

Interferencias intertextuales entre Lovecraft, Sartre y Cronenberg

Intertextual interferences between Lovecraft, Sartre, and Cronenberg

Alfonso Freire-Sánchez
Universidad Abat Oliba,
CEU Universities
freire3@uao.es
ORCID: 0000-0003-2082-
1212

Maria Fitó-Carreras
Universidad Internacional
de Cataluña
mfito@uic.es
ORCID: 0000-0002-0500-
4006

Montserrat Vidal-Mestre
Universidad Internacional
de Cataluña
mvidalm@uic.es
ORCID: 0000-0001-6144-
5386

Resumen: En 2002, el divulgador Eduard Punset entrevistó a David Cronenberg en el programa de televisión *Redes*. En dicha entrevista, el cineasta canadiense afirmó haber sido influenciado por una amalgama de escritores y pensadores, entre los cuales se encuentran Jean-Paul Sartre y H.P. Lovecraft. En este artículo analizamos las interferencias intertextuales así como las diferencias y similitudes entre la obra sartriana y los principios del horror cósmico lovecraftiano en el cine de Cronenberg. Del mismo modo, se trazan los preceptos ideológicos sobre los que esta intertextualidad ha podido influir en el *body horror*, el subgénero de horror del que el propio Cronenberg reniega, aunque sea considerado el pionero y principal exponente.

Palabras clave: Intertextualidad, Cronenberg, Sartre, Lovecraft, horror corporal.

Abstract: In 2002, the science communicator Eduard Punset interviewed David Cronenberg on the television program *Redes*. In this interview, the Canadian filmmaker claimed to have been influenced by an amalgam of writers and thinkers, including Jean-Paul Sartre and H.P. Lovecraft. In this article we analyze the intertextual interferences as well as the differences and similarities between Sartre's work and the principles of Lovecraftian cosmic horror in Cronenberg's cinema. Likewise, we trace the ideological precepts on which this intertextuality has been able to influence body horror, the horror subgenre of which Cronenberg himself disavows, although he is considered the pioneer and main exponent.

Keywords: Intertextuality, Cronenberg, Sartre, Lovecraft, body horror.

1. INTRODUCCIÓN. CRONENBERG COMO MOSAICO DE INFLUENCIAS E INTERTEXTUALIDADES

Julia Kristeva considera que toda creación literaria es un complejo mosaico de influencias y citas de otros relatos o cuentos que se caracterizan por a un proceso de transformación de un texto en otro (1978: 90-91). Esta reflexión responde a la naturaleza del cine de David Cronenberg (Toronto, Canadá, 1943), el cual, como él mismo ha afirmado en diversas entrevistas (2002; 2007 y 2021), es una mezcla de influencias literarias, filosóficas y científicas concretas. Esta intertextualidad poliédrica que desemboca en su obra fílmica, también se reproduce metafóricamente en algunas de las señas distintivas de su obra, tales como la transmutación de un cuerpo a otro o la propia transformación del cuerpo por el influjo de agentes externos.

No obstante, ni el citado mosaico de numerosas fuentes de inspiración ni las propias adaptaciones cinematográficas de diferentes obras literarias han logrado hacer mella en la peculiaridad identitaria de Cronenberg como artista. Más bien al contrario, sus películas proyectan un sello autoral inequívoco y altamente reconocible, logrando que «el público de sus películas experimente un fenómeno abyecto sensible» (Pascal, 2024: 2) donde el cineasta «lleva el cuerpo al extremo, situándolo en el umbral entre el placer y el horror y, en ocasiones, rompiendo ese límite» (Fachel de Medeiros, 2016: 4). Este reconocible sello autoral, que también se encuentra en otros directores como Quentin Tarantino o Wes Anderson, adquiere una relevancia y complejidad particulares en el caso de Cronenberg si atendemos a la longevidad de su obra y la diversidad de los temas que aborda.

