

***La Mosca* (1986): la ciencia y el *body horror* en el cine de David Cronenberg**

***The Fly* (1986): Science and Body Horror in David Cronenberg's Cinema**

XAVI BRITO ALVARADO
Universidad Técnica de Ambato

(Ecuador)

lx.brito@uta.edu.ec

Universidad de Málaga

xavibrito@uma.es

ORCID ID: 0000-0001-8593-3691

ANA SEDEÑO-VALDELLOS

Universidad de Málaga

valdellos@uma.es

ORCID ID: 0000-0003-3897-2457

Resumen: El relato de George Langelaan *La mosca* (1957), ha tenido cuatro adaptaciones cinematográficas, la primera en 1959 y la última en 1989, pero las adaptaciones de Kurt Neumann (1959) y David Cronenberg (1986), han sido las de mayor trascendencia cinematográfica. Tanto el relato como la película de Cronenberg se inscriben dentro del subgénero de cine de terror *body horror*. En él el cuerpo humano aparece como una máquina imperfecta, receptáculo de malformaciones genéticas y anatómicas. Se configura una grotesca metamorfosis en la búsqueda de nuevas formas corporales. El objetivo de este trabajo es cartografiar la fragmentación del cuerpo y la mente que pone en juego la noción de la *Nueva Carne* en la obra *La mosca* (1986) y plantear las diferencias en los discursos sobre el cuerpo y la tecnología en el relato y la película.

Palabras clave: adaptación cinematográfica, narrativa filmica, cine de terror, David Cronenberg, Nueva Carne, *La mosca*.

Abstract: George Langelaan's story *The Fly* (1957), has had four film adaptations, the first in 1959 and the last in 1989, but the adaptations by Kurt Neumann (1959) and David Cronenberg (1986), have been the most important film adaptations. Both the story and Cronenberg's film present the subgenre of horror *body horror* cinema. In it, the human body appears as an imperfect machine, a receptacle of genetic and anatomical malformations. A grotesque metamorphosis is configured by the search for new body forms. The aim of this paper is to map the fragmentation of the body and the mind that brings into play the notion of the *New Flesh* in *The Fly* (1986) and to raise the differences in the discourses on the body and technology in the story and the film.

Keywords: Film Adaptation, Film Narrative, Horror Cinema, David Cronenberg, New Flesh, *The Fly*.

1. INTRODUCCIÓN: GEORGE LANGELAAN, EL RELATO LITERARIO

La mosca es un relato de ficción escrito por George Langelaan, un autor franco-británico, que fue publicado por primera vez en la edición de junio de 1957 de la revista *Playboy* como un relato corto. Posteriormente, en 1962, fue incluido en la compilación *Nouvelles de l'Anti-Monde*.

La premisa del relato gira en torno a la vida del científico Robert Browning, quien trabaja en experimentos financiados por el Ministerio del Aire, entre ellos la teletransportación. Durante estos experimentos, Browning observa alteraciones en los objetos sometidos al proceso de teletransportación, como la desintegración de un gato de su familia. Cuando finalmente encuentra la solución a estos problemas, decide probarla en sí mismo. Sin embargo, durante el procedimiento, no se percató de que una mosca se introduce accidentalmente en la cabina de teletransportación.

A partir de este evento, su cuerpo comienza a cambiar rápidamente: su cabeza y uno de sus brazos se transforman en los de una. El insecto escapa, impidiendo así que el experimento pueda repetirse para intentar revertir la situación. En este escenario distópico, Browning destruye el teletransportador y suplica a su esposa, Anne, que lo mate utilizando una prensa hidráulica perteneciente a su hermano Arthur. Cumpliendo con la voluntad de su esposo, Anne exige a su cuñado que contacte a la policía para entregarse por el asesinato. Sin pruebas materiales, Anne es ingresada en un centro psiquiátrico. Durante su internamiento, decide revelar la verdad con el objetivo de que el experimento sea conocido. Ante la incredulidad de la gente, opta por suicidarse.

El relato plantea una serie de interrogantes que reflejan el pensamiento antropocéntrico que lo inspira: ¿qué es lo natural? ¿Cuál es la división natural entre el cuerpo animal y el cuerpo humano? Los dilemas éticos que presenta la obra trascienden la fragmentación del cuerpo y la mente, destacando la capacidad humana de efectuar esta división, afectando no solo lo biológico sino también el tejido social.

