

VI Sección: Cine, creación y universidad actual

## LA PÁGINA EN BLANCO: SU DOLOR, SU DESAFÍO A PROPÓSITO DEL NAKED LUNCH DE DAVID CRONENBERG

Leda Rodríguez Jiménez

[limero@hotmail.com](mailto:limero@hotmail.com)

Recibido: 8 de octubre de 2013

Aceptado: 30 de noviembre de 2013

### RESUMEN

El artículo plantea en principio una aproximación a las relaciones que establece el cine con otras prácticas estéticas en lo que se entiende como intermedialidad, para luego concentrarse en *la página en blanco* en tanto artificio narrativo. Con *la página en blanco* el cine contemporáneo pone en escena al artista inmerso en los procesos mentales que preceden el “alumbramiento” de sus creaciones; el dolor, el tormento y los vaivenes del inconsciente son la piedra angular y soporte de este tipo de narrativa. Finalmente, se propone una lectura de corte psicoanalítico del filme *Naked Lunch* (1991) de David Cronenberg, trabajo que toma como punto de partida el texto homónimo de William Burroughs, pero no con el afán de adaptar sus contenidos a la imagen fílmica sino de adentrarse en el tormento y el viaje alucinante en el que se interna Burroughs durante 10 años para terminar “pariendo” una de las novelas más radicales y experimentales de las letras inglesas contemporáneas.

**Palabras clave:** estudios fílmicos, intermedialidad, la página en blanco, *Naked Lunch*, David Cronenberg



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

BLANK PAGE: YOUR PAIN, YOUR CHALLENGE  
ABOUT THE NAKED LUNCH by David Cronenberg

## ABSTRACT

The article presents first an approach to the relationship between cinema and other artistic practices, relation best known as intermediality, then focuses in *the blank slate* as a narrative artifice. With *the blank slate* the contemporary cinema stages the immersion of the artists into the mental processes that precede the “birth” of their creations; pain, torment, and fluctuations of the unconscious are the cornerstone and support of this type of narrative. Lastly, the article proposes a psychoanalytic reading of the film *Naked Lunch* (1991) by David Cronenberg. This work takes the homonym text by William Burroughs as its starting point, not necessarily with the goal of adapting its contents to the filmic image, but with the interest of going into the torment and the hallucinatory journey in which Burroughs was during 10 years to end up “giving birth” one of the most radical and experimental novels of the English Contemporary Literature.

**Key Words:** Film studies, intermediality, the blank slate, Naked Lunch, David Cronenberg

## 1. La intermedialidad en el cine

Por su mismo estatuto ontológico el cine tiene una clara vocación intermedial, ya que en él confluyen o pueden confluir prácticamente todas las demás artes. Música, danza, poesía, plástica... son vías por las que transita el cine en su construcción narrativa y estilística. La relación que establece el cine con la literatura ha sido quizá una de las prácticas más atendidas respecto de esta vinculación.

Debido a que el texto escrito suele ser punto de partida para la realización fílmica y que el dominio literario y el fílmico encuentran su confluencia justamente en la orientación que les caracteriza en tanto prácticas estéticas: una fehaciente voluntad de contar historias, no es casual que tanto críticos como investigadores



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

se hayan dado a la tarea de analizar los aciertos, desaciertos o problemas formales a la hora de trasladar lo literario al plano audiovisual. Pese a que es ya todo un consabido que ambos medios se movilizan desde y con lenguajes de imposible equiparación o identidad, que toda puesta en escena de un texto literario es solo una lectura más que del mismo se hace, que para bien o para mal, el que adapta construye tanto como el que escribe y que no solo el cine echa mano de la literatura en su construcción narrativa sino que la literatura se nutre considerablemente de las posibilidades de la mirada fílmica, no son pocos los que aún se obcecán en la nece(s)idad de determinar la esencia y naturaleza de una (la literatura) en relación con el otro (el cine). A este respecto señala Jordi Balló:

*Lo más interesante no es el cine que habla de literatura sino el que la sucede cuando el cine mismo toma el relevo de la literatura. La película que te lleva a amar la literatura de Duras es Hiroshima mon amour y no El amante<sup>i</sup> porque lo interesante en un filme sobre un escritor es que puedas intuir su trazo y no que te lo presenten de una manera imperialista".* (Citado en Kkan, O. (2007) Escribir en la oscuridad.

