

**Hacer carne la palabra contaminante:
David Cronenberg y *El almuerzo desnudo* de
William Burroughs**

**Making flesh the polluting word:
David Cronenberg and *The Naked Lunch* by
William Burroughs**

FRANCISCO JAVIER FERNÁNDEZ PÉREZ
Universidad de Castilla-La Mancha
franciscofern@gmail.com
ORCID ID: 0009-0008-6644-994X

Resumen: Este artículo establece un análisis comparativo entre *El almuerzo desnudo* (1959) de William S. Burroughs y su adaptación cinematográfica *Naked Lunch* (1991), dirigida por David Cronenberg. El trabajo plantea un recorrido por la producción artística de ambos creadores, partiendo de una investigación de lo vírico en sus respectivas obras. A lo largo de este estudio se expondrán las convergencias y las divergencias entre el texto y las imágenes del padre de la Nueva Carne. Para ello acudiremos a distintos elementos dramáticos, narrativos e iconográficos que vertebran el universo de ambos creadores.

Palabras clave: Cronenberg, Burroughs, *El almuerzo desnudo*, *Naked Lunch*, virus, escritura, cine, cuerpo.

Abstract: This paper establishes a comparative analysis between William S. Burroughs's *The Naked Lunch* (1959) and its film adaptation *Naked Lunch* (1991), directed by David Cronenberg. The work proposes a journey through the artistic production of both creators, starting with an investigation of the viral in their respective works. Throughout this study, the convergences and divergences between the text and the images of the father of the New Flesh will be presented. For that purpose, we will look at the different dramatic, narrative and iconographic elements that form the backbone of the universe of both creators.

Keywords: Cronenberg, Burroughs, *The Naked Lunch*, *Naked Lunch*, Virus, Writing, Cinema, Body.

Y el Verbo se hizo carne
y habitó entre nosotros
(Juan 1:14)

1. INTRODUCCIÓN

Un fantasma ronda por la mente de David Cronenberg: el de William Seward Burroughs. Cuerpos que se deshacen, adictos locos y erotómanos, virus por doquier, organizaciones que ansian hacerse con el control de la sociedad. El ADN del padre de la Nueva Carne cuenta con infinidad de cromosomas *burroughsianos*.

Más que cinematográficas, las primeras y posteriormente grandes influencias del director canadiense fueron literarias: Henry Miller, Thomas Stearns Eliot, Isaac Asimov, Vladimir Nabokov o el ya mencionado Burroughs contaminaron la mente de un joven estudiante que abandonó su carrera de ciencias en la Universidad de Toronto para licenciarse en Lengua inglesa y Literatura (Rodley, 2020: 31-37). Previo a la reconocida imagen en el ámbito audiovisual, Cronenberg encontró su mundo en la palabra de otros. Por lo tanto, resulta orgánico que una vez asentado como un autor reconocido comenzara su periplo con las adaptaciones fílmicas. Su trabajo con los textos de otros autores, iniciado en 1983 con la puesta en escena de *La zona muerta* (1979) de Stephen King, se extiende hasta el siglo actual. Recientemente, ha retomado la escritura original de sus guiones con *Crímenes del futuro* (2022) y *The Shrouds* (2024).

El almuerzo desnudo, sin embargo, estuvo en la obra de Cronenberg desde el principio. Película a película, fue dando cuerpo a esta narración. Cuando le llegó la oportunidad de tratar directamente con la novela, la aclimatación de su filmografía a los textos de Burroughs ya era considerable. En el documental *Naked Making Lunch* (1992) de Chris Rodley, *making of* de esta producción, el cineasta comenta su sorpresa a la hora de redactar el libreto. Salía fluido, como si el lenguaje *burroughsiano* le estuviera esperando.

Estrenada en el año 1991, y promocionada por el propio Burroughs, *Naked Lunch* (*El almuerzo desnudo*) se distanciaba desde el título del baluarte *underground* de las letras norteamericanas al prescindir de su artículo determinado original –*The Naked Lunch*– (Grünberg, 1991: 37). Este irreverente y minúsculo gesto inaugural vaticina la sacrílega política de adaptación del largometraje. Así pues, en *Naked Lunch* Cronenberg no busca la comparación con la *opera magna* del pope de la generación *Beat*. Sus pretensiones, más bien, fueron encaminadas hacia la representación de un cosmos que fusionara al Burroughs real y al literario, sin terminar de asentarlo en ninguna de estas dos categorías (Rodley, 2020: 216). Actualizando al

mismo tiempo motivos y aspectos presentes en sus realizaciones anteriores, *Naked Lunch* se inscribe dentro del corpus *cronenbergiano* como un alucinado manifiesto sobre el proceso creativo y el contagio de las letras donde el destino de los cuerpos es el fundirse con el verbo.

2. COSMOGONÍA DE DOS UNIVERSOS INFECTADOS. VIRUS Y ANTÍDOTOS

Tanto el corpus bíblico de William Burroughs como gran parte de la filmografía de David Cronenberg cuentan con un proceso vírico como eje vertebrador de sus ficciones. Para el escritor nacido en Misuri, el virus constituyente de todo ser humano es el lenguaje, entendido este como mutación biológica y, al mismo tiempo, fuerza extraterrestre y omniabarcadora. Burroughs se remonta, en *La revolución electrónica*, a la prehistoria del hombre para localizar el origen de este trastorno que acabó alcanzando un estado de simbiosis con su huésped. Amparándose en estudios de doctores y biólogos, a caballo entre el rigor científico y la especulación literaria, el taquígrafo de la droga construye una particular genealogía de la palabra hablada y escrita.

Su relato se desplaza al periodo en el que los homínidos dominaban la Tierra. La palabra-virus se introdujo en la garganta de los simios ocasionando que la perpetuación genética de su especie replicase dicha mutación biológica y acabasen por no reconocer la infección como tal (Burroughs, 2014c: 18). La constitución del *Homo Burroughs* es, por ende, fundamentalmente lingüística. El lenguaje habitaría entonces en el organismo como un parásito capaz de hacerse con el gobierno del programa humano. En una sociedad como la nuestra, en la que el sistema de signos se desligó hace tiempo de las imágenes jeroglíficas, la abstracción intrínseca a la palabra es capaz de crear poderosísimos mecanismos de control y manipulación. Aquel que nombra, somete la realidad a su antojo. El poder —ya sea político, militar, médico, tecnológico o publicitario— ansía *hacerse con la palabra*. ¿Qué papel juega la escritura para Burroughs en este sistema? El de antídoto. Carlos Gamarro, en el prólogo de *La revolución electrónica*, se pregunta lo siguiente: «¿Se puede combatir a la palabra con palabras? No hay otra manera [...]. La tarea del escritor es trabajar el lenguaje como inoculación, como vacuna; la palabra literaria fortifica el organismo contra formas más insidiosas del mal» (Burroughs, 2014c: 8).

Publicado en 1959, *El almuerzo desnudo* se erige rápidamente como uno de los textos fundacionales de la nueva sensibilidad *underground* que estaba empezando a coger fuerza en los Estados Unidos. La obra de Burroughs buscaba de manera desprejuiciada exorcizar los pilares

sobre los que asienta la condición humana a través de una mirada satírica y drogadicta. Si bien esos intentos por desnudar la realidad y revelar el esqueleto de nuestras carnes contemporáneas se remontan ya a ejercicios previos como *Yonqui* (1953), su primera novela, o *Queer* (escrita entre los años 1951 y 1953, editada en 1985), este nuevo trabajo aboga por una visión cosmopolita de la droga y las desdichas de la adicción. Las experiencias personales y realistas de los escritos pretéritos dejan paso a alucinatorios informes sobre el descarnado caos fruto de la Enfermedad¹. El personaje de Bill Lee, alter ego del autor presente en las tres ficciones, pierde su rol de protagonista al ser vampirizado por una sucesión de delirantes comparsas y distópicos escenarios. Las calles y locales norteamericanas y mexicanas comparten el collage espacial con los laboratorios de la República de Libertonia, la miliciana Anexia y las Interzonas. Este amasijo de seres y lugares en un constante devenir, que pueden mutar incluso en una misma oración, nos conduce a un mosaico desordenado donde la aniquilación y la metamorfosis hacen imposible la proliferación de un argumento lineal en el que descansa la espídica narración. Como expone Susan Sontag, acerca de la producción de Burroughs surgida a partir de *El almuerzo desnudo*, su principal interés se encuentra «en la nueva, inmensamente poderosa voz que posee. Hablando estrictamente, no es solo una voz, como en logros literarios anteriores, sino un flujo de voces fragmentadas, entrecortadas» (1968: 30).

