

Fecha de recepción: 16 septiembre 2020  
Fecha de aceptación: 9 noviembre 2020  
Fecha de publicación: 1 febrero 2021  
URL: <https://oceanide.es/index.php/o12020/article/view/67/198>  
Océanide número 14, ISSN 1989-6328  
DOI: <https://doi.org/10.37668/oceanide.v14i.67>

**Juan Varo Zafra**

*Universidad de Granada, España*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6966-2158>

# Pornografía pop: del espacio interior al espacio enmarcado en "Consumidos" de David Cronenberg

## ≈ Resumen

A partir de una serie de reseñas negativas o reticentes publicadas en prensa, el artículo examina *Consumidos*, la novela de David Cronenberg, desde los siguientes presupuestos teóricos: los conceptos de pop science y de inner space de James G. Ballard y el de imaginación pornográfica de Susan Sontag. El concepto de pop science propone una nueva idea de la ciencia ficción como un género que evalúa las relaciones contemporáneas con la tecnología y la ciencia desde una mirada prospectiva. La imaginación pornográfica se presenta como forma extrema de conciencia abierta a una realidad más profunda. *Consumidos* no es una novela pornográfica, sino una novela preocupada por la pornografía en su relación con los medios de comunicación de masas. Por eso proponemos el concepto de pornografía pop para clasificarla como novela de ciencia ficción sobre la pornografía. El artículo analiza las consecuencias retóricas y narratológicas de esta adscripción genérica, así como las líneas argumentales y los principales temas propuestos en la obra.

Palabras clave:

James G. Ballard; ciencia ficción; *Consumidos*; David Cronenberg; pornografía

## ≈ Abstract

Based on a series of negative or reticent reviews published in the press, this work examines *Consumed*, David Cronenberg's novel, from the following theoretical assumptions: James G. Ballard's concepts of pop science and inner space and Susan Sontag's pornographic imagination. The concept of pop science proposes a new idea of science fiction as a genre that evaluates contemporary relationships with technology and science from a prospective perspective. The pornographic imagination is shown as an extreme form of awareness, open to a deeper reality. *Consumed* is not a pornographic novel but rather a novel concerned with pornography in its relationship with the mass media. That is why we propose the concept of pop pornography to classify it as a science fiction novel about pornography. The article analyses the rhetorical and narratological consequences of this generic adscription as well as its plot lines and main topics.

Keywords:

James G. Ballard; science fiction; *Consumed*; David Cronenberg; pornography

**C**onsumed, la primera novela de David Cronenberg, fue mayoritariamente recibida por la crítica literaria en prensa con circunspección (Sheehan 2014; Lethem 2014) cuando no con abierto rechazo (Self 2015; Boyero 2016; Navarro 2016). Algunos reseñistas recordaron el cine de su primera época, con el que trazaron una serie de conexiones en torno al *body horror* y la relación entre sexo, enfermedades mentales y tecnología (Sheehan 2014; Lethem 2014; Sterritt 2015; Vishnevetsky 2014; McGill 2014; Houot 2016; y en España, Boyero 2016; Navarro 2016; Sánchez 2016; Lardín 2016). Cronenberg había escrito una novela que remitía al universo perturbado y sanguinolento que había abandonado hacía décadas en su producción cinematográfica. Esta aparente involución hizo pensar a algunos críticos que la novela nacía pasada de moda (Neuhoff 2016) o que resultaba voluntaria o involuntariamente autoparódica (Navarro 2016; Sánchez 2016).

La crítica ubicó la novela en el género del *thriller* (Sheehan 2014; Lardín 2016; Navarro 2016), con elementos surrealistas (Lethem 2014; Teodoro 2014; Poole 2014) y grotescos (Vishnevetsky 2014). Curiosamente, la mayor parte de estas reseñas no asociaron la novela a la ciencia ficción, a pesar de mencionar la influencia de autores relacionados con esta, como William Burroughs, James G. Ballard y Don DeLillo, y de que buena parte de la filmografía de su autor también se adscribe al género.<sup>1</sup> Tampoco desde el punto de vista formal la novela fue demasiado apreciada, si bien algunos críticos destacaron su capacidad de dotar de vida a los dispositivos tecnológicos y a los espacios físicos:

His descriptions of everything from high-end photographic equipment to hearing aids are both lush and precise, dripping with jargon and technical specifications. And his eye for small details [...] betrays his love for the visual. His world is lived in. There is nothing clean or unused about it. Amid all the gory, gaudy trapping of sex and death, there is a pulsing life in everything. (Sheehan 2014)

En el examen de sus planteamientos narrativos, la crítica no pudo evitar la comparación con su trabajo cinematográfico, expresando los paralelismos entre ambos, casi siempre en detrimento de la novela (Lardín 2016). O, como señala Sterritt,

As most reviewers have observed, *Consumed* strongly resembles a Cronenberg movie, using resources shared by cinema and literature (dialogue, description, juxtaposition) to explore paradoxes that arise when the corporeal, the emotional, and the technological collide. Literature has advantages over film in conveying interiority and psychological depth, but Cronenberg makes limited creative use of these, staying mostly on the surfaces of characters and events. (2015, 742-3)

Navarro (2016) censura lo absurdo de la trama y sus procedimientos narratológicos a los que califica de folletinescos.<sup>2</sup> La crítica tampoco valoró positivamente lo que, a priori, parecía uno de los puntos fuertes de la novela: la sátira de la obsesión tecnológica contemporánea, considerada banal (Sánchez 2016), pasada de moda (Neuhoff 2016) o desenfocada, al prestar más atención a los efectos individuales, en detrimento de su dimensión social

(Self 2015). Sin embargo, el tono de indiferencia moral con el que se narran las atroces peripecias del relato y se describen las aberraciones de los personajes fue mejor considerado: “What’s vertiginous in Cronenberg’s book is that such matters are presented in the absence of a reliably bourgeois moral framework. Instead, Cronenberg details them with a clinical curiosity” (Lethem 2014). Para Hanna McHill,

No misanthrope despite his preoccupation with human damage, Cronenberg doesn’t offer purist disapproval of Nathan and Naomi’s shared obsession with cutting-edge gadgets; he appears to rather like both them and their wildly expensive kit. He doesn’t judge the long-married Arosteguyes, either, for their extraordinary sexual appetites. (2014)

En este trabajo pretendemos examinar la novela de Cronenberg desde un punto de vista distinto. Eludiendo, en lo posible, los juicios de valor, analizaremos *Consumed* como novela de ciencia ficción a partir de dos enfoques complementarios: los conceptos de *pop science* de James G. Ballard y de *imaginación pornográfica* de Susan Sontag.