Recuperado

de:

[http://www.elpais.com/articulo/arte/Escribir/oscuridad/elpepuculbab/20071103elpbabart\\_15/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/arte/Escribir/oscuridad/elpepuculbab/20071103elpbabart_15/Tes/) el día 25 de junio de 2008)

La puesta en escena de trabajos de corte biográfico o *biopics*, por otra parte, en los que se recrea la vida - entiéndase penas, glorias, luchas, amores y desamores- sobre todo de artistas ya legitimados por las instituciones- ha constituido, asimismo, una vía bastante frecuentada para tratar de establecer diálogos entre el cine y otros campos estéticos. Sin embargo, tal y como apuntan Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras (2003), los vínculos entre el cine y otros medios tampoco se concretan en el uso de argumentos o tonalidades dramáticas “para visualizar una narración sobre un grupo de personas en una determinada época (sino por) poner en escena lo que ya es una representación en su origen” (71). Es decir, la intermedialidad va mucho más allá de una narración sobre personas que se dedican a otras prácticas artísticas diferentes al cine. El fenómeno literario, al igual que la plástica, la música, la danza, el teatro, encuentran hoy en la gran pantalla otras modalidades para su representación y más aún, para la escenificación de los procesos a través de los cuales se configuran como ejercicios estéticos. Uno de los



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

artificios narrativos de mayor complejidad y despliegue imaginativo es, sin duda, *la página en blanco*. Esto es, ya sea frente a un lienzo o a una página inmaculada, a una cinta de video, a la masa amorfa de la piedra y el barro, al instrumento musical que no acierta una nota o al cuerpo que no termina de moldear una sensación rítmica, el artista tiene que enfrentarse a una materia prima, unas herramientas y un proceso creador donde sueños, dolores y tormentos se conjugan en la materialización de un objeto que, paradójicamente, no es garante de nada.

Metáfora de la parálisis psicológica, de la soledad y del dolor del sujeto frente a su producción, además de distinguirse como modelo mental de representación, *la página en blanco* se constituye en una fenomenología que, articulando la realización fílmica con otras prácticas estéticas, se distancia del facilismo de los metalenguajes y de las búsquedas esencialistas de las fronteras entre los medios artísticos.

## 2. La página en blanco: cine y procesos de escritura

El tópico de la página en blanco, presente en la historia de la literatura occidental desde la Antigüedad, está relacionado con una de las más conocidas metáforas sobre el proceso creativo del escritor, el del parto. En particular, la 'sequía de ideas' produce en el escritor diversos tipos de dolor espiritual: angustia, incertidumbre, desesperación. Como bien advierte Francisco González (En: Domínguez, V.: 2006) "el dolor es el amo de la escritura"; es decir, "escritura y dolor quedaron interligados desde el momento en que se empezó a asimilar la creación literaria a la procreación" (72). González arguye que si bien la metáfora del parto de la obra tiene sus registros en la antigüedad clásica (Platón<sup>ii</sup>, Ovidio), es desde comienzos del siglo XIX que "el acto de escribir empieza a ser concebido como una actividad dolorosa que debía en último término alumbrar una obra largamente gestada" (72). Arrastrando una notoria estela romántica, la metáfora del parto ha proliferado hasta convertirse en estereotipo. En esto se aglutinan una serie de clisés que apuntan al artista, por un lado, como un ser relucido (inspirado) por un rayo celestial que le lleva al acto de la creación, pero por otro, como un ser sometido a una lucha



interior con aquella parte oscura que resiste su salida a la luz. De ahí el desdoblamiento: un otro yo turbio y abrumado es impuesto sin conmiseración a la realidad.