De esta forma, la adicta oveja negra de la generación *Beat* comenzaría su andadura hacia la liberación de su escritura y la actualización de su estilo a los tiempos del resto de las artes². El método para conseguir dicha tarea será mediante la traslación a la página de técnicas como el collage en pintura o el montaje en el cine y la música. Así lo justificaba el autor durante una entrevista: «No se puede escribir sin ser interrumpido por todo lo que viene a la cabeza y por todo lo que se ve. Su experiencia como persona adulta no es lineal, está interrumpida por todo tipo de arbitrarias yuxtaposiciones. Pero esos «restos» no se sabe cómo meterlos cuando se escribe linealmente. El montaje, en cambio, los integra» (Burroughs, 2014c: 60). La

¹ «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 Enfermedad es la adicción a la droga y yo fui adicto durante quince años» (Burroughs, 2014a: 163).

² Burroughs consideraba que la literatura contaba con un retraso de cincuenta años en relación a otras disciplinas como la pintura, la música o el cine. (Burroughs, 2014c: 7).

metodología expuesta por Burroughs busca acabar con la fijación del relato, la escena congelada, en pos del cadáver exquisito de la percepción. Cualquier imagen poética es susceptible de estallar en mil pedazos, de pasar a formar parte de una constelación perceptiva. No nos ha de extrañar, por lo tanto, que la lectura de *El almuerzo desnudo* apasionara a personalidades de la escena neoyorquina como Jonas Mekas, figura clave en la vanguardia cinematográfica estadounidense de aquel momento, embarcado también en las aventuras de la creación a través del fragmento y quien escribía en sus diarios alabanzas como esta: «Burroughs es el primero (que yo sepa) en escribir de un modo *absolument moderne*. Todas las técnicas de la escritura moderna están perfectamente integradas en su trabajo. En él, Joyce ya se ha disuelto. De ahí nacen ese flujo espontáneo y sin obstáculos, la imprevisibilidad de la forma, la frescura, la vivacidad... la desnudez de Burroughs» (Mekas, 2017: 21).

Todas estas importaciones de saberes desembocarán en la técnica del *cut-up*, el último de los atentados llevados a cabo por Burroughs contra la ya mencionada linealidad literaria fruto de los encuentros y colaboraciones con el artista londinense Brion Gysin. Jürgen Ploog, padre de la literatura *underground* en Alemania, define el *cut-up* como «una intervención disociativa en la estructura sintáctica & gramatical del lenguaje» (2023: 212). Este ejercicio final para liberar lo escrito y abrazar el caos buscaba nuevos sentidos a través del recorte de textos y su posterior reorganización azarosa. Así pues, Burroughs continuaba su libertino avance por el sendero abierto por los surrealistas franceses y sus compatriotas estadounidenses –Gertrud Stein y John Dos Passos, entre otros– en dirección a una semántica despojada de sus cadenas condicionantes, de una nueva voz que redescubra lo ya articulado por medio de la palabra.

Esta incansable actitud por expandir los límites de un arte que aborrece cualquier tipo de frontera, y contaminar al resto de ramas con su *modus operandi*, encaminaría al autor de *El almuerzo desnudo* a embarcarse en la experimentación audiovisual. Los trabajos junto al director londinense Antony Balch representan la adecuación de sus técnicas literarias al terreno cinematográfico. *The Cut-Ups* (1966), el proyecto más significativo de esta cooperación, es un cortometraje dirigido por Balch y escrito por Burroughs que deambula entre la ruidosa repetición de gestos y expresiones y los saltos de escenarios. La concatenación de una reiterativa frase –«Yes? Hello!»– con acciones en un insistente retorno y el vagabundeo por múltiples lugares cimenta el modelo de la percepción *burroughsiana*, independientemente de cuál sea su soporte: papel, película, lienzo, casete, etc. Esta primera

experiencia del gurú de las letras con el celuloide le conducirá a futuros proyectos tanto delante como detrás de las cámaras. Abordaremos algunos de ellos en el próximo apartado.

Trasladémonos ahora a Cronenberg. En las películas del cineasta canadiense lo humano siempre ha de hacer frente a un virus que busca pervertir su naturaleza. El tratamiento de lo infeccioso en su filmografía parte de una mirada médica hacia estos fenómenos capaces de corromper al individuo. A medio camino entre la ciencia y la ficción, continuador de la filosofía que atraviesa todos los relatos fantásticos de aquel profesor de Bioquímica en la Universidad de Boston que le cautivaron de joven –Asimov–, el cuerpo humano se constituirá como laboratorio personal donde estudiar el proceso vírico hasta sus últimas secuelas. Las trastornadas criaturas que pueblan sus imágenes son, en consecuencia, seres infectados, carnes en contacto con la anomalía, en conflicto con sus límites y la finitud de lo orgánico. Siguiendo la estela y heredando los métodos del maestro Burroughs, el discípulo cinematográfico empleará el corte, la frialdad de la cirugía clínica, para diseccionar y estudiar las alteraciones de sus engendros. No es casual que en *Shivers* (*Vinieron de dentro de...*, 1975), su primer largometraje, el director se reserve la consulta hospitalaria construida en el complejo residencial Stareliner para sobreimpresionar su nombre durante los títulos de crédito, ni que su primer cameo en una de sus películas sea interpretando al obstetra responsable del pesadillesco parto de Veronica Quaife (Geena Davis) en *The Fly* (*La mosca*, 1986)³. De nuevo, mediante la pretendida visión erudita, y por ende distante, ante la mutación se intentará equiparar a la escritura despreciada de Burroughs. Ambos sueñan, sea a través del verbo o de la imagen, con producir actas notariales sobre los sucesos que describen. ¿El propósito? Golpear con la pulsión desnuda antes que con la comprensión ataviada. Cronenberg comenta al respecto de esta cuestión: «El atractivo del terror está más allá de la política. Se abre a la crítica política, pero la pulsión es concreta –va directo a las vísceras antes de abrirse paso hacia el cerebro. Y en las vísceras no hay política» (Rodley, 2020: 98). Estas declaraciones, base sobre la que radica el grueso de la filosofía *cronenbergiana*, fueron rápidamente puestas en duda por Robin Wood en sus ensayos. Partiendo de la idea de que todo el cine de terror esconde su trasfondo político, los fantasmas de su

³ Esta imagen personal que Cronenberg ha ido construyendo a través de sus trabajos se ha extendido también a otras producciones ajenas a su filmografía. Series como *Alias* (2001-2006), creada por J. J. Abrams, o *Rewind* (2013), de Jack Bender, en las que cineasta colaboró interpretando a excéntricos científicos, popularizaron todavía más la reputación del autor.

