

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

De la muerte como un simulacro: Carne, metal y ascetismo en Crash

Autor/es:

Laínez, Josep Carles

Citar como:

Laínez, JC. (1997). De la muerte como un simulacro: Carne, metal y ascetismo en Crash. Banda aparte. (7):25-30.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42214>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# DE LA MUERTE COMO UN SIMULACRO:

Carne, metal y ascetismo en *Crash* (David Cronenberg, 1996)

Josep-Carles Laínez

*A Sandra, que no va saber comprendre'm.*

*I a Felip, que tampoc.*

## La carne sacra

**L**a atracción siempre se halla en los límites. En los bordes de todo. Allí donde la indistinción se adueña del cuerpo y de la mente. Todos los relatos que se sitúan en esa tierra de nadie que supera el terreno de lo socialmente aceptable nos atraen. Para nuestro rechazo o adhesión, pero nos captan. David Cronenberg lleva muchos años colocándose en los campos de lo extremo, destrozando fronteras y abriendo el paso a nuevas formas de existencia y de vivencia: la indistinción animal/humano en **La mosca** (*The Fly*, 1986), la realidad frente a la irrealidad en **Videodrome** (1982), lo masculino frente a lo femenino en **M. Butterfly** (1992). Es una forma de mostrar lo poco sólidas que son las estructuras que forman nuestras pautas de comportamiento. En **Crash** (1996), sin embargo, Cronenberg va aún más allá, al arriesgarse a tratar de una esfera que es humana y al tiempo inmaterial, ya que con su última películas nos sitúa de modo directo frente al problema de lo sagrado.

En efecto, en este mundo que tiende hacia la globalización de todos los valores y parámetros, la laicidad vivida como liberación en décadas anteriores está dejando el camino libre a toda una serie de movimientos pseudo-espirituales cuyo distanciamiento de la realidad y del cuerpo como lugar-donde-se-vive alejan al hombre de su intrínseca verdad. Por ello, que una película como **Crash** nos ponga delante de dos términos que, en principio, parecen tan inconciliables como la carne y lo sacro, es un tirón del mundo material ante la avalancha de intangibilidades que actualmente nos subyuga. Además, ese matrimonio viene avalado, como veremos, por una negación absoluta del valor de la muerte o, lo que es lo mismo, por una sanción de la muerte como culminación, como una representación más en la hipocresía de la vida cotidiana, como un acceso al mundo mítico en el que, en parte, viven los protagonistas de la película.

Además de ese recurso a lo sagrado y a su acceso a través del sexo, hay un tercer elemento que entra en discordia en **Crash**: la visión no que tiene el hombre de las máquinas, sino de las máquinas como verdaderos instrumentos de evolución espiritual, de utensilios que ciertas personas utilizan (los elegidos, los iniciados) en el conocimiento de una verdad que existe pero que es velada por las normas sociales. Esta verdad está íntimamente ligada a la concepción de la muerte en ese círculo secreto de personajes alrededor del que se vertebra todo el filme. Por ello, **Crash** es un viaje en busca de la extinción, pero no de una extinción cualquiera, sino en el sentido que, en una época maquinística, sólo puede adquirir carta de naturaleza: la transgresión ligada a lo mecánico. Al aunar ese contenido ascético del que hablábamos

c r o n e n b e r g

con las referencias a una trascendencia de la carne más allá de ella misma a través de la máquina, **Crash** se sitúa en un terreno incómodo, pues fuera de su misión mesiánica, de esa sacralización de la pulsión de muerte presente en el hombre, sólo nos deja enormes autopistas transitadas: la vacuidad de un mundo sin una muerte hermosa y elegida.

### La revelación

Los ejes vertebradores que acabamos de mencionar se hallan en germen en el arranque del filme, pues en dos escenas consecutivas hallamos dos actos sexuales con una serie de coincidencias que no son, ni mucho menos, casuales. El primero de tales actos es el que realiza en un hangar, Catherine Ballard (Deborah Kara Unger) con su profesor de aviación. Y en él se produce un gesto que delata una especial querencia: Catherine se saca un seno y lo coloca sobre la avioneta contra la que van a realizar el coito: carne y máquina devorando su cuerpo. La prisión de carne y de metal entre la que conoce el placer y a la que nos remitirá la última escena de la película. El segundo de los actos tiene lugar sin solución de continuidad: nos hallamos en el interior de un plató donde un operario busca a James Ballard (James Spader). Un corte directo nos sitúa en una habitación donde Ballard está poseyendo a una muchacha contra la fría caja de metal que guarda una cámara de filmación. Otro corte nos lleva al apartamento en un bloque de edificios de las afueras de la ciudad donde vive el matrimonio Ballard. Ambos se cuentan sus experiencias y contra la barandilla del balcón James y Catherine realizan el acto sexual mientras los coches fluyen por las autopistas que debajo les esperan.