En el cine, la metáfora de *la página en blanco* se construye en principio sobre una imaginaria que apunta directamente a la cultura visual del observador. En películas que tienen a un escritor como protagonista, el encierro, el escritorio y, desde luego, la máquina de escribir, refuerzan la idea de que asistimos, casi como si nos asomáramos por el resquicio de una cerradura, a la escena íntima de un sujeto confrontado con sus fluctuaciones íntimas y creativas. Mientras la máquina de escribir parece actuar como la interfaz que permite el acceso a los sueños, anhelos y frustraciones que fluyen en el proceso que da cuerpo a la escritura, el papel expectante, liso, blanco o luego arrugado y sucio en el suelo de una habitación, avisa con inconcusa claridad que la cosa, por lo general, ahí no marcha o, lo que es lo mismo, que la cosa no fluye porque no puede separarse del sufrimiento de quién intenta darle forma.

*La página en blanco* como artificio se desplaza de este modo tanto por las imágenes e ideas que preceden el alumbramiento de la obra como por las peculiaridades y la lógica del inconsciente, cuyos vaivenes se constituyen, a su vez, en la escritura misma, pues de lo que se trata, finalmente, es de decir estéticamente aquello que fundamenta el sufrimiento.

Imágenes recurrentes en la construcción de *la página en blanco* en el cine contemporáneo son aquellas que hacen referencia a la infancia del artista y a los amores que pueblan su vida (*las musas*), al juego como motor de la creación e incluso, a las operatorias de ficcionalización en las que el creador deviene personaje. Un caso paradigmático lo compone el filme *Adaptation* (2002) de Spike Jonze, relato en el que su guionista -Charly Kaufman- ante la dificultad que representó en su momento la tarea de “adaptar” al cine el texto literario *Orchid Thief* de Susan Orlean-, decide transformar el tormento (la angustia ante la crisis del proceso creativo), mejor en el contenido mismo de la narración, al punto de ficcionalizarse a sí mismo y a la propia autora del libro. En esta operación Kaufman recurre a un doble ficticio, un supuesto hermano gemelo llamado



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr/) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

Donald, que muere al final del relato, pero que en los títulos de crédito del filme figura como co-guionista, haciendo funcionar el artificio en un doble sentido: lleva a dos sujetos reales -Kaufman y Orlean- al estatuto de la ficción, a la vez que permite, a la inversa, al agente ficcional Donald irrumpir en el mundo que los espectadores consideramos como real.

Pero, si se trata de mencionar la ficcionalización de los dilemas y dificultades del proceso creativo)<sup>iii</sup>, *8 ½* de Fellini (1963) sigue siendo siempre el gran referente. Considerado el filme más personal del realizador italiano, a través de un heterónimo, Guido, un director cinematográfico, también elabora una obra de su bloqueo mental y de su vacío creativo. Lo que recibe el espectador son las imágenes de la puesta en escena 'de una puesta en escena', o más bien, las vacilaciones de un creador en su intento de construir, a partir de los más dispersos y oníricos fragmentos de su vida, un trabajo que se resiste a tomar forma. Por la misma vía, el director y coreógrafo norteamericano Bob Fosse, experimenta su propio proceso con *All that Jazz (the show must go on)* (1979). De hecho, la crítica cinematográfica no ha dejado de comparar esta pieza con la de Fellini, al punto de llamarla el *8 ½* de Fosse. Importante señalar que en ambos filmes el artista confronta a la muerte, incluso la considera como salida al desasosiego que la creación misma conlleva. Otro caso similar ocurre sin duda con *Stardust memories* (1980) de Woody Allen, quién también produce, en alguna medida, su propio *8 y ½*. Asumido como claro homenaje a Fellini, el relato del norteamericano plantea la reflexión del director no necesariamente sobre su proceso creador, pero sí sobre su propio cine. Si en *8 y ½* Fellini mostraba una imposibilidad -sobre todo de orden estético y emocional- debido a la dificultad de llevar a cabo su filme por las limitaciones propias del lenguaje o la presión que los otros ejercían sobre su vida anímica, en Allen el conflicto es más de orden material. El director no puede entregarse libremente a la escritura porque debe dar cuentas a la industria. Es decir, las demandas de esta para satisfacer las también demandas de un público que permitirá a su vez la recuperación del capital invertido y las ganancias que justifican tal inversión, son el principal obstáculo para la realización de su deseo: hacer un cine más comprometido y alejarse de la comedia. Aquí la voluntad de expresión propia del creador se ve disminuida o truncada por las limitaciones que la industria y el propio público, ávido de divertimientos,



le ponen a su puesta en práctica. Distanciarse de su papel de comediante –en el sentido irrisorio de la palabra- implica separarse del gran público y, por tanto, de la industria. Al igual que ocurriera en la pieza del realizador italiano, los sueños, la infancia y las mujeres son la piedra angular de su trabajo, de su vida y, por tanto, de la mayor parte de sus conflictos.