época, el crítico británico problematizó los primeros éxitos del adalid de la Nueva Carne —*Shivers*, *Rabid* (*Rabia*, 1977) y *The Brood* (*Cromosoma III*, 1979) principalmente—, subrayándoles un carácter reaccionario. Si atendemos a sus explicaciones, al amparo del marxismo y el psicoanálisis, el horror y la repugnancia de esta trilogía temática demonizaba las conquistas de la incipiente liberación sexual y los progresos científicos (Wood, 2018: 244). El patrón argumental siempre es el mismo: el descubrimiento revolucionario y sus desastrosos efectos. Para Wood, centrándose ahora en *Shivers* y *Rabid*, la clausura de la moral burguesa en lo que respecta a lo venéreo converge en una ola de sangre y repulsión (2018: 244-245). Fuera de las estructuras de placer tradicionales, no hay más expectativa de futuro que esa. Simultáneamente, utilizando la terminología freudiana aplicada por Wood, el rol de la mujer queda reducido a un paciente cero al que se le reprime su masculinidad femenina (2018: 246-248). Bastantes de estos achaques, fundamentalmente aquellos amparados en la sexualidad, podrían amenazar también la radical impudicia que engalana *El almuerzo desnudo*. Pasajes de la novela cuentan con la misma o mayor crudeza que las escenas de estos filmes. El texto de Burroughs, sin embargo, desactiva cualquier comentario de este tipo recurriendo a sus ya comentados movimientos centrífugos. Esta inagotable actitud saltimbanqui en la que nada es verdad y todo es posible impide, o dificulta hasta un extremo inabarcable, el ejercicio de intentar estatuir sobre su mundo. Ciñéndose al modelo clásico de narración audiovisual —con su respectiva historia, personajes y coordenadas espacio-temporales bien definidas— el alumno enamorado de la tecnología desobedecerá por primera vez, pero no última, al maestro loco por las letras.

A diferencia de otros realizadores que sitúan lo monstruoso en una otredad que viene del exterior para amenazar a una comunidad en esencia pura —tomemos como caso paradigmático el *Alien* (*Alien, el octavo pasajero*, 1979) de Ridley Scott—, en el cine de Cronenberg lo extraño nace y muere con el individuo, es condición *sine qua non* de este (Grünberg, 1992a: 31). Ello se debe a que, para el director, toda perturbación biológica viene a representar la metáfora de un estado interior que trata de manifestarse físicamente:

Je ne décrie que des états intérieurs, mais dans un film il faut trouver un moyen extérieur de montrer ces processus... c'est l'une des grandes différences entre le roman et le film, les métaphores d'un roman peuvent rester des métaphores, mais dans le film Eisenstein a tenté cela (le lion qui rugit), mais c'était risible, et ça n'a pas marché [La referencia corresponde a la alegoría del despertar proletario,

montada a través de los fotogramas de un león escultórico y su alzamiento, empleada por el cineasta soviético en *Bronenosets Potyomkin* (*El acorazado Potemkin*, 1925)]. Qu'est-ce qui traduit la métaphore au cinéma? Il y a deux possibilités: la première est verbale, quelqu'un énonce fortement la métaphore, ou alors il faut trouver une combinaison d'icône, de symbole et de métaphore. Je crois que c'est ce que je fais (Grünberg, 1992b: 19)⁴.

En la aplicación cinematográfica del tropo poético, el autor de Toronto rehúye del monólogo y se inclina por el retrato carnal plagado de heridas, malformaciones, tumores e injertos⁵. Lo metafórico, independientemente del concepto que se pretenda poner en escena, suele tomar forma en el sujeto *cronenbergiano* como accidente de la materia.

Dicho sujeto únicamente tornará (anti)héroe en el momento en que acepte esa nueva condición, que puede conducirle a la muerte. De hecho, este suele ser el trágico desenlace de muchos de sus protagonistas: Rose (Marilyn Chambers) en *Rabid*, Nola Carveth (Samantha Eggar) en *The Brood*, Max Renn (James Woods) en *Videodrome* (1983), Johnny Smith (Christopher Walken) en *The Dead Zone* (*La zona muerta*, 1983), Seth Brundle en *The Fly*, los gemelos Beverly y Elliot Mantle (Jeremy Irons) en *Dead Ringers* (*Inseparables*, 1988), René Gallimard (repite, Jeremy Irons) en *M. Butterfly* (1993), Eric Packer (Robert Pattinson) en *Cosmopolis* (*Cosmópolis*, 2012), los hermanos Agatha (Mia Wasikowska) y Benjie Weiss (Evan Bird) en *Maps to the Stars* (2014).

Abrazar lo desconocido, tratar de ordenar el caos, gravitar sobre la incertidumbre de aquello que se aleja de lo común. De estos tres

⁴ «Solo describo estados internos, pero en una película hay que encontrar una forma externa de mostrar estos procesos... Esa es una de las grandes diferencias entre la novela y la película, las metáforas en una novela pueden seguir siendo metáforas, sin embargo, en una película... Eisenstein lo intentó (el león rugiente), pero era risible, y no funcionaba. ¿Qué es lo que traduce la metáfora en el cine? Hay dos posibilidades: la primera es verbal, en la que alguien enuncia con fuerza la metáfora; o bien hay que encontrar una combinación de icono, símbolo y metáfora. Creo que es lo que hago». Traducción del autor.

⁵ Volviendo a la cita y al aludido en ella, lo que Cronenberg olvida mencionar en relación a la metáfora eisensteiniana es que el director letón ya había experimentado también con la visceralidad simbólico-documental en escenas como la que cierra *Stachka* (*La huelga*, 1925). Haciendo uso del denominado montaje de atracciones, las imágenes filmadas en un matadero se alternaban con las de la represión de los militares hacia la masa obrera: «La terrible muerte real del animal, "en directo", debería reforzar el horror de las muertes fingidas de los actores que hacen de obreros» (Viota, 2023: 48).

principios se valdrá Cronenberg para erigir su contaminado corpus filmico.

3. MOSTRAR LO IMPOSIBLE. EL ALMUERZO ADAPTADO

En 1989, Cronenberg se embarcó definitivamente en la adaptación de *El almuerzo desnudo* de Burroughs, proyecto cuyas conversaciones con Jeremy Thomas —productor del filme— se remontan a 1984 (Rodley, 2020: 212). Si bien el largometraje estrenado en 1991 representa el primer trabajo del cineasta asistido de forma directa por la novela, su filmografía previa se encontraba ya bajo la influencia de los asuntos tratados por esta. A la hora de establecer una periodización con las distintas fases por las que ha atravesado la prolífica obra de Cronenberg, los años transcurridos entre 1966 y 1983 acotan un lapso de tiempo idóneo para situar una primera etapa a nivel argumental. Desde su primera pieza experimental, el cortometraje *Transfer* (1966), hasta *Videodrome*, la literatura ajena es aun solo fuente de inspiración para sus guiones. La expresión de originalidad se rompería con la escritura de *The Dead Zone*, al tener que lidiar con la rúbrica de Stephen King. No obstante, la gran mayoría de criaturas y escenarios de esta primera etapa parecen haber escapado de capítulos del texto de Burroughs como el dedicado al doctor Benway y sus investigaciones psiquiátricas. El episodio en cuestión describe los métodos de control y destrucción mental empleados por el científico y la apoteósica rebelión de sus mártires una vez han conseguido fugarse de la diabólica institución gubernamental en la que estaban recluidos:

Un contingente de simiópatas dan aullidos colgados de farolas, balcones y árboles, cagando y meando encima de los transeúntes (un simiópata —no recuerdo el nombre científico de esa anomalía— es un ciudadano convencido de ser un mono, u otro simio. Es una anomalía propia de la vida militar que se cura con el licenciamiento). Los enloquecidos de amok corretean cortando cabezas a su paso, con rostros dulces y remotos y sonrisa flotante... Ciudadanos con banguot incipiente se aferran a sus penes y piden auxilio a los turistas... Salteadores árabes lanzan gritos y alaridos, castran, destripan, arrojan gasolina inflamada... Unos bailarines hacen striptease con intestinos, hay mujeres que se meten genitales seccionados en el coño, los raspan, los golpean, los agitan ante el hombre elegido... Fanáticos religiosos en helicópteros arregnan a las multitudes y hacen llover tabletas de piedra que contienen mensajes sin sentido... Hombres-leopardo desgarran a la gente con sus garras de hierro, entre toses y rugidos... Iniciados de la Sociedad de Canibalismo Kwakiutl arrancan narices y orejas a mordiscos... (Burroughs, 2014a:202).