La mosca se inspira en las transformaciones kafkianas, presentando un proceso degenerativo del personaje que nos enfrenta a la metamorfosis de una criatura (animal) socialmente considerada horrenda. El relato descompone los límites éticos y ontológicos del pensamiento antropocéntrico y nos invita a reflexionar sobre la fragilidad de la vida humana en un laboratorio científico, donde la ciencia y la tecnología poseen un poder transformador. En esta situación, el científico no está ajeno a los riesgos implicados en los experimentos de teletransportación, pero los asume bajo la premisa de que la ciencia debe avanzar a pesar de todos los riesgos. *La mosca* se configura así como una grotesca obra de metamorfosis que denuncia los peligros del pensamiento tecnológico antropocéntrico.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La investigación se propone realizar una nueva interpretación de la obra *La mosca* (1986) de David Cronenberg. El objetivo es analizar este texto cinematográfico como representativo del *body horror*, un género conocido inicialmente en la literatura y que posteriormente encontró un lugar destacado en el cine.

La metodología elegida combina la hermenéutica y el análisis instrumental e interpretativo (Gómez Tarín y Marzal Felici, 2006) con el análisis de contenido textual. Se considera a las películas como textos fílmicos, compuestos tanto por la banda visual como por la sonora. Las películas se conciben dentro de la teoría de autor, entendiendo que son textos inmersos en las trayectorias de sus creadores, reflejando intereses temáticos, a veces transitorios, y un estilo visual que consolida una puesta en escena coherente.

3. EL CUERPO GROTESCO O EL ROMANTICISMO MONSTRUOSO EN DAVID CRONENBERG

Desde la modernidad, el cuerpo ha sido concebido como una entidad maleable, influenciada por perspectivas biológicas, tecnológicas, psíquicas e ideológicas que moldean las subjetividades. Estas perspectivas han sido abordadas por diversas disciplinas como la filosofía, el feminismo, y los estudios culturales y científicos. En este contexto, las tecnologías modernas han desarrollado narrativas que prometen soluciones a los problemas cotidianos humanos, insertándose en un clima social dominado por una economía política de la nostalgia y la paranoia, así como por la euforia y el entusiasmo (Braidotti, 2015).

Estas circunstancias han generado numerosas conjeturas. Peter Sloterdijk (2006) sugiere que los nuevos humanos son producto de una incubadora tecnológica, donde la experiencia sensorial es sustituida por simulaciones tecnológicas. David Le Breton (2011) argumenta que el cuerpo contemporáneo es percibido como fragmentado en diversas ideologías, prácticas e imágenes, convirtiéndose en un escenario de evolución tecnológica. Esta visión promueve el deseo de transformar el cuerpo más allá de lo biológico, consolidando la idea de fabricar cuerpos.

El cine contemporáneo refleja estas inquietudes, explorando los impactos tecnológicos en la corporalidad. Cineastas como David Cronenberg, Katsuhiro Otomo, Paul Verhoeven, y otros, abordan una ruptura epistémica sobre la corporalidad, donde Cronenberg se inspira en Antonin Artaud para concebir el cuerpo como un espacio anatopolítico y artístico. Artaud (1997) plantea que el cuerpo no necesita de órganos, considerando estos como parásitos que impiden la verdadera existencia del ser.

Por su parte, el *body art*, surgido en el contexto de la Guerra de Vietnam y la Guerra Fría, transforma el cuerpo en un espacio artístico y político. Las performances asociadas al *body art* radicalizan el cuerpo para explorar las

posibilidades de crueldad y creatividad inherentes al ser humano. Le Breton (2011) lo describe como una práctica que expone el cuerpo en su totalidad, disociándolo del individuo y convirtiéndolo en un elemento de la obra artística.

Cronenberg, en su cine, juega con la idea de cuerpos mutilados y corruptos, configurando una metamorfosis de lo monstruoso y lo grotesco. Sus obras proyectan una imagen abyecta de la condición humana, llevando al cuerpo hacia la aniquilación de su identidad y transformándolo en seres agonizantes que transitan espacios liminales. Este proceso provoca una hibridación genético-tecnológica, alertando sobre las dinámicas sociales y el autoexterminio.

Las narrativas de Cronenberg reflejan un mestizaje narrativo que nos sumerge en la degradación corporal, característico de las sociedades industriales y postindustriales. Sus películas representan una crítica al cuerpo como laboratorio biotecnológico, visualizando el pensamiento de Deleuze y Guattari sobre un cuerpo sin órganos. Esta *Nueva Carne*, según Cronenberg, no solo es subversiva, sino también un fenómeno híbrido que combina lo biológico y lo tecnológico, lo orgánico y lo artificial.

En resumen, la obra de Cronenberg explora las implicaciones del posthumanismo, redefiniendo lo orgánico a través de la biotecnología y cuestionando la evolución natural. Sus películas presentan un escenario donde la carne se transforma en un elemento mutante y protético, reflejando las profundas inquietudes éticas y existenciales de la modernidad.