### 3. Escritura y subjetividad

La máxima lacaniana de que el inconsciente está formulado como un lenguaje, cuyo sustento es un saber hecho de palabras, me parece bastante apropiada para este acercamiento al ejercicio de la ‘escritural’ llevada al cine.

La articulación sujeto-escritura se encuentra en los orígenes mismos del psicoanálisis y el laberinto escritural, que colinda con la nada (*la página en blanco*), confronta también -y por tanto- al inconsciente. El inconsciente no existe a modo de esencia pues no toma forma como entidad sensible, orgánica ni tangible en el cuerpo humano. El inconsciente cobra materialidad en el momento en que se manifiesta y esto ocurre a través de dos vías posibles: la palabra y el sueño. Como el segundo no tiene valor en tanto imagen sino en tanto letra, es decir, su imagen tiene el estatuto de la letra<sup>iv</sup> Lacan lo equipara al concepto francés de *rébus*, adivinanza en imágenes cuya única solución posible es una frase. Dicho en otros términos, el sueño, como hermenéutica de lo oculto, es una escritura de tipo jeroglífica que, sin ser alegórica, se lee y se descifra a través de palabras; o lo que es lo mismo, debido a que los procesos inconscientes son de naturaleza esencialmente discursiva, su lectura solo es posible cuando son puestos en palabras.

Después del giro lingüístico -con todo y sus vicisitudes- pareciera haber una especie de consenso en los diferentes campos del conocimiento sobre la idea de que el pensamiento humano es puro lenguaje, o que fuera de él no es posible ningún movimiento racional. Si lo que nos saca de la animalidad es justamente el ejercicio del pensamiento, la noción de ser humano viene a ser entonces consustancial a la de lenguaje, o más bien, está sujeta a este<sup>v</sup>. El sujeto del psicoanálisis remite, pues, más a un participio pasivo que a un



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

sustantivo. En mal castellano sería una especie de “sujetado”, es decir, una especie de dominado... por el significante y más específicamente por lo simbólico señalado en la palabra<sup>vi</sup>. De ahí la importancia que le dieran tanto Lacan como Freud a la *mise en page* de la escritura; de ahí que ambos psicoanalistas hicieran de la creación estética el soporte de buena parte de su teoría<sup>vii</sup>; de ahí también que para el psicoanálisis *escribir* implique *inscribir*, bordear: la falta, lo real, lo indecible.

El interés de Lacan hacia el acto de la escritura no es entonces fortuito. Cuando trabaja la escritura de James Joyce, por ejemplo, hace hincapié en esa manera en que el escritor irlandés se apropia de las palabras, llegando a alcanzar con ellas el acto nominativo. Para Lacan (2006), Joyce nombra con su escritura. Lacan reconoce que su estilo, su manera de nombrar, los neologismos, su uso del lenguaje, no prescinden del Otro, no ocurren fuera del lenguaje, pero tampoco se validan en él. Su literatura lleva el lenguaje al límite de lo enigmático y de la producción translingüística y ahí justo, inscribiendo su falta, el escritor procede como un sujeto analizado<sup>viii</sup>.

Escribir es, de este modo, como *quitarse una araña monstruosa de la cabeza* o quizás, más bien afectar a la araña para que ella cese de afectar a quien escribe. El acto de la escritura está entonces al nivel mismo del análisis, al nivel del *talking (writing) cure* según la máxima de Melanie Klein. Hablar es incurrir en tautologías –decía Borges- escribir es adentrarse en un laberinto interminable de superación del goce tóxico.

