños. A partir de estas reflexiones nos interesa examinar de qué modo es visualizado

³ Pedraza, “Teratología y Nueva Carne”, 46.

⁴ Aumont y Marie, *Diccionario teórico y crítico*, 122.

el cuerpo femenino, qué sentidos adquiere con relación a la dicotomía activo-pasivo, cómo opera la metamorfosis y, finalmente, qué tensiones surgen en torno al papel de Nola en el *film*.

Cuerpo femenino y diferencia sexual

En 1974 Luce Irigaray, con formación en filosofía y psicoanálisis, publica su tesis doctoral, *Speculum de l'autre femme*, donde discute algunas premisas de la teoría lacaniana, especialmente en relación con la constitución de un lenguaje logocéntrico ligado al orden simbólico masculino que establece las identidades y los géneros. Aunque dicha confrontación le valió numerosas críticas y exclusiones por parte de los círculos psicoanalíticos, significó un precedente fundamental para cuestionar tanto el propio lenguaje como la noción de espejo señalada por Jacques Lacan (1901-1981). De un modo distinto al feminismo de la igualdad vía Judith Butler (1956), el desafío de Irigaray fue desmontar la ideología masculina implícita en la mirada del varón respecto a lo femenino, donde el varón proyecta el vacío, la ausencia y la falta. Esta dualidad condiciona los vínculos y las normativas sociales. Para Irigaray es necesario que sea la propia mujer quien modele la propia subjetividad femenina, no desde la carencia sino desde la heterogeneidad y la vivencia íntima e individual. La diferencia sexual es entendida como una alteridad silenciada, irreductible al discurso de la razón y al logocentrismo. Por lo tanto, el cuerpo femenino debería romper con el discurso masculino que la determina como objeto para transformarse en la materia de la subjetividad femenina.

En ensayos posteriores como *Yo, tú, nosotras*, de 1992, donde insiste en la necesidad de identificar el lugar de las mujeres en la esfera social, Luce Irigaray señala que ni Karl Marx (1818-1883) ni Sigmund Freud (1856-1939) son autores de referencia para reflexionar sobre lo femenino ya que responden a una mitología patriarcal. Generalmente se ubica a la mujer en el sitio de la experiencia y la sensibilidad, un enunciado aceptado socialmente que la autora pretende desmontar. Así la mirada del varón organiza, nombra, establece las funciones para uno y otro sexo. La división sexual ubica el rol femenino en la concepción de vida humana desde una posición religiosa y hasta fetichista, y de ese modo romantiza el proceso biológico. Pese a que el cuerpo femenino “presenta la particularidad de tolerar el crecimiento del otro dentro de sí, sin enfermedad, rechazo o muerte para uno de los dos organismos vivos”⁵ es excluido del sistema social masculino, como si la existencia de la mujer dependiera solo de su capacidad de procrear. En el binomio masculino/femenino se extienden estas prerrevergativas que serán discutidas en el pensamiento de Irigaray a partir de la diferencia sexual y de las necesidades específicas de las mujeres. Esta distinción conlleva a la fijación de la figura femenina como carencia, y como un ser puramente emocional,

⁵ Irigaray, *Yo, tú, nosotras*, 43.

arrebatada por los sentimientos extremos. Dichos rasgos aparecen sistematizados en el papel de Nola en *Cromosoma 3*, en varios sentidos. Nola encarna la carencia y la vulnerabilidad, debido a un pasado traumático atravesado por abusos maternos de índole física y psíquica. Revela un carácter debilitado donde el guía emocional masculino, el Dr. Raglan, la escucha atentamente para ir determinando los pasos a seguir en el tratamiento.

A su vez, está imposibilitada de mantener un vínculo saludable con su hija Candice, por negativa y supuesto resguardo de Frank. Su belleza corporal resulta seductora para el psiquiatra quien, por momentos, deja entrever un deseo erótico por la protagonista femenina. Si bien en ciertos análisis sobre Nola se la define como una Venus matricial mutante que se enfurece como un gesto de rebelión y venganza⁶, en general en este *film* se resalta su costado frágil, sufriente y enfermizo.



