

TRAUMA, DELIRIO E IRRESPONSABILIDAD DE LA ESCRITURA EN *EL ALMUERZO DESNUDO* (*THE NAKED LUNCH*, DAVID CRONENBERG, 1991)¹

TRAUMA, DELIRIUM AND IRRESPONSABILITY OF WRITING
IN *THE NAKED LUNCH* (DAVID CRONENBERG, 1991)

Juan Carlos PUEO

Instituto de Patrimonio y Humanidades
Universidad de Zaragoza

Resumen: Lejos de presentarse como una adaptación de la novela de William Burroughs, la película *El almuerzo desnudo* ofrece una reflexión sobre la escritura atenta a la obra de un autor que sólo se declaró escritor a partir del trauma que supuso la muerte accidental a sus manos de su esposa Joan. Según Cronenberg, la escritura no sería para Burroughs sino un estigma que le habría apartado de su plan inicial de exterminar todo pensamiento racional, maldición de la que trataría de huir mediante un lenguaje delirante. No obstante, el virus del lenguaje se manifiesta siempre como una barrera contra la que no se puede luchar.

Palabras clave: David Cronenberg, William Burroughs, trauma, delirio, irresponsabilidad.

Abstract: Far from being presented as an adaptation of William Burroughs' novel, the movie *The Naked Lunch* offers a reflection on writing attentive to the work of an author who only presented himself as a writer when he experienced the trauma of the accidental death at his hands of his wife Joan. According to Cronenberg, writing would not be for Burroughs but a stigma that would have separated him from his initial plan to exterminate all rational thought, a curse from which he would try to flee using a delirious language. However, the language virus always manifests itself as a barrier that cannot be fought against.

Keywords: David Cronenberg, William Burroughs, trauma, delirium, irresponsability.

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del Grupo de Investigación de Referencia HERAF: Hermenéutica y Antropología Fenomenológica H05-17R de la Universidad de Zaragoza, financiado por el Gobierno de Aragón y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

¿Quién puede afirmar que el hombre ve u oye realmente? Su cuerpo es un enjambre, una caterva tal de parásitos, que surge la duda en cuanto a saber si le pertenece más a él que a ellos, si es algo más que una clase diferente de hormiguero, después de todo.

Samuel Butler, *Erewhon*

Partimos de un equívoco: al ver el título de *The Naked Lunch* en la película, el espectador cree que lo que va a presenciar es una adaptación de la compleja novela de William Burroughs². Y a poco que conozca el texto, se preparará a contemplar un ejercicio sumamente arriesgado, ya que la citada complejidad hace verdaderamente difícil, aunque no imposible, la adaptación. Lo que ve, en cambio, no es una adaptación, sino un ejercicio metatextual en torno a la novela supuestamente adaptada³, construido como una organización narrativa de sucesos que en ningún momento aparece en la novela de Burroughs. De ésta sólo queda el título y algunos fragmentos como la anécdota, que aparece en el capítulo titulado «Gente normal y corriente», del hombre que aprende a hablar con el culo (Burroughs, 1959: 153-154), a la que llegaré más adelante.

He indicado que la película se propone como ejercicio metatextual, en la medida en que su narración se centra en las vicisitudes del *alter ego* de Burroughs, su personaje Bill Lee (Peter Weller), desde que declara ante sus amigos Hank (Nicholas Campbell) y Martin (Michael Zelniker) —trasuntos, respectivamente, de Jack Kerouac y Allen Ginsberg— que dejó de escribir cuando tenía diez años, hasta el final de la película, donde se identifica como escritor ante los agentes del puesto de aduanas de Annexia. Entre ambos momentos, Bill escribirá la novela a la que ya ha dado título, *El almuerzo desnudo*, y que se publicará gracias a los desvelos de Martin para encontrar un editor. Pero toda la narración responde a la interpretación que hace Cronenberg de la obra —en su totalidad— de Burroughs, que le sirve como coartada para hablar de sus propias obsesiones⁴.

Tampoco puede hacerse ninguna objeción a este procedimiento. El propio Burroughs indica en la introducción de la novela que la historia de su escritura se ha perdido en el olvido:

² El equívoco está totalmente garantizado desde el momento en que en los títulos de crédito iniciales se indica que la película está «basada en el libro de William Burroughs». Aunque David Cronenberg ha declarado en alguna ocasión que su película, más que una adaptación, es una creación híbrida que conjuga elementos de la poética de Burroughs y la suya propia, el espectador no tiene por qué saberlo.

³ «No entanto, mais do que uma relação de influência há uma relação de conexão de imaginários, e nasce do reconhecimento dessa confluência a atração do Cronenberg pela obra de Burroughs, que culminou com a realização de *Mistérios e paixões* [*The Naked Lunch*], um amalgama tão eficiente entre a obra dos dois que é quase impossível distingui-las. A angústia primordial em relação à influência, do tempo em que o cineasta pretendia ser escritor, é substituída pela noção de intertextualidade e pela consciência de que o filme, mais que uma adaptação do texto literário, é o resultado de um diálogo entre o seu universo artístico e o do escritor. Instaura-se então um jogo entre a memória e o esquecimento das leituras dos textos de Burroughs que impregnam a criação do cineasta, que deles se apropria e os reconfigura» (Fachel de Medeiros, 2016: 137).

⁴ Las declaraciones de Cronenberg al respecto no dejan ninguna duda respecto a la naturaleza del filme: «It probably has more of me in it than of William Burroughs, because he had very little to do with the process. I never set out to make an historical or quasi-historical account, or to be faithful to the source. I think of it as the product of a dream I would have about Burroughs and its book, a dream to which I bring all my particular obsessions and idiosyncrasies» (apud Jaehne, 1992: 2).