Desde esta definición del sello autoral, cabe señalar que tanto la academia como la *cultura pop* han etiquetado a Cronenberg como el máximo representante del *horror corporal* o *body horror*. Este hecho es comparable a la consideración de Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) como el creador y mayor exponente del *horror cósmico* o a la de Hans Ruedi Giger (1940-2014) del *horror biomecánico*. No obstante, en varias ocasiones Cronenberg se ha mostrado contrario a ser etiquetado bajo este subgénero de terror caracterizado por exageradas, grotescas y escatológicas deformaciones y mutaciones del cuerpo humano:

La expresión que parece etiquetarme más comúnmente es el *body horror*. Era un término que alguien usaba para describir lo que estaba haciendo, así que no es una categoría en mi cabeza que uso para hacer películas. Esas cosas analíticas vienen después de que se hace la película; Para mí no vienen antes. De hecho, no acuden a mí en absoluto a menos que hable con alguien como usted y lo discutamos. Pero en términos de hacer la película, ese tema nunca surge.

Simplemente no es un pensamiento (Cronenberg, 2007).

Ante esta paradoja, nos preguntamos: ¿es adecuado etiquetar a un artista como el impulsor y principal exponente de un subgénero cinematográfico cuando este reniega y se considera contrario a sus planteamientos estéticos y narrativos? ¿Debería ponderar la intencionalidad del artista o, por el contrario, el resultado de la obra según el análisis crítico de profesionales expertos en la materia? Estas preguntas no tienen una respuesta objetiva. Sin embargo, el hecho de reflexionar acerca de las influencias que carecen de base especulativa, es decir, aquellas que el propio Cronenberg ha reconocido como fuentes de inspiración, y analizar su posible representación en la obra, puede ayudar a esgrimir la intertextualidad como un arma para entender las vertientes menos exploradas del artista canadiense.

En este sentido, entendiendo que ya se ha investigado vastamente la relación casi ininterrumpida entre el psicoanálisis y su trasvase en la obra cinematográfica (Fachel de Medeiros, 2016; Ferrell y Silverman, 2014; Martínez Labra, 2022), este artículo no se centra en la intertextualidad entre Cronenberg y las obras de Sigmund Freud y Carl Gustav Jung. Contrariamente, este estudio tiene como objetivo analizar las interferencias intertextuales así como las diferencias y similitudes entre el cine de Cronenberg y las características del *horror cósmico* de H. P. Lovecraft (1890-1937) y el pensamiento existencialista de Jean-Paul Sartre (1905-1980). Partimos, no obstante, de una relación menos cristalina entre el cine de Cronenberg y estos dos últimos autores y, por tanto, se espera generar un nuevo espacio para el debate y la reflexión sobre senderos relacionales poco transitados.

2. DEL HORROR CÓSMICO AL HORROR CORPORAL

Respecto a la obra de Lovecraft, en primer lugar, es necesario fijar las características principales de la narrativa del *horror cósmico* que el propio autor estableció:

Debe contener cierta atmósfera de intenso e inexplicable pavor a fuerzas exteriores y desconocidas, una suspensión o transgresión maligna y particular de esas leyes fijas de la Naturaleza que son nuestra única salvaguardia frente a los ataques del caos y de los demonios de espacios insondables (Lovecraft, 1984: 10-11).

Por tanto, tal y como afirma el autor de Providence, la narrativa del *horror cósmico*, que cataloga como «extraña» (1984: 10), está imperada por la existencia de fuerzas cósmicas que se sitúan en un plano de conocimiento ajeno al cognoscible humano y por antes que Lovecraft denomina *dioses primigenios* como, por ejemplo, la ancestral

divinidad Cthulhu. Esta incapacidad del ser humano por entender su existencia se debe, en gran parte, a que la existencia de estas criaturas primigenias no responde a las leyes físicas de la Naturaleza y, por tanto, el individuo que se exponga a su presencia caerá en la *locura*, entendida según los preceptos teóricos de principios del siglo XX. Y es que, tal y como considera Joshi (1990), investigador experto en la narrativa lovecraftiana y en el género de lo fantástico, la *locura* es otra de las características principales del *horror cósmico* de Lovecraft.