En breve, el primer dato que conocemos de ambos personajes es su inclinación por el sexo, el gusto por las situaciones que conllevan un cierto riesgo (un recinto público en Catherine, una habitación perceptible de ser abierta en cualquier momento en James), la inclinación de ligar el placer sexual con los lugares de trabajo y una atracción por lo metálico. Nada, entre ellos, de momento, de los coches; algo que sí conoce ese narrador omnisciente que es la cámara, de ahí que el contrapicado con el que se cierra esa introducción en el filme no sea, de ninguna de las maneras, gratuito. Y, en verdad, poco tiempo va a tardar en revelárenos el valor de ese plano general sobre las autopistas, ya que en la escena siguiente, James Ballard, que va mirando un guión mientras conduce, pierde el control de su vehículo, se sale de su carril y choca con un automóvil, a raíz de lo cual el conductor del coche con el que impacta se mata al empotrarse en el cristal del de Ballard y éste queda frente a frente con el otro pasajero del automóvil: la mujer del fallecido, la doctora Helen Remington (Holly Hunter). Ésta, en el aturdimiento del golpe y el presentimiento de la muerte, al intentar liberarse del cinturón de seguridad, se descubre un seno. Los ojos de ambos personajes quedan presos en esa cárcel de metal, carne y muerte a la que se han visto abocados.

Tenemos, pues, en este arranque de la película, la constatación de que vivir durante un segundo en los límites de lo que nos conforma como humanos puede trastornar y modificar todas nuestras pautas de conducta. Los protagonistas de **Crash** no van a ser ajenos a esta revelación a la que han asistido y de la que han sido partícipes.

Decimos, pues, que el punto de partida de **Crash** está marcado por un accidente automovilístico donde dos seres humanos (un hombre y una mujer) se enfrentan con la carne, el metal y la muerte. Pero no como elementos separados de una especie de puzzle, sino como partes integrantes de un mismo conjunto. De hecho, los impulsos

que los personajes van a ir mostrando a partir de ese momento responden a una tendencia que parece cuasi innata para ir siempre más allá de los límites que se imponen: la carne se hiere, el metal se transmuta, la muerte se anula. Tres momentos de una trinidad que se corresponden con los tres grados de ascesis (la unión con ese algo que existe desde que la cesación vital y la unión con los coches se hace presente) que James Ballard vive a lo largo de la diégesis: la revelación, la iniciación y la comunión. Sólo observando **Crash** en términos cuasi-religiosos (pero en términos cuasi-religiosos que nada tienen que ver con la religión) se logra anular el sentimiento de impotencia, de corruptibilidad y, sobre todo, de fragilidad que tiene el hombre en su contacto con lo metálico.

Las revelaciones no son, ni pueden ser, racionales. No tienen un porqué, aunque sí van seguidas de un cambio de conducta y de apreciación de la realidad. El caso de san Pablo herido por la luz divina cuando iba a caballo camino de Damasco es el más señalable en el cristianismo. Una fuerza arrebatadora y de la que nada se sabe irrumpe en el mundo cotidiano para trastocarlo y modificar la percepción de aquel que lo vive. Se oponen pues revelación e iniciación, al ser la primera ajena al que la experimenta.

La revelación en **Crash** ya la hemos analizado. Un azar hace que dos seres, en dos vehículos de transporte, adquieran un conocimiento instantáneo y que va a cambiarles interiormente. En un principio, la relación de Ballard y la doctora Remington es esquiva cuando se encuentran, los dos tullidos, los dos soportados por prótesis metálicas, en el hospital. Más atracción hay cuando coinciden en el garaje donde se hallan los coches siniestrados. Y más todavía cuando tienen relaciones sexuales y empiezan a frecuentar la casa de Vaughan (Elias Koteas).

### La teoría

Inmediatamente después del primer simulacro-reconstrucción de accidente mítico (el de la muerte del actor James Dean), tiene lugar, en casa de Vaughan, la primera exposición del propósito de sus acciones. Un lugar en las afueras de una ciudad, con un interior destartado, con personajes en los límites de lo humano (drogados, reconstruidos mediante implantes metálicos, sangrando...), adonde llegan Ballard y la doctora Remington. En el estudio de Vaughan, donde analiza y planifica sus próximos espectáculos automovilísticos de coqueteo con la muerte, éste le expone a Ballard el porqué de toda su búsqueda: la remodelación del cuerpo humano mediante la tecnología; es decir, la fusión de la carne con el metal en espectáculos donde la muerte queda anulada



Foto: Crash (1996)

no por su inexistencia sino por su intradiegetización. Si sólo importa la carne, la carne logra su objetivo, y la conciencia de ese logro pueden experimentarla otros hombres, aunque quien en verdad la haya vivido no subsista.