Resulta revelador en este sentido que la dupla principal en *Transfer*, todavía el grado cero de la futura Nueva Carne, la formen un histriónico psiquiatra (Mort Ritts) y su aquejado paciente (Rafe Macpherson), náufragos en un paisaje nevado. El régimen de imágenes de Cronenberg, recuperando la terminología vírica, nació infectado por el imaginario de Burroughs. Y es que, para los dos autores, el pecado original de nuestra sociedad se emplaza en los distintos dispositivos de control que articulan nuestros días, siendo el psicofarmacológico —a través de la palabra y la sustancia— uno de los más poderosos actualmente. El motivo del *mad doctor* y su corporación será una constante de este primer periodo. Así pues, este patrón de personaje junto a su correspondiente estructura de poder se repite a lo largo de la fase inicial en *Stereo* (1969), *Crimes of the Future* (1970), *Rabid*, *The Brood*, *Scanners* (1981) y *Videodrome*⁶. Al mismo tiempo, el bizarro catálogo de perversidades cometidas durante la revuelta de *El almuerzo desnudo* encuentra su eco en los violentos climas de *Shivers* y *Rabid*. La proliferación de manadas ávidas de violencia ejerce en ambos casos la función de contrapoder que anhela contaminar la vorágine al resto de masa social ajena a la invisible situación de dominio.

Llegados a este punto, hemos de plantearnos la siguiente pregunta: ¿hasta qué punto una novela como la de Burroughs puede llegar a traducirse en imágenes? ¿Cuáles serían los costes económicos y cinematográficos de una lealtad absoluta al documento? Cronenberg explica los obstáculos infranqueables de esta tarea:

Existen dos grandes inconvenientes. Uno es el alcance de la obra, de proporciones épicas. Es la madre de todas las épicas. Una filmación literal costaría entre 400 y 500 millones de dólares y sería decididamente censurada en cualquier país del mundo. No habría cultura que aguante este film. Con aquello me enfrentaba: el riesgo de no conectar con ninguna audiencia. El libro es un andar a tientas, no una lectura de principio a fin. Es como la Biblia (Rodley, 2020: 214).

El autor de la colosal obra también era consciente de estas dificultades, coincidiendo con el director en el desorbitado presupuesto de una traslación a la altura del papel (Grünberg, 1991: 37). La grotesca singularidad de la opulenta literatura yonqui entra entonces en conflicto con los límites de la creación audiovisual,

⁶ La ausencia de *Shivers* en la enumeración responde a que el doctor Hobbes (Fred Doederlein), científico que desata el virus en el bloque de apartamentos, actúa como lobo solitario. Carece de una empresa o entidad que lo ampare.

especialmente si la realización cuenta con el apoyo de una gran productora como Recorded Picture Company. Nos encontramos entonces ante una tesis similar a la expuesta por Roland Barthes en sus consideraciones en torno a la adaptación del texto sadiano llevada a cabo por Pier Paolo Pasolini en *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Salò, o los 120 días de Sodoma*, 1975): «Sade no es de ningún modo figurable. Del mismo modo que no hay ningún retrato de Sade (salvo ficticio), tampoco es posible ninguna imagen del universo sadiano [...], se remite enteramente al solo poder de la escritura» (2022: 124).

El relato de Burroughs pronto consiguió que personalidades extranjeras a su disciplina se embarcarán en esta empresa, guiados por los cantos de sirena figurativos. Previamente a la adaptación *cronenbergiana*, Stanley Kubrick había intentado llevar a la pantalla esta *opera magna* durante los albores de los sesenta siguiendo esa máxima personal que le caracterizó: si puede ser escrito o pensado, puede ser filmado. Su embrionario proyecto, un largometraje de bajo presupuesto, partía de un guion de Gysin (Rodley, 2020: 212). No sorprende el interés del neoyorquino por *El almuerzo desnudo*. Observando su laureada filmografía, encontramos poderosas similitudes con el universo del creador misuriano. Ese interés compartido por las distópicas sociedades de control y sus agresiones al individuo cristalizó una década más tarde con *A Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*, 1971), basada en la novela homónima del británico Anthony Burgess.

Ante la imposibilidad económica y artística de la adaptación plena Cronenberg optó por agarrar un par de hilos de la telaraña *burroughsiana*, importando incluso pasajes suyos al margen de *El almuerzo desnudo*, para construir su *Naked Lunch*. Haciendo suya la cita inaugural del filme formulada por Hassan-i Sabbah, jefe de la Orden de los Asesinos –secta nizarí del siglo XI–, todo le está permitido. La rigurosa literalidad de la que hará uso en otros proyectos venideros como su trabajo con el *Cosmópolis* (2003) de Don DeLillo en 2012, aquí, resultaría una quimera.

Naked Lunch comienza, paradójicamente, con la puesta en escena *sui generis* de otro opúsculo de Burroughs: «¡El exterminador!» (1973), breve crónica de las andanzas de un trabajador en una cooperativa de fumigadores. Lo narrado en estas páginas germina de las propias vivencias del novelista, ya que estuvo durante nueve meses aniquilando plagas en Chicago. En una de sus conversaciones con Andy Warhol afirmó sobre esta ocupación: «El mejor trabajo que he tenido. Era tan fácil. Lo disfrutaba. A fecha de hoy lo sé todo acerca de las cucarachas» (Bockris, 2014: 53-54). De este modo, al inicio del metraje, Bill Lee

(Peter Weller) alterna el tiempo exterminando insectos, drogándose junto a su mujer Joan (Judy Davis) y divagando sobre asuntos literarios con sus dos amigos Hank (Nicholas Campbell) y Martin (Michael Zelnick). El consumo abusivo de unos químicos de dudosa procedencia, sirva de ejemplo el insecticida que le suministra la pequeña compañía para la que trabaja, origina su arresto y la aparición de estrambóticas alucinaciones. En comisaría tiene su primer encuentro con el oficial encargado de su caso. Se trata de una cucaracha, con un orificio bajo los élitros similar al ano humano, que le informa de su nueva misión. Bill ha de acabar con la vida de su esposa, puesto que se ha descubierto que es una agente infiltrada. Temeroso de estas visiones, el arrestado aplasta al bicho y huye de las instancias policiales en busca de ayuda médica. Las palabras de la sabandija actúan sin embargo como premonición del crimen. El verbo animal invoca al gesto humano y, tras una serie de adictas desgracias, Bill disparará en la cabeza a su pareja. Obligado a exiliarse tras el homicidio, se le encomienda entonces la tarea de redactar informes para esta burocracia fantasma de la que desconocía ser parte. La ficción, asentada hasta el momento en la Nueva York de 1953, se muda a los paisajes de la exótica Interzona. El drogado protagonista se verá obligado a sobrevivir entre extravagantes juegos de espías y carnosas máquinas de escribir.