En el cine de Cronenberg la salud mental¹ es omnipresente (Hill, 2012). Por ejemplo, *Videodrome* (1983) (fot.1), *Scanners* (1985) (fot. 2), *Crimes of the Future* (2022) o, especialmente, *Spider* (2002) (fot. 3) profundizan en temas de obsesión sexual y complejos como el de Edipo, relaciones tormentosas, transformaciones que llevan a los sujetos a un sentimiento de alienación y angustia y, paralelamente, exponen la posibilidad de intervenciones científicas para tratar trastornos o problemas de salud mental. No obstante, pese a la fascinación reconocida del cineasta por Freud y Jung y, cuya vida incluso recrea en *A Dangerous Method* (Cronenberg, 2011), Cronenberg considera que sus películas no deben abordar los síntomas de los trastornos mentales desde una perspectiva realista y científica, pese a ser un cine caracterizado por la «aparición de científicos transgresores» (Mancebo Roca, 2013: 17), sino desde los sentimientos y la percepción de la persona que los padece, como sucede en *Spider* (2002). De este modo, su representación de la salud mental está más cercana a la arcaica concepción de esta como el concepto de *locura* de inicios del siglo XX que, a su vez, encaja con su representación en la narrativa lovecraftiana.

Sin embargo, aunque ambos universos narrativos confluyen en el tema de la salud mental y lo hacen desde la perspectiva desactualizada de la *locura* y ponen énfasis en la paranoia, existe un punto discordante entre ambas. El *horror cósmico* de Lovecraft parte de un punto A que es el estado de cordura del protagonista hacia un punto B que es el trastorno provocado por agentes externos. Esto puede reflejarse en síntomas que coinciden —en parte— con los del trastorno por estrés postraumático y, en ocasiones, con la esquizofrenia paranoide, ambos padecimientos relacionados con el contacto que los sujetos experimentan con las fuerzas paranormales. Mientras que el cine de Cronenberg, totalmente imbuido por el psicoanálisis, no parte de un ser humano en estado A, es decir, *normalizado*, sino iniciaría su viaje narrativo desde el estado B, caracterizado por una fuerte conducta

¹ Asimismo, la salud mental es el tema central de la novela del cineasta, titulada *Consumed* (Cronenberg, 2014).

obsesiva. Este argumento se observa, por ejemplo, en el científico Seth Brundle en *The Fly* (1986), en Max Renn en *Videodrome* (1982) o en los trastornos mentales que padece Dennis Cleg en *Spider* (2002). De esta manera, los acontecimientos ocurridos durante el relato cinematográfico son el camino hacia un estado C en el que se incrementan los padecimientos y síntomas, transportando a los protagonistas a la paranoia. Hablamos, por tanto, de un determinismo hacia el agravio de la salud mental y un cambio de estado mental que, en muchas ocasiones, va unido a la transformación corporal.

Empero, cabe señalar que igual que para Sartre no hay dualidad entre cuerpo y consciencia y esta está encarnada (Díaz Romero, 2015), para Cronenberg, la mente y el cuerpo son uno y por ello los cambios en los personajes no siempre se muestran mediante mutaciones de imaginarios *kafkianos* que afectan al cuerpo sino también por transformaciones mentales que se pueden simbolizar, sobre todo en el cine cronenbergiano de las últimas décadas, mediante cambios físicos nimios como, por ejemplo, un corte de pelo o por «los tatuajes proféticos que, por otra parte, son cosecha propia del director canadiense» (Mancebo Roca, 2013: 17).

Respecto a la construcción de los personajes, de nuevo, se encuentran ciertas intertextualidades con los protagonistas de la obra de Lovecraft, quien, como Edgar Allan Poe (1809-1849) y otros autores y autoras del Romanticismo como Mary Shelley (1797-1851) y Victor Hugo (1802-1885), fueron pioneros en construir personajes oscuros y antihéroicos. Tanto es así que, según Pascal, los personajes de Cronenberg pueden llegar a considerarse monstruos:

La mayoría de estos personajes son «monstruos», ya sea literalmente (como en el caso de Seth Brundle en *The Fly*, un científico que «muta» en hombre-mosca tras un teletransporte fallido) o metafóricamente (los gemelos de *Dead Ringers*, los obsesionados asesinos de carretera de *Crash...*). Todos mueren como consecuencia de su monstruosidad, que, por insoportable que sea, no les deja otra salida. La hibridez de estos monstruos es, de hecho, la razón por la que las películas de Cronenberg presentan una forma particular de horror: la carne se «reorganiza», destruyendo cualquier oposición binaria tradicional (Pascal, 2024: 5).