El mestizaje genético-tecnológico inserta una perturbación en el discurso que afecta el género de terror, poroso a las dinámicas sociales de autoexterminio desde los años de su formación y desarrollo, que se remontan al siglo XIX. A ello se une una llamada de atención al antropocentrismo propio de la modernidad. Todo esto construye un contexto de realismo romántico, que se asocia al terror gótico clásico. Como afirma Míguez Santa Cruz (2020: 86), todos son rasgos estilísticos de la ciencia ficción que pueden comprobarse en el castillo con niebla del laboratorio de Brundle, los escenarios misteriosos o las actitudes y diálogos exagerados en muchas de sus escenas.

A partir de aquí, es fácil ver cómo la película y la obra completa de Cronenberg hacen que el realismo se pueble de monstruos cotidianos, tan cercanos como que parten del propio cuerpo: mientras en lo grotesco romántico la representación de lo horrible provoca un miedo centrado en lo repugnante y feo, en el cuerpo hipertecnológico de la *Nueva Carne*, la problematización del ser humano parte del interior del cuerpo, del vientre y de los órganos genitales, creando una estética de oposición entre lo bello, sublime y placentero. Las películas de Cronenberg forman parte de este horror corporal; un cine de hacer lo desagradable una crítica que ubica al cuerpo desde una mirada doble: 1) la construcción de lo monstruoso, y 2) el cuerpo como laboratorio biotecnológico. Pilar Pedraza (2002:37) sostiene que este cineasta no es un creador de monstruos, sino de las monstruosidades en que vivimos, emociones y seducciones prohibidas, que no podemos manifestarlas públicamente por obscenas, morbosas y atrapadas por los discursos morales.

Cronenberg ha propuesto temas para reflexionar una nueva forma de ser y de estar en el mundo donde la *tecnosfera* es el espacio social imperante. Para Omar Kuri (2021) estas historias develan las relaciones humanas basadas en lo mórbido, visceral y amorfo, matizados por la tecnificación de la cotidianidad, que Linda Williams (1991) denominó cine *body genres* donde el terror, lo pornográfico y lo dramático comparten excesos de emociones y éxtasis corporales.

También en obras como *Videodrome* (1983) o *Cromosoma 3* (1979), Cronenberg se mueve en la disolución de límites o distinciones entre cuerpo y mente, a través de delgadas líneas narrativas de una metamorfosis que presenta una *Nueva Carne*, producto del horror, que explora los miedos que producen las infecciones virales, las mutaciones corporales y el uso de las tecnologías en el cuerpo. Con esta nueva concepción de lo corporal, se tiende a difuminar las fronteras entre lo orgánico y lo mecánico, estableciendo una transgresión que desmenuza al cuerpo y la mente y visibiliza su fragilidad biológica y anatómica.

Las producciones de este cineasta se han mantenido al margen, pero no lejos del cine *mainstream*, otorgándole un nuevo sentido dialéctico a la corporalidad, contribuyendo a crear una especie de «mestizaje narrativo», que nos inmiscuye en oscuros laberintos de la degradación de la masa corporal al que somos sometidos en las sociedades industriales y postindustriales; una vida compartida con metales, sangre, suciedad y ruido. Como afirma Fernández (2019: 15), el director realiza una reflexión sobre el cuerpo mediante personajes y tramas que «van a descifrar, desde códigos representativos más verosímiles, aquellos fantasmas que hacían su aparición en los primeros años». Estas mutaciones y transformaciones, para David Blakesley (1998) representan metáforas de los procesos de transmutación sociocultural, caracterizada por la excesiva paranoia sobre el sexo y la violencia mediática. Por ello, en estas películas «abundan las malformaciones, las prótesis, las mutaciones, las aberraciones y las anomalías, e incluso los travestismos que reconfiguran los cuerpos en una estética de lo abyecto, de la repulsión y de lo grotesco» (Sibilia, 2014: 216).

La obra de Cronenberg puede ser agrupada en tres escenarios narrativos: el político, el filosófico y el artístico, en que la persistencia del cuerpo subyugado a la tecnología, la enfermedad y el arte confluyen y aceleran una corriente romántica de la filosofía existencialista y de los movimientos de vanguardia del siglo XX. El surrealismo, el futurismo y la literatura *beatni*, crean una narrativa neofantástica que invita a contemplar no solo los cambios corporales, sino sociales. Como apunta Gorostiza, «el elemento fantástico científico puede ser tan poco probable como el de un argumento perteneciente al género fantástico sobrenatural, pero su inclusión en un ámbito científico, o su relación con doctrinas científicas le otorga un tono de verosimilitud que lo sobrenatural no tiene» (2003: 12).

Para Tonalli López (2019) la transgresión que plantea Cronenberg tiene las siguientes características: a) violencia hacia el cuerpo, un quebrantamiento de

la piel, tejidos y órganos, b) descomposición corporal y su restitución por medios tecnológicos, y, c) el azar, la enfermedad y la muerte como partes constitutivas del ser humano.