### Presupuestos teóricos

La consideración de *Consumed* como novela de ciencia ficción puede resultar, en principio, problemática. Desde la visión clásica del género, *Consumed* carece de los elementos caracterizadores de la ciencia ficción: no es una novela prospectiva, no presenta un *novum* de naturaleza científica que introduzca una conjetura verosímil sobre el futuro o un distanciamiento de la realidad empírica contemporánea (*estrangement*) (Suvin 2016, 79-84, 20, 80-7).

Sin embargo, la novela de Cronenberg puede adscribirse a la ciencia ficción en una acepción más abierta del género, en cuanto presenta (o al menos lo pretende) una visión futurista de la realidad presente, en lo que sería una inversión del concepto clásico de prospectiva y, al mismo tiempo, plantea una relación problemática con la tecnología, de modo que puede afirmarse que responde a una hipótesis radical sobre la forma en que la tecnología media, subsumiéndolas, en las relaciones humanas, con los efectos devastadores y psicopatológicos que se muestran en el texto. Se trata de una noción de ciencia ficción seguidora o coincidente con la de James G. Ballard. Conceptos ballardianos como la muerte del afecto, el espacio interior,<sup>3</sup> la orientación hacia una prospectiva del presente (Brigg 1985, 13), el interés por la pornografía, la paranoia y la obsesión tecnológica<sup>4</sup> son elementos reconocibles en *Consumed* y en buena parte de la cinematografía de Cronenberg. Por otro lado, en una entrevista de 1976 Ballard propuso, frente al cientifismo de la ciencia ficción clásica, el concepto de *pop science*:

In SF it’s not the matter of science, but of pop science, and that’s something entirely different. Pop science, in how it’s transmitted for a mass audience [...]. That’s the wave that carries SF. If one doesn’t have this whole mass media, then the material of SF is simply missing. (2014b, 100)

Extendiendo este concepto, podríamos considerar *Consumed* como *pornografía pop*, es decir, no una novela pornográfica sino una novela preocupada por la pornografía en su relación con los medios de comunicación de masas,<sup>5</sup> del mismo modo que la *pop science* no se ocupa de la ciencia en sí, sino de cómo esta se proyecta sobre el público y, en tanto aborda la alteración de las relaciones humanas y de la realidad por la intromisión de la tecnología en la vida cotidiana, haciendo suyas las palabras del prólogo de *Crash*, citadas anteriormente en nota, también una novela de ciencia ficción.<sup>6</sup> La consideración de *Consumed* como ciencia ficción tiene un efecto decisivo sobre la lectura crítica de la obra por cuanto asume una retórica propia, tanto en el desarrollo de la trama como en la caracterización de los personajes y del mismo narrador alejada de las coordenadas de la novela realista, incluso del thriller, con las que ha sido juzgada.

Llegados a este punto, es necesario hacer una breve reflexión sobre la concurrencia de los universos creativos de Cronenberg y Ballard, más allá de la adaptación que el primero hizo de la novela del segundo, *Crash*, en 1996 (Kauffman 1998, 149). La obsesión tecnológica y sexual se traduce en ambos en una idea despiadada, aunque no necesariamente pesimista, del ser posthumano; o, más bien, en una evolución hacia ese estado en clave de especie más que de individuos (117, 149–50), lo que explica la poca entidad psicológica de los personajes, las repeticiones, con ligeras variantes, de los mismos modelos casi arquetípicos; la importancia de las texturas espaciales (la organización de los entornos físicos cotidianos como espacios alienantes y perturbadores) y el desinterés por las estructuras narrativas realistas convencionales, en beneficio de relatos mentales próximos al surrealismo. En este sentido no sorprenden, en un ejemplo bien conocido, las coincidencias de *Shivers* (Cronenberg 1975) con *High-Rise* (1975) de Ballard, dos obras sobre la regresión a estados de barbarie primitiva en sendos edificios ultramodernos que se presentan al público el mismo año.<sup>7</sup> La idea de la regresión como futuro de la especie es una constante en Ballard desde sus primeros relatos hasta sus últimas novelas en las que adquiere una dimensión netamente sociológica: “In Ballard’s fiction, dramatic changes in the natural environment reawaken the most primal, pre-social, even pre-human memories in living humans, resituating them in a time before myth” (Parkinson 2015, 187). En el cine de Cronenberg, la regresión es también el destino de la mutación física y mental de sus martirizados personajes. Como observa Kauffman (1998, 119–20), la involución conduce a los crustáceos (*Naked Lunch*, 1991), las babosas (*Shivers*, 1975), los arácnidos (*Spider*, 2002) o los insectos (*The Fly*, 1986; *Consumed*, 2015, como se verá más adelante) en una metaforización de la fragilidad de la individualidad humana que tiene en *Dead Ringers* (1988) su realización más lograda. Cuando en 1973 Ballard publica *Crash*, primera novela pornográfica basada en la tecnología (2014b, 249), solo parecía ser cuestión de tiempo que Cronenberg abordara el proyecto de su adaptación cinematográfica.<sup>8</sup>

En 1967 Susan Sontag publicó “The Pornographic Imagination”, un ensayo en el que se proponía mostrar cómo la literatura pornográfica puede ser también una forma de expresión artística y en qué consiste la imaginación pornográfica aludida en el título. Ambas cuestiones están estrechamente relacionadas a partir del siguiente concepto de arte: “Art (and art-making) is a form of consciousness: the materials of art are the variety of forms of consciousness [...]. The materials of the pornographic books that count as literature are, precisely, one of the extreme forms of human consciousness” (Sontag 2009, 212–3). Las exigencias para

valorar el discurso pornográfico desde el punto de vista artístico deben ser las mismas que para cualquier otro tipo de discurso literario, si bien incluyendo la especificidad que lo hace posible, esto es, la imaginación pornográfica:

What makes a work of pornography part of the history of art rather than of trash is not the distance, the superimposition of a consciousness more conformable to that of ordinary reality upon ‘the deranged consciousness’ of the erotical obsessed. Rather, it is the originality, thoroughness, authenticity, and power of that deranged consciousness itself, as incarnated work. From the point of view of art, the exclusivity of the consciousness embodied in pornographic books is in itself neither anomalous nor anti-literary. (Sontag 2009, 214)

Las características principales de los productos de la imaginación pornográfica son la energía y el absolutismo: el universo de la imaginación pornográfica es un universo total, reducido al imperativo del intercambio sexual. Ahora bien, al dotar a la pornografía de una dimensión vivencial intermediada por la imaginación, la autora confiere al arte pornográfico una verdad radicada en la transgresión, producto de una *mentalidad mórbida*, a la que define, siguiendo a William James, como aquella a la que corresponde una escala mayor de experiencia que a la mentalidad saludable (Sontag 2009, 232).

Nos parece discutible esta concepción que hace de la imaginación pornográfica bien una variante perturbada de la genialidad romántica, ahora definida como mentalidad mórbida, bien una experiencia mística reconstruida en un discurso hecho desde un lugar más allá de los límites. No deja de ser llamativo que las obras pornográficas que Sontag examina (*Histoire d’O*, de Pauline Réage, *L’Image*, de Jean de Berg y textos de Bataille y Sade) sean ejemplos de pornografía sádica, aunque sus juicios sobre la literatura sádica nos parezcan, precisamente, lo más interesante de su trabajo. Porque, al hablar del sadomasoquismo, Sontag, sin pretenderlo, está anunciando algunas de las vías en las que concurrirán el erotismo y la ciencia ficción en las décadas siguientes.

Como agudamente apunta, la presencia de Sade en estos textos se debe, sobre todo, a la lectura que de este hicieron los intelectuales franceses después de la Segunda Guerra Mundial: el Sade de Beauvoir, Bataille, Paulhan o Blanchot no fue, desde luego, el mismo de los decadentes finiseculares ni de los surrealistas, porque, como bien dice, solo a partir de 1945 Sade es considerado como punto de partida para una reflexión radical sobre la naturaleza humana (2009, 216). Bataille, por ejemplo, explica en *El erotismo* (2007) cómo el discurso de Sade intenta superar la paradoja de la yuxtaposición entre la violencia y la conciencia. La morosidad pornográfica de Sade, las repeticiones y variaciones de suplicios, rituales sangrientos y sexuales, tiene por objeto no solo vencer esta paradoja, sino articular un discurso que transforme las imágenes en cosas, la materialización del deseo en la palabra. La clave de bóveda de este intento radica en la perversidad, en el descubrimiento o, al menos, la intuición, de que la voluptuosidad se ancla en la irregularidad, en la violación de la moral sexual. En la encrucijada del discurso de la perversidad y la transgresión, se concilian violencia y conciencia (Bataille 2007, 203). Sade resulta un explorador de los límites del deseo y de experiencias profundas que desordenan o desbordan la identidad individual y social;

~ experiencias a las que supo iluminar en la conciencia: “Sade fue el primero que en la soledad de la prisión dio expresión razonada a esos movimientos incontrolables, sobre cuya negación ha fundado la conciencia el edificio social y la imagen del hombre” (Bataille 1959, 91).

Sontag detecta esta lectura de Sade en las novelas pornográficas objeto de su estudio. Señala que la degradación y el dolor de la protagonista de *Historia de O* es el precio pagado para entrar en el misterio que la llevará a superar los límites de la identidad y la subjetividad, hasta convertirse en un objeto, un sexo abierto, despersonalizado y abstracto del que la letra “O” es el signo icónico (Sontag 2009, 220). “O” se destruye como ser humano para convertirse en un ser absolutamente sexual. Pero esta mutación que convierte a “O” en un ser diferente deviene ciencia ficción si se mira desde el punto de vista prospectivo consustancial al género.

Sontag reconoce en la agresividad de la intención pornográfica una similitud con la ciencia ficción: “Pornography is one of the branches of literature – science fiction is another – aiming at disorientation, and psychic dislocation” (214). Ciencia ficción y pornografía tienen el mismo objetivo: la desorientación y la dislocación psíquica del lector; lo que las diferencia es que la ciencia ficción responde a un mecanismo ideológico y, por tanto, falso, mientras que la pornografía enuncia una verdad vivida o imaginada por el autor: el transgresor que no solo rompe una regla, sino que alcanza algún lugar al que los demás no acceden (232).

Por extensión, el erotismo futurista de la novela prospectiva será aquel que, de alguna manera, determine el fin de nuestra comprensión actual, no solo de las relaciones sexuales, sino, especialmente, de las imágenes que las sostienen en la conciencia, pues “el erotismo difiere de la sexualidad animal en que, para un hombre excitado, ciertas imágenes captables se destacan con la claridad distinta de las cosas; el erotismo es la actividad sexual de un ser consciente” (Bataille 2007, 200). La pornografía de ciencia ficción propondrá nuevas imágenes en la elaboración de un discurso erótico prospectivo y, en el caso que nos ocupa, posthumano en virtud de esas imágenes eróticas nuevas, en una expansión de la imaginación pornográfica.