Desperté de la *Enfermedad* a los cuarenta y cinco años, sereno, cuerdo y en bastante buen estado de salud, a no ser por un hígado algo resentido y ese aspecto de llevar la carne de prestado que tienen todos los que sobreviven a la *Enfermedad*... La mayoría de esos supervivientes no recuerdan su delirio con detalle. Al parecer, yo tomé notas detalladas sobre la *Enfermedad* y el delirio. No tengo un recuerdo preciso de haber escrito las notas publicadas ahora con el título de *El almuerzo desnudo* (Burroughs, 1959: 5; cursiva en el texto).

Desaparecida de la memoria, la historia de la escritura de *El almuerzo desnudo* se ofrece como un vacío que invita a ser rellenado de alguna manera. La *Enfermedad* a la que alude Burroughs proporciona además una coartada perfecta: los delirios del escritor producidos por la droga pueden mostrarse como se quiera en la pantalla sin que nadie tenga derecho a pedir explicaciones, ya que una de las características del delirio es su irresponsabilidad —ontológica, aquí la moral no tiene nada que ver—. Así, lejos de construir un *biopic* al uso donde se expliciten las circunstancias que llevan a un sujeto a la práctica de la escritura⁵, la película de Cronenberg construye un entramado onírico y fantástico⁶ que puede describirse como una escritura delirante, no sólo en lo que se refiere al texto producto de dicha escritura, sino al proceso mismo de escribir con el objetivo de destruir del discurso, tal como lo especifica Jacques Derrida:

Tampoco es la destrucción del discurso una simple neutralización que borra. Aquella multiplica las palabras, las precipita unas contra otras, las sume también en una sustitución sin fin y sin fondo, cuya única regla es la afirmación soberana del juego al margen del sentido. No la reserva o la suspensión, el murmullo infinito de una palabra blanca que borra las huellas del discurso clásico, sino una especie de potlatch de los signos, que quema, que consume, que despilfarra las palabras en la afirmación alegre de la muerte, un sacrificio y un desafío (Derrida, 1967: 377-378).

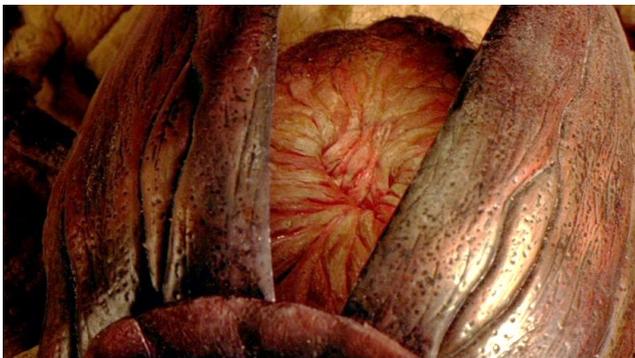
Es muy significativo que a los cinco minutos del comienzo de la película el espectador asista a una discusión sobre la naturaleza de la escritura, en la que Hank reprocha a Martin la práctica de reescribir sus textos. Hank defiende una escritura espontánea y sincera, mientras que Martin prefiere una escritura trabajada y de calidad⁷. Preguntado al respecto, Bill responde: «Exterminemos todo pensamiento racional: es la conclusión a la que he llegado», lo que, teniendo en cuenta el contexto de la frase —una discusión sobre literatura—, así como la propia producción literaria de William Burroughs, podría considerarse su poética, bien que una poética invertida, puesto que su fin no es la

⁵ El *biopic* clásico, por lo general, se acerca a las figuras de escritores siempre de forma tangencial, más atento a sus relaciones familiares o sentimentales que a su actividad literaria, basándose en el mejor de los casos en la famosa falacia biográfica denunciada por William K. Wimsatt y Monroe C. Beardsley. La necesidad de crear una estructura dramática que sostenga la narración ha llevado a menudo a olvidar el hecho de que sus protagonistas eran, por encima de todo, escritores: su trabajo como tales apenas logra un poco de atención en beneficio de otras experiencias, sobreentendiendo que las vivencias mostradas en la película serán la base de las futuras obras literarias. En todo caso, los *biopics* de escritores siempre se proponen —aunque en realidad no siempre lo sean— como narraciones fieles a los hechos de las vidas de los autores, siguiendo las normas de verosimilitud y coherencia que rigen en el modo de producción típico del cine clásico.

⁶ Se han propuesto algunas lecturas de la película en términos más o menos psicoanalíticos: véanse, por ejemplo Beard (1996), Downing-Kerbis (1998), Rodríguez Jiménez (2013) o Hart (2017). Sin negar su utilidad —el lector podrá encontrar sin gran esfuerzo sus huellas en mi argumentación—, quiero dejar constancia de que este artículo no pretende realizar un diagnóstico, sino determinar una noción de escritura a partir de lo que el filme ofrece.

⁷ Se trata, en efecto, de otra versión de la vieja dicotomía horaciana *natura/ars*, sobre la que tanto se ha escrito, y sobre la que nunca será posible llegar a una conclusión definitiva. Lo distintivo en la secuencia que nos ocupa es que Hank asocia el trabajo de reescribir a la noción de pecado, y Martin asocia la ausencia de reescritura a la noción de culpabilidad. Nada extraño si tenemos en cuenta que Kerouac se educó en la fe católica, mientras que Ginsberg era judío.

creación, sino el exterminio. De ahí que declare que dejó de escribir a los diez años —«demasiado peligroso», añade— y que se presente a sí mismo como ágrafo, dedicado en exclusiva a su trabajo de exterminador de insectos: «He descubierto mi profesión: soy exterminador». Pero también hay que tener en cuenta que, en buena lógica, la pretensión de exterminar el logos implica mantenerse en el más absoluto silencio.