Cronenberg instaura un imaginario *posthumano*, que parte de las teorías *posbiológicas*, redefiniendo lo orgánico como frágil, lleno de vísceras y fluidos, una envoltura anatómica, susceptible de daños, enfermedades y envejecimiento, que hoy necesitaría de una *reingeniería biotecnológica*. Toda esta miscelánea define al sujeto contemporáneo –cuerpo humano contemporáneo– que «ya no puede depender de esa maquinaria biológica que se ha vuelto obsoleta; en cambio, debería comulgar con las prótesis y los servicios de perfeccionamiento que ofrece la tecnología más avanzada» (López, 2019: 77).

La *Nueva Carne* no solo es fetichista y subversiva, sino que designa a un fenómeno de naturaleza mixta, un híbrido que puede combinarse simbióticamente entre: yo/otro; mente/cuerpo; masculino/femenino; natural/artificial; vivo/inerte; realidad/apariencia. La *Nueva Carne* engloba debates cinematográficos y filosóficos sobre los cambios en la forma de vida y en el proceso de comunión entre lo maquínico y lo biológico. Por ello, las obras de este director constituyen la visualización del pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari de *un cuerpo sin órganos*.

Esta metamorfosis implica trasgredir los límites de lo permitido y prohibido, es ubicar lo corporal en una relación mórbida, que se revela y repugna, lleno de cables, sangre y grasa, una alusión a la *automutilación suicida*, «como si el sistema nervioso central de esos cuerpos ya no pudiera depender de los órganos físicos para ser un parachoques protector contra las ondas y flechas mecánicas» (Rodríguez, 2014: 109).

La *Nueva Carne* aparece asociada al concepto de la realidad virtual, evidenciando una mutación que cambia la evolución humana al reinventar los entornos de vida. La intención de esta carne es moldear la naturaleza biológica desde adentro, prescindiendo de esta como factor evolutivo, evocando una lucha constante entre lo natural y artificial, convirtiéndolo en campo de lo abyecto.

Con ello, la *Nueva Carne* representa lo que Omar Calabrese (1994) denominó *neobarroco*, concepto para describir rasgos de la cultura contemporánea, asumiendo al cuerpo como un escenario posmoderno, que llevado al cine implica presentar «el caos y el desorden, la composición fragmentada y la destrucción del nexo lógico entre las imágenes» (Keska, 2004: 272). De esta forma, y como lo asevera Gerad Imbert (2019), la *Nueva Carne* dibuja al cuerpo desde el marcaje, la hibridación, la deformación y la transformación monstruosa. Es un material antisocial, sexualmente transgresivo, por ello sus partes no son lugares de creación, sino sitios de mutación y creatividad; sus órganos sexuales se multiplican por orificios que aparecen en partes inesperadas de la anatomía: el corte abierto en el abdomen en el que se insertan una cinta de video y una pistola, el agujero en la axila de la mujer donde se encuentra un agujón mortal, las heridas y cicatrices provocadas por los accidentes de autos, o los orificios en la médula espinal son

las nuevas formas del cuerpo de Cronenberg, trasgresor, mutante, protético, incontrolable, permeable, penetrable y abierto. Esta apertura corporal ha modificado incluso el género fílmico de una manera tan profunda que «la representación visualmente impactante de ese cuerpo les ha valido a sus películas la definición de “terror biológico”, que reformula la obra como un espejo en el que los dos protagonistas se ven a sí mismos; un espejo que también refleja al espectador de la película» (De Laurentis, 2012: 99).

De cierta manera, Cronenberg se enfrenta de forma irreverente al imaginario de lo posthumano como un devenir de la historia natural de la humanidad, que redefine la idea de lo orgánico, gracias a los avances biotecnológicos de las nuevas “ciencias de la vida”. Denuncia, así, la existencia de un tipo de evolución que ya no es biológica y natural, sino artificial, postorgánica y con profundos dilemas éticos.

4. LA RELACIÓN HUMANO-MÁQUINA-ANIMAL: LA MOSCA DE KURT NEUMANN (1959)

La fusión humano-máquina ha sido una fascinación persistente, para la humanidad. El poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) fue el ideólogo del movimiento artístico de vanguardia llamado *futurismo*. Sus reflexiones giraban en torno a cómo la industrialización y la vida urbana moderna habían cambiado las formas de vida del ser humano. El *futurismo* tendía a crear obras artísticas donde la imitación y la fusión entre diferentes elementos mecánicos eran definidos como un «animal nuevo, instintivo, cuya personalidad innata solo la podremos conocer cuando nos familiaricemos con las propensiones de las diferentes fuerzas que lo componen» (Marinetti, 2006: 111). La relación del humano con la máquina visto como un nuevo animal ha animado todo un imaginario de mutaciones entre estos tres componentes, que han alimentado la ciencia ficción, y se encuentra, en realidad, en la base de muchas películas de la *Nueva Carne*, entre ellas la analizada en el texto.