Burroughs y Ballard construyen algunos de sus textos más reputados sobre la premisa, intuida o expresada, de la imaginación pornográfica. Para Ballard existe una relación estrecha entre ciencia y pornografía. Así, en *The Atrocity Exhibition* afirma: “Science is the ultimate pornography, analytic activity whose main aim is to isolate objects or events from their contexts in time and space. This obsession with the specific activity of quantified functions is what science shares with pornography” (Ballard 2014c, 49). En los comentarios a la novela incluidos en la edición de 2006, Ballard cita a Sontag en la explicación de este pasaje:

... the sexual imagination is unlimited in scope and metaphoric power, and can never be successfully repressed. In many ways, pornography is the most literary form of fiction – a verbal text with the smallest attachment to external reality, and with only its own resources to create a complex and exhilarating narrative. I commend Susan Sontag brave 1969 essay (“The Pornographic Imagination”),

though I would go much further in my claims. Pornography is a powerful catalyst for social change, and its periods of greatest availability have frequently coincided with times of greatest economic and scientific advance. (2014c, 53–4)

La imaginación pornográfica es también un recurso retórico de metáforas inagotables que indagan en las mutaciones mentales de los personajes de estas historias. Así, los cuerpos abiertos por la violencia sádica de las primeras películas de Cronenberg<sup>9</sup> y de *Consumed* son metáforas que externalizan la vida interior y los tormentos psíquicos padecidos por los personajes (Kauffman 1998, 115). En Cronenberg, más insistentemente que en Ballard,<sup>10</sup> horror, pornografía sádica y medicina forman una alianza indisoluble de fecunda aunque obsesiva producción simbólica.

### Consumidos o la vida sexual de los insectos

El título muestra el propósito de la novela: la presentación de unos personajes devastados, una nueva exhibición de atrocidades que prolonga la sátira cruel de Ballard sobre la sociedad de consumo, especialmente en su última novela, *Kingdom Come* (2007), aunque sin el calado social y político de esta.<sup>11</sup> Lo que Cronenberg articula en *Consumed* es una exagerada y delirante demostración de cómo el consumo genera una necesidad creciente de experiencias y objetos que son, como apunta Baudrillard, encarnaciones pasajeras y simbólicas de un deseo social permanentemente insatisfecho:

Salvando las distancias, los objetos y las necesidades son aquí tan sustituibles como los síntomas de la conversión histérica o psicósomática. Obedecen a la misma lógica del deslizamiento, de la transferencia, de la convertibilidad ilimitada, y aparentemente arbitraria [...]. Cuando el mal es orgánico, hay una relación necesaria entre el síntoma y el órgano. En la conversión histérica [...] el síntoma como signo, es arbitrario. (2009, 77)

En la novela, la pareja de filósofos, Aristide y Célestine Arosteguy, réplicas no disimuladas de Sartre (y Althusser) y Beauvoir, han construido su investigación académica en torno al problema del consumo. Cronenberg ofrece, no sin sorna, los títulos de tres de sus obras: *Dinero de ciencia ficción*, *Consumismo apocalíptico: manual de instrucciones* y *Sangre laboral: Marx y el horror* (2016, 79).

Más allá de Ballard, Cronenberg nos presenta la obsesión con los objetos tecnológicos: los personajes viven inmersos en una tupida red de ordenadores, móviles, cámaras fotográficas, vídeos, impresoras 3D, audífonos extrañamente modificados (y tal vez explosivos). El autor se demora en explicar las prestaciones técnicas de estos dispositivos unidos de forma indisoluble a las perturbaciones psíquicas de los personajes, e incorporados a sus ritos sexuales. Como en el trabajo de Baudrillard,

El mundo de los objetos y de las necesidades será así el de una histeria generalizada [...]. Esta huida de un significante a otro no es más que la realidad superficial del deseo que es insaciable porque se basa en la falta y que este deseo, por siempre insoluble, es lo que aparece representado localmente en los objetos y las necesidades sucesivas. (2009, 79)

La novela presenta dos tramas convergentes: las investigaciones realizadas por una pareja de fotógrafos periodistas, Naomi y Nathan que, separadamente, indagan en un “jugoso asesinato-suicidio caníbal con sexo criminal y filosofía francesa” y un “polémico tratamiento húngaro del cáncer de mama con implante de corpúsculos radiactivos” (Cronenberg 2016, 7). Naomi en Francia y Japón y Nathan, primero en Hungría y luego en Canadá, penetran en un mundo de depravación sexual, experimentos médicos, filosofía existencialista y obsesión tecnológica que convergerá en una trama paranoide de conspiraciones políticas en torno a Corea del Norte.

Naomí investiga la desaparición del profesor Arosteguy quien, al parecer, ha asesinado, devorado y filmado a su mujer, Célestine. Por su parte, Nathan, amante de Naomi, viajará a Hungría para entrevistar al Dr. Molnar, un cirujano que experimenta el tratamiento del cáncer de mama por medio del implante de corpúsculos radiactivos. Molnar mantiene relaciones sexuales con sus pacientes a las que fotografía desnudas para decorar con sus imágenes un restaurante de su propiedad. La descripción de los efectos de las intervenciones nos recuerda el *body horror* de las primeras películas de Cronenberg: “Each breast had a dozen clear plastic wire-like tubes running into it, making it look like an umbrella that had been popped inside out by a strong wind” (Cronenberg 2015, 16–17). Nathan tiene un encuentro sexual con una paciente, Dunja, persuadida de que, dentro de un tiempo, en una prospectiva del presente desde el horror del futuro, se pondrá de moda la belleza cancerígena:

Non-cancerous women be begging their cosmetic surgeons to give them fake node implants under their chins and around their necks? Under their arms? In their groins? So sexy, that fullness [...]. Who wouldn't want it? And the jewelry, the titanium pellets piercing those tits. So S/M bondage. (2015, 54)

Es el inicio de un proceso de enajenación que se agravará con el contagio de una extraña enfermedad venérea. Nathan empieza a pensar que los genes del cáncer, en aras de su supervivencia, podrían ejercer presión para que se aceptaran a nivel cultural ideas de belleza que hasta ahora habían sido tabú, ideas que se utilizaban para delimitar las enfermedades y la proximidad de la muerte, pero que actualmente podrían fascinar, seducir. Esta nueva belleza abriría así el camino de una estética posthumana. La enfermedad venérea contagiada por Dunja lleva a Nathan a Canadá, donde reside el doctor Roiphe, descubridor de la enfermedad, que quiere escribir un libro que se habrá de titular, precisamente, *Consumidos: historia de un caso curioso* (Cronenberg 2016, 127). El encuentro de Nathan con Roiphe y su hija le llevará al descubrimiento de nuevos horrores en los que, de nuevo, se dan cita el canibalismo, el masoquismo extremo y el exhibicionismo.