Bill es exterminador de insectos. Conviene tenerlo en cuenta por varias razones: en primer lugar porque el problema que se le presenta en su trabajo es que su esposa Joan (Judy Davis) le roba el polvo insecticida para drogarse. Joan explica que la acción del insecticida le produce un «colocón muy literario», especificando que se trata de un «colocón kafkiano» que le hace sentirse «como un insecto». En segundo lugar, porque cuando Bill es detenido por la policía, es dejado a solas con un insecto de gran tamaño que se presenta ante él como su «oficial de caso» [*case officer*⁸] para exigirle que mate a Joan, a la que acusa de ser agente de una poderosa corporación llamada «Interzona». Lo más destacable del monstruoso insecto no es sólo que

no sucumba al comer el polvo insecticida —por el contrario, parece obtener gran placer de su ingesta—, sino que es capaz de hablar, no con la boca sino por medio de un esfínter que tiene en el lomo y que tiene todo el aspecto de un ano. Al aplicar el polvo insecticida en este esfínter, el insecto experimenta un placer que expresa a través de gemidos que no ocultan su condición de placer sexual. La mezcla de repulsión y atracción apunta a la que será una de las claves de la película, la homosexualidad reprimida de Bill.

Que el insecto sea capaz de hablar, y que tenga un órgano fonador *ad hoc* implica que la renuncia a escribir a la que se ha entregado Bill no ha logrado su objetivo de exterminar el pensamiento racional. Por el contrario, el lenguaje toma el mando bajo la forma de un insecto repulsivo que le anima a llevar a cabo la acción que servirá para definirle como escritor, el asesinato de Joan. Aunque al principio se niega a cumplir la misión que le encomienda el insecto, al que aplasta golpeándole con su zapato una y otra vez hasta convertirlo en una masa pegajosa, Bill acaba matando a Joan en un absurdo incidente que escenifica el homicidio real de la Joan Vollmer histórica, muerta de un balazo cuando Burroughs jugaba a repetir con una pistola la hazaña de Guillermo Tell. La identidad de Burroughs como escritor surgiría de ese terrible suceso, tal como declaró algunos años después:

⁸ En algunos servicios de inteligencia, «oficial de caso» es el nombre que recibe el encargado de reclutar, entrenar, supervisar y/o recibir los informes elaborados por los agentes.

Todo me lleva a la atroz conclusión de que jamás habría sido escritor sin la muerte de Joan, y a comprender hasta qué punto ese acontecimiento ha motivado y formulado mi escritura. Vivo con la amenaza constante de la posesión, y la necesidad constante de librarme de la posesión, del Control. De manera que la muerte de Joan me puso en contacto con el invasor, el Espíritu Feo, y me embarcó en una lucha de toda la vida, en la que no he tenido más remedio que buscar la salida escribiendo (Burroughs, 1985: 23).

En efecto, para Cronenberg la condición de escritor de Bill consiste en repetir una y otra vez el trauma que lo ha marcado como tal: cuando los agentes de la aduana de Annexia le piden que demuestre que es en efecto un escritor, Bill cogerá su pistola y repetirá el asesinato de Joan en la persona de su nueva pareja, que también se llama Joan —interpretada también por Judy Davis—.

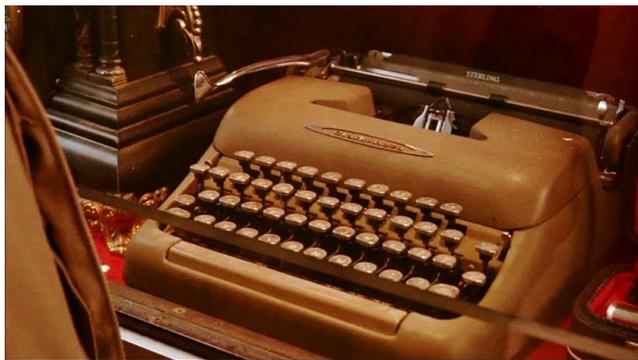


Previamente, tras el primer asesinato, Bill había cambiado su revólver por una máquina de escribir en una tienda de empeños, mostrando así que cualquiera de las formas que adopta su escritura no hace sino activar la repetición incesante del trauma original. Esta repetición se convierte para Bill en una maldición o un estigma, una pretensión inalcanzable de desvanecerse en un lenguaje en el que no pudiera reconocerse nunca —recuérdese que el autor de *El almuerzo desnudo* declara no acordarse de haberlo escrito⁹—, tal como indica Maurice Blanchot:

Escribir sin desearlo ni quererlo: ¿qué se esconde ahí en esto que no es el mero retorno de lo indeseable y lo involuntario? En esto es demasiado fácil reconocer la paciencia de escribir hasta su pasividad más extrema (que ninguna escritura automática ha podido satisfacer), tal como se reconoce, en el choque ahí disyuntado, el deseo de morir uno apagándose, despertándose por medio de lo otro en una perpetuidad que parece matar el tiempo, al menos lo cambia de tal modo que la inestabilidad del desastre no puede agotarse en el ocaso (Blanchot, 1983: 117).