La mosca (1986), el único remake que ha producido Cronenberg, fue originalmente una película de Neumann (1958). En ella, se expone una degeneración de la condición corporal humana a partir de la mutación y la fragilidad somática en comparación con otros animales.

La película de Neumann presentaba un relato en tono trágico, intimista, diferente a las películas de ficción de aquellos años. Estas estaban marcadas por el miedo a la guerra nuclear entre Estados Unidos y la Unión Soviética, y en torno a esta línea aparecieron películas sobre las posibles consecuencias de la guerra nuclear: la aparición de criaturas gigantes, mutaciones, monstruos que ponían en peligro a la humanidad. Constituyó la primera película de terror producida en color y *CinemaScope* de Twentieth Century Fox. Su éxito conllevó a que se realizaran dos producciones más: *Return of the Fly* (1959) de Edward Bernds y *Curse of the Fly* (1965) de Don Sharp.

La adaptación de Neumann comienza con la investigación del asesinato de un científico a manos de su esposa. El hermano del científico y un inspector de policía sospechan que la mujer se ha vuelto loca, pero ella insiste en que mató a su marido como consecuencia de unos extraños acontecimientos a partir de un experimento que llevaba a cabo su esposo.

El éxito de la película radicó en que interrumpe la comodidad y afable cotidianidad de la vida estadounidense de aquella época, trastocando la familia feliz de clase media, que es invadida por la monstruosidad ajena a la tranquilidad, como si se tratase de un castigo divino por querer jugar a ser Dios. Esta película une narrativamente la intriga policial, la sospecha y la ficción.

Neumann intentó acercarse al relato de Langelaan; la diferencia se encuentra al final: mientras en la historia de Langelaan la mujer se suicida luego de la confesión, en la película de Neumann acaba en el manicomio luego de que el inspector mate a la mosca-hombre atrapada en una telaraña y le retire los cargos.

5. LA MOSCA DE DAVID CRONENBERG (1985)

La película de Cronenberg empezó a rodarse en 1985, con cambios marcados con respecto a la novela y a la primera película, entre los más importantes: el laboratorio como escenario central; y la transformación genética entre humano y mosca, que da como resultado un híbrido humano-insecto, donde el simbolismo fue más terrorífico, angustioso y dramático. Está película juega con:

El miedo al cuerpo, propio de la cultura puritana de los años ochenta, se manifiesta en estas obras en la conversión de la carne en una anomalía siniestra de la materia, y la vida en una enfermedad de la carne: este es el axioma que subyace en las creaciones de Cronenberg y otros artistas *fin de siècle*. Sin embargo, el horror a lo que hay bajo la piel no impide que se haga su – perverso– panegírico. La mosca fue una celebración del caos de la carne, la manipulación sistemática de un individuo por parte de una revolución corporal no deseada (Pedraza, 2002:38).

La obra fue filmada en tres escenarios, cada uno representa a un personaje. El antagonista, jefe de redacción y exnovio de la periodista Veronica Quaife, Stathis Bornas (John Getz), presenta una oficina ubicada en un rascacielos, donde puede divisar la ciudad, dando una sensación de poder. La protagonista, Veronica (Geena Davis), posee una casa rodeada de objetos, desordenada, que invita a pensar que es una persona descomplicada y entregada a su trabajo, algo característico de la vida urbana. Por último, el laboratorio de Seth Brundle (Jeff Goldblum), ubicado en zona industrial deshabitada, lugar que juega con el tránsito de lo industrial a lo postindustrial. Este escenario es presentado como algo viejo, lleno de tubos y humos, donde se mezcla el ladrillo, el metal y lo lúgubre. En general, representa un pasado que se quiere dejar en el pasado. El uso de un edificio abandonado representa una carga de incertidumbre, sobre la

tecnología y un miedo al fracaso que también están en el discurso fantasioso y de científico loco del personaje.