Es lógico que esta voluntad exhibicionista y mitómana se sostenga sobre una concepción del sexo en el que lo performativo ha ido poco a poco convirtiéndose en parte consustancial del mismo, avalando, de este modo, la concurrencia de ciencia ficción y sadomasoquismo en la que la tecnología adquiere una función constitutiva no solo como un fetiche sexual, sino como un instrumento para ampliar el carácter ritual de los actos de sexo y violencia, incrementando la sed de exhibición y voyeurismo de los personajes y dotando al conjunto de una naturaleza de simulacro

hiperreal, que conecta, precisamente, y como se ha anunciado, con los rasgos de la imaginación pornográfica descritos por Sontag.<sup>12</sup>

La influencia de Ballard, una vez más, es clara. Los doctores Molnar y Roiphe, respecto a Nathan, y el profesor Arosteguy respecto a Naomi representan lo que Vaughan para los personajes de *Crash*: mentores, cunado no redentores falsos o fallidos, que conducen a los protagonistas en este mundo de ritos depravados y sexo violento. Al igual que sucede en las novelas de Ballard, Nathan y Naomi no oponen ninguna resistencia ética, sino que lo aceptan y se entregan a él entusiasmados. Arosteguy adopta, además, un papel explicativo similar al de otros doctores en la narrativa de Ballard: los doctores Nathan (*The Atrocity Exhibition*), Penrose (*Super-Cannes*), o Maxted (*Kingdom Come*).

La correlación entre obsesión tecnológica y alteración psicosexual se pone de manifiesto cuando Nathan y Naomi tienen un fugaz encuentro en el hotel de un aeropuerto. Nathan se dirige al encuentro con la fantasía sádica de asesinar a Naomi mientras la sodomiza, en términos de imaginación pornográfica: “Her face was twisted into a beautiful open-mouthed, terrifying expression of ecstasy, and the fantasy-Nathan knew that is was the end of sex, that there could be no more sex after this sex” (Cronenberg 2015, 58).<sup>13</sup> Cronenberg muestra no solo los actos sexuales entre los personajes, sino también las fantasías que experimentan cuando los realizan superponiendo planos que describen alternativamente los hechos reales y los imaginados. Nathan fantasea con tener sexo con una mujer mutante, mezcla de Naomi y Dunja, con seis pechos, incluyendo los ganglios de las axilas de Dunja: la fantasía erótica de Nathan ha dejado así de ser convencionalmente humana, derivando hacia una pornografía de ciencia ficción. Los actos lúbricos de Naomi, por su parte, están condicionados, no por el placer, sino, en una fantasía exhibicionista, “por lo que le parece más porno” (Cronenberg 2016, 80). Pero las fantasías de ambos coinciden en la inclusión de la tecnología:

The LEDs embedded in the glass back of the phone blasted the tip of his cock with 5400 Kelvin degress of cool-blue daylight. He thought he could feel it. She held the phone up to his face. ‘You see how the flash throttles down for the macro shot. Perfectly exposed, matches ambient color temperature, doesn't blow out your cock, as it were’. She pulled the phone back to look at her photo, then, drawn by its ruthless intensity, kissed the image. Her lips left semen smears on the screen. Commodity fetishism at its finest. (65)

El pasaje muestra cómo la imaginación pornográfica se sirve de los elementos tecnológicos para avanzar en la presentación de una realidad posthumana marcada por el fetichismo de la mercancía en estado puro, pornografía pop que involucra indisolublemente sexo exhibicionista y tecnología de la imagen.

A medida que la trama avanza y se incorporan nuevos personajes, surge una nueva línea argumental: la influencia de una oscura película norcoreana (totalmente ficticia y de título *El juicioso uso de los insectos*) que sirve para introducir la alegoría política y antropológica de los insectos y la necesidad de destruirlos, al tiempo que van convergiendo las líneas argumentales anteriores. Las casualidades, cruces, ecos, desdoblamientos y resonancias de las tramas y personajes son tantas que, lejos de resultar inverosímiles, como había subrayado la crítica en prensa,

denotan la realidad de un universo cerrado, angustioso habitado por maníacos sexuales y paranoicos a los que sus propias pulsiones conducen a encontrarse a través de caminos invisibles y fatales de automutilación, alucinaciones y fantasías fetichistas y sadomasoquistas, pero también, la perplejidad, no exenta de ironía, del relato de un narrador profundamente perturbado que, en su inocencia paranoica, despeja la opacidad del mundo en clave homicida y persecutoria, un narrador al que bien puede aplicarse esta descripción de la paranoia:

La psicosis es el drama del que elige la inocencia al precio de la alienación y de la soledad. Solo idéntico a sí mismo, medida de todas las cosas, debe despojarse de todo lo que huele a otro y se condena irremediamente a no vivir jamás entre iguales [...]. Es el mundo entero el que se llena de sombras, de intrigas, de intenciones. Apasionado de la verdad, no acepta el teatro de la neurosis, y se condena a construir el interminable dique que lo separe de lo que lo alienó. Observador y observado, hasta su propia imagen en el espejo le resulta inquietante. (Ferrández 2009, 39).

El mundo posthumano de Cronenberg resulta tan viscoso como esos insectos norcoreanos que parecen invadirlo todo en la parte final de la novela, quizá como representación surrealista del destino último de los personajes. Así lo expresa el filósofo Arosteguy recordando su conferencia “La entomología es un humanismo” en lo que es un claro remedo, no solo, como dice expresamente, de la conferencia de Sartre “El existencialismo es un humanismo”, sino también de las consideraciones de Ballard sobre el espacio interior y sus reproches a la ciencia ficción clásica:

It always amused me to observe the pathetically desperate hunger expressed in popular culture for life-forms on other planets, when underneath the very feet of these seekers of aliens, and roundly ignored by them, were the most exotic, grotesque, and fabulous life-forms imaginable. (Cronenberg 2015, 221)

Los insectos son la última mutación de la imaginación pornográfica, la supresión de los límites de la identidad y la subjetividad, en palabras de Susan Sontag (2009, 220). Esas grotescas formas de vida no son sino la somatización de los impulsos posthumanos convergentes en una mente colmena o personalidad de especie que proceden del interior del cuerpo enfermo (de nuevo, los cuerpos que se abren para mostrar el espacio interior):

But there, in the bed with Célestine, it was darkest night, and I could hear the insects in her left breast [...]. I had always suspected that insects have what I think of as “species personalities”; that is to say, not personalities as individuals, but as individual species” (Cronenberg 2015, 220)

Esta es, precisamente, la mirada del narrador sobre sus personajes, una mirada que los despoja de su humanidad, mostrándolos no como individuos sino como especie.