De ahí los esfuerzos de la película por escenificar una escritura completamente despersonalizada. Trasladado a Interzona, que es también una ciudad similar a la Tánger donde Burroughs escribiera su novela, Bill redacta simples «informes» para el servicio de inteligencia que le ha obligado a matar a Joan. Lo hace de forma neutra, como un buen espía que quisiera informar con la máxima objetividad, empleando la máquina de escribir que ha adquirido para tal fin, modelo «Clark Nova» —un nuevo oficial de caso, una criatura monstruosa llamada Mugwump, le ha dicho que

⁹ No hay motivos para dudar de la veracidad de tal declaración, pero tampoco podemos estar completamente seguros de que Burroughs se limitara a publicar los textos tal como los había encontrado al despertar de la *Enfermedad*, sin una o varias revisiones. Por otra parte, el libro ha tenido varias versiones, debido en parte a la actuación de Allen Ginsberg —de ahí el guiño a la cuestión de la reescritura en el debate con Kerouac—, siendo evidente que no todo procede de ese espacio vacío en la memoria del escritor.



escribir a mano se considera «poco profesional», y le ha recomendado que adquiriera este modelo—. Más aún, el consumo de droga —ya no el insecticida, sino la «carne negra» procedente de una especie de gran ciempiés— llevará a alucinaciones en las que la máquina se convierte en una extraña mezcla de máquina de escribir e insecto¹⁰ que se revela nuevamente como el oficial de caso de Bill.

La progresiva despersonalización de la escritura de Bill le lleva a escribir al dictado del insecto-máquina la frase «La homosexualidad es la mejor tapadera que puede tener un agente». El insecto-máquina aclara que sus jefes se sentirán complacidos al ver esa frase en su informe, entendiéndolo que comparte su punto de vista:

«apreciamos que puedas encontrar la idea de participar en actos homosexuales moral y puede que incluso físicamente repugnante, y nos conforta que seas capaz de superar esas barreras personales para servir mejor a la causa a la que estamos consagrados». Hasta entonces, Bill se ha negado a aceptar su atracción por los hombres en dos ocasiones: ante Martin —es decir, Allen Ginsberg— y ante el joven Kiki (Joseph Scoren), que le pregunta directamente: «¿Es usted marica [*faggot*]?», a lo que Bill responde: «No por naturaleza, no. No lo soy. Yo no diría marica... no. Aun así, las circunstancias me han forzado a considerar la posibilidad de...», sin llegar a terminar la frase. Pero el insecto-máquina actúa como una alucinada figura de autoridad de la que el escritor se sirve de forma inconsciente para romper con esta excusa las coacciones que le impiden aceptar su atracción por los hombres¹¹. Toma el control de la sexualidad de Bill —y de su escritura—, bien que sin arrebatarse su masculinidad: «¡No seas mariquita! ¡Con fuerza! ¡Hazme daño!». Cuando Bill obedece, el insecto-máquina gime con placer: «Me encanta. Es una gran frase. Son palabras por las que vivir».

Lo que pasa es que no son las palabras de Bill, o al menos no son las que él reconoce como suyas. Son palabras dictadas, ajenas. Es decir, alienantes. No cabe duda de que la escritura de Bill se presenta aquí como una gran mentira, y no sólo porque se la dicte un insecto-máquina en funciones de Superyo, sino porque este insecto-máquina dicta sus palabras a través de ese esfínter que actúa como órgano

¹⁰ Naturalmente, se trata de uno de los numerosos ejemplos de la obsesión recurrente de David Cronenberg sobre la fusión de seres vivos y máquinas, llevada al máximo extremo en películas como *Videodrome* (*Videodrome*, 1983), *La mosca* (*The Fly*, 1986) o *eXistenZ* (*eXistenZ*, 1999). Véase al respecto Loredo *et al.* (2005).

¹¹ En palabras de Cronenberg: «In the script, the Burroughs character Bill Lee creates this insect controller. It tells him he must be a homosexual, that he's got to play the role because it's a good cover for him as an agent. But he has created this; he's making it his excuse. He's demanding of himself that he must do it. But it's for "other reasons", not because he's homosexual» (cit. en Hart, 2017: 166).

fonador y que nos lleva al pasaje de la novela original, aunque aquí es narrada de forma oral por el propio Bill, del hombre que aprendió a hablar con el culo:

Al cabo de un tiempo, el culo empezó a hablar por sí solo. Salía a escena sin nada preparado y el culo se ponía a improvisar y le daba la réplica en los chistes todas las veces.

Luego fue desarrollando una especie de dientes, como ganchos ásperos curvados para adentro y empezó a comer. Creyó que era algo simpático y montó un número con eso, pero el ojete se dedicaba a comerle los pantalones y quedar al aire y empezar a hablar por la calle, vociferando que quería igualdad de derechos. Y además se emborrachaba y le daban lloronas, que nadie le quería ni le besaban, todas las bocas. Y acabó por pasarse hablando todo el día y otra vez, darle puñetazos, meterle velas encendidas dentro, pero nada servía de nada y el ojete le dijo: «Al final, serás tú el que se calle, no yo. Porque ya no nos haces ninguna falta. Y puedo hablar y comer y cagar».

Después empezó a despertarse por las mañanas con algo como una cola de renacuajo por la boca, llena de una gelatina transparente. Lo que los científicos llaman T. N. D., un Tejido No Diferenciado, que se reproduce en todo tipo de zonas del cuerpo humano. Se lo arrancaba de la boca y se le quedaban trozos pegados en las manos como gelatina de gasolina ardiendo y allí nacían, crecían en cualquier sitio en que le cayera una gota encima. Hasta que por fin se le obtuvo la boca y se le hubiera amputado espontáneamente la cabeza entera (¿sabías que en algunas zonas de África, y sólo entre los negros, se da una enfermedad en la que el dedo meñique se amputa espontáneamente?), de no ser por los *ojos*, ¿entiendes? Lo único que el ojo del culo *no podía* era ver. Necesitaba los ojos. Pero las conexiones nerviosas quedaron bloqueadas e infiltradas y atrofiadas y el cerebro no podía seguir dando órdenes. Estaba atrapado en el cráneo, tapiado. Durante un tiempo podía verse a través de los ojos cómo sufría el cerebro, silencioso e impotente, pero seguramente se murió porque los ojos *se apagaron*, y ya no reflejaban más sentimientos que un ojo de cangrejo en la punta de una antena (Burroughs, 1959: 153-154; cursiva en el texto).