Vemos, pues, que la línea argumental de *Naked Lunch* la aleja de *El almuerzo desnudo* para ligarse directamente a la figura de William Burroughs. La película permuta todos los estratos del creador y su obra. Vayamos primero a los hechos. En el año 1951, Burroughs asesinaría de un tiro en Ciudad de México a su segunda esposa Joan Vollmer. El homicida achacó la muerte a las drogas y la mala fortuna. El delito nunca se esclareció. Burroughs, además, escapó de la condena al huir de la justicia mexicana. Poco tiempo después, el novelista se asentaría en Tánger, zona de control internacional que contaba con el aura de nueva Babel del libertinaje. En la ciudad marroquí redactó lo que más tarde sería el grueso de *El almuerzo desnudo* bajo los efectos de la heroína y otros narcóticos. Allen Ginsberg y Jack Kerouac, emblemas de la generación *Beat* y amigos del escritor, actuaron de bisagra entre el dossier yonqui y el meticuloso mundo editorial. Olympia Press auspiciaría la publicación del libro en 1959. La súbita consolidación de Burroughs se encargaría de nublar esta cronología de fechorías, huidas y sustancias ilegales, convirtiéndola en leyenda. Es en esta intersección donde se coloca David Cronenberg, la hendidura donde se funden el mito, la literatura y lo documental. Rechaza unos cuerpos y situaciones anclados totalmente a la realidad o la invención,

uniendo con el éxtasis del adepto todas las capas del remolino-Burroughs. Rastrear aquí cualquier indicio que pueda llevar a lo verdadero desactivaría el potencial del conjunto. Cronenberg llegó a negar incluso la completa analogía del protagonista con el artífice del relato, pese a replicar muchos de los actos perpetrados a lo largo de su vida: «Il y a un personnage, William Lee, qui n'est pas exactement William Burroughs. On aurait tort de croire que c'est Burroughs» (Grünberg, 1992b: 15)⁷. El compuesto cinematográfico, por lo tanto, no solo mapea *El almuerzo desnudo* en su búsqueda de un territorio *ex novo* que aúne el mayor número de vetas que atraviesan el documento. En el compendio convergen también los episodios de delincuencia en el metro expuestos en *Yonqui*, los terribles fragmentos del uxoricidio descritos en *Queer*, la calidez de las cartas enviadas a Ginsberg desde Tánger, las rutinas de «¡El exterminador!»; los robos al resto de bibliografía, y existencia, *burroughsiana* son constantes. De esta forma, Cronenberg homenajearía al gran mentor llevando su *cut-up* definitivo. Recortando y volviendo a organizar a su antojo, como si de una suma de negativos se tratara, ambicionaba vislumbrar por entero el hilo invisible de su biografía fantástica.

En lo referente a la escenografía, durante la preproducción de *Naked Lunch* se intentó llevar el rodaje a Tánger para recrear las atmósferas de la Interzona en los ambientes de la ciudad marroquí. No obstante, el estallido de la guerra del Golfo en el verano de 1990 paralizó cualquier atisbo de filmar en suelo africano. Ante esta situación Cronenberg y Carol Spier, diseñadora de producción, idearon su Interzona. Los decorados se levantaron finalmente en los estudios de Toronto. El *cahierista* Serge Grünberg, después visitar las instalaciones, encontró tres ventajas a este golpe de teatro fruto de las circunstancias: (1) El encierro en el estudio canadiense hizo que los escenarios se contaminaran de la claustrofobia intrínseca a la filmografía de Cronenberg. La obra anterior huye igualmente del mundo abierto. Sus lugares son interiores, en su polisemia. (2) El trabajo de Peter Suschitzky, director de fotografía, confiere a esta Interzona el carácter de localización mental, en sintonía con la mencionada interioridad. (3) A través del artificio se llegaba de manera más auténtica a las calles, locales y mercados frecuentados por Burroughs en los cincuenta. La Tánger de comienzos de los noventa no era ya el refugio de apátridas en el que vivió el novelista. Los tres

⁷ «Existe un personaje, William Lee, que no es exactamente William Burroughs. Sería un error creer que es Burroughs». Traducción del autor.

puntos, para Grünberg, muestran en definitiva la ansiada omnipotencia del cineasta sobre su creación (1991: 37).

Esta actitud omnipotente no se limitó a los emplazamientos, ya que condujo a Cronenberg incluso a la sintetización de sus propias drogas. Esquivaba, así, las connotaciones que van ligadas a muchas de ellas: «La cocaïne, le crack ont des implications sociales et politiques; je ne voulais pas qu'on se mette à penser à Nancy Reagan avec toutes ces conneries dans le genre Dis-non-à-la-drogue! Je voulais une drogue pure» (Grünberg, 1992b: 17)⁸. Lo que verdaderamente interesaba al cineasta era su categoría como elemento generador de control y necesidad. La base de su laboratorio, de nuevo, será *El almuerzo desnudo*. Así pues, en la Interzona de *Naked Lunch* abunda el cultivo y el consumo del polvo de ciempiés. El pasaje del texto describe lo siguiente: «Traficantes de la Carne Negra, carne del gigantesco ciempiés acuático negro —que llega a alcanzar dos metros de longitud— hallada en una ruta de rocas negras y lagunas pardas, iridiscentes, exhiben crustáceos paralizados en unos escondrijos de la Plaza y solamente visibles para los Comedores de Carne» (Burroughs, 2014a: 215). Del mismo modo que en *eXistenZ* (1999) la anatomía de los horripilantes anfibios sirve a Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh) para construir sus dispositivos tecnológicos y a Ted Pikul (Jude Law) para montar su arma, en *Naked Lunch* el enorme insecto vale para el consumo estupefaciente. Ahora bien, el símbolo más significativo de esta invención será su interpretación del *Mugwump* esbozado por Burroughs. En su traducción al castellano recibirá el nombre de Chaquetero:

Unos Chaqueteros desnudos, sentados sobre taburetes de satén blanco, sorben jarabes de colores translúcidos con pajitas de alabastro. Los Chaqueteros no tienen hígado y se alimentan exclusivamente de cosas dulces. Sus labios delgados, de un azul amoratado, cubren un pico de hueso negro afilado como una navaja barbera y con el que frecuentemente se hacen pedazos cuando se disputan clientes. Estas criaturas segregan por sus penes erectos un fluido adictivo que prolonga la vida retardando el metabolismo (Burroughs, 2014a: 215).

Con la imagen del *Mugwump* la droga se hace carne. Su aspecto es el de un gigantesco y raquítico bípedo con alargados apéndices en la

⁸ «La cocaína y el crack tienen implicaciones sociales y políticas; no quería que la gente pensara en Nancy Reagan con toda esa porquería de “¡Di no a las drogas!”. Quería una droga pura». Traducción del autor.

cabaza capaces de segregar fluidos viscosos. Las fechorías cometidas por estos seres en la novela son sugeridas en el filme a través de detalles como la espantosa escultura que se coloca en el escaparate de la tienda donde Bill vende su pistola y compra la máquina de escribir Clark Nova. La estatuilla resume plásticamente los sucesos narrados en «La sala de juegos de Hassan»:

El Chaquetero abre unas de las cortinas de seda dejando ver una horca de madera [...]. El Chaquetero pasa el dogal por la cabeza del chico y aprieta el nudo suavemente detrás de la oreja izquierda. [...] De pronto, el Chaquetero empuja al chico hacia delante, al vacío [...]. El Chaquetero vuelve a metérsela en el culo. El chico se retuerce, empalado como un pez en el arpón. El Chaquetero se balancea sobre la espalda del chico contrayendo el cuerpo en un movimiento ondulante. Por la barbilla del muchacho corre sangre que fluye de su boca entreabierta, dulce y sombría en la muerte (Burroughs, 2014a: 232-234).

En la figura del *Mugwump* sintetiza la idea *cronenbergiana* de metáfora física comentada en el apartado anterior. El cuerpo del traficante que esclaviza a sus adictos clientes es arrancado de la literatura y se convierte en un dispensador orgánico de droga. Vemos, pues, que las profanaciones al texto no cesan.

Por último, si comparásemos *Naked Lunch* con otras realizaciones que cuentan con la escritura de Burroughs advertiríamos importantes diferencias respecto al tono y el contenido. En 1979, el novelista intentó llevar a la gran pantalla *Blade Runner* (una película), guion cinematográfico que enfrentaba «su visión rizomática del apocalipsis urbano a la proyección lineal de 1984 de Orwell» (Ploog, 2023: 123). El proyecto no se materializó nunca, pero Tom Huckabee y Kent Smith compraron los derechos del texto y trabajaron con parte de este en *Taking Tiger Mountain* (1982). Su filme, una distópica historia de terroristas sexuales, compartía el espíritu ácido y satírico-político de Burroughs. Lo mismo ocurre con *The Discipline of D. E.* (1982), cortometraje de Gus Van Sant que adapta su breve relato «La disciplina del ME» (1973). La pieza ironiza con los cotidianos y mediáticos hallazgos del coronel Sutton Smith: «Ha descubierto la sencilla y básica disciplina del ME. MÍNIMO ESFUERZO. Consiste sencillamente en hacerlo todo de la manera más fácil y relajada que sea posible en el momento de hacerlo» (Burroughs, 2014b: 54). Los acercamientos de Huckabee, Smith y Van Sant a esta literatura constatan que su fiel representación necesita de la ficción social como soporte. Cronenberg, sin embargo, opta por sus derroteros característicos. Redirige el caos

colectivo de Burroughs hacia lo introspectivo, desplazamiento que dinamita el horizonte de expectativas: «allí donde se esperaba una fábula sobre la homosexualidad y la droga, propone una metáfora sobre la creación» (Font, 2012: 256).