Desde el punto de vista narratológico, *Consumed* es un relato en tercera persona que renuncia a la omnisciencia en beneficio de una marcada focalización variable combinada, como se ha visto, con un narrador no fiable, convertido, en su asepsia ética y en la morosidad con la que dispone los acontecimientos en cuadros narrativos, en un personaje más del relato, tal vez en el verdadero protagonista. En esto se acerca de nuevo a Ballard, quien suele recurrir a este esquema narrativo que equilibra la focalización de un personaje con el relato incierto de un narrador falible, aunque, en el caso de Cronenberg, con un sentido más acusadamente espacial. La cuestión no es si el narrador sabe más, lo mismo o menos que el personaje (focalización, cero, interna o externa en la taxonomía de Genette), sino si sus obsesiones y patologías implícitas alteran la percepción de la realidad ficcional del relato.<sup>14</sup>

La gravedad, en sentido newtoniano, de este narrador externo, en un modo distinto del narrador omnisciente, cuestiona la figura del focalizador, como un ente separado de la focalización, ejemplo en el que la voz enmarca a la visión, más de la forma en que un director de cine coloca a los actores dentro del encuadre, que como el narrador literario convencional. De modo que, en virtud de la focalización interna, vemos lo que ven Naomi y Nathan. Pero la mirada del narrador se impone sobre la de estos, no suprimiéndola ni cuestionándola, sino trazando un marco en el que esta transcurre y se explica, como el portaobjetos de un microscopio. Veamos, como ejemplo elocuente, el comienzo de la novela, que reproduce el efecto un zoom cinematográfico (un recurso, adviértase, no naturalista por cuanto genera un movimiento que no puede ser reproducido por el ojo humano): “Naomi was in the screen. Or, more exactly, she was in the apartment in the QuickTime window in the screen, the small, shabby, scholarly apartment of Célestine and Aristide Arosteguy. She was there, sitting across from them as they sat side by side on an old couch” (Cronenberg 2015, 1); o este otro ejemplo en el que la descripción obedece más a la visión de un encuadre cinematográfico que a la convencionalmente literaria:

Dunja lay propped up in a bed in the Molnár Clinic’s basement recovery room. There were a dozen beds, skeletal and primitive, creepy, but she and Nathan were alone in the room. He sat in an unstable plastic chair beside her bed, his camera on his lap, his voice recorder still hanging from its lanyard around his neck, its jewel-like red power light staining Dunja’s sheet, so dark the room. (28)

El narrador enmarca su relato de pornografía pop con una técnica híbrida de cine y literatura donde posiciona cuidadosamente a sus personajes en los escenarios físicos y mentales de su historia, mientras proyecta sobre ellos sus obsesiones enfermizas, quizá consciente paranoicamente de que nada existe fuera del deseo.

## Conclusiones

*Consumed* es una novela de ciencia ficción pornográfica. Aunque tiene formalmente elementos de género negro, predomina el tratamiento prospectivo del presente a través de una consideración problemática de las relaciones humanas y la tecnología. La prospectiva del presente, teorizada y puesta en práctica originalmente por James G. Ballard, supone la inversión de las premisas de la ciencia ficción clásica, que comprende la prospectiva como tratamiento presente del futuro.

La adscripción a la ciencia ficción no es una circunstancia retóricamente neutra. Al contrario, el género – más bien el subgénero – de la ciencia ficción del presente impone su propia verosimilitud tanto en la trama como en la presentación de los personajes, debiendo considerarse al narrador como uno de ellos, seguramente el más importante, aunque habite una realidad distinta en su calidad de narrador heterodiegético.

El asunto de la novela responde a la cuestión sobre el modo en que la tecnología de la comunicación afecta a las relaciones sexuales convirtiéndolas en experiencias sádicas, producto de la imaginación pornográfica, según el concepto acuñado por Susan Sontag. La presencia simbólica de los insectos en el tramo final, además de sus connotaciones surrealistas y su referencia al *inner space* ballardiano, apela a la ruptura de la individualidad propia de la imaginación pornográfica llevada a sus últimas consecuencias. Tal vez por esto quepa ver en la obra un atisbo de reflexión moral.