No es idea nueva la de la primacía de lo visual sobre lo auditivo —en realidad, primacía de la imagen sobre el lenguaje—, que puede encontrarse ya en Platón o en Descartes. La desaparición de la mirada se presenta aquí como desaparición de lo personal, en beneficio de esa extraña instancia que es el lenguaje emitido ya no por la boca, sino por el culo. Y es evidente que en el momento en que el lenguaje del culo desplaza al de la boca se produce una identificación del lenguaje con el excremento —doble identificación, ya que de la boca surge ese «Tejido No Diferenciado» que despersonaliza igualmente al sujeto, y que no deja de ser una sustancia excrementicia—. El lenguaje se asimilaría, según este relato, a la materia fecal: heces, residuos, desperdicios. Algo que se expulsa porque no pertenece al cuerpo, más repulsivo incluso cuando surge del esfínter del insecto-máquina¹². En un ensayo posterior, *La revolución electrónica* (1970), Burroughs calificaría al lenguaje como algo todavía más repulsivo y alienante, un virus que se ha convertido en parásito del ser humano¹³, algo

¹² La voz (Peter Borestki) asignada a la máquina-insecto o a la criatura Mugwump refuerza esa repulsión, que es también acústica: se trata de una voz masculina, pero aguda y cascada, nada natural por lo demás.

¹³ «Burroughs' basic argument is that language is a physical, viral infection which has developed a parasitic or symbiotic relationship with the human body. In fact this infection is fundamental to what we now understand as 'human being'. The complex relationship between words, images of words, and subjectivity operates on a number of registers. At one level, Burroughs focuses on our everyday subvocalizations, the internal monologue that provides a narrative sense of personal, subjective continuity which we think of as 'our self'. These subvocalizations simultaneously come from outside, hence the notion that they are a viral infection, and constitute an inside: the subject 'I'. They are external in at least two senses. On one hand they are often constituted by fragments and snippets picked up from conversations, the daily press, books, radio and television. Alternatively they might be generated in response to an external authority, as when a child is called before the headmaster, or when travelling when one's passport or papers are out of order. In such situations one incessantly runs excuses and explanations round and round, rehearsing the potential encounter with 'control'. On the other hand, for Burroughs the whole idea of language is something external. In this respect subvocalization is not 'natural', but the product of a language, with all of its grammatical structures and subjects, that comes from outside the body. In Burroughs' literary

que, en cierta medida, ya estaba planteado en *El almuerzo desnudo*, inmediatamente después de la historia del hombre que aprendió a hablar con el culo:

Se cree que el virus es una degeneración de una forma de vida más completa. Es posible que en otros tiempos tuviese incluso vida independiente. Ahora ha descendido a la línea divisoria entre materia viva y muerta. Sólo presenta cualidades de ser vivo si tiene un huésped, si usa la vida de otro: es la renuncia a la vida misma, una *caída* hacia el mecanismo inorgánico, inflexible, hacia la materia sin vida (Burroughs, 1959: 155; cursiva en el texto).

El ser humano como hábitat de una colonia de virus fecales; el logos como parásito excrementicio, esto es, como residuo alienante del que sería deseable librarse de una vez¹⁴. De ahí la adopción original del silencio, que habría tratado de «exterminar todo pensamiento racional», y el fracaso que supone para Bill tener que identificarse como escritor a causa de la maldición que le lleva a repetir el trauma de la muerte de Joan¹⁵, la maldición que le obliga a lidiar con esa «necesidad constante de librarme de la posesión, del Control». El lenguaje no es, pues, sino el «Espíritu Feo» al que Burroughs se refiere en sus escritos, y que la película identifica no sólo con el responsable de toda la conspiración que subyace tras la trama, el doctor Benway (Roy Scheider), sino también con las monstruosas criaturas de las alucinaciones, como demuestra el hecho de que la máquina de escribir del escaparate sea sustituida en la secuencia de la tienda de empeños por una curiosa estatuilla que muestra a un hombre colgado que está siendo atacado por un ser similar al que se había presentado poco antes como Mugwump. La criatura, que había sido descrita como «especialista en ambivalencia sexual», se revelará al final como fuente de una poderosa



writing, this idea of language as a viral infection is taken up in his widespread use of images of viral and parasitic infections, as well as crabs, centipedes and other insects or reptiles, often portrayed as necrotic flesh-eaters» (Land, 2005: 453-454).

¹⁴ «In short then, the word is a virus which, over the years, has entered into a symbiotic relationship with the human to produce him/her as a relatively domesticated animal. Language cannot be separated from control. Just as Deleuze and Guattari discuss the centrality of the order-word in the constitution of language, Burroughs places the question of control at the centre of his theory of language. Language, through the interior monologue of authority, produces subjects and self-consciousness. 'I' becomes an identity that Burroughs critiques through the Korzybskian notion of the 'is' of identity. When one can say that one *is* something, a process of reification has taken place that conceals certain relationships of power» (Land, 2005: 456; cursiva en el texto).