### Propuesta para el análisis textual

De entre un abanico amplio de realizaciones cinematográficas, que va desde *El sol del membrillo* (1991) de Víctor Erice, *Barton Fink* (1991) de los hermanos Coen, *El lado oscuro del corazón* (1992) de Eliseo Subiela, *The tango Lesson* (1997) de la realizadora británica Sally Potter, hasta *Adaptation* (2002) de S. Jonze, *American Splendor* (2003) de Robert Pulcini y Shari Springer, *La mala educación* (2004) de Pedro Almodóvar o *Stranger than Fiction* (2006), de Marc Forster, por señalar solo unos ejemplos, el texto fílmico que se ha elegido para el análisis de la *página en blanco* en tanto tópico y artificio narrativo es *Naked Lunch* (1991) de David Cronenberg. Las razones de la escogencia se deben a tres aspectos principales:



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).



- a. En primer lugar, el filme está basado en la novela homónima de William Burroughs, especie de delirio alucinatorio, abigarrado, soez, pornográfico y, sobre todo, experimental, que a primera vista parece irrepresentable. Sin embargo, Cronenberg consigue hacer con su *Naked Lunch*, algo más que una adaptación libre. A mi juicio el filme constituye una auténtica lección de lectura, una *exégesis* -en el sentido etimológico del término<sup>ix</sup>- y, en última instancia, una lectura de carácter performativo. Pero en este caso, el texto fílmico no se circunscribe solo a una novela titulada *Naked Lunch*, sino a lo que representa el texto Burroughs<sup>x</sup>, a su vida, a su relación con los otros integrantes de la *Generación Beat*; a la tragedia de un hombre que se adentra en la escritura con el peso y el dolor de haber causado una muerte; y, por último, a su estancia surrealista en Tánger y al uso de la droga como escape, pero también como vía para la realización de su gran propósito como escritor, el de “*exterminar todo pensamiento racional*”.
- b. Si bien es cierto que en lo anterior hay algo de *biopic*, también lo es, no obstante, que el trabajo de Cronenberg da un paso más allá de las anécdotas sobre la vida sexual y la afición a las sustancias tóxicas de uno de los escritores más radicales que han dado las letras inglesas en el siglo XX. Este proyecto, que el director canadiense prolongó por cerca de 10 años<sup>xi</sup>, pone el énfasis en la escritura, en *la araña monstruosa* que un personaje llamado William Lee logra arrancarse para manchar con ella la temida e insoportable *página en blanco*. El tema de la homosexualidad, crucial en el libro de Burroughs, se manifiesta siempre de manera latente y sugestiva en la propuesta de Cronenberg, mientras que la máquina de escribir toma un primerísimo lugar, convirtiéndose en un objeto que habla, que confronta al escritor, hundido en su goce tóxico, con la escritura, lo que le da al filme no solo un decisivo carácter fantástico, sino además, metaficcional.
- c. El tercer aspecto se relaciona con el punto anterior. Esto es, la operatoria de la escritura, que colinda con la nada (el blanco) que es finalmente el litoral de lo real<sup>xii</sup>, se extiende entre la vida y la muerte, el goce y la creación, el silencio tóxico de la a-dicción y la cura por la



palabra. Las poderosísimas imágenes cronenberianas, manifestación del efecto alucinógeno provocado por la sustancia tóxica, no aluden solo a un dolor interior frente a la vida y la escritura, sino que tocan de lleno lo real del cuerpo, o hacen del cuerpo escenario de las oscilaciones del inconsciente. La escritura es la opción ante la fuerza arrolladora de la droga, pero es un camino de dolor, es un camino que topa siempre con el *ello*<sup>xiii</sup>.