## Works Cited

- BALLARD, James G. 1970. *The Atrocity Exhibition*. Londres: Jonathan Cape.
- . 1975. *High-Rise*. Londres: Jonathan Cape.
- . 1997. *A User's Guide to the Millennium. Essays and Reviews*. Londres: Harper Collins.
- . 2002. *Super-Cannes*. Barcelona: Minotauro.
- . 2007. *Kingdom Come*. Nueva York: Harper Perennial.
- . 2012. *Crash*. Barcelona: RBA.
- . 2014a. *The Complete Short Stories. Volume Two*. Londres: Fourth State.
- . 2014b. *Extreme Metaphors: Collected Interviews*. Londres: Fourth State.
- . 2014c. *The Atrocity Exhibition*. Londres: Fourth State.
- . 2014d. *Kingdom Come*. Londres: Fourth State.
- BATAILLE, George. 1959. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
- . 2007. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- BAUDRILLARD, Jean. 2009. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- BOYERO, Carlos. 2016. "Cronenberg también escribe novelas, ¿para qué?" *El País*, 20 de enero. [https://elpais.com/cultura/2016/01/12/babelia/1452615138\\_652069.html](https://elpais.com/cultura/2016/01/12/babelia/1452615138_652069.html) (Último acceso: 7 de noviembre de 2020).
- BRIGG, Peter. 1985. *J. G. Ballard*. West Linn y Mercer Island: Starport House.
- BROWNING, Mark. 2007. *David Cronenberg: Author or Filmmaker?* Bristol: Intellect.
- CALL, Lewis. 2013. *BDSM in American Science Fiction and Fantasy*. Nueva York: Palgrave.
- CRONENBERG, David. 1975. *Shivers*. Montreal: Canadian Film Development Corporation.
- . 1983. *Videodrome*. Montreal: Canadian Film Development Corporation.
- . 1986. *The Fly*. Los Angeles: Brookfilms.
- . 1988. *Dead Ringers*. Los Angeles: Morgan Creek, Téléfilm Canada, Mantel Clinic II.
- . 1991. *Naked Lunch*. Toronto y Londres: Film Trustees, Naked Lunch Productions, Nippon Film Development and Finance, The Ontario Film Development Corporation, Recorded Picture Company, Téléfilm Canada.
- . 2002. *Spider*. Toronto y Londres: Catherine Bailey Ltd, Grosvenor Park Productions, Davis Films, Metropolitan Films, Redbus Pictures.
- . 2015. *Consumed*. Nueva York: Scribner.
- . 2016. *Consumidos*. Traducción de Antonio-Prometeo Moya Valle. Barcelona: Anagrama.
- DE BERG, Jean. 1956. *L'Image*. París: Les Editions de Minuit.
- FERRÁNDEZ MÉNDEZ, Francisco. 2009. "El precio de la inocencia." *Norte de Salud Mental* 8 (33): 31–40.
- HOUOT, Laurence. 2016. "Consumés: sexe, cannibalisme, nouvelles technologies. David Cronenberg détaille ses obsessions dans un roman." *Franceinfo*, 10 de febrero. [https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/roman/quot-consumesquot-sexe-cannibalisme-nouvelles-technologies-david-cronenberg-detaille-ses-obsessions-dans-un-roman\\_3321595.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/roman/quot-consumesquot-sexe-cannibalisme-nouvelles-technologies-david-cronenberg-detaille-ses-obsessions-dans-un-roman_3321595.html) (Último acceso: 7 de noviembre de 2020).
- KAUFFMAN, Linda S. 1998. *Bad Girls and Sick Boys: Fantasies in Contemporary Art and Culture*. Berkeley: University of California Press.
- LARDÍN, Rubén. 2016. "Consumidos: David Cronenberg se enfrenta al peligro de la literatura." *El Diario*, 17 de enero. [https://www.eldiario.es/cultura/libros/consumidos-david-cronenberg-enfrenta-literatura\\_1\\_4242641.html](https://www.eldiario.es/cultura/libros/consumidos-david-cronenberg-enfrenta-literatura_1_4242641.html) (Último acceso: 7 de noviembre de 2020).
- LETHEM, Jonathan. 2014. "All Atwitter: Consumed, by David Cronenberg." *The New York Times*, 26 de septiembre. <https://www.nytimes.com/2014/09/28/books/review/consumed-by-david-cronenberg.html> (Último acceso: 7 de noviembre de 2020).
- MCGILL, Hanna. 2014. "Consumed by David Cronenberg, Book Review: The Sunny Side of Geeky Perverts." *The Independent*, 16 de octubre. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/consumed-by-david-cronenberg-book-review-the>

[sunny-side-of-geeky-perverts-9799093.html](#) (Último acceso: 7 de noviembre de 2020).

POOLE, Steven. 2014. "Consumed by David Cronenberg: Review – Body Horror and Techno Lust in Director's Debut Novel." *The Guardian*, 8 de octubre. <https://www.theguardian.com/books/2014/oct/08/consumed-david-cronenberg-review> (Último acceso: 7 de noviembre de 2020).

NAVARRO, Justo. 2016. "¿Cronenberg contra Cronenberg?" *Revista de Libros*, 3 de octubre. <https://www.revistadelibros.com/resenas/resena-de-consumidos-de-cronenberg> (Último acceso: 7 de noviembre de 2020).

NEUHOFF, Eric. 2016. "Consumés, de David Cronenberg: la mouche du coche." *Le Figaro*, 20 de enero. <https://www.lefigaro.fr/livres/2016/01/20/03005-20160120ARTF1G00242--consumes-de-david-cronenberg-la-mouche-du-coche.php> (Último acceso: 7 de noviembre de 2020).

PARKINSON, Gavin. 2015. "Surrealist Painting as Science Fiction: Considering J. G. Ballard's 'Innate Releasing Mechanism.'" En *Surrealism, Science Fiction and Comics*, editado por Gavin Parkinson, 174–93. Liverpool: Liverpool University Press.

RÉAGE, Pauline. 1954. *Histoire d'O*. Sceaux: Jean-Jacques Pauvert.

SANCHEZ, Sergi. 2016. "La exhibición de atrocidades de David Cronenberg." *El Periódico*, 13 de enero. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160112/consumidos-david-cronenberg-4807039> (Último acceso: 7 de noviembre de 2020).

SELF, Will. 2015. "Man-Eating Philosophers." *London Review of Books* 37 (12). <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v37/n12/will-self/man-eating> (Último acceso: 7 de noviembre de 2020).

SHEEHAN, Jason. 2014. "In Cronenberg's Consumed, An Appetite for Sex, Death and the Latest Gear." *NPR*, 8 de octubre. <https://www.npr.org/2014/10/07/343150102/in-cronenbergs-consumed-an-appetite-for-sex-death-and-the-latest-gear?t=1599695605295> (Último acceso: 7 de noviembre de 2020).

SONTAG, Susan. 2009. "The Pornographic Imagination." En *Styles of Radical Will*, editado por Susan Sontag, 205–33. Nueva York: Penguin Classics.

STERRITT, David. 2015. "Consumed: A Novel, by David Cronenberg." *Quarterly Review of Film and Video* 32 (8): 742–5.

SUVIN, Darko. 2016. *Metamorphoses of Science Fiction*. Bern: Peter Lang.

TEODORO, José. 2014. "Consumed, by David Cronenberg: Review." *National Post*, 3 de octubre. <https://nationalpost.com/entertainment/books/book-reviews/consumed-by-david-cronenberg-review> (Último acceso: 7 de noviembre de 2020).