4. CRÍMENES Y FICCIONES VENIDERAS. EL ALMUERZO ESCRITO

Nueva York *cronenbergiana*, 1953. Bill Lee regresa a su paupérrimo apartamento tras visitar al doctor Benway (Roy Scheider), aconsejado por un compañero exterminador. Ha acudido a su consulta en busca de un remedio que acabe con su adicción a la piretrina (el insecticida que tanto él como su mujer consumen compulsivamente). El médico le receta el polvo extraído del ciempiés acuático. Los propósitos dominantes del psiquiatra no nos son revelados todavía. De vuelta al hogar, el adicto se topa con la visita de sus dos camaradas escritores Hank y Martin. El primero mantiene una estupefaciente relación sexual con Joan, el segundo recita un pastiche procedente de *El almuerzo desnudo* de Burroughs⁹. Ya en la habitación, el matrimonio se inyecta el combinado y comenta el encuentro sexual de la mujer con Hank. Martin, mientras tanto, continúa con su recital. Inspeccionando uno de los cajones del dormitorio, Bill da con su pistola. La ocasión es idónea, o así lo considera el intoxicado marido, para recrear junto a su esposa el número de Guillermo Tell. Joan deposita un vaso de cristal sobre su cabeza. Su actitud cambia, se torna hierática. El cuerpo-yonqui muta a cariátide ante el rito sacrificial. El marido apunta y dispara. Falla el tiro. La copa, intacta, serpentea por la moqueta hasta chocar con los zapatos del tirador. Joan yace en el suelo, sin vida.

La muerte de Joan fractura definitivamente la ya destartalada realidad de Bill. Canjea su arma por la máquina de escribir Clark Nova en una tienda de compraventa y emprende su «exilio» a la Interzona. Allí comenzará a redactar informes con el fin de averiguar quién se

⁹ El párrafo de la novela recitado, en parte y con sus modificaciones al castellano, durante esta escena es el siguiente: «Practicantes de oficios inconcebibles y ya olvidados, estraperlistas de la Tercera Guerra Mundial, excisores de sensibilidad telepática, osteópatas del espíritu, investigadores de infracciones denunciadas por suaves ajedrecistas paranoicos, ejecutores de autos fragmentarios de procesamiento escritos en taquigrafía hebefrénica que acusan inimaginables mutilaciones del espíritu, agentes de estados policía sin construir, destructores de sueños exquisitos y nostalgias puestos a prueba en las células hipersensibilizadas por la enfermedad de la droga y canjeados por materias primas de la voluntad, bebedores de Fluido Pesado sellados en el ámbar translúcido de los sueños» (Burroughs, 2014a: 215).

ubica en la cúspide del negocio de la droga en esta región. Porque si algo hace este involuntario detective infiltrado tras ejecutar a su mujer es dedicarse a las letras.

En este *noir* mental protagonizado por perturbados mecanógrafos la literatura y sus instrumentos lo canibalizan todo; puesto que, más que una traslación de *El almuerzo desnudo*, en *Naked Lunch* Cronenberg representa la *mise en abyme* de su proceso de escritura. Los informes que Bill realiza para esa burocracia en fuera de campo de la que solo conoceremos algunos de sus grotescos integrantes —la máquina de escribir dictióptera y el Mugwump— corresponden fuera de la ficción con varios fragmentos del libro. Algunos de ellos son leídos por los personajes a lo largo del metraje. Haciendo uso de la diagnosis *burroughsiana*, el virus del lenguaje se propaga en Bill tras cometer el crimen. Estas circunstancias establecen una pasarela que conecta *Naked Lunch* con otro de los trabajos del canadiense: *The Fly*. La transformación del antihéroe, en ambos casos, se origina a raíz del accidente. Brundle inicia su devenir-mosca al fallar unos de sus experimentos, siendo contaminado por el diminuto insecto que se cuela en la máquina de teletransporte; Lee comienza su devenir-escritor al matar, siendo infectado por el germen del verbo que hasta entonces dormitaba en su interior (Couté, 1998: 55). El poder de las letras en el filme es tal que el dispositivo literario fabrica una nueva y alucinada existencia. La simbiosis entre lo escrito y lo visible coloca a Bill en un escenario delirante donde queda expuesto a la ferocidad de sus palabras. Como ya se ha podido apreciar, el medio para llevar a cabo dicha escritura también cobrará vida. Las máquinas de escribir aquí son seres vivientes con monstruosas anatomías que interactúan con el usuario.

Jean Paulhan señala: «Es posible que las Letras hayan soportado siempre cierto peligro. Hölderlin se vuelve loco, Nerval se ahorca, Homero era ciego de nacimiento. Parece que en el momento del descubrimiento que va a cambiar la imagen del mundo todo poeta se ve, como Colón, suspendido sobre el mástil y amenazado de muerte» (2009: 25). La Interzona de *Naked Lunch* abre las puertas a un nuevo y beligerante continente poblado por las creaciones del lenguaje. De esta forma, Cronenberg retomaba su exploración de las percepciones humanas iniciada en *Videodrome* y proseguida en *The Dead Zone*. En *Videodrome* encontrábamos a una organización que ansiaba dominar al individuo por medio de la fascinación óptica. El tumor cerebral ocasionado por una exposición prolongada frente a las clandestinas imágenes del canal televisivo convierte a Max Renn en esclavo de sus ilusiones. Aquello que logre hacerse con las percepciones conquistará

el mundo, ya que como señala Pascal Couté: «Contrôler les perceptions, c'est contrôler la réalité, parce que perceptions et réalité ne font qu'un» (1998: 51)¹⁰. El acercamiento de Cronenberg en *Naked Lunch* a estos fenómenos visuales será radicalmente distinto. Una vez constatado, ocho años atrás, el problema de esa proliferación orquestada de imágenes que dominan a través de las pulsiones; en la película de 1991 se aboga por abolir con este régimen. Las innumerables alucinaciones de William Lee surgen de la libertad creativa empleada durante su escritura. No existe mecanismo de control que soporte su caótica literatura. Así pues, Couté concluye:

En effet, il ne s'agit pas de prétendre créer ses propres images contre celles qui nous sont imposées, en invoquant une soi-disant subjectivité créatrice, ou pire un regard personnel sur le monde, bref de croire échapper au contrôle, en lui substituant un contrôle de soi et de ses productions. Il s'agit de création: perdre le contrôle, perdre le regard, échapper à tout dispositif qui vise à faire voir, pour que les images puissent alors s'affirmer pour elles-mêmes (1998:54)¹¹.

Quedémonos ahora con una secuencia reveladora en este aspecto según Grünberg. La Clark Nova de Bill ha sido secuestrada por Tom Frost (Ian Holm), otro escritor de la Interzona. Tras la requisa, el protagonista solo cuenta con la destrozada Martinelli –instrumento de mecanografía que le prestó Frost– para continuar con sus informes. Desesperado, embolsa el mutilado cuerpo de la Martinelli y se echa a las calles con el fin de repararla. Hank y Martin despiertan a Bill en un desértico paraje. Han ido a visitarle, preocupados por su salud y entusiasmados por los textos que ha ido enviándoles. Bill cuenta a sus amigos los problemas que le ha ocasionado la destartada máquina de escribir que porta con él. Martín pregunta si puede echar una ojeada dentro de la funda donde guarda sus pedazos. Sorprendido, Martín enseña a Hank el contenido de la bolsa. Un plano picado, situándose en el punto de vista de Hank, delata el verdadero contenido del saco: pastillas y jeringuillas. Grünberg considera que este momento resume

¹⁰ «Controlar las percepciones es controlar la realidad, porque percepción y realidad son una sola cosa». Traducción del autor.