Si uno de los presupuestos teóricos era la remodelación del cuerpo (a esto remiten, de hecho, las fotografías clínicas de Vaughan, las prótesis que lleva Gabrielle (Rossanna Arquette), el travestismo del que hacen gala algunos personajes en la película, las marcas de metal en la carne de las fotografías que Vaughan le muestra a Ballard...) el otro es el que el mismo Vaughan le explica a Ballard cuando van conduciendo, desafiando todos los peligros, en busca de una prostituta. En este recorrido, se nos narra que la atracción por los accidentes automovilísticos es el verdadero futuro y se ha de entender en términos de una patología benévola, ya que en el momento en que se produce un impacto, hay una total liberación de energías sexuales, con lo que ha de aumentar el número de nacimientos, al margen de la experiencia que supone poder vivir esa excitación.

Pues bien, lo curioso es que tales discursos creados para dar cobijo a los actos presuntamente delirantes que realizan los personajes, son denegados por Vaughan con las palabras: "*Todo esto me satisface pero no sé para qué*". Actuación por pura actuación. No hay más. Puro simulacro. Pura transgresión.

### La confirmación

El encuentro de Vaughan con Catherine se produce cerca de los estudios donde trabaja Ballard. Allí han acudido los dos hombres y allí la mujer se une a ellos. Los tres juntos van a presenciar los resultados de un accidente provocado por un compañero de Vaughan, el mismo que vimos conduciendo el coche en la simulación de la muerte de James Dean. Pues bien, ahora ha muerto de verdad simulando la muerte de Jayne Mansfield. Y en este simulacro entra también el mismo simulacro de la muerte, pues si ni ese hombre era la famosa actriz, ni nada era igual a aquello, el simulacro se extiende a cualquier ingrediente del siniestro. Y transfiere la falsedad a la extinción.

Sin embargo, lo más resaltante de esta confirmación, en la que los actores deambulan por entre los heridos, por entre los bomberos, la policía y las ambulancias como posando, fumando, haciéndose fotos con una lentitud y morosidad sensual y mórbida, es el clima de irrealidad que rezuma la escena. Vaughan, Ballard y Catherine transitan por la realidad de la desgracia como si fuera una película, como si estuviera preparada para una contemplación extática (en verdad el accidente estaba preparado, pero también había una alta dosis de aleatoriedad en él). El amor (el deseo de la carne, mejor) y la muerte están indisolublemente unidos, pero ambos han de tener lugar en el marco del automóvil. La actuación que realizan los tres personajes corresponde, por tanto, a un rictus de gozo y de envidia por hallarse al lado de quien ha conseguido la transgresión de la muerte y de la carne que ellos anhelan. La muerte se convierte así en sólo una *performance*.

Sin embargo, la teatralidad de la confirmación no acaba aquí. Pues si bien es cierto que es uno el confirmando, en el acto de aceptación se produce una transferencia entre aquel que imparte y aquel que recibe. Y la transferencia que ha de pagar Ballard es la entrada (semi-entrada todavía) de Catherine en el mundo automovilístico donde él se halla para siempre. Sólo así puede entenderse la dolorosa escena que tiene lugar en el interior del coche en el interior del túnel de lavado. Ellos se encierran en el auto-

móvil (del que se van cerrando todas las puertas como si fuera poseedor de una vida extraña) aislándose doblemente del mundo, igual que si tuvieran conciencia de la transgresión que en verdad encarnan, sabiendo que no son nada separados de esas máquinas. En el asiento de atrás, mientras Ballard está aferrado al volante y mira por el retrovisor, Catherine, al igual que en la primera escena, se sacará un seno y será poseída brutalmente por Vaughan, metáfora de la limpieza que la mujer de Ballard está experimentando al abandonar el mundo de normalidad que la contenía. Mientras, el coche penetra por esa vagina húmeda que es el túnel de lavado. Un mundo de silencio envuelve al coche y a sus ocupantes. Todo lo que unía a Ballard con el mundo real ha pasado a ese nuevo universo maquinístico de sexo y violencia.