La mosca escenifica perfectamente la transformación del personaje e implica una celebración del caos de la carne y la manipulación genética, que presenta al cuerpo humano fragmentado y débil en comparación con otras especies de animales, sometido y torturado a una metamorfosis lenta y degradadora, momento en que la tecnología asume el papel de matriz de cambio, para luego desvanecer todo sentido de racionalidad. Como apunta Marshall Berman (2005:34), *La mosca* se convierte en una tragedia o una comedia «como cuando Fausto pierde el control de las energías de su mente, que entonces pasan a adquirir vida propia, dinámica y altamente explosiva». En el relato, la técnica deja de responder a la voluntad del ser humano. El cuerpo corroído de Brundle, convertido en monstruo, es el resultado de un discurso distópico, que coloca al ser humano en límites psicológicos, biológicos y tecnológicos. El sueño de Prometeo se convierte en una pesadilla. Brundle dejó de ser un humano, pero tampoco es una mosca, es el resultado de un juego tecnológico, una hibridación entre anatomía y técnica, entre lo natural y lo artificial.

Cronenberg presenta al científico convertido en un ratón de laboratorio, que renace como una criatura nueva; la conversión humana a insecto es tan paulatina y dramática que modifica desde el interior al exterior a Brundle. Según Matías Orta (2019:115) esta transformación puede dividirse en tres momentos:

Primero: se presenta a este ser con una fuerza sobrehumana: capaz de escalar paredes y en su actividad sexual. El protagonista puede llevar horas practicando sexo con Verónica, hasta llevarla a un cansancio extremo. En un momento de la trama, Brundle describe esta situación: «Curiosamente, cuando logré lo que será la obra de mí vida, me convertí en mí mismo». Finalmente, este poder lo convierte en un arrogante que cree ser superior a cualquier otra persona: incluso cuando Verónica se niega a tener más sexo, acude a un bar en busca de una mujer, no sin antes destrozar el brazo de un hombre en un juego de pulso, evidenciando que su timidez ha quedado en el pasado.

Segundo: la metamorfosis que el cuerpo de Brundle comienza a sufrir se manifiesta mediante alteraciones corporales visualmente grotescas. Su piel se degenera rápidamente, sus uñas se caen, y en general «luce como un engendro envejecido, quebradizo, viscoso, que no inspira amenaza, sino pena. Cree que es una especie de cáncer y que morirá cuando sus células terminen de desintegrarse» (Orta, 2019: 111). En el proceso de mutación, Brundle cuestiona su nuevo aspecto: «qué me pasa, me muero». De forma lenta, va comenzando a tomar calma y comenta con Verónica: «parece una enfermedad con un propósito [...] transformarse en otra cosa, seré Brundlefly».

Tercero: donde Brundle, *Brundlemosca*, ha dejado de ser un humano-mosca híbrido, para convertirse en un nuevo ser cercano a una masa deforme y grotesca, sin perder la racionalidad humana. Le dice a Verónica: «soy un insecto

que soñó que era hombre y le fascinó, pero el sueño terminó y el insecto ha despertado».

Por último, como producto del romance entre Seth y Veronica, ella queda embarazada. Seth impide que aborte mientras afirma: «ese niño puede ser todo lo que queda de mi verdadero yo». Este es el momento en que intenta llevarla al *telepods* para fusionarse los tres en un solo ser. Con él, puede comprobarse fácilmente la importancia del número tres: «tres personajes principales –Seth, Verónica y Stathis–, tres figuras cuando están en escena la pareja y el babuino abrazando a Seth y luego éste hablando con el animal, tres *telepods* al final para unir a la familia» (Gorostiza, 2003: 202).

La película nos presenta un devenir de transformaciones e hibridaciones que nos ubican en un imaginario apocalíptico de la ciencia, una crítica a su uso, inscrita ya en el relato de Langelaan. A ello Cronenberg suma aspectos y presenta la idea deleuziana del devenir animal del humano, unido a procesos metamórficos y variados estados psíquicos que hacen pasar al personaje por todos los momentos –negación, miedo, negociación, aceptación...– en torno a su proceso. Todo ello permite al director discutir los límites éticos y ontológicos del ser humano sobre la *Nueva Carne*. Además, también existe una interpretación desde lo fantástico y mitológico del ciberpunk, de moda en los años de la producción de la película:

A diferencia de la versión anterior del 58, o de las transformaciones kafkianas al uso, Cronenberg nos ofrece el proceso degenerativo del personaje y no un cambio radical. Al principio, Brundle ve mejor su propias habilidades (resistencia, fuerza, percepción), animalizándose y convirtiéndose en un ser ávido de placeres sexuales (tras una discusión con Veronica llega, incluso, a engañarla con otra), hasta que pronto descubre que la mutación le está separando de su humanidad (Fernández, 2019: 57).

Cronenberg establece una crítica al anhelo prometeico del mejoramiento tecnológico de la vida. Esta película posee una narrativa de una tragedia neoclásica, que expone a un hombre víctima de sus pasiones por la ciencia y que es abandonado por éstas, y en última instancia deberá destruirla. *La mosca* presenta una fuerte tensión entre el humanismo y el posthumanismo, que se expresa constantemente; del experimento se deriva una nueva especie que bien podría estar encasillada en un postulado: un humano mosca o incluso una mosca humana. Como dice el protagonista en un momento: «Yo no era puro. El teletransportador insiste en la pureza. Yo no estaba puro. No se suponía que hubiera dos patrones genéticos. Mi teletransportador se convirtió en un fusionador de genes. Uno muy bueno. Ya no soy Seth Brundle».