Sean considerados monstruosidades o no, lo que parece común en la mayoría de los personajes protagónicos cronenbergianos es su personalidad obsesiva, sus pulsiones sexuales, su ambivalencia moral, el padecimiento de trastornos mentales y, sobre todo, su imperfeccionismo. Y es que, tal y como asevera el propio Cronenberg, sus personajes deben alejarse del perfeccionismo humano, el cual

considera un sinsentido:

Nunca tendremos el 100% de exactitud sobre nada. Pero eso es solo un ejercicio cerebral, intelectual. Las personas son los únicos seres vivos que piensan que deberían ser perfectos en todo. No existe nada en el universo a lo que le importe ese perfeccionismo intelectual (Cronenberg, 2022).

Estas características, en suma, les alejan de los personajes heroicos y virtuosos del patrón narrativo clásico del *viaje del héroe* de Joseph Campbell (1904-1987) y les acerca a la definición del personaje antiheroico contemporáneo:

Personaje con propósitos propios, cuyo leitmotiv es la venganza o la búsqueda de su identidad, y que se caracteriza por la contradicción, la soledad, el conflicto interior y una conducta desinhibida y escéptica. En su arco de redención alineará sus propósitos con el bien común y, gracias a su fortaleza y resiliencia, logrará sus objetivos sin importar los medios, y al margen de la ley establecida (Freire y Vidal-Mestre, 2022: 262-263).

Este camino o arco evolutivo de los personajes y su citado antiheroísmo, son otros de los trasvases intertextuales que conectan Lovecraft y Cronenberg. Pero, aunque presentan estos puntos de comunión, difieren en su *leitmotiv* o fin último. Para Lovecraft este fin viene motivado por elementos exógenos a la condición humana, la cual considera insignificante. En contraste, para Cronenberg, los elementos que definen su *leitmotiv* son endógenos y todo, hasta la propia tecnología, se reduce al ser humano y sus acciones. De esta manera, Lovecraft presenta personajes atraídos irremediablemente por las fuerzas ocultas que no pueden entender y que les arrastran a la paranoia por el miedo a lo desconocido y a aquello que sus mentes no puede concebir: «La emoción más antigua e intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido» (Lovecraft, 1989: 7). Pero si el miedo en el *horror cósmico* está en aquello desconocido que reside en el espacio exterior, en el *horror corporal* está en el propio cuerpo humano:

El horror corporal, interpretado de forma fantástica o realista, es un juego hacia una especie de muerte, por lo que, ya sea llamativo y carnoso o sutil y subversivo, debe enfrentar al espectador a la extraña efimeridad de su propio cuerpo. Como medio de enfermedad, cambio, violencia, adicción, placer, terror, el cuerpo es un escenario de posibilidades aterradoras: ver eso filmado es enfrentarse a esas posibilidades dentro de uno mismo (Milligan, 2017: 41).

Cronenberg explora el miedo de forma similar, como sucede en *Scanners* (1981), *Videodrome* (1982) y *Dead Ringers* (1988), entremezclando la realidad con la ilusión y la paranoia. En este sentido, el canadiense logra trasladar ese miedo a lo desconocido en la propia transformación del cuerpo humano, una de las características de la filosofía de la *nueva carne* que, según Loredó *et al.* (2005: 273), aparece por primera vez en el filme *Videodrome* (1982)². Esta corriente artística podría definirse como: «una expresión estética basada en la transformación del cuerpo humano que ocurre normalmente por la fusión entre el organismo y la materia –la mayoría de las veces, tecnológica» (Loredó *et al.*, 2005: 271). Un elemento que es patente incluso en los inicios de la filmografía del cineasta:

Creo que mis películas tienden a ser muy conscientes del cuerpo. Lo que el cuerpo es, lo que hace y lo que puede hacer suele ser central en mis películas. Nunca fue algo consciente pero gradualmente me di cuenta que estaba muy interesado en las cosas que suceden en el interior mentalmente y físicamente, más que en una especie de amenaza exterior (Cronenberg en *Take On*, 1982).