¹⁵ «Lee is clearly an abject figure whose psychic boundaries are porous and fragile, and projection is an attempt to stabilize those troubling elements. That's what monsters do best; they're receptacles, locations onto which anxieties can be placed. They objectify his abjection, but insufficiently so. So the film ends with a remainder, a reprisal of the originary, structuring trauma of the film as Lee repeats the "William Tell routine", shooting his wife's doppelganger in the head. It closes on an uncertain note, as Lee's failure to escape his internal conflicts —his sexuality, guilt, grief— becomes evident. As he crosses over into a new, unknown country, his flight seems to continue, but now he does so as a writer. And, of course, as a murderer» (Hart, 2017: 170).

droga, y aparecerá en posición inversa, víctima del malvado doctor Benway, que mantiene a un gran número de estas criaturas prisioneras en una especie de explotación ganadera clandestina a la que acuden los adictos para consumir la droga como si la mamasen de las ubres de una vaca.

Mugwump —símbolo de la droga con su destructivo poder de adicción, pero también de la abyección que provoca en los consumidores— es presentado como verdugo y como víctima de algo que va más allá de la voluntad individual de quien se deja atrapar por la adicción. La teoría de la conspiración que explica todos los males del protagonista echando la culpa a una organización secreta liderada por un genio del mal es la culminación de un tipo de delirio, el paranoide, que trata de explicar la despersonalización de la escritura achacándola al dominio de aquellos poderes que tratan de anular al individuo, el lenguaje de la autoridad alienante. Cuando el doctor Benway le encargue a Bill viajar a Annexia, la muerte de la segunda Joan en el puesto fronterizo podrá verse como efecto de la manipulación llevada a cabo por el maléfico doctor, que insiste en que Bill se identifique como escritor repitiendo así el trauma original de la muerte de la primera Joan.



Para Bill, el resultado de su escritura es producto de esta conspiración, y así se lo hace saber a Hank y a Martin, que han aparecido en Interzona con la intención de ayudarlo a terminar la novela que está escribiendo, y a la que ya ha puesto el título de *El almuerzo desnudo*. Un conjunto de páginas desordenadas, arrugadas y manchadas, con los bordes rasgados, y que Bill asegura que son producto de una conspiración:

HANK.— ¿Dónde has puesto el fragmento de «Bradley el comprador»? ¿Lo has encontrado?

MARTIN.— Sí, está en el sofá, al lado de «La sala de juegos de Hassan». Está ahí.

BILL.— Os estoy diciendo, chicos, que no había visto nunca estas páginas. Sinceramente, sospecho que esto debe de ser un timo colosal.

HANK.— Oh, alguien ha puesto estas páginas en tu habitación, ¿verdad?

MARTIN.— Alguien me escribió todas esas cartas y las firmó con tu nombre, ¿verdad?

BILL.— Una intriga bien orquestada podría organizar fácilmente todas estas cosas tan simples, niños. ¿Cuándo aprenderéis?

HANK.— Te han hecho un favor, porque este material se va a publicar bajo tu nombre, y vas a tener un futuro.

MARTIN.— Sí, probablemente te van a publicar antes que a nosotros. Por Dios, Bill, hazle el juego a esta conspiración.

BILL.— Estáis siendo condescendientes, chicos. Pero no me importa, porque también sois buenos conmigo.

Es imposible que Bill reconozca esas páginas como algo suyo. Si el lenguaje es un virus, la escritura no puede ser más que una excrescencia, algo que procede del cuerpo pero sin llegar a formar parte de él, sino más bien al contrario, algo de lo que sería deseable separarse. Pero esta escritura, además, supone una esclavitud en la que el escritor se encuentra sometido por la palabra, en una especie de relación tóxica en la que el lenguaje alienante toma el papel dominante ante la pasividad de Bill, que se muestra impotente en todo momento. Nada que ver con la mitología de la escritura como

expresión de lo genuino en toda su pureza. La misma idea de estilo queda en entredicho cuando Bill acepta la proposición de Tom Frost (Ian Holm) de probar su máquina de escribir, pues considera la Clark Nova de Bill «demasiado exigente», mientras que su Martinelli puede dar a su escritura una nueva dirección: «su inventiva le sorprenderá». La idea de que la escritura pueda ser intercambiable, dependiendo del tipo de máquina de escribir que se use no deja de ser un toque humorístico, pero cuando Bill lleva la Martinelli de Frost a su casa para comprobarlo, su exigente Clark Nova —de nuevo en su estado de insecto-máquina— la atacará con furia hasta destruirla, demostrando su dominio sobre Bill, y su negativa a que se deje conducir hacia otra escritura que no sea la que él le impone.



Tom Frost —trasunto de Paul Bowles— es un escritor consagrado: es algo mayor que Bill, vive su homosexualidad sin ningún complejo y no sólo emplea una Martinelli de sorprendente inventiva, sino que sabe hacer uso del lenguaje sin el menor escrúpulo. En la misma conversación en la que le propone a Bill que use su máquina de escribir, le confiesa que está matando a su mujer, Joan, lentamente, si bien esta confesión la hace por telepatía, y sin ser consciente de ello: «Si mira atentamente mis labios, se dará cuenta de que estoy diciendo otra cosa. Ahora no le estoy hablando de los diferentes medios con los que estoy matando a Joan gradualmente...». El primer plano de Frost no engaña al espectador, que comprueba, efectivamente, la disparidad entre el movimiento de labios del personaje y el discurso que está escuchando en ese momento. No cabe duda, pues, de que el lenguaje

de Frost —y, por extensión, su escritura— no se corresponden con su persona. Pero el escritor parece sentirse muy cómodo con este virus.