La idea de bioinformática en *La mosca* coloca en crisis la idea del humanismo como única forma de inteligencia y destruye el límite de los dualismos entre el sujeto y el animal. *La mosca* abraza una mezcla de seres extraños, dado a que no está dentro del catálogo de monstruosidades que conocemos, más cercano a un mundo de Fausto que de Prometeo.

Esta película plantea una serie de preguntas direccionadas a las vinculaciones entre el cuerpo y la técnica, entre ellas: ¿cuál es el límite de la ciencia? ¿La tecnología es independiente del ser humano? ¿El límite ético de la ciencia es secundario a favor de los intereses de las corporaciones tecnológicas? ¿Los límites de la ciencia son el placer, goce, libertad y creatividad del pensar un futuro mejor? La película profundiza y coloca a esta como un medio para un fin, y su centralidad la ocupa el deseo humano por mejorar.

6. CONCLUSIONES

Una comparación profunda entre el relato y las dos novelas resulta de interés ante todo por las fecundas diferencias que han creado un imaginario literario-cinematográfico de relevante riqueza, hasta complementarse en muchos enfoques en su relación con la tecnología y su visión de lo humano. Por ejemplo, el proceso de transformación está muy marcado en las dos películas, pero en la de 1959 es repentino, mientras la de 1986 se presenta como lenta, dolorosa y asquerosa. Sin embargo, la semejanza entre las dos es el relato del amor hacia las mujeres, que terminan las historias de manera muy diferente.

Sin embargo, es Cronenberg el más conocido como director, el más influyente en la cinematografía contemporánea y la coherencia de su filmografía permite servirse de *La mosca* como caso con que pensar el cine de terror contemporáneo, ejemplificado en el *body horror* y en esa *Nueva Carne*. Todo ello se ubica en el tecno capitalismo, con conceptos y formas que son propios de la expresión moderna o posmoderna de los temores, ansiedades, fetichismo y alegorías en torno al cuerpo como un espacio de sangre, líquidos y masa, una cárcel que atrapa al individuo. Los personajes de esta *Nueva Carne* se presentan desde una mirada metamorfoseante, fetichista, condenatoria y subversiva sobre la mutación orgánico-tecnológica destinado a crear un híbrido sostenido en los dualismos: yo/otro; mente/cuerpo; masculino/femenino; natural/artificial; vivo/inerte.

Cronenberg propone una destrucción personal con la película, fusionando los géneros de terror, desastre, ciencia ficción y conspiración para ofrecer meditaciones sobre el destino del cuerpo: «en el cine posmoderno lo reprimido que regresa para producirnos inquietante extrañeza, no viene de las sombras ni de la animación de lo inorgánico, sino del propio cuerpo» (Pedraza, 2002: 39).

El cine de Cronenberg nos presenta imágenes que modifican la experiencia corporal, cuestionando la percepción sobre los cuerpos y su relación con los entornos en que vivimos; presentando una estética con tres elementos: lo mental, lo físico y el sistema nervioso, creando así una particular idea del cuerpo como máquina biológica, sujeto a todo tipo de transformaciones procedentes de la tecnología y la experimentación científica.

Los cuerpos en el cine de Cronenberg presentan nuevos seres orgánicos que reemplazan al cuerpo natural, que son nacidos de la evolución y del diseño de la sociedad de consumo, desintegrados por la adquisición de bienes materiales.

Cronenberg instaura una estética posmoderna, que representa un cuerpo viscoso y en decadencia.

El cuerpo de *La mosca* que presenta Cronenberg es invadido, rehecho y deshecho, tanto por el accionar tecnológico, como por la avaricia científica: tanto que plantea nuevos desafíos a la supervivencia humana. Estos cuerpos que podrían denominarse (pos)modernos evocan nuevos retos políticos a lo humano, por las implicaciones del quehacer de lo corpóreo en nuestra sociedad. La historia de *La mosca* no queda reducida al interior del laboratorio y su máquina teletransportadora: «*La mosca*, que es una película sobre híbridos y posibilidades híbridas, es también un híbrido que sugiere el potencial de esas formas híbridas como son las películas de miedo-ciencia ficción» (Telotte, 2012: 225).