Por tanto, no es posible hablar de una adaptación de la obra de Lovecraft que, por otro lado, Prosper y Ramón Fernández (2011) y Reis Filho (2017) han considerado que es inadaptable al cine. Sin embargo, sí es posible afirmar que, además del tratamiento arcaico de los trastornos mentales y la construcción narrativa de los personajes, Cronenberg también logra trasladar el *horror cósmico* lovecraftiano y la atmósfera asfixiante al propio *horror corporal* y la transformación del ser humano. Acepta el trinomio mente-cuerpo-tecnología como un solo ente y, como afirma Valencia Tamayo (2022: 69), encontrando la belleza en la monstruosidad y la fascinación por la degradación corporal. Esta transformación provoca que los personajes se cuestionen su identidad, el orden establecido y la naturaleza de la realidad, temas comunes en la obra lovecraftiana.

3. EL EXISTENCIALISMO ES UN HUMANISMO EN EL CINE DE CRONENBERG

Cronenberg ha manifestado estar influido por el pensamiento existencialista de Jean Paul Sartre, sin embargo, a diferencia de su interpretación del psicoanálisis, sus declaraciones no determinan con exactitud qué elementos sartrianos han desembocado en su obra cinematográfica, más allá de la incertidumbre y la inexistencia del alma

² «Long live to the New Flesh» es la frase de *Videodrome* (1982) que introduce el movimiento artístico e intelectual de la *nueva carne*.

o de algo que preceda al ser: «Para mí, el cuerpo humano es el factor esencial de la condición humana. Me refiero a que soy ateo, no creo en el más allá. Cuando morimos desaparecemos. Nuestros cuerpos son lo que somos» (Cronenberg, 2007).

Cronenberg se declara «humanista pese a ser existencialista» (2002), siendo esta frase muy similar al título de la obra *El existencialismo es un humanismo* escrito por Sartre en el año 1946 y publicado en París en 1948. Tanto el cineasta como el escritor, pensador y crítico de literatura, parten del ateísmo y niegan que el ser humano esté predeterminado por Dios o por su propia esencia, lo que pone de manifiesto el concepto de libertad existencialista: «El hombre, pues, goza de una libertad total. El hombre, pues, es lo que quiere ser, dado que no existe ninguna fuerza intrínseca (esencia) o extrínseca (Dios) que le obligue a comportarse de una forma determinada» (Fontán, 1985: 140).

Según Cronenberg, para el artista «no hay un sentimiento final de logro» (2022), lo que equipara a la propia existencia del ser humano. Este hecho, aunque *a priori* parece contrastar la ontología ofrecida por Sartre tanto en sus ensayos filosóficos como en sus novelas, finalmente evoca en el axioma «se vive constantemente en la incertidumbre» (2022). Este pensamiento lo condensa el filósofo Leo Elders (1926-2019) de la siguiente manera:

Sartre elaboró su ontología con el fin de ofrecer al hombre un sistema que le permita conferir a las cosas su significado. Sin embargo, el mismo Sartre llega a la conclusión de que, desde este punto de vista, la existencia humana es una empresa sin esperanza. ¿Qué decir entonces de una ontología que lleva a tales conclusiones? (Elders, 1977: 257).

Los personajes surgidos de la mente del cineasta canadiense, tal y como afirma, se caracterizan por la búsqueda de la identidad (Cronenberg, 2021) e, inevitablemente, por el conocimiento sobre la ciencia y la tecnología, lo que acaba convirtiéndose en una obsesión en muchos de sus personajes protagonistas. Este hecho suscita claros paralelismos con la obsesión por el conocimiento sobre lo desconocido y paranormal de los personajes de Lovecraft; elemento que en ambos casos encamina a la perdición:

Lo grotesco siempre ha funcionado en Cronenberg para revelar los límites de la voluntad, el conocimiento y el deseo humanos en el contexto de las capacidades tecnológicas para la invasión y la transmutación de la existencia material. Estas capacidades, como las venganzas siniestras de los dioses eldritch de H. P. Lovecraft, tienden a abrumar y finalmente destruir a quienes se sienten fascinados por

ellas (Dunlap y Delpuch-Ramey, 2010: 321).

Dicha búsqueda de identidad se fundamenta en la obsesión de sus personajes y la lucha consigo mismo, otro de los pilares del existencialismo sartriano y el desasosiego humano, incluso en su propio rasgo corpóreo:

El cuerpo es lo que soy inmediatamente: en otro sentido estoy separado de él por el espesor infinito del mundo; me es dado por un reflujo del mundo hacia mi facticidad, y la condición de ese reflujo perpetuo es un perpetuo padecer (Sartre, 2007: 352).