La escritura es, en el caso de Joan Frost —trasunto de Jane Bowles—, algo muy diferente, ya que ella escribe siempre a mano y rechaza la opción de escribir a máquina —«No soy buena con las máquinas; me intimidan», le confiesa a Bill—. No obstante, acepta la proposición de Bill, que quiere demostrarle el peligro que hay en la escritura, de emplear la máquina de escribir de caracteres arábigos —una Mujahideen— de Frost. Escribe un relato erótico, «poco civilizado» y «sucio» que, en un momento determinado, se convierte en escritura dictada por Bill —concretamente, del capítulo «El mercado» de





El almuerzo desnudo—. El erotismo de la situación lleva a Joan a acariciar, más que pulsar el teclado de la máquina, hasta que éste se transforma en una masa de carne roja en la que Joan hunde sus manos entre gemidos, y, seguidamente, en un insecto-máquina del que surge un gran fallo que no deja dudas respecto a la metáfora sexual que ha sobrevolado el significado de la película hasta ese momento. El esfínter del insecto-máquina, o el interés de Tom Frost —que es presentado desde el primer momento como escritor homosexual— porque Bill use su máquina de escribir anunciaban el vínculo que mantiene la escritura con el sexo, que se hace explícito en esta secuencia.

No obstante, mientras Bill y Joan gimen de excitación y se acarician, la máquina se convierte en una criatura monstruosa que se arroja sobre ellos y empieza a moverse frenéticamente, como si quisiera penetrar los dos cuerpos enlazados. Sólo la intervención del ama de llaves de los Frost, Fadela (Monique Mercure), dará fin a la escena, obligando a la criatura a arrojarse por un balcón, lo que deja a la máquina de escribir destrozada. Fadela, que tiene aspecto hombruno y emplea una fusta para dominar a Joan, será la que haga de su escritura a mano una escritura alienada, no sólo por la relación lésbica que mantiene con Joan, sino por su importante posición en la producción y venta de la droga llamada «carne negra».

Podría parecer, en principio, que el sexo estaría libre, en su condición de instinto irracional, de los efectos ocasionados por el virus del logos —su expresión en caracteres arábigos que Bill no puede leer así lo sugiere—, pero las coerciones a las que se somete el ser humano hacen que no sea más que un espejismo para el escritor, origen de criaturas monstruosas que se revelan en alucinadas pesadillas provocadas por la droga. El intento de Bill de escribir con Joan —esto es, de hacer el amor con ella— acaba en un fracaso absoluto que se muestra con la imagen de la máquina destrozada, no sólo por el lesbianismo de Joan —la intervención de Fadela

para acabar con el monstruo—, sino también por la homosexualidad del propio Bill, a quien ya se ha visto dudar sobre sus instintos¹⁶.

Cuando Tom Frost se queda con la Clark Nova de Bill para compensar que éste haya destrozado su Martinelli —lo que alude a una posible relación sexual destructiva entre los dos escritores—, Bill pierde la voz alienante que guía su escritura. Recuperará su capacidad de escribir cuando el joven Kiki le ayude a restaurar la Martinelli, bien que con la forma de la cabeza de Mugwump, su nuevo oficial de caso —y proveedor de una nueva droga que sale de los apéndices de su cabeza—. Bill declara sentirse muy satisfecho con los informes que escribe con este monstruo-máquina, y Mugwump le revela que podría tener un futuro brillante en la CIA, lo que supondría la aceptación del virus del lenguaje que dicta sus informes. Pero para terminar su misión, Bill se ve en la necesidad de sacrificar su relación con Kiki para ofrecérselo a cambio de información a un personaje llamado Yves Cloquet (Julian Sands), prototipo del homosexual afeminado que se revelará como un monstruoso ciempiés que, al mantener relaciones sexuales, destroza con sus patas la cabeza de Kiki.

Así pues, el sexo sólo adquiere un precario sentido cuando es empleado por el logos para dominar: la sumisa relación que mantiene Joan con Fadela —que se revelará al final como un disfraz del maquiavélico doctor Benway—, pero también las incitaciones de los oficiales de caso para que Bill se sirva de su homosexualidad como una tapadera, y la visión de Cloquet como un monstruo sádico y destructivo, todo ello demuestra que el sexo también está vinculado al virus alienante de un logos que tiene que ver más con el poder que con el deseo.

Queda, por supuesto, el delirio, la destrucción del discurso con la esperanza de poder exterminar así todo pensamiento racional. Ciertamente, la escritura voluntariamente caótica de Burroughs, su



¹⁶ La película de Cronenberg tiene en cuenta el hecho de que la homosexualidad de Burroughs fue fuente de graves conflictos internos debidos en buena parte a su educación según los valores tradicionales, lo que en su juventud le llevó a adoptar comportamientos autodestructivos en alguna de sus relaciones, a lo que seguramente hay que añadir el «juego» que acabó con la vida de Joan Vollmer. Burroughs terminó por vivir su homosexualidad como una forma de relacionarse con otros hombres en la que, a base de sublimar el concepto de masculinidad, no tenían cabida las mujeres ni mucho menos los homosexuales afeminados, por los que siempre sintió una aversión que no se molestó en ocultar.

fascinación por lo morboso, lo proscrito, lo explícitamente degradado, su relación con el delirio producido por la droga, todo ello forma parte de ese proyecto de exterminar el virus del logos. Pero el lenguaje permanece siempre: el delirio producido por la droga, al igual que sus manifestaciones textuales, es también manifestación del «Espíritu Feo», ya que la «carne negra» o el líquido blancuzco que sale de los apéndices de Mugwump forma parte también —de hecho, está en el centro— de la conspiración del doctor Benway.