### 3.1 Naked Lunch: un hombre invisible, una época conspicua

Nunca nadie ha escrito o pintado, esculpido o moldeado,  
Construido, inventado, a no ser para salir del infierno

Antonin Artaud. *Vang Gogh, el suicidado por la sociedad*

La imagen del afiche propagandístico de *Naked Lunch*, que constituye también la Carátula de la caja del DVD distribuido, en este caso para el mundo hispano, muestra a un hombre ataviado con el atuendo formal-convencional usado por los caballeros burgueses de mediados del siglo pasado: traje completo con corbata y sombrero borsalino de color oscuro. Lo que hace la diferencia es que este individuo, en franca y directa conexión con los individuos anónimos de Bombín de Magritte, no tiene rostro. O es un rostro en descomposición en el cual solo quedan unos insectos -muy similares a las cucarachas- entremezclados con letras del alfabeto latino que parecen ser llevadas por el viento. Lo que el viento: su rostro.

Abajo los créditos en amarillo: Una película de David Cronenberg. El Almuerzo Desnudo (*Naked Lunch*) y, con la tipografía propia de las ahora extintas máquinas de escribir: Adaptación de la novela homónima de William S. Burroughs. Estas palabras, que hacen letra, advierten que no hay nada gratuito en la imagen del sujeto sin rostro que aparece ahí representado. En efecto, este tipo de atuendo fue el signo distintivo de vestuario que caracterizó durante toda su vida al señor William Burroughs, un escritor a quién por lo anodino de su rostro y por la cualidad de pasar siempre desapercibido, algunos llegaron a llamarle precisamente *el hombre invisible*. La tipografía utilizada en referencia a la



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr/) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

máquina de escribir, así como las letras dispersas del alfabeto, no cesan de recordar las herramientas que hacen posible una práctica y un oficio: la escritura. Imposible no pensar en una alusión a Kafka cuando unos insectos ocupan el lugar de un rostro y más aún si se entremezclan con letras<sup>xiv</sup>. No puede obviarse, asimismo, que para la postura filosófica de Burroughs, el lenguaje es un organismo parásito, un virus que ha infectado las mentes de los humanos. Esto es, para Burroughs el lenguaje es un *bug* (bicho) al que hay que exterminar.

El poster para la versión en inglés no difiere mucho del anterior. En la parte posterior en letra pequeña *David Cronenberg and William S. Burroughs invite you to lunch*, debajo sobresale nuevamente el sombrero borsalino, ahora de color claro. Una máquina de escribir incrustada en la cavidad del sombrero por las manos mismas de este hombre -de las que sobresale una alianza matrimonial- viene a ocupar el lugar del rostro. Nuevamente la referencia kafkiana se hace presente<sup>xv</sup>. Es como si se insinuara que la imagen de este hombre toma forma solo a partir de la máquina o como si se advirtiera al espectador que el asunto implica una relación/fusión hombre- máquina<sup>xvi</sup>, es decir, que es la función de la máquina –en este caso de escribir- lo que permite a este hombre ser, construir una imagen. A la altura del pecho, encuadrados, algunos créditos del director: From the Director of *Crash* and *eXistenZ* –dos filmes que precisamente se cuecen alrededor de las máquinas- luego el título respectivo subtulado al francés. *Naked Lunch (Le Festin Nu)*. Al final de todo, la paradoja textual: *Exterminate all rational thought*.

Inicia el relato. Dos epígrafes dan luz al fondo negro de la pantalla: el primero: “*Nothing is true; everything is permitted*” de Hassan I Sabbad, inspirador, estratega político y jefe de los *nizaríes* (Siglo XI) también conocidos por sus adversarios como *la secta de los asesinos*, nos dirige de algún modo a la máxima maquiavélica de *el fin justifica los medios*; es decir, todo está permitido... incluso el asesinato.

El otro “*Hustlers of the world, there is one Mark you cannot beat: the Mark inside*” es de William S. Burroughs haciendo un llamado a los timadores –aunque también podría traducirse como *putos*- del mundo. Lo interesante es que el uso de la mayúscula en el



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

significante *Mark* le da una doble acepción al término. El sustantivo mark en inglés significa marca, huella o señal; en términos psicoanalíticos podríamos pensar, desde luego, en *letra*. Mark es también nombre propio, nombre de hombre y ¿qué más letra que un nombre? De acuerdo con el texto, entonces, hay un(a) Mark /marca que no pueden golpear o sacudir (se), el Mark/ la marca interior. De lo que se está hablando aquí es, por tanto, de la letra/marca del inconsciente.