Pero esta búsqueda de la identidad está irremediamente vinculada con la ciencia y la tecnología. En este punto es necesario aclarar que, pese a que Cronenberg parte, en sus inicios, de una influencia declarada por el escritor científico Isaac Asimov, la concepción del director de cine sobre la tecnología es diametralmente opuesta. Para Cronenberg, la tecnología es humana en tanto que es una creación del ser humano y, por consiguiente, es una dimensión lógica e irremediamente destinada a formar parte de la condición humana y no un elemento externo:

Toda la información que recibimos y percibimos está estructurada y mediada por el cerebro, pero este se basa en no tanta información comparada con la que sabemos que es posible. Por eso hemos inventado máquinas para poder ampliar los oídos, la vista, la boca... Nuestra tecnología es un intento de ampliación de nosotros mismos, de proyectarnos en el mundo y retroalimentarnos para poder percibir de alguna manera, lo que no podemos percibir naturalmente. De forma que cuando las personas hablan de la tecnología en oposición a lo humano creo que se equivocan completamente: solo existe lo humano, la única tecnología es la humana (Cronenberg, 2002).

Del mismo modo, para Cronenberg «el ser humano es un ensamblaje funcional y orgánico de ambas dimensiones, y de todos los productos, instrumentos y tecnologías que nos ofrece el mundo material y cultural» (Loredo *et al.*, 2005: 282). Esa concepción del devenir como *humano-máquina* (Fachel de Medeiros, 2016: 16), en el que los límites entre el ser y la máquina se antojan ambiguos, parte del principio sartriano que el cuerpo se encuentra ligado a la conciencia como posibilidad de su propia existencia. Y, por consiguiente, todo cuanto subyace bajo la consciencia humana es indisoluble a su propia existencia:

El problema del cuerpo y sus relaciones con la conciencia se ve a menudo oscurecido por el hecho de que se comience por considerar al cuerpo como una cosa dotada de sus leyes propias y susceptible de ser definida desde afuera, mientras que la conciencia se alcanza por el tipo de intuición íntima que le es propia (Sartre, 2007: 330).

De nuevo, la filosofía de la *nueva carne* convive con el pensamiento sartriano en tanto que la fusión entre el cuerpo y la tecnología es eminentemente humana, pues es creación del propio hombre en libertad que se crea a sí mismo:

Los seres humanos, como existencia, son seres que se crean a sí mismos. Sartre considera la libertad como el núcleo de la existencia humana. La existencia humana no es fija. Es un ser de conciencia libre que está en constante cambio y contiene pluralidad (Han-Jin, 2022: 131).

Esta concepción es bautizada por Milligan como *subjetividad corpórea*: «la tecnología se acerca a la subjetividad e intenta actuar sobre el cuerpo humano como objeto mutable» (2017: 40). Pero esa actuación como objeto mutable, aunque sea obra del ser humano, no está desprovista de dolor y violencia:

En todas esas ocasiones, al contrario de lo que suelen mostrar otras películas del mismo género, el acoplamiento hombre-máquina siempre es problemático en el nivel más básico y supuestamente banal: la carne que es violentada por los objetos técnicos reacciona con infecciones, supuraciones y sufrimientos que no pueden ser anestesiado (Sibilia, 2014: 213).

Debe considerarse, no obstante, que para Cronenberg no existe la dualidad en la concepción del ser humano, sino se trata de «una configuración psicofisiológica que supera la dualidad entre lo orgánico y lo material» (Sánchez-Moreno y Loredó, 2018: 112). Por tanto, el director supera la *grieta cartesiana* entre cuerpo y conciencia y se alinea con la encarnación de la conciencia sartriana. Este concepto se manifiesta a través de la mutación y la metamorfosis corpórea, reflejando la vulnerabilidad y fragilidad del ser humano. Del mismo modo, para el cineasta existe belleza incluso en la deformidad, la mutación o la herida y, como considera Milligan (2017) espera que el espectador la acepte. Para Cronenberg, según las reflexiones de Mathijs desplegadas en su libro *The Cinema of David Cronenberg* (2008), lo que le distingue en su existencialismo es su apreciación del cuerpo humano, el cual no tiene la concepción platónica de *jaula* del alma, sino que lo ve como el ser consciente de su existencia, pero no como un

elemento que para Sartre es la causa última de la náusea, la angustia y un lastre paradójicamente necesario y constituyente del ser.