Fotograma de *The Brood*, de Cronenberg (1979)

En relación con la aparición del cuerpo femenino en el cine, hacia mediados de la década del setenta, un texto fundamental de la teórica Laura Mulvey sobre el placer visual y el cine narrativo aporta nuevas interpretaciones para comprender algunas estrategias visuales de la industria estadounidense, que podrían aplicarse a otros ejemplos. Mulvey logra una intersección entre la teoría del cine, el psicoanálisis y el feminismo al articular aspectos teóricos con una estética cinematográfica que tiende a colocar a la mujer como objeto de la mirada *voyeurista*. En ese sentido el recurso al lenguaje psicoanalítico es un riesgo que asume Mulvey, ya que no solo lo adopta como una herramienta política, sino que además lo trasciende desde la misma construcción teórica que efectúa sobre los mecanismos de fascinación del cine. En este ámbito el

⁶ Duque y Sala, "La transición carnal", 100.

sistema falocéntrico requiere de la castración femenina como sujeto pasivo, objetivado, argumento que, dice la autora, no ha sido lo suficientemente investigado en las publicaciones dedicadas a esta industria cultural. Si la mujer constituye una amenaza al falo por la misma carencia -dado que irrumpen en la ficción como fetiche intruso- el modo más sencillo y operativo de resolver el conflicto es figurarla o simbolizarla en los *films* como objeto de la mirada masculina.

En este artículo Mulvey cuestiona al patriarcado y desentraña los mecanismos que, en este caso, emergen en los formatos visuales utilizados en muchas de las películas hollywoodenses donde aparecen protagonistas femeninas. Según la autora, el placer visual en el cine adopta dos maneras precisas. Una de ellas es la escopofilia, el placer de utilizar al personaje como si fuera el objeto de estimulación visual. La otra se vincula al narcisismo y a la constitución del ego, donde ocurre una identificación con la imagen observada. En el primer caso lo que acontece es la separación del objeto erotizado y su contemplación. En el segundo el espectador queda fascinado por el objeto y se identifica con él mismo. Si bien se trata de dos modalidades diferentes, coinciden en la atracción por el objeto de la pantalla, un gesto que desde el psicoanálisis se puede vincular a la imagen y a la autoimagen proyectada, más allá del aspecto emocional o de las características físicas de los y las protagonistas de las películas. Tanto el mecanismo escopofílico como el narcisista e identificatorio son parte de una dicotomía que, en términos freudianos, refieren por un lado a los instintos sexuales y por otro a la libido del ego. Las producciones cinematográficas contienen ambas posibilidades o estructuras formativas, dependiendo del vínculo que el observador entabla con la imagen, la cual, en la figura femenina adopta el significado dual de lo placentero y a la vez amenazante. Para Mulvey el placer de mirar genera una polaridad donde lo activo equivale a lo masculino y lo pasivo a lo femenino. Por lo tanto, entre los modos representativos de las mujeres y las convenciones del cine se plantean dos enfoques de bosquejar lo femenino, la escopofilia voyerista y la identificación narcisista que asegura el control sobre el objeto observado. Pero desde el psicoanálisis la fémina (en tanto "diferencia") también rememora algo que amenaza lo masculino, la castración del pene y el displacer, por lo tanto "la mujer como ícono, exhibida para la mirada y el disfrute del hombre, el controlador activo de la mirada, siempre amenaza con evocar la ansiedad que significó originalmente"⁷. Según esta perspectiva existe una sustitución de la mujer por un objeto fetiche o por la conversión en fetiche de la figura representada, con lo cual aquello que simboliza pierde peligro. Las miradas implícitas en el cine narrativo abarcarían el registro de la cámara, la contemplación del público y las maneras de ver entre los mismos personajes, pero tienden a neutralizar las primeras para enfatizar la tercera a los fines de producir una ficción verosímil. En esta interacción tripartita, la figura femenina aparece como fetiche y como amenaza, lo cual describe la paradoja en el cine narrativo. Si bien *Cromosoma 3* se inscribe en

⁷ Mulvey, "Placer visual y cine", 88.

otro momento de la industria cinematográfica, Nola es ficcionada como objeto del experimento psicoplasmático, objeto del amor/odio de su esposo, objeto de un interés curioso y hasta excesivo por parte del psiquiatra quien, en el momento en que todos los internados en Somafree abandonan la clínica, decide que ella permanezca en el sitio. De este modo se convierte en un foco de atención que cautiva, atrae, desenaja o trastorna. En síntesis, se trata de un cuerpo femenino formateado en tanto objeto del deseo masculino que, aunque se manifieste hacia el final mediante gritos o gestos insurrectos, es exterminado en una situación de asesinato.

Metamorfosis, artificio y génesis

Los *films* de Cronenberg se identifican con personajes que deambulan entre lo humano y lo artificial, lo orgánico y lo mecánico, una conjunción que en muchos casos adquiere rasgos maquínicos. Al respecto, las nociones de Donna Haraway sobre la figura del ciborg arrojan luz sobre una temática que se articula con una crítica en el seno del propio feminismo, y que manifiesta una posición política sobre los estados fluctuantes, intermedios y oscilantes entre dimensiones aparentemente antagónicas como el cuerpo humano y los dispositivos tecnológicos. A partir de ciertas ideas del feminismo de la década del setenta, Haraway define al ciborg como un híbrido entre la máquina y el organismo, entre la ficción y el plano real, que en el caso del feminismo se propone como un espacio social de conciencia crítica que redefine las experiencias colectivas de fines del siglo XX⁸. Tanto en la ciencia ficción como en la medicina encontramos ciborgs, quimeras, híbridos teorizados o criaturas en un universo postgenérico, señala la autora. Por lo tanto, este concepto encarna la mixtura de identidades genéricas, la independencia orgánica, la revolución de los lazos sociales y la utopía como un punto de superación de la complejidad edípica, represiva y binaria legada por la propia historia de las ciencias humanas. Su carácter bastardo lo hace infiel a sus orígenes de unicidad, orígenes trascendidos y traicionados. De esa manera el ciborg cuestiona y aniquila la idea de naturaleza femenina tal como se supone que es, como algo unívoco, del mismo modo que intenta desarmar las nociones instauradas de raza, género, sexualidad o de clase. Haraway establece una tabla comparativa para exemplificar el paso de la cultura de la modernidad hacia el período posmoderno, una transición que incluye la emergencia del ciborg. Estas transformaciones muestran el paso de una sociedad de tipo industrial y orgánica hacia una trama polimorfa e indiferencia que va de la representación a la simulación, del organismo a la biotecnología, de la reproducción a la replicación, de lo público y privado al ciudadano ciborg, del sexo a la ingeniería genética, o del patriarcado capitalista a la informática de la dominación. Justamente el ciborg simboliza en ese sentido al mundo postgenérico que lucha contra la hegemonía de la información, de

⁸ Haraway, *Manifiesto Ciborg*.

la lengua, de los cuerpos. Hay una apertura hacia la heteroglosia que lo torna un ser blasfemo, mutante y en transformación, combativo y rupturista.

Posteriormente, la autora ensaya un ejercicio escriptural y cartográfico para observar el ámbito contemporáneo a través del encuentro con el artefactualismo, de los elementos que componen el mundo y que se acercan a una ciencia ficcional. En el contexto de la naturaleza, concebida siempre como lo otro, los seres humanos somos “fetos planetarios gestando en los efluvios amnióticos del industrialismo terminal”⁹. Una naturaleza que no se puede almacenar, atesorar o dominar, porque está allí siempre disponible. A diferencia de las interpretaciones históricas convencionales, se trata de una naturaleza que es construcción, tropos, topos (lugar común) y artefacto. El mundo posmoderno es un monstruo local y global que en definitiva incide sobre la naturaleza y efectúa una producción particular de la misma. Las consecuencias de estas transformaciones se observan en la aparición o gestación de monstruos, seres híbridos, mixtos, que surgen en un espacio extraño y alotópico. En ese sentido, los organismos no nacen, sino que se hacen, se producen a partir del discurso científico que se encuentra en permanente transformación, de ahí la noción de artefactualismo que propone en este escrito. En dicho contexto los cuerpos son objetos del conocimiento, “nudos generativos” de carácter semiótico y material, intersecciones entre la práctica médica, cultural, poética, lingüística o tecnológica, tal como lo define Haraway. Cuerpos transgenéricos que por sus peculiaridades experimentales se convierten en inasibles, en “otros inapropiados/bles” que habitan los escenarios de la ciencia-ficción, la ciencia-fantasía o la ficción especulativa. Para graficar los borramientos de las fronteras entre lo humano, lo orgánico, lo animal y/o artificial, Haraway nos brinda numerosos ejemplos que van desde la publicidad sobre la coneja blanca en los anuncios de la Logic General Corporation, los anticuerpos monoclonales de Orthomune, el monstruo prehistórico Ichthyostega de Macrogene Workstation, la historia del chimpancé HAM que en 1961 fue lanzado al espacio exterior en el marco del Proyecto Mercury, financiado por Holloman AeroMedical, hasta la pintura de la artista Lynn Randolph titulada Cyborg, de 1989. Se trata justamente de artefactualidades significativas como partes de los experimentos biomédicos que intentan explorar los límites corporales. Los personajes en procesos de metamorfosis en la filmografía de David Cronenberg comparten estos perfiles. *Cromosoma 3* exhibe el vínculo estrecho entre lo humano, la artificialidad y la teratología, tanto en el útero externo de Nola como en su descendencia, los niños que ahí se originan.

En México, *The Brood* se tradujo como *El engendro del diablo*, un título significativo desde varios aspectos. Por un lado, promueve la idea de que el ser que gesta a los niños asesinos es diabólico, pero en el transcurrir de la película también identifica esa idea con la madre, Nola, poseedora de un saco uterino artificial en cuya interior crece y se reproduce el mal. Históricamente, el papel asignado a las mujeres respecto a la

⁹ Haraway, “Las promesas de los monstruos”, 122.

maternidad ha estado relacionado con el útero. Mona Chollet menciona cómo desde la entrada de la palabra “Mujeres” en la *Enciclopedia* de Diderot y D’Alambert se remarca que el destino femenino es tener hijos y alimentarlos, dado que la tarea de la mujer es ser madre. Destino en el cual desempeña un rol fundamental el útero, también descrito en ocasiones como “un animal temible”, poseído “por el deseo de producir hijos”¹⁰. Del mismo modo, se da por sentado que el acto de engendrar simboliza la virtud de lograr la plenitud de las necesidades tanto emocionales como eróticas de las mujeres, y a su vez de regularlas. La maternidad como deber constituye un mandato de enorme impacto social que se ha mantenido vigente por largo tiempo. En el caso de este *film*, la secuencia de engendrar, parir y maternar aparece ligada a un resultado aterrador, que discurre de las ideas romantizadas y extendidas en el colectivo social sobre la descendencia humana. Los hijos de Nola están dotados de una apariencia espeluznante, y cuando ella se desestabiliza, reaccionan de manera agresiva, como si estuviesen unidos por un cordón umbilical invisible, como ejecutores de sus propios sentimientos de ira.



Fotograma de *The Brood*, de Cronenberg (1979)

El acto de concepción de cada uno de ellos está disociado en general de relaciones sexuales previas o del contacto corporal con un hombre, a excepción de Candice, cuyo padre es Frank.

Retomando la palabra “engendro” en esta traducción idiomática, recordemos que el señalamiento del género femenino como un sector social que comete acciones diabólicas no es nuevo. Existen numerosos antecedentes en la historia que delatan

¹⁰ Chollet, *Brujas. La potencia indómita*, 130.

acusaciones y prejuicios basados más bien en motivos ideológicos que respondían a un sistema religioso androcéntrico. Desde el catecismo sexual impuesto por la iglesia cristiana hasta las condenas a la hoguera por herejía, pueden considerarse varias formas de castigo psíquico, mental y corporal para quiénes desafiaban la autoridad masculina. El peligro que las mujeres implicaban para el patriarcado intentó ser contrarrestado con el encarcelamiento por brujería, hecho que no solo se limitó a Europa, sino que se extendió al territorio americano. Silvia Federici analiza la caza de brujas, una estrategia que funcionó como un instrumento de doblegamiento y quebrantamiento de las poblaciones locales. Las mujeres eran acusadas, despreciadas y torturadas, consideradas con una mentalidad débil, cuando en realidad se erigieron en defensoras de sus comunidades de pertenencia. Caracterizadas como demoníacas, junto a las “prácticas atroces y humillantes a las que muchas de ellas fueron sometidas dejó marcas indelebles en su psiquis colectiva y en el sentido de sus posibilidades”¹¹. Tal como lo afirma Federici, si bien estos sucesos ocurrieron siglos atrás, la mirada estigmatizante hacia las mujeres cuyas conductas se desplazan de los mandatos habituales continúa. En el caso de Nola, la descendencia, los engendrados por esta mujer (diabólica, según lo rotula la traducción mexicana del título) serían estos niños enfermizos, incluida Candice.

Consideraciones finales

Encontramos ciertas tensiones presentes en el relato cinematográfico de *Cromosoma 3*, con especial injerencia en la escena correspondiente a la imagen-movimiento a la cual nos hemos referido anteriormente. En un caso, Nola simboliza el objeto de la mirada masculina de Frank y del Dr. Raglan, encarna la esposa que posee un psiquismo debilitado o la paciente frágil y atractiva. En otro, Nola y su cuerpo sufren una metamorfosis, dado que nos encontramos frente a un útero externo. Los niños que nacen adquieren conductas agresivas en el mismo instante que ella experimenta sentimientos de ira. Más allá del posicionamiento ideológico del propio Cronenberg respecto al género, en general subyace en la película una mirada masculinizante que ordena las secuencias. La subjetividad femenina y el rol que desempeña, ligada a la diferencia sexual en términos de Luce Irigaray, es determinada como inestable emocionalmente, requiere ser controlada mediante entrevistas terapéuticas, la aplicación del tratamiento de psicoplamosis, con sustancias químicas, fármacos y en situación de encierro. De hecho, en el último tramo del *film* el Dr. Raglan le solicita a su asistente que evacúe la clínica y saque a todos los pacientes menos a Nola. La protagonista femenina resume una carencia, falta de juicio y con pensamientos inadecuados, padece una anomalía psíquica que fuerza a Frank a internarla en la clínica. Dicha subjetividad femenina es descrita de ese modo a través del lenguaje,

¹¹ Federici, *Caliban y la bruja*, 174

tal como se lee en las conversaciones entre Frans y Raglan. El rol que asume la mujer en cuerpo y mente se traduce en un ser humano frágil, de labilidad física y psíquica que, ante el desborde final al enfrentarse a su esposo, es aniquilada. Como objeto de la perspectiva masculina, Nola ocupa el lugar de fetiche observado, fetiche seductor, que produce atracción en el psiquiatra. En este caso la escopofilia del cine narrativo mencionada por Laura Mulvey se dirige hacia una actitud voyerista: a Nola se la estudia, se la analiza, se establecen conclusiones, se experimenta con su cuerpo. Un cuerpo matrinal que a partir de las alteraciones del cromosoma 3 genera el nacimiento de estos singulares niños. Nola se enoja, sus hijos replican la furia. El objeto observado coincide con la protagonista femenina y son sus sentimientos que irradian el terror presente en cada ataque perpetrado hacia otros, sea Juliene, Ruth, Barton o el mismo Dr. Raglan.

La elección de algunas contribuciones de la teoría feminista provenientes de una coyuntura temporal aproximada a la producción de este *film* ha pretendido entablar un debate sobre un formato cinematográfico con abordajes visuales que extienden el formato clásico, en tensión con una perspectiva de género ligada a la segunda ola feminista. A partir de este conjunto de ideas, concluimos que existen ciertas líneas de lectura que sobrevuelan en torno al rol de Nola en *Cromosoma 3*. En primer lugar, su delimitación como objeto pasivo de las intenciones médicas del psiquiatra y sus experimentos, objeto del enojo y posterior asesinato por parte de su esposo. En segundo, su cuerpo posee un útero externo, matriz de seres violentos, que desafía las categorías corporales y alcanza una dimensión artefactual. Respecto al primer punto, entendemos que la dicotomía entre lo activo y pasivo se torna evidente. Frank acciona, Nola permanece internada, prisionera. Los niveles de objetualización de la mujer que han sido señalados por Luce Irigaray y Laura Mulvey se visibilizan a través de los recortes cinematográficos donde el cuerpo y la psique de Nola constituyen la base de tratamientos experimentales, aun cuando la clínica queda vacía. Entendemos que la palabra objetualización adquiere un significado similar o compatible con aquel que enuncian las feministas radicales, esto es, que la mirada masculina le imprime a la mujer la condición de objeto desde una dimensión sexual. En el *film* si bien las terapias se aplican a otros pacientes, existe una suerte de obsesión con el cuerpo de Nola, no solo por su belleza física sino por el fenómeno mental que establece con los niños. La figura femenina como carencia o pura emoción funciona de manera paralela a la presencia de una amenaza perturbadora, y solo desaparece cuando deja de existir.

Por otro lado, la imagen-movimiento donde se revela el útero externo en el cual se gestan los fetos subraya la faceta teratológica del cuerpo de la protagonista femenina. Donna Haraway ha señalado al ciborg como un resultado postgenérico donde interactúa lo humano, lo animal y lo artificial en distintos clivajes y gradaciones. Como producto de una sociedad posmoderna, el ciborg alcanza un estado de libertad en relación con las categorías y las taxonomías impuestas socialmente ya que se trata de organismos difícil de encasillar. Haraway le adjudica un sentido más bien liberador al ciborg, dado que se escurre de los binarismos sexuales estipulados por el sistema

patriarcal y falocéntrico, marca un entremedio que posibilita nuevas concepciones de la existencia y supera los juicios de perfil ético o las sentencias moralistas que condenarían las experiencias híbridas. El ciborg desarma la noción de lo femenino como un bloque unidimensional tal como se ha perpetuado en la historia, y se presenta ficcionalmente a partir de una metamorfosis corporal-mental que cuestiona las categorías de raza y género. En *Cromosoma 3* el ciborg rodea lo ominoso, Cronenberg incorpora la idea de *Unheimlich*¹²en aquellas escenas donde los protagonistas adquieren fisionomías siniestras. En el caso de Nola, el espanto o la repulsión que provoca la escena de la exhibición del útero artefactual procede de su enojo con Frank y de su rebelión frente a la tortura que supone vivir en el encierro. Su metamorfosis corporal le imprime un carácter químico, mecánico, que nos remite a la figura del ciborg. Este cuerpo femenino se asume como receptáculo de fuerzas o engendros tal como lo menciona Mona Chollet que, a modo de estallidos, turbulencias y resistencias, irrumpen en el mundo masculino. La furia desencadena la revuelta de los niños, la destrucción del hogar que los cobija. Una torsión fundamental se produce casi en el final de la trama, en el momento en el que Frank asesina a Nola. En la escena del estrangulamiento el personaje masculino actúa desde la irritación que le provoca el estado exasperado de la protagonista femenina, con las consecuentes interrupciones y quebrantamientos de su futura vida afectiva.

En síntesis, tanto los aportes de Irigaray y Mulvey respecto a la mirada del cuerpo femenino desde la división sexual y la condición objetual, o las ideas de Haraway sobre la presencia del ciborg en la cultura contemporánea coadyuvan en la construcción de una perspectiva de lectura inscrita en el feminismo. Como parte de estas reflexiones sobre *Cromosoma 3* entendemos que el cuerpo femenino es visualizado desde la polaridad activo/pasivo, como reservorio de emociones que promueven un estado de fragilidad. En la trasformación física exteriorizada por la metamorfosis corporal de la protagonista a partir del crecimiento de una anomalía uterina reverbera un imaginario cultural ligado no solo al ciborg sino a la teratología en general. Este hecho genera ciertas tracciones en el rol de Nola, dado que, si en un sentido predomina la idea de un psiquismo vulnerable que se desborda, se tensiona con la irrupción desafiante de sus emociones de irritación o enfado y consecuente provocación a Frank. En la cinematografía de Cronenberg, ligada a la estética de la Nueva Carne tal como lo hemos mencionado, las mutaciones se enlazan con estados de ánimo, de modo tal que los encuentros entre el cuerpo y la máquina desembocan en situaciones de alto impacto performático y visual, tal como emerge en este *film*.

¹² El término *Unheimlich* se traduce como lo siniestro, aquello que debería permanecer oculto pero que, al manifestarse, provoca una experiencia de extrañamiento y displacer. Para más detalles, puede consultarse el ensayo de Freud, compilado en: Freud, Sigmund. "Lo ominoso (1919)". En *Obras completas. Tomo XVII (1917-19)*, 215-251.

Referencias bibliográficas

- Aumont, Jacques y Michel Marie. Diccionario teórico y crítico del cine. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Marca editora, 2009.
- Chollet, Mona. Brujas. La potencia indómita de las mujeres. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Hekht Libros, 2019.
- Duque, Pedro y Sala, Ángel. “La transición carnal. Patrones para una evolución somática en el cine fantástico contemporáneo”. En *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, editado por Antonio José Navarro, 95-134. Madrid: Valdemar, 2002.
- Federici, Silvia. Caliban y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- Haraway, Donna. Manifiesto Ciborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado. 1984. <https://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/handle/123456789/81>
- . “Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles”. *Política y Sociedad*, Nº 30 (1999), 122-163. <https://archive.org/details/laspromesasdelosmonstruosharaway>
- Irigaray, Luce. *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- Mulvey, Laura. “Placer visual y cine narrativo”. En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilado por Karen Cordero e Inda Sáenz, 81-93. México DF: Universidad Iberoamericana, 2007 [1975].
- Pedraza, Pilar. “Teratología y Nueva Carne”. En *Ibid.*, 35-72.
- Sánchez-Moreno, Iván y Loredo, José Carlos. “Nueva Carne en odres viejos: Sobre la subjetividad en el cine del último Cronenberg”. *Toda as Musas*, Ano 09, número 02 (2018), 111-122. https://www.todasmusas.com.br/18Ivan_Sanchez.pdf

Filmografía

- Cronenberg, David. *Cromosoma 3, The Brood*, dirigida por David Cronenberg. Canadá: Canadian Film Development Corporation, 1979.