Inmediatamente después irrumpe la presentación de los títulos de crédito en franca consonancia con la estética *beatnik*<sup>xvii</sup> y escoltada por los sonidos transgresores del jazzista Ornette Coleman.

Una topología precisa se ha establecido de esta forma en el filme: mediados del siglo XX, inicios del Rock n' roll, de la guerra fría, del *film noir* y de la contracultura norteamericana que legó al mundo mucho arte, mucha música y también una nueva economía del cuerpo, asociada al consumo desmedido de tóxicos.

### 3.2 William<sup>3</sup>: crónica de un crimen ensayado o el lado estético del crimen

Quando sobre el papel la pluma escribe,  
A cualquier hora solitaria, ¿quién la guía?  
¿A quién escribe el que escribe por mí,  
orilla hecha de labios y de sueño,  
quieta colina, golfo,  
hombro para olvidar al mundo para siempre?

Octavio Paz. "Escritura" en: Calamidades y Milagros

El filme da inicio remarcando el *topos* introducido en los títulos: la Ciudad de Nueva York, el año 1953. El encuadre se abre a la imagen fija de una puerta de madera. Oímos unos pasos e inmediatamente vemos el reflejo de un hombre con sombrero en la misma. Al igual que ocurre con el afiche, queda sugerido su aspecto físico, pero no hay rostro que sostenga la sombra. Un brazo se estira para tocar la puerta justo a la altura de la cabeza reflejada, como si le estuviera dando con los nudillos de la mano a ese cráneo duro que se esconde tras el sombrero. Una voz grave de hombre anuncia con ello: ¡*exterminator!*



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

El texto visual que compone este breve *incipit* asocia, entonces y de manera explícita, la cabeza de este individuo sin rostro con el acto de matar. La imagen inmediata posterior es la de este hombre, perfectamente vestido, haciendo uso de un fumigador que lanza un polvo amarillo por los rincones de una casa, mientras las cucarachas intentan escapar. El problema es que, en plena faena, este exterminador de nombre William Lee, se queda sin combustible para proseguir con su trabajo.

¿Puede la brutalidad humana encarnada en un crimen ser motivación para la creación estética?

Curiosa y casualmente, Williams es el apellido que nombra al personaje descrito en las fabulosas crónicas legadas en su escritura por Thomas de Quincey, aquel relato que eleva el asesinato a la esfera romántica de las Bellas Artes. Curiosa y casualmente también, tal y como lo advierte Luis Loayza en el prólogo a la edición de 1974 del texto en cuestión, este William está dotado, al igual que William Lee, de unas inquietantes características “que lo distinguen de un matón (exterminador) cualquiera: la cortesía impecable, la elegancia que aspira al dandysmo, la “delicada aversión por la brutalidad” (10). Todo esto se hará evidente en el filme de Cronenberg por la imagen y el lugar social que ocupan los compañeros de trabajo de William Lee: hombres con los atributos físicos e intelectuales de un trabajador cualquiera salido de las entrañas mismas de la *working class*. Y se hará aún más patente desde las primeras escenas en el encuentro y relación que William Lee sostiene con sus dos amigos –Hank y Martin<sup>xviii</sup>- en una cafetería, donde estos conversan sobre sus convicciones y maneras de aproximarse a la escritura. William Lee se les une para afirmar que el dejó de escribir a los 10 años. *I've found my profession –añade- I'm an exterminator-* a lo que Martin responde: *of course, Bill. That's just what the world needs: more literate exterminators.* Aunque desde la ironía, la *inefable* relación entre arte y muerte, arte y exterminio queda desde ahí también establecida.



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr/) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

En esta misma escena y no sin cierto cinismo ¿literario?, Hank y Martin insinúan que el “accidente” del veneno agotado pudo haberse originado por un problema al que se le puede denominar “doméstico” y, en efecto, al llegar a casa Bill se entera de que su mujer, Joan, es quién ha tomado el polvo amarillo mata-insectos, porque ha descubierto en él una forma bastante *sui generis* de drogarse: *It's a very literary high, dice ella, a Kafka high...I feel like a bug.* Con todo y el inconveniente laboral que implica para Lee la pérdida del material de trabajo, no puede eludir la invitación de Joan a unirse a tan insólito ejercicio. Lo que no imaginaba es que, al igual que ella, quedaría “enganchado” a la sustancia.