4. CONCLUSIONES

Las conexiones intertextuales nos llevan a pensar que la filosofía cronenbergiana parte del interés profundo del director de cine por explorar y socavar los límites de la comprensión humana de H. P. Lovecraft ante lo paranoico, grotesco, desconocido e inexpugnable y a su vez, se fusiona con los axiomas del existencialismo de Sartre: *la existencia precede a la esencia* y es *necesario partir del sujeto*. Sin embargo, tras reflexionar sobre sus declaraciones en diversas épocas de su vida, consideramos poco acertado afirmar que Cronenberg pretenda mandar un mensaje conscientemente, algo que otros autores como Dunlap y Delpéch-Ramey (2010) o Valencia Tamayo (2022) han considerado. Más bien al contrario, creemos que la narrativa y la creación artística del cineasta no emana de un mensaje, sino que es una manifestación dramática de su pensamiento sobre la concepción humana y la finitud de la existencia:

Creo que tienes esta lista de temas que tienes en cuenta cuando haces una película, pero no es así conmigo [...] Bueno, es más una exploración que un mensaje. Un mensaje supone que tienes una respuesta. Pero en realidad, para mí cada película es solo una exploración de la condición humana. Eso es realmente todo. Y, por supuesto, está en una forma dramática intensificada, pero eso de alguna manera ilumina la naturaleza de la bestia humana. Realmente es sólo un examen y exploración de muchas cosas, pero no es como si tuviera la respuesta a nada (Cronenberg, 2007).

Si nos remitimos a la concepción de la transtextualidad según Genette: «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (1989: 9-10), Cronenberg sobrevive secretamente entre la paranoia lovecraftiana y el absurdismo existencial que, pese a reivindicarse como existencialista y manifestarse como humanista tal y como hiciera Sartre, considera que nada, excepto la muerte, el auténtico devenir humano, es certero. Quizás sea por eso que la mayoría de la filmografía de Cronenberg presenta finales donde ensalza la tragedia y la incertidumbre. Fusionando entonces el pensamiento de la consciencia sartriana con las reflexiones del cineasta, podemos afirmar que el artista no porta un mensaje, pero su obra toma consciencia en cada uno de nosotros y nosotras, por lo que es entonces cuando cobra un sentido individual y es decisión de cada espectador entender para sí a la *nueva carne cronenbergiana* como estandarte o no del *horror corporal* en el que ha sido etiquetado.

IMÁGENES



Fot. 1: Fotograma extraído de *Videodrome* (Cronenberg, 1982).



Fot. 2: Fotograma extraído de *Scanners* (Cronenberg, 1985).