Las ideas presentes en este trabajo constituyen una aproximación a las dimensiones filosóficas, políticas y sociales en *La mosca*. Por tanto, esta mirada es una invitación a pensar esta obra como una expresión de la irrupción de las tecnologías y de los avances biotecnológicos en los cuerpos biológicos, una ruptura de la forma de pensar la vida. En *La mosca*, Cronenberg recodifica y deconstruye la anatomía, la biología y la *psiquis* de los personajes, provocando momentos abyectos. Con ello, construye una cartografía de las implicaciones culturales, ontológicas, tecnológicas y de la *psiquis* del cuerpo humano contemporáneo, y pone sobre la mesa dilemas éticos propios de las sociedades tardocapitalistas, amparadas en los discursos biotecnológicos. Se abre una Caja de Pandora, llena más de incertidumbres que de certezas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARTAUD, Antonin (1977), *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de dios*, Madrid, Fundamentos.
- BERMAN, Marshall (2005), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI.
- BLAKESLEY, David (1998), «Eviscerating David Cronenberg», *Enculturation*, 2/1, págs. 1-15.
- BRAIDOTTI, Rosi (2015), *Lo posthumano*, Barcelona, Gedisa.
- CALABRESE, Omar (1999), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI (2010), *Mil mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- DE LAURENTIS, Teresa (2012), «El cuerpo antisocial», *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 37, págs. 93-99.
- DUQUE, Pedro y Ángel SALA (2022), «Patrones para una evolución somática en el cine fantástico contemporáneo», en J. A. Navarro (ed.), *La Nueva Carne una estética perversa del cuerpo*, Madrid, Valdemar.
- FERNÁNDEZ, Jorge (2019), *Políticas de la Nueva Carne: perversiones filosóficas en David Cronenberg*, Madrid, Holobionte.

La mosca (1986): la ciencia y el *body horror* en el cine de David Cronenberg

- FOUCAULT, Michel (2007), *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier y José Javier MARZAL FELICI (2006), «Una propuesta metodológica para el análisis del texto filmico», en Asociación Cultural Trama y fondo (eds.), *III Congreso Internacional de Análisis Textual: De la deconstrucción a la reconstrucción*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, págs. 1-19.
- GOROSTIZA, Jorge (2016), *Panorámicas urbanas. 50 películas esenciales sobre la ciudad*, Barcelona, Editorial UOC.
- GOROSTIZA, Jorge y Ana PÉREZ (2003), *David Cronenberg*, Madrid, Cátedra.
- IHDE, Don (2004), *Los cuerpos en la tecnología. Nuevas tecnologías: nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*, Barcelona, Editorial UOC.
- IMBERT, Gerard (2019), *Crisis de valores en el cine posmoderno*, Madrid, Cátedra.
- KESKA, Monika (2004), «El cine en la era neobarroca», *Revista internacional d'Art*, 4, págs. 271-278.
- KURI, Omar (2021), *El cuerpo tecnificado en tres películas de David Cronenberg*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- LAÍNEZ, Josep (1997), «De la muerte como un simulacro: Carne, metal y ascetismo en *Crash*», *Banda aparte*, 7, págs. 25-30.
- LANGELAAN, Michael (2001), *La mosca. Relatos del antimundo*, Madrid, Planeta.
- LE BRETON, David (2011), *Adiós al cuerpo*, Ciudad de México, La cifra.
- LÓPEZ, Tonalli (2019), *Cuerpos coagulantes: los procesos de transgresión corporal en el cine de David Cronenberg*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (2006), *Critical Writings*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- MÍGUEZ SANTA CRUZ, Antonio (2020), «Alteraciones desde el antimundo. La mosca de George Langelaan y David Cronenberg», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2, 2020, 83-94
- PEDRAZA, Pilar (2002), «Teratología y Nueva Carne», en J. A. Navarro (ed.), *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid, Valdemar, págs. 34-94.
- RODRÍGUEZ, Johanna (2014), «David Cronenberg y el cuerpo abierto», *Calle*, 14/9, págs. 106-117.
- ORTA, Matías (2019), *Cuerpos fuera de control. El cine de David Cronenberg*, Buenos Aires, Cuarto Menguante.
- SIBILIA, Paula (2014), «El cuerpo extraño: orgánico, demasiado Orgánico», *Interdisciplina*, 2/3, págs. 211-217.
- SIBILIA, Paula (2008), *El hombre postorgánico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SLOTERDIJK, Peter (2006), *Normas para el parque humano*, Madrid, Siruela.
- TELOTTE, Jay P. (2002), *El cine de ciencia ficción*, Cambridge, Cambridge University Press.

Xavi Brito Alvarado y Ana Sedeño-Valdellos

WILLIAMS, Linda (1991), «Film Bodies: Gender, Genre, and Excess», *Film Quarterly*, 44/4, págs. 602-616.

Fecha de recepción: 12/03/2024.

Fecha de aceptación: 24/07/2024.