En su proyecto metatextual, la película de Cronenberg ve en la escritura de Bill las marcas de su deseada desaparición, que serían insoportables si no fuera por su irresponsabilidad ontológica, es decir, su vinculación con el delirio, con la voz del autoritarismo alienante —llámesele Superyo o Padre— y con la condición excrementicia y vírica del lenguaje, igualmente alienante¹⁷. Pero la búsqueda de una escritura que no se pliegue a este virus está abocada al fracaso. En el caso de Bill, está claro que la escritura no busca una especie de «autorrealización», sino librarse de ese «Espíritu Feo» que se manifiesta, precisamente, a través del lenguaje, pero del que no puede escapar a causa del trauma que supone la muerte de Joan. La alusión de ésta al «colocón kafkiano» logrado a base de insecticida no es únicamente una cita de *La metamorfosis*, sino que apunta mucho más alto, a la mismísima impotencia de la escritura para hacer otra cosa que no sea escribir en el vacío:

El arte es ante todo la conciencia de la desgracia, no su compensación. El rigor de Kafka, su fidelidad a la exigencia de la obra, su fidelidad a la exigencia de la desgracia, le ahorraron ese paraíso de ficciones en el que se complacen tantos artistas débiles a los que la vida defraudó. El arte no tiene por objeto ensueños ni «construcciones». Pero tampoco describe la verdad: la verdad no se conoce ni se describe, ni siquiera puede conocerse a sí misma, del mismo modo que la salvación terrestre exige ser realizada, no interrogada ni figurada. En este sentido, no hay sitio para el arte: el monismo riguroso excluye todos los ídolos. Pero en este mismo sentido, si el arte no está justificado en general, lo está al menos para Kafka, porque está ligado, precisamente como Kafka, a lo que está «fuera» del mundo, y expresa la profundidad de este afuera sin intimidad y sin reposo, lo que surge cuando no tenemos más relaciones de posibilidad ni con nosotros mismos ni con nuestra muerte. El arte es la conciencia de «esta desgracia». Describe la situación de quien se perdió a sí mismo, de quien ya no puede decir «yo», de quien en el mismo movimiento perdió el mundo, a la verdad del mundo, de quien pertenece al exilio, a este *tiempo del desamparo* donde, como dice Hölderlin, los dioses ya no están y todavía no son. Esto no significa que el arte afirme otro mundo, aunque tenga su origen no en otro mundo sino en el otro de todo mundo (Blanchot, 1955: 68-69; cursiva en el texto).

Escribir sería en este caso desaparecer o, mejor, constatar la desaparición de quien una vez pudo decir «yo» y, a partir de ahí, pudo nombrar el mundo de alguna manera. No sería el caso de Bill, que precisamente apareció como escritor tras la muerte de Joan. La única escritura que puede reclamar esta condición es precisamente la escritura de Joan: una Joan fantasmagórica que Bill vuelve a encontrar en la granja de Mugwumps, y que ya no puede considerarse un trasunto de Jane Bowles, sino la repetición de la Joan original, la que murió de forma accidental originando el trauma que convirtió a Bill en escritor. Una Joan completamente desorientada, encogida y acobardada por su dependencia de las drogas —las marcas en su cuerpo pueden considerarse una escritura también, en la medida en que

¹⁷ ¿Cómo no pensar en Leopoldo María Panero al citar todas estas cuestiones? Las lecturas se entrecruzan, se superponen, se tienden la mano en su perpetuo transitar, haciendo un alto en el camino para descansar sólo un breve momento, antes de echar a andar de nuevo.



registran su adicción —. «¿Qué escribes?», le pregunta Bill. Ella responde: «Escribo: “todo está perdido”. Nunca escribí otra cosa». Y el plano que nos muestra su escritura da cuenta de unos garabatos que, en efecto, sólo pueden significar eso.

Referencias bibliográficas

- BEARD, William (1996): «Insect Poetics: Cronenberg's *Naked Lunch*», *Canadian Review of Comparative Literature*, 23/3, pp. 823-852.
- BLANCHOT, Maurice (1955): *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona, Paidós, 2ª ed., 1992.
- BLANCHOT, Maurice (1983): *La escritura del desastre*. Trad. Pierre de Place. Caracas, Monte Ávila, 1987.
- BURROUGHS, William (1959): *El almuerzo desnudo*. Trad. Martín Lendínez. Barcelona, Bruguera, 1980.
- BURROUGHS, William (1985): *Marica*. Trad. Marcial Souto. Barcelona, Anagrama, 2002.
- DERRIDA, Jacques (1967): *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona, Anthropos, 1989.
- DOWNING, David L. – KERBIS, Kim (1998): «Exterminate all rational thought: David Cronenberg's filmic vision of William S. Burroughs's *Naked Lunch*», *Psychoanalytic Review*, 85/5, pp. 775-792.
- FACHEL DE MEDEIROS, Rosângela (2016): «David Cronenberg, autor de *Almoço nu*. A tradução intersemiótica como transcrição», *Cadernos de tradução*, 36/2, pp. 122-141.
- HART, Adam Charles (2017): «I, Mugwump: projection, abjection and Cronenbergian monstrosity in *Naked Lunch*», *New Review of Film and Television Studies*, 15/2, pp. 162-171.
- JAEHNE, Karen (1992): «David Cronenberg on William Burroughs: Dead Ringers do *Naked lunch*», *Film Quarterly*, 45/3, pp. 2-6.
- LAND, Christopher (2005): «Apomorphine silence: cutting-up Burroughs' theory of language and control», *ephemera*, 5/3, pp. 450-471.
- LOREDO, José Carlos *et al.* (2005): «“Nueva carne” y psicología: el ejemplo cinematográfico de Cronenberg», *Estudios de Psicología*, 26/2, pp. 271-283.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Leda (2014): «La página en blanco, su dolor, su desafío. A propósito del *Naked Lunch* de David Cronenberg», *Revista Estudios*, 28, pp. 433-468.