Fot. 3: Fotograma extraído de *Spider* (Cronenberg, 2002).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CRONENBERG, David (2002), Entrevista concedida a Eduard Punset, *Redes, episodio 259*, Ciencia, terror y cine, Radio Televisión Española (RTV).
<https://www.youtube.com/watch?v=r9OVeJFWj9Y>
- CRONENBERG, David (2007), «Body Language: An Interview with David Cronenberg», *Wired.com*. [En línea: <https://www.wired.com/2007/12/body-language-a/>. Fecha de consulta: 28/04/2024].
- CRONENBERG, David (2016), *Consumidos*, Barcelona, Anagrama.
- CRONENBERG, David (2021), *David Cronenberg: Interviews (Conversations with Filmmakers Series)*, en D. Schwartz (ed.), Jackson, University Press of Mississippi.
- DÍAZ ROMERO, Paula (2015), «Cuerpo existido, cuerpo situado: Reflexiones sobre el cuerpo en la obra de Jean-Paul Sartre», *Síntesis*, 4, págs. 1-14.
- DUNLAP, Aron y Joshua DELPECH-RAMEY (2010), «Grotesque Normals: Cronenberg's Recent Men and Women», *Discourse*, 32/3, págs. 321-337.
- ELDELRS, Leo (1997), *Jean Paul Sartre: El ser y la nada. Crítica Filosófica*, Madrid, Editorial Magisterio Español.
- FACHEL DE MEDEIROS, Rosângela (2016), «O Devir-Corpo Dos Personagens De David Cronenberg», *Revista FAMECOS*, 23/2, s. pág.
- FERRELL, Donald y Martin SILVERMAN (2014), «A Dangerous Movie? Hollywood Does Psychoanalysis», *J Relig Health* 53, págs. 1841–1856.
- FONTÁN, Pedro (1985), *Los existencialismos: claves para su comprensión*, Madrid, Editorial Cincel.
- FREIRE, Alfonso y Montserrat VIDAL-MESTRE (2022), «El concepto de antihéroe o antiheroína en las narrativas audiovisuales transmedia», *Cuadernos.Info*, 52, págs. 246-265.
- GENETTE, Gérard (1989), *Figuras III*, trad. de C. Manzano, Barcelona, Lumen.
- HAN-JIN, Lee (2022), «Implicaciones de la filosofía existencialista de Sartre en la educación moral», *Moral Education Research*, 34/2, págs. 131-149.
- HILL, Brockton D. (2012), «*A Dangerous Method* (2011). Directed by David Cronenberg», *Psychological Perspectives*, 55/2, págs. 263–68.
- JOSHI, Sunand Tryambak (1990), *H. P. Lovecraft: The Decline of the West*, New Jersey, Wildside Press.
- KRISTEVA, Julia (1978), *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos.
- LOREDO, José Carlos, Jorge CASTRO, Belén JIMÉNEZ e Iván SÁNCHEZ

- (2005), «“New Flesh” and psychology: The example of Cronenberg’s cinema», *Studies in Psychology*, 26/2, págs. 271-283.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1989), *El horror en la literatura*, Alianza, Madrid.
- MANCEBO ROCA, Juan Agustín (2013), «Interpretaciones antagónicas de los modelos de cine ballardiano: Steven Spielberg y David Cronenberg», en A. L. Hueso Montón y M. G. Camarero Gómez (coords.), *Modelos de interpretación para el cine histórico*, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- MARTÍNEZ LABRA, Tania (2022), «Lo abyecto y lo siniestro en el horror corporal. Una perspectiva psicoanalítica y afectiva», *Revista de Antropología Social*, 30, págs. 1-16.
- MATHIJS, Ernest, (2008), *The Cinema of David Cronenberg: From Baron of Blood to Cultural Hero*, London, Wallflower.
- MILLIGAN, Chloe Anna (2017), «Uncomfortable in the New Flesh: Adapting to Body Horror in the Cinema of David Cronenberg», *Trespassing Journal: an online journal of trespassing art, science, and philosophy*, 6, págs. 28-43.
- PASCAL, Marie (2024), «L’espace filmique abject: *Naked Lunch* et *A History of Violence* de David Cronenberg», *Transcr(é)ation*, 4, págs. 1-26.
- PROSPER, Josep y Francisca RAMÓN FERNÁNDEZ (2021), «La ventana indiscreta: adaptación, narrativa y autoría», *SituArte*, 16/27, págs. 7-17. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5226501>
- REIS FILHO, Luis (2017), «HP Lovecraft no cinema dos anos 70 e 80: da inadaptabilidade aos novos reinos imaginativos», *Abusões*, 4/4, págs. 358-387.
- SÁNCHEZ MORENO, Iván y José Carlos LOREDO (2018), «Nueva Carne en odres viejos: Sobre la subjetividad en el cine del último Cronenberg», *Todas as Musas*, 2, págs. 111-122.
- SARTRE, Jean Paul (2007), *El Existencialismo es un Humanismo*, Barcelona, Editorial Folio.
- SIBILIA, Paula (2014), «El cuerpo extraño: orgánico, demasiado orgánico», *Interdisciplina*, 2/3, págs. 211-217.
- TAKE ONE (1982), «Fear on film: Landis, Carpenter, Cronenberg», en Mick Garris (ed.), Nice Guy Productions LTD. [En línea: <https://bit.ly/3y64Gho> Fecha de consulta: 28/04/2024].
- VALENCIA TAMAYO, Luis Felipe (2022), «Cronenberg: La experiencia filmica ochentera», *Revista Escribanía*, 20/2, págs. 59-70.

Fecha de recepción: 21/02/2024.

Fecha de aceptación: 02/05/2024.