¹¹ «De hecho, no se trata de pretender crear nuestras propias imágenes frente a las que se nos imponen, invocando una supuesta subjetividad creadora o, peor aún, una visión personal del mundo. En definitiva, de creer que escapamos al control sustituyéndolo por el control de nosotros mismos y de nuestras producciones. Se trata de crear: perder el control, perder la mirada, escapar a cualquier dispositivo destinado a hacernos ver, para que las imágenes se impongan por sí mismas». Traducción del autor.

a la perfección las ambiciones de *Naked Lunch*, ya que vemos cómo la visión subjetiva de Bill fricciona mediante el montaje con la objetividad de la cámara: «Nous avons donc assisté à une sorte de transgression de la déontologie cronenbergienne –c’est la première fois que l’œil de la caméra dévoile une illusion, un fantôme ou une hallucination (dans *Videodrome*, comme dans tous les films précédents, la caméra n’est jamais “objective”, elle n’enregistre que ce que “voit” le héros, Max Renn, l’homme-magnétoscope)» (1992c: 13)¹². La Interzona y sus distintos integrantes, siguiendo con Grünberg, se nos redefine entonces no como un espacio físico –al igual que el que habitan Hank y Martin– sino como una proyección enajenada por la que deambula el desquiciado yonqui (1992c: 13). Esta idea se reforzará segundos después cuando al llevar a sus compañeros al presunto domicilio dentro de este espacio su habitación adquiera de nuevo parte de los tonos y estampados de su apartamento en Nueva York. La película ya había puesto en forma durante su primer acto este mecanismo para desactivar el trampantojo de la droga. Cuando Martin se encuentra con Bill en el comercio de segunda mano el prófugo le comenta sus intenciones de viajar a la Interzona, al haber sido invitado por el Mugwump en la escena anterior. Este le pregunta si tiene los billetes para viajar, a lo que Bill responde sacando los pasajes custodiados en su gabardina que le han sido entregados previamente. Un primer plano desde el rúcord de Martin revela el recipiente con polvo de ciempiés. La mirada ciclópea de la cámara es la que devuelve al espectador a la realidad más allá de la existencia bifronte de Bill. Su exilio ha sido, por lo tanto, interior. Las imágenes mentales representadas en *Naked Lunch* se encontrarían, pues, a caballo entre las ilusiones totalizadoras de *Videodrome* y las visiones parceladas de *The Dead Zone*. La obra de Cronenberg que más se acercará a estos inestables niveles de contaminación entre realidad y mente será su futura *Spider* (2002), basada en la novela homónima de Patrick McGrath publicada en 1990, un tratado sobre la esquizofrenia y sus escrituras del pasado.

Por su parte, Domènec Font afirma que «el destino final del cuerpo y la “nueva carne” de *El almuerzo desnudo* es el de mutarse en carne de escritura» (2012: 257). A lo largo de esta conversión, las máquinas juegan un papel fundamental constituyéndose el umbral entre lo físico y lo literario, desde su estructura hasta sus intervenciones. Tomemos

¹² «Asistimos así a una especie de transgresión de la deontología cronbergiana: es la primera vez que el ojo de la cámara “revela” una ilusión, una fantasía o una alucinación (en *Videodrome*, como en todas las películas anteriores, la cámara nunca es “objetiva”, sólo registra lo que “ve” el héroe, Max Renn, el hombre-magnetoscopio)». Traducción del autor.

como episodio capital en este sentido la visita de Bill a Joan Frost (Judy Davis), esposa de Tom y doble de su difunta mujer. La Clark Nova ha ordenado a Bill seducirla. Presentándose en su residencia, el detective drogadicto la convence para utilizar su máquina de escribir árabe. Ella prefiere la caligrafía, las escritura a máquina le intimida, pero acaba accediendo. Durante la redacción consumen un extraño narcótico y reproducen el mismo fragmento del texto de Burroughs leído por Martin al comienzo del filme. La atmósfera erótico-creativa contagia a la máquina. Sus piezas comienzan a ablandarse y el teclado se gira para exhibir sus visceras. Bill y Joan pasan al contacto sexual. De repente, nacen de la máquina un torso, una cola y unos tentáculos. El artefacto se unirá al desenfreno de los humanos. Esta situación amalgamante podría interpretarse como el caldo de cultivo en clave fantástica de lo desarrollado cinco años más tarde en *Crash* (1996), adaptación de la primera entrega de la denominada «trilogía urbana» escrita por James Graham Ballard en 1973 que cuenta el mismo título. Couté localiza uno de los temas centrales de este corpus cinematográfico en la siguiente pregunta: «Qu'est ce qui advient quand des hommes établissent des relations profondes avec ce qui n'est pas humains?» (1998: 58)¹³. Si bien las afinidades entre *Naked Lunch* y *Crash* no son erradas, el francés establece una serie de puntualizaciones. La relación de Bill con las máquinas progresa en detrimento a sus lazos con el resto de semejantes –asesina a su cónyuge y a Joan Frost, rompe con sus amistades–, tiende hacia lo íntimo; mientras que las filias de James Ballard (James Spader) emergen fruto de la socialización con el perturbado grupo de aficionados automovilísticos liderados por Vaughan (Elias Koteas), se dirigen hacia lo colectivo (Couté, 1998: 59).

Respecto a la cuestión sexual, sorprende la ausencia en la película de esa homosexualidad febril que monopolizaba el documento de Burroughs. Sus únicos vestigios se limitan a dos breves instantes. El primero, cuando Bill despierta con Kiki (Joseph Scorsiani), joven de la Interzona, en su habitación. El segundo, cuando Kiki es devorado ante la presencia de Bill por el dandi suizo Yves Cloquet (Julian Sands) en su mansión. Cronenberg se justifica argumentando que el protagonista aún no ha aceptado su condición (Grünberg, 1992b: 24). Ello no quita que, aplicando una lectura similar a la de Wood, frente a la efusividad del encuentro heterosexual entre Bill y Joan Frost hallemos el fuera de campo y la represión monstruosa del acto homosexual. El cineasta

¹³ «¿Qué ocurre cuando el hombre establece relaciones profundas con lo que no es humano?». Traducción del autor.

volvería a este asunto en *M. Butterfly*, trabajando con la pieza teatral publicada por David Henry Hwang en 1988 que reinterpreta la ópera Giacomo Puccini. De nuevo, aunque esta vez atendiendo a la fuente primaria, las escenas de pasión entre René Gallimard y Song Liling (John Lone) se difuminan mediante la representación de su apariencia heterosexual.

Finalmente, *Naked Lunch* ha sido definida como «un universo esencialmente paranoico [...] cuya condición de *work in progress* sobre el proceso creativo evoca al circuito cerebral de *El resplandor* y *Barton Fink*» (Font, 2012: 257). El filme no cesa en sus intentos por dar una forma dramática a la soledad de la escritura sobrepoblándola con lo engendrado en ella. Empero, si rebasamos la gestación de ficciones sobre el papel vemos que esta obra de Cronenberg cuenta con una poderosa intersección que la conecta con los vesánicos circuitos de otro de los cineastas norteamericanos más importantes de nuestra contemporaneidad. Nos estamos refiriendo a David Lynch y, en especial, a su *Lost Highway* (*Carretera perdida*, 1997).