### La iniciación

Sin lugar a dudas, sí hay un punto de inflexión importantísimo en **Crash**: es el momento en que tanto el deseo y la carne adquieren carta de naturaleza cuando el metal es inscrito en el cuerpo. Ballard y Vaughan se hacen grabar tatuajes en su piel como si fueran las señales que ha producido una herida por el metal de un coche tras un impacto, y en un coche, debajo de un puente, mantienen los dos hombres una relación sexual en la que se sublima el movimiento de muerte nacido en la revelación, pues se lo sanciona con el marchamo de la esterilidad. Aquí está el máximo grado de implicación de Ballard con su compañero. La carne nueva del nuevo hombre será infundida mediante el deseo de un hombre por otro hombre. Y el acto aquí se resuelve en otra síntesis, pues, en esos momentos, el mundo es un automóvil con dos hombres abrazados. De ahí la violencia de Vaughan hacia Catherine, de ahí los actos de Ballard con su mujer en el límite de lo aceptado socialmente para una pareja típica, pues al sexo, a los accidentes y al abismo de la muerte se le había de sumar el sexo por el sexo, sin posibilidad de procreación. Por eso, sólo cuando Vaughan ha poseído a Ballard, Vaughan puede culminar su actuación de metal y fingir la muerte, representar por completo el papel del éxtasis, del orgasmo de la muerte que se causa y que causa a otros: la mutación del hombre entre los hierros, la excitación llevada al gozo, el momento de la iluminación, cuando todo se sabe. Antes de precipitarse por un puente y arder entre los hierros retorcidos y los llantos de los pasajeros del autobús sobre el que ha caído, ha embestido el coche en el que circulaban Ballard y su mujer, iguales embestidas que le propinó al automóvil en el que se refugió James Ballard tras su relación sexual con él. Últimas llamadas.

Tras el accidente de Vaughan, James Ballard se sabe ya con todos los poderes, es el maestro que era su amante muerto, aunque necesita de una experiencia que lo confirme como tal. Una comunión con aquello que ama.

### La comunión

Esa comunión va a ser la experiencia cercana a la muerte que Ballard y Catherine viven al final de **Crash**, pues con el intento de la iniciación de ésta por parte de su marido éste intenta transferirle su conocimiento, una iniciación cercana al cese de la vida. Por ello, cuando Ballard posee a Catherine, medio muerta-medio viva, tras las ruinas del coche que humea como un cuerpo que se corrompe, está concluyendo el movimiento, el impulso de muerte, que se le había inscrito en el momento de su accidente con la doctora Remington. La posesión es, pues, posesión de un arquetipo (no

importa qué, importa el cómo) y, las palabras “*Quizá la próxima vez*” son el claro exponente de: (1) la denegación de la muerte que hemos expuesto a lo largo de todo el artículo, pues con esta frase se deja bien a las claras la intención de clausurar el movimiento vital si éste está alejado del saber maquinístico. Nada importa, tampoco, si llega la muerte, pues la muerte es parte de la representación, sabida, que nos mueve; incluso más, no hay nada más allá de la muerte, pues si la experiencia de los accidentes es excitante, el orgasmo de éstos corresponde a esa *petite morte*, a ese dejar la vida sin sentirla; (2) enlazando con lo anterior se hallaría la frustración por la no consumación total del acto amoroso con Catherine, pues él la embistió para que ella alcanzara la inmortalidad muriendo, en el simulacro de un accidente total que aún no pudo ser; (3) ligado indisolublemente a lo anterior está el deseo necrofílico del que está permeado **Crash**, la querencia por todo lo que se consume, la baza de las experiencias que están al límite del mismo sentir y, por último, (4) la imposibilidad de poder acceder a ese acto sexual que se resuelva en absoluto gozo, tanto por la inexistencia de la muerte como por la feminidad de Catherine; la iniciación que vivió Ballard fue una iniciación homosexual que, al tiempo, resultó ser su verdadera iniciación sexual en términos de transgresión para sus experiencias hasta ese momento.

De este modo, si a los ejes vertebradores del filme que enumerábamos al principio (la carne, el metal y la muerte) añadimos la homosexualidad, la necrofilia y el simulacro, junto a la revelación, la confirmación y la comunión, observamos claramente el porqué de ese ascetismo que decíamos impregna la película. Hay una búsqueda de la trascendencia, pero al mismo tiempo hay una imposibilidad intrínseca de alcanzarla. De ahí la búsqueda desesperada de los protagonistas, el movimiento hacia una transgresión que los agota, el saber, en el fondo, lo ficticio de todo su intento. Pulsión de muerte que es pulsión de vida. Que muero porque no muero.



Foto: Crash (1996)