VISHNEVETSKY, Ignatiy. 2014. "Review: Consumed by David Cronenberg." *Chicago Tribune*, 24 de octubre. <https://www.chicagotribune.com/entertainment/books/ct-prj-david-cronenberg-consumed-20141024-story.html> (Último acceso: 7 de noviembre de 2020).

WILSON, D. Harlan. 2017. *J. G. Ballard*. Champaign: University of Illinois Press.

## ≈ Notas

1 Teodoro menciona en su crítica, una de las más favorables, la ciencia ficción como uno más de los géneros a los que apela el carácter proteico de la novela: "A murder mystery in which murder may not have transpired, a science fiction in which every fantastic item of technology or biology is grounded in fact, a critique of consumerism that's wholly immersed in the pleasures of acquisition, *Consumed* is a mutant thing" (2014).

2 Sheehan, no sin cierta sorna, denunció también lo endeble de una trama que resultaba tan disparatada como inverosímil: "Consumed has weaknesses. Beyond the fact that not everyone is as much into bondage, medical oddities, acrotomophilia, insect infestation and gear porn as Cronenberg is, there are bits that drag – most notably, a rambling, infodump monologue by Aristide – and some leaps of coincidence and interconnectedness that strain even Consumed's flexible credulity" (2014).

3 El concepto fue acuñado en el artículo-manifiesto "Which way to inner space?" (1962): "The biggest developments of the immediate future will take place, nor on the Moon or Mars, but on Earth and it is inner space, not outer, that needs to be explored. The only truly alien planet is Earth" (Ballard 1997, 197). En 1964, Ballard publica el volumen de relatos *The Terminal Beach*. El relato que da título al volumen se convierte en el punto de partida de la escritura de madurez de Ballard, con la realización narrativa de las tesis del *inner space*. En este mismo libro se incluye "The Delta at Sunset", en el que uno de los personajes expone la teoría de este modo: "How else is nature meaningful, unless she illustrates some inner experience? The only real landscapes are the internal ones, the external projections of them, such as this delta" (Ballard 2014a, 87).

4 En el prólogo a la edición francesa de *Crash*, Ballard afirma: "El matrimonio entre la razón y la pesadilla que ha dominado el siglo XX ha dado a luz un mundo cada vez más ambiguo. A través del paisaje de las comunicaciones se mueven los espectros de tecnologías siniestras y los sueños que el dinero puede comprar. Los sistemas de armamento termonuclear y los anuncios de refrescos coexisten en un reino de luces cegadoras gobernado por la publicidad y los pseudo-eventos, la ciencia y la pornografía. El sexo y la paranoia, los dos grandes leitmotivos gemelos del siglo XX, presiden nuestras vidas" (Ballard 2012, 5).

5 Véanse a este respecto las aclaraciones de Cronenberg en diálogo con Ballard sobre *Crash* (Ballard 2014b, 331). El tema ya había sido abordado en *Videodrome* (Cronenberg 1983), film sobre pornografía, capitalismo y medios de comunicación que exploraba la vertiginosa atracción masiva por el sadismo a partir de la influencia de Marshall McLuhan, William Burroughs, Clive Baker y el propio Ballard. En *Videodrome*, el ser humano es desplazado por el cuerpo mutante, al tiempo que la filosofía no enunciada de la nueva carne destruye los restos del humanismo. *Videodrome* no es una película pornográfica, sino sobre la pornografía en relación a los medios de comunicación de masas y la tecnología. Sobre esta cuestión, véase Browning (2007, 57–67).

6 Para el carácter ciencia-ficcional de *Crash* y otras novelas de Ballard, puede verse Wilson (2017, 80–99).

7 El propio Ballard se sorprendía de los paralelismos entre ambos (2014b, 343).

8 Para un examen detallado y riguroso de esta adaptación, véase Browning (2007, 133–51).

9 Browning advierte que, hasta 1982, el cine de Cronenberg se basa en la conmoción de los sentidos, buscando la reacción física del espectador ante la violencia explícita mostrada en la pantalla. A partir de esa fecha, su cine busca más la reflexión que la reacción ante la violencia mostrada (2007, 35).

10 A pesar de la imagen de escritor sexual, realmente son pocos los textos de Ballard que incurren en el sexo explícito o la pornografía: *The Atrocity Exhibition*, *Crash*, *The Kindness of Women* y *The Unlimited Dream Company*. Sobre esta cuestión, véase Wilson (2017, 120–5).

11 Ballard asocia el consumismo con el fascismo de baja intensidad en una mirada pesimista, irónica, abiertamente desencantada a la sociedad británica contemporánea. Así lo expresa uno de sus personajes: “Evil and psychopathology have been reconfigured into lifestyle statements. It’s a fearful prospect, but consumer fascism may be the only way to hold a society together. To control all that aggression, and channel all those fears and hates” (Ballard 2014d, 168).

12 Para las relaciones entre ciencia ficción y sadomasoquismo, véase Call (2013).

13 Previamente, Nathan, al ver en un documental cómo un oso atrapa y devora un cervatillo, comenta a Dunja, en una observación obsesiva derivada de la imaginación pornográfica: “I watched a nature show. A young deer fell into a deep snowbank and couldn’t get out. A grizzly bear found it and jumped on it from behind. The deer tried to look around. Its eyes were wild and excited. The bear gently grabbed the deer’s muzzle in its mouth. It was so sexual. Sex from behind. The bear loved the deer, it was obvious. It ripped the deer’s throat out, and then licked the dying deer with the most passionate affection. I thought of you and me” (Cronenberg 2015, 45).

14 La conocida anécdota del lector editorial de *Crash* que en la revisión del manuscrito escribió “This author is beyond psychiatric help. Do not publish” (Ballard 2014b, xv) ilustra ingenuamente lo que aquí exponemos: la presencia de un narrador (no un autor) alterado y enfermizo que distorsiona el relato pese a que lo focalice en uno o varios personajes.

Title:

Pop Pornography: From Inner Space to Framed Space in David Cronenberg’s *Consumed*

Contact:

juanvaro@ugr.es