Desplacémonos por un momento a Los Ángeles *lynchianos*. Fred Madison (Bill Pullman) es incapaz de complacer sexualmente a Renee (Patricia Arquette). Su cotidianidad en la alcoba suele desembocar en una precoz y compasiva palmadita en la espalda, enfatizada por el primer plano de la mano femenina y su cortante «It's OK». Presa de su locura, Fred asesina brutalmente a Renee y es condenado a la silla eléctrica. En el aislamiento de su celda proyecta una nueva existencia donde Renee, ahora amante de un capo californiano, sigue viva. Encarnándose en Pete Dayton (Balthazar Getty), mecánico del mafioso, tratará de recuperar a la que fue su pareja.

Tanto Bill como Fred huyen de su almuerzo desnudo, descrito por Kerouac como ese «instante helado en el que todos ven lo que hay en la punta de sus tenedores» (Burroughs, 2014a: 163). Son incapaces de hacer frente a esos momentos desgarradores. La Interzona, Anexia, y el escenario californiano de mecánicos varoniles, gánsteres clásicos y teñidas *femmes fatales* se edifican en sus mentes sobre un crimen que pretenden ahuyentar. Generan sus propias ficciones con el fin de escapar de la realidad, expiar sus crímenes y saciar sus deseos. Sin embargo, dicha realidad, siguiendo el itinerario de la banda de Moebius, acabará encontrándolos en sus enajenaciones. En el caso que nos atañe, Bill replicará el homicidio de su mujer al disparar a Joan Frost ante la guardia fronteriza de Anexia. Descubre así a través de la imagen alterada de su mundo que, aparte de seguir siendo un criminal, es ya un escritor.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Este artículo comenzaba con un proceso vírico, el del homínido *burroughsiano* siendo contagiado por el lenguaje. Desde entonces, las infecciones en el texto no han cesado de multiplicarse. El virus es la fuente de todo tanto para William Burroughs como para David Cronenberg, independientemente de su naturaleza. El primero tratará de aniquilarlo a través de su insumisa escritura, liberando así a las palabras y al hombre de aquello que lo controla. La insurrecta narración de *El almuerzo desnudo* da prueba de ello, estableciendo un nuevo modelo de percepción en su obra que desembocaría en la técnica del *cut-up*. El segundo pretenderá acompañarlo y diseccionarlo, no con el fin de alcanzar una resolución sino con el objetivo de representar ese viaje a lo desconocido exteriorizando los males internos. Para el cineasta lo importante será la suma de heterogéneos, no su resultado.

Por otro lado, hemos visto que la influencia de Burroughs en Cronenberg va mucho más allá de este proyecto. En la filmografía del canadiense, las intersecciones con su literatura se remontan a las primeras realizaciones. Allí, se abordaban ya cuestiones intrínsecas a *El almuerzo desnudo* referentes a los dispositivos de control que oprimen al individuo y al abanico de actitudes sexuales fuera de la moralidad burguesa.

Hemos constatado también que, fruto del estilo y los motivos, *El almuerzo desnudo* en su totalidad es más imaginable que visible. Ante la imposibilidad fáctica de llevar a cabo este propósito, Cronenberg convierte en un disparatado zoológico la indomable selva de Burroughs; traicionando así al espíritu de la novela, pero adecuándolo a su sistema cinematográfico. Desmenuza la existencia del autor y su producción literaria y edifica de este modo un delirante mosaico en el que cohabitan vida y ficciones. El director toma como protagonista al personaje más sólido del libro: su narrador. Al mismo tiempo, la impronta del padre de la Nueva Carne se hace de nuevo patente en sus criaturas. En el *Mugwump* y las dictiópteras máquinas de mecanografía cristaliza la unión entre los cuerpos de Cronenberg y los términos de Burroughs.

Retomando el tema del universo infectado, Grünberg plantea esta reflexión: «On a l'habitude, au cinéma, de définir une image selon un coefficient de vérité: cette image est-elle ou non vraie? cette image est-elle ou non juste? Cronenberg nous invite à poser le problème différemment: cette image est-elle saine ou virale?» (1992a: 27)¹⁴. Las

¹⁴ «En el cine, estamos acostumbrados a definir una imagen en función de un coeficiente de verdad: ¿esta imagen es verdadera o no? ¿esta imagen es justa o

imágenes de *Naked Lunch* han sido tomadas por el virus de la escritura. El lenguaje cuenta con la misma autonomía que el resto de seres vivos, busca hacerse uno con lo humano. A su vez, Bill es incapaz de discernir entre la realidad y la redacción de sus informes. Poco a poco va sumergiéndose en los horrores y placeres de la Interzona, su «decorado-cerebro» (Font, 2012: 257). El yonqui huye del crimen perpetrado contra su mujer, se refugia en sus ilusiones de la acción irreparable. Comprobamos, pues, que Cronenberg erige su *Naked Lunch* sobre la gran ausencia que manifiestan las páginas de *El almuerzo desnudo* de Burroughs: el asesinato de su esposa.

Para finalizar, a lo largo del artículo hemos ido reseñando igualmente los numerosos elementos que separan a la película del documento *burroughsiano*: la adecuación de este relato a un sistema narrativo ajeno, el empleo de las drogas, la miscelánea de fuentes, la ausencia de sátira, el tratamiento de la homosexualidad. Vemos que, más que la adaptación de *El almuerzo desnudo*, *Naked Lunch* plasma la profanación de un mito y sus creaciones. El discípulo-Cronenberg encontró en la traición la mejor forma de honrar al maestro-Burroughs.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARTHES, Roland (2022), *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós.
- BOCKRIS, Victor (2014), *El affaire de Burroughs y Warhol*, Bilbao, Libros Crudos.
- BURROUGHS, William S. (2014a), *Yonqui. El almuerzo desnudo. Queer*, Barcelona, Anagrama.
- BURROUGHS, William S. (2014b), *¡Exterminador!*, Bilbao, Libros Crudos.
- BURROUGHS, William S. (2014c), *La revolución electrónica*, Online, Trips. [En línea: <https://on-air.caricomassimo.org/media/pages/airchive/the-electronic-revolution/d7eaf81b7e-1715897949/la-revolucion-electronica-burroughs.pdf>. Fecha de consulta: 03/04/2024]
- COUTE, Pascal (1998), «David Cronenberg, la petite politique des horreurs», *Trafic*, 28, págs. 46-61.

no? Cronenberg nos invita a plantear el problema de otro modo: ¿se trata de una imagen sana o viral?». Traducción del autor.

- FONT, Domènec (2012), *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GRÜNBERG, Serge (1991), «Sur les terres de Cronenberg», *Cahiers du cinéma*, 446, págs. 34-42.
- GRÜNBERG, Serge (1992a), *David Cronenberg*, París, Cahiers du cinéma.
- GRÜNBERG, Serge (1992b), «Entretien avec David Cronenberg», *Cahiers du cinéma*, 453, págs. 15-25.
- GRÜNBERG, Serge (1992c), «Humains trop humains», *Cahiers du cinéma*, 453, págs. 12-14.
- MEKAS, Jonas (2017), *Cuaderno de los sesenta. Escritos 1958-2010*, Buenos Aires, Caja Negra.
- PAULHAN, Jean (2009), *Las flores de Tarbes o El Terror en las Letras*, Madrid, Arena Libros.
- PLOOG, Jürgen (2023), *Burroughs: por las calles del azar y otros escritos*, Ciudad de México, Libros de Sawade.
- RODLEY, Chris (ed.) (2020), *Cronenberg por Cronenberg*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- SONTAG, Susan (1968), «Burroughs y el futuro de la novela», *Mundo Nuevo*, 23, págs. 27-33.
- VIOTA, Paulino (2023), *El genio de Eisenstein*, Sevilla, Athenaica.
- WOOD, Robin (2018), «Cronenberg: A Dissenting View», en B. K. Grant (ed.), *Robin Wood on the Horror Film. Collected essays and reviews*, Detroit, Wayne State University Press, págs. 231-252.

Fecha de recepción: 14/05/2024.

Fecha de aceptación: 20/07/2024.