En las escenas siguientes, dos agentes de narcóticos arrestan a William Lee por posesión de drogas y le llevan a lo que suponemos es una comisaría, lugar donde empieza a delirar, producto del efecto alucinógeno del insecticida. Ahí, encerrado y en compañía de un enorme insecto, especie de abejón gigante con ano/boca parlante que se presenta como su *case officer*, el exterminador recibirá instrucciones precisas, acordes a su oficio, sobre una misión encomendada por fuentes superiores:

*I have instructions  
for you from Control.*

*Your wife is not really your wife.  
She is an agent of Interzone Incorporated.  
You must kill her.  
Kill Joan Lee.  
It must be done soon-  
this week*

Interzona Incorporated es una organización que tiene su base en Interzona, un puerto libre en la costa Norte de Africa convertido en un paraíso para *la escoria de Occidente*, según indica el insecto. Lee cuestiona la presencia de una mujer americana y con clase como Joan en un lugar como ese, pero aquel le contesta con otro cuestionamiento mayor:



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

*But who says Joan Lee is really a woman?*

*In fact, who says she's human at all?*

Lee intenta aplastarlo con su zapato, sin embargo la idea ha sido ya insertada en su cabeza. Huye del lugar y vuelve a casa donde encuentra a Joan matando cucarachas con su ahora aliento-insecticida. Lee cuenta a su mujer que la policía le persigue y que el polvo amarillo le ha hecho alucinar casi en sus narices, pero ella solo está preocupada por la dosis para el día siguiente. Aquí Lee advierte, no sin cierto estupor, el estado de adicción de su mujer, por lo que pregunta cómo supo que no la mataría, pero ella no conoce la respuesta. Repitiendo exactamente las mismas palabras que había usado el insecto gigante cuando se presentó ante Lee, Joan pide a su marido asistencia en la aplicación del polvo:

*could you rub  
some of this powder on my lips?  
Could you, Bill?*

La diferencia es que los labios del insecto correspondían a otro orificio: su ano-parlante, por lo que podemos pensar aquí en una primera asociación directa entre orificios. Bill accede nuevamente a la demanda para acabar besándose con Joan, compartiendo con su boca el sabor y el efecto del veneno mata-insectos. A continuación le vemos tratando de robar el combustible amarillo a uno de sus compañeros exterminadores, Edward, quien enterado de lo que sucede refiere a Lee a un tal Doctor Benway, “a *general practitioner*”, quien le sugiere mezclar el polvo amarillo con otro de color negro y aumentar la dosis gradualmente. Según Benway, este polvo negro es completamente natural, fabricado a base de ciempiés brasileños y funciona de manera que impide que el cerebro del adicto responda al insecticida. Al volver a casa con la mezcla, Lee encuentra a su amigo Hank y a Joan en pleno acto sexual en el sofá de la sala, mientras al lado Martin lee un texto literario escrito a mano en un viejo cuaderno: justo un fragmento del capítulo *Black Meat* del *Naked Lunch* de Burroughs. Martin le propone unirse a la fiesta, pero Lee se va a su habitación y cierra las puertas con enojo; prepara en



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

una cucharilla la mezcla dada por el Doctor Benway y se inyecta su primera dosis. Joan entra y mientras Lee le suministra la suya en la pierna, dialogan sobre la escena de la sala en un tono que nos recuerda que “no hay ninguna otra definición de la droga que ésta: es lo que permite romper el casamiento con la cosita de hacer pipi” como señalara Lacan<sup>xix</sup>, es decir, que la relación del sujeto con su sexualidad ha sido erradicada por la política de la adicción:

Joan  
 Hank and I were just bored.  
 It wasn't serious  
 William Lee  
 I didn't take it seriously.  
 Where is Hank?  
 Joan  
 He got embarrassed and left  
 William Lee  
 Not before he came, I hope  
 Joan  
 Hank's