



Allunyat de qualsevol generació de cineastes o d'un període temporal determinat, la figura de David Cronenberg conforma, dins del panorama cinematogràfic actual, un oasi artístic caracteritzat fonamentalment per dues variables que funcionen com a axiomes o codis de la seva obra: per un costat el component autodidacta present durant tot el seu procés d'aprenentatge, que va ser aprofitat per experimentar, innovar i provocar l'aparició d'un cinema que podríem qualificar de trencador en relació al vist fins aquell moments (finals de la dècada dels seixanta), posseïdor d'un gran nombre de conceptes *sui generis* i que serà enfocat durant la major part de la seva filmografia cap a una revisió del cinema de terror, del fantàstic, amb pinzellades de ciència-ficció. Com a segon element, hem d'assenyalar la utilització d'aquests components com a motors de la seva base argumental —amb certes actualitzacions posteriors de caire més clàssic, com el drama o la recuperació del cinema negre— que seran emprats per introduir de manera metòdica i obsessiva, uns factors ja presents des dels seus primers curtmetratges, la idea cronenbergiana per excel·lència, que no és un altre que conèixer, contemplar, estudiar i analitzar els límits del cos humà; fins on pot arribar el potencial mental o físic davant d'uns plantejaments que incideixen sobre la manipulació i les transformacions dels protagonistes i de la realitat que els envolta, representats constantment a través d'antiherois amb un passat desconegut, torbadors i desequilibrats, jocs de doble personalitat..., que amaguen ànsies de poder, d'experimentació, conèixer aquelles fronteres emmarcades entre el que és real i el que és irreal.

1. La construcció d'un microcosmos cinematogràfic

Nascut al Canadà l'any 1943, Cronenberg desenvoluparà la seva primera etapa com a realitzador al seu país d'origen, un període que s'estendrà fins al 1983, moment en què dirigeix *Videodrome*, film que li suposarà el salt a la indústria de Hollywood. Entre 1943 i 1983 un total de nou treballs, dos curts i set llargmetratges, més una sèrie d'episodis i telefilms per a la televisió canadenca, componen la seva primera aproximació al cinema, un paquet de presentació en què el director de Toronto començava a demostrar i a configurar la futura marca identificativa de l'estil Cronenberg.

Abans d'analitzar la seva progressió, convé aturar-se en els primers intents amateurs que va desenvolupar a finals dels seixanta, uns curtmetratges que conformen el quiròfan del seu cinema a mode de base d'operacions, i d'on va extreure part de les seves constants posteriors. El primer treball reconegut oficialment és *Transfer* (1966), un exercici on bàsicament exposa la idea de la dependència sobre un concepte, sobre una idea determinada; en aquesta ocasió el director presenta l'obsessió humana, manifestada a través dels ulls d'un pacient confessa al seu psicòleg que no pot viure sense la seva presència. La idea de dependència —a la majoria de casos relacionat amb una patologia malaltissa en els següents films— ja és present així des d'un primer moment.

From the drain (1967) serà el títol del segon curt, i mostrarà a la pantalla una sèrie d'elements ineludibles de les històries Cronenberg. Protagonitzat per dos actors que mantenen un diàleg sobre les conseqüències d'una guerra química i de les trans-

formacions sofertes, tant per persones com part de la natura, és el punt de partida que exhibeix el director per debatre sobre les mutacions, l'acció de l'home sobre l'ecosistema, la manipulació provocada ja era un dels temes que més preocupaven un primitiu Cronenberg a finals dels seixanta, interpretat mitjançant unes imatges paral·leles a un moviment d'avantguarda, a una revolució cinematogràfica dins del món cultural canadenc.¹

Com assenyalava Manuel González-Fierro al seu estudi *David Cronenberg, la estètica de la carne*,² l'obra del director canadenc pot representar un paral·lisme contemporani de l'obra de Jonas Mekas, el màxim exponent de la cultura *underground* i del cinema experimental a la ciutat de Nova York, bressol d'aquest corrent artístic.

La seva *opera prima* dins del llargmetratge, *Stereo* (1969) i els seus posteriors treballs gaudiran d'un llenguatge cinematogràfic innovador, gràcies a l'impacte estètic de les imatges —que en determinats fotogrames provoquen una impressió pràcticament desconeguda per l'espectador d'aquell temps— i uns arguments eclèctics que configuren una mescla d'un futur distòpic, on els experiments, la telepatia, el control de la població o els maneigs governamentals resumeixen gran part dels seus interessos: un estudi sociològic imaginari, on la introducció del referent sexual per part dels personatges protagonistes entra en escena en aquest període primigeni del seu cinema.

Una vegada estrenat *Crimes of the future* (1970), Cronenberg tancava una primera etapa caracteritzada per un concepte artístic definit, amb la creació i exportació d'un món propi i d'un missatge crític sobre la condició humana, que a partir del 1975 canvia de paràmetres per endinsar-se plenament en el gènere del terror fins a l'any 1983.

2. Cronenberg es presenta al gran públic

L'any 1975 suposa l'estrena del primer film de Cronenberg que aconsegueix un ressò internacional, moment en què el seu nom comença a fer-se un lloc dins del cinema *outsider*, pràcticament un concepte d'art i assaig, gràcies en gran mesura al suport ofert per la productora Cinepix,³ que treballarà amb el director durant els seus últims llargmetratges al Canadà. *The shivers* (Vinieron de dentro de..., 1975) funciona com a embrió del futur cinema del director canadenc per una sèrie de factors: protagonista central que funciona com a epicentre del mal a eradicar, un experiment i una malaltia que provoquen una epidèmia; a més d'un component sexual relacionat amb el descontrol social. Dos anys després, i després que el festival de Sitges premiés la seva labor, Cronenberg va estrenar *Rabid* (Rabia, 1977), una altra visió del gènere que significarà una nova mirada a la metamorfosi del cos, a l'aparició d'una mutació genètica en què el focus de l'acció torna a recaure sobre un personatge femení. Com a curiositat, la pel·lícula va ser protagonitzada per

una estrella del moment del gènere pornogràfic, com era l'actriu Marilyn Chambers. El director canadenc conta en el llibre editat per Chris Rodley⁴ que ell pretenia contractar a Sissy Spacek, però les intencions dels productors era vendre el film gràcies a l'impacte que suposava en aquest cas la presència d'una actriu com Chambers; a més l'element de forma fàl·lica que representava la malaltia de la protagonista no deixava de ser una sinèrgia perversa de la seva figura d'icona sexual. En aquell moment, Cronenberg era la punta de llança, un dels líders del cinema de terror, i en concret del subgènere de zombis, que, a Nord-amèrica amb George A. Romero i el grup d'italians formats per Mario Bava i Darío Argento, sembraven les arrels d'aquest corrent del cinema fantàstic.

Un altre aspecte que encara no hem comentat són els guions de les històries de Cronenberg. Durant tota la seva etapa a Toronto i fins que fa el salt a Hollywood, treballarà amb guions propis, un factor que canviarà notablement a partir de les pel·lícules posteriors al 1990, una vegada ha entrat en contacte amb el mercat directe dels EUA, on es mourà entre l'heterogeneïtat d'autors com Stephen King, William Burroughs, J. G. Ballard o exemples més recents com els escriptors i dibuixants John Wagner i Vince Locke.

Abans de la seva primera obra mestra com és *The brood* (Cromosoma 3), Cronenberg rodarà un dels seus títols més oblidats, *Fast company* (1979), una aproximació al binomi home versus màquina, plantejament que reprendrà uns anys després a través de *Crash* (1996). Va ser una producció relacionada directament amb una època i generació, els setanta, encara que molt llunyà de la línia temàtica presentada fins a aquell moment.

Arribem a l'any 1979, moment àlgid de Cronenberg. Per una banda aconsegueix el primer reconeixement mundial amb *The brood* (Cromosoma 3), una interpretació del paper de la psicologia i del poder mental damunt una parella amb desavinences dins del matrimoni. Cronenberg ha declarat en nombroses ocasions que és la versió malvada de *Kramer vs. Kramer* (Kramer contra Kramer, 1979), la primera gran aproximació al tema del divorci i de la custòdia dels fills de la mà de Robert Benton. La possibilitat de treballar amb un ampli pressupost, actors de prestigi per primera vegada (Oliver Reed i Samantha Edggar) i l'inici de la col·laboració amb el compositor Howard Shore, que el pas del temps ha convertit en una de les més fructíferes del darrer cinema contemporani, varen ser uns ingredients claus per assolir un resultat realment satisfactori.

Formalment, com assenyalen els crítics Tomàs Fernández Valentí i Antonio José Navarro,⁵ aquest títol mostra una de les construccions narratives i dramàtiques més suggestives de Cronenberg, que demostrava ja la seva evolució com a director d'obres complexes i que li conferiren —*The brood* és un pilar de la seva trajectòria— l'aurèola d'autor que li va acompanyar des de llavors.

La representació de les capacitats mentals,⁶ i les conseqüències conjunturals que poden assolir són



la base de *Scanners*, un títol que projectava els fantasmes de Cronenberg sobre la manipulació i la lluita per la supremacia entre un grup d'escollits que viuen amagats entre la societat, una raça superior a la humana, on novament el missatge de la mutació i de la metamorfosi és essencial per a l'argument. Des del punt de vista efectista, *Scanners* és un pas endavant en comparació a anteriors produccions, marcada per un to més comercial i on l'antològica escena en què rebenta el cap d'un dels actors, ha passat ja a formar part del postmodernisme cinematogràfic de la dècada dels vuitanta.

3. La difícil relació amb els EUA

Amb una edat relativament elevada (40 anys) i una més que dilatada experiència, Cronenberg va ser atret pel mercat nord-americà,⁷ i allora va patir les conseqüències d'un sistema encotillat amb límits i codis preestablerts, que bloquejaven els seus interessos artístics, tan allunyats del concepte comercial que preconitzava la major part de la indústria pesada cinematogràfica. Només tres anys després del seu desembarcament als EUA va abandonar la producció nord-americana en exclusiva, i va iniciar tot un període de coproduccions entre Europa i Amèrica del Nord que ha arribat fins el seu darrer film. Tothom esperava un Cronenberg més lineal, més directe, una traducció d'ell mateix de cara a la seva primera estrena purament nord-americana; però en un exercici proporcionalment antagònic a l'esperat, va estrenar *Videodrome* (1983), la seva obra més incompresa però que, a la vegada, va exercir de profètica al preveure la capacitat de manipulació futura dels mitjans de comunicació —simbolitzats a través d'un programa anomenat *Videodrome*— que podia manejar les masses per obtenir el seu benefici, durant una etapa on el paral·lelisme polític era més que evident, i on els creadors d'opi-

nió i els maneigs de la informació varen formalitzar els seus valors com a potent eina d'actuació.⁸

Videodrome (1983) era una mena de gran germà que vigila i manipula la societat, la creació d'un mons simultanis que la ment humana no pot diferenciar és la base d'aquest llargmetratge, que com la majoria dels films de Cronenberg va innovar en el camp dels efectes especials, mescla de violència i sexe. La ment i les seves capacitats eren igualment el nus argumental de *The dead zone* (*La zona morta*, 1984), la primera adaptació literària executada per Cronenberg, en aquest cas obra d'un dels autors estrella del gènere fantàstic com era Stephen King. L'intent de remissió cap a una vessant més comercial no va resultar, i encara que la narració i l'estructura era més accessible que la seva anterior pel·lícula, no va ser suficient per atraure al públic a les sales.

Tot el contrari va aconseguir amb els seus títols posteriors, *The fly* (*La mosca*, 1986 i *Dead ringers* (*Inseparables*, 1988), exemples que varen compaginar èxits de crítica i taquilla a nivell internacional. El tema de la investigació genètica —novament Cronenberg demostrava el seu ull clínic respecte a futures polèmiques—, la metamorfosi del cos —un tema que recuperava de *The brood* (1979)—, varen convertir-se en dues mirades envers els avenços científics, diluïts en part mitjançant una vessant més clàssica com eren les històries d'amor protagonistes, sempre des d'un punt de vista ambigu i malaltís, però que varen servir a Cronenberg per accedir a un major i ampli reconeixement generalitzat.

4. La dècada dels noranta.

Cronenberg es desdibuixa a si mateix

Si fins aquest moment, el cinema de Cronenberg s'havia instaurat sobre els pilars de l'estudi



del comportament humà i de les seves evolucions i transformacions respecte a una situació hiperreal, els quatre llargmetratges estrenats entre 1990 i 1999 provocaran un gir sobre la seva política autoral pel que fa al guió, encara que mai no va abandonar l'aire de polèmic i provocatiu. Autors com J. G. Ballard, William Burroughs o una obra desconeguda de David Henry Hwang, que beu lleument de l'òpera de Puccini, seran els escollits per futures adaptacions. Per començar, la recreació en imatges de l'oníric món que propugna Burroughs, el controvertit component de la generació beat, va resultar una càrrega fins i tot per a Cronenberg, mediatitzat per l'experimentació duta a terme a les línies de *The naked lunch* (*El almuerzo desnudo*, 1991). La preconització de Burroughs sobre l'alienació que provoca el llenguatge sobre els éssers humans, va ser traslladat a la pantalla en un procediment que englobava imatges inconnexes que evocaven moments de realitat, ficció, somnis...

El pas del temps no ha jugat al seu favor, i com indica el crític Antonio José Navarro,⁹ arran de la seva estrena en format DVD el passat mes de desembre del 2006, després de 15 anys, es refereix a *The naked lunch* com un vehicle intermedi entre el primer Cronenberg i el que neix a partir de *Crash* (1996), i que no suposa cap tipus d'aportació a l'obra ja existent del director canadenc.

Un cas que es podria considerar pràcticament idèntic al protagonitzat pel Martin Scorsese, quan va afrontar el repte del rodatge de *The age of innocence* (*La edad de la inocencia*, 1993), va ser el patit per Cronenberg a l'hora d'afrontar el seu

següent projecte, *M. Butterfly* (1993). La sensació permanent de distància entre aquesta i la resta de la seva filmografia, provocat en part per la utilització d'elements totalment desconeguts pel director —cultura oriental, plantejament esquemàtic, primera aproximació íntegra al melodrama—, va provocar una reacció de desconcert en comparació a la seva anterior obra, i desafiar la creativitat de Cronenberg, que va reprendre el camí al més pur estil dels anys 70, caracteritzat per un inconformisme i un atreviment sense barreres.

El punt d'inflexió d'aquesta etapa de Cronenberg, i que d'alguna manera el reactiva novament cap a l'estatus de director controvertit i maleït va ser *Crash* (1996), un conte pervers on les relacions humanes queden supeditades a l'atracció sexual que mantenen els personatges, que s'activen, que es mostren vius gràcies a la interacció directa amb els accidents automobilístics. Novament un tèrbol submón endinsat dins una atmosfera que enfronta els sentiments, les passions humanes amb la tecnologia, la velocitat i la tensió dels risc físic —torna a aparèixer el concepte de transformació, diferent al joc de dona/home a *M. Butterfly* (1993) però present en qualsevol cas—. Al festival de Cannes es va emportar una menció del jurat gràcies a la seva audàcia i innovació, a més de representar una de les aproximacions al gènere eròtic més aconseguides a la història del cinema. No hem d'oblidar l'homenatge de Cronenberg al Hollywood dels cinquanta, quan recrea els accidents automobilístics de mites com l'actriu Jane Mansfield o el rebel James Dean.

A prop del canvi de mil·lenni, David Cronenberg va reprendre l'estètica més canadenc de mitjans dels setanta i va optar, una vegada transcorreguts més de quinze anys, per tornar a dirigir un guió propi, on demostrava la total connexió amb la realitat del món, ja que a *eXistenZ* (1999) englobava l'univers dels videojocs lligats directament amb el cos humà. Recreava una nova tendència d'entreteniment, que apuntava a la creació d'una realitat virtual on novament la dualitat realitat-ficció era el fonament del relat, una tendència present en nombrosos títols al final de la dècada com *Dark city* (Alex Proyas, 1998) o la primera part de la saga *Matrix* (Andy i Larry Wachowsky, 1999). *eXistenZ* va suposar el retorn al seu cinema més característic, després de flirtejar amb un corrent més intel·lectual i literari. Amb *Spider* (2002) continuarà en aquesta direcció, encara que el text original era obra de l'escriptor Patrick McGrath. En aquesta ocasió el tema de la identitat, qui és cadascú dins de la societat, els records, la revenja i l'odi tornen a ser presents dins l'imaginari que proposa Cronenberg, que de la mateixa manera que amb *eXistenZ*, prosseguia el camí del passat on viatjava als seus orígens, quan la seva font d'inspiració era l'experimentació i el seu desconeixement davant codis narratius o muntatges convencionals que fomentaven

Proper a les reminiscències del cinema clàssic, de l'homenatge al passat, els dos darrers treballs de Cronenberg confirmen un gir visual i narratiu a destacar, una inflexió que va iniciar-se a *Crash* (1996) quant a formalisme, i que a través de *A history of violence* (*Una historia de violencia*, 2005) i *Eastern promises* (*Promesas del este*, 2007) confirma en tot la seva esplendor. Personatges perdedors i perduts, que la vida ha traït i ha deixat en l'oblit són l'eix dels dos darrers treballs de Cronenberg, representats ambdós pel camaleònic Vigo Mortensen. L'ombra del Tourneur d' *Out of the past* (*Retorno al pasado*, 1947) on la presentació d'una realitat figurada camufla la vertadera essència existent, i el concepte de família, les traïcions, ambicions¹⁰ floten al voltant d'aquests dos títols que han confirmat una solidesa professional, que havia començat a desenvolupar amb gran encert des de mitjan dels noranta, i que una vegada transcorregudes quatre dècades (1966-2007) des del seu debut, ha suposat la creació d'un cinema original, dominat per una mirada transgressora i per la creació d'unes imatges, d'uns monstres i d'uns missatges que posen de manifest la misèria de la naturalesa humana, on el racionalisme atribuït enfront altres espècies animals, queda desdibuixat per un concepte que explora l'acumulació de poder, l'avarícia, la preeminència d'uns sobre altres; en definitiva, una mirada pessimista en contínua indagació sobre el comportament humà que Cronenberg dibuixa mitjançant un univers propi que recrea i reinventa a cada títol de la seva filmografia, on *Eastern promises* és l'epíleg momentani a una carrera imprescindible per contemplar i concebre l'evolució del cinema d'autor, un concepte emprat de manera massa gratuïta en els temps que corren. ■

Notes

- (1) Juntament a Mark Robson, Norman Jewison, Denys Arcand, Paul Haggis i Atom Egoyan, conforma l'elenc dels grans noms canadencs apareguts al llarg de la història cinematogràfica d'aquell país.
- (2) José Manuel González-Fierro Santos: *D. Cronenberg, la estética de la carne*. Nuer, Madrid. 1999. pàg. 23.
- (3) Productora canadenc especialitzada en projectes de reduïts pressuposts.
- (4) *David Cronenberg por David Cronenberg*. Alba Editorial, Barcelona. 1997. pàgs 98-102.
- (5) A la revista *Dirigido por...* abril del 2001. pàgs. 72-73.
- (6) Diversos títols entre finals dels setanta i principis dels vuitanta, retratant la idea del poder mental que amaguen els seus protagonistes com *Carrie* (Brian de Palma, 1976), *Stalker* (Andrei Tarkovski; 1979) o *The shinnig* (El resplandor, Stanley Kubrick; 1980), per exemple.
- (7) Com la majoria de factories cinematogràfics, el talent emergit del Canadà no va passar desapercbut, i des de Norman Jewison, Mark Robson, l'adoptat Atom Egoyan, James Cameron o Paul Haggis han desenvolupat gran part de la seva carrera a Hollywood.
- (8) Carlos Losilla exposa un plantejament de la clarividència de Cronenberg al comparar realitat del moment i ficció: sida i la descomposició/ *The fly* i *Dead ringers*; l'alienació de la realitat (ordinadors, jocs virtuals) a *eXistenZ* i l'exploració de les màfies de l'est —rusa en aquest cas—, una vegada el procés de globalització és imparable (*Eastern promises*); a *Cahiers du Cinema España*, octubre del 2005, núm. 5, pàgs. 38-39.
- (9) a *Dirigido por...* desembre del 2006, núm. 362. pàgs. 38-39.
- (10) Obres com *The goodfather* (*El padrino*, Francis Ford Coppola; 1972), *Goodfellas* (*Uno de los nuestros*, Martin Scorsese; 1990), *State of grace* (*El clan de los irlandeses*, Phil Joanou; 1990) o *Road to Perdition* (*Camino a la perdición*, Sam Mendes; 2002) conformen alguns dels títols més destacats dels drames familiars interpretats per clans mafiosos d'arrel més clàssica —italiana, irlandesa—, i on Cronenberg aporta un altre títol cabdal, en aquest cas un retrat de la màfia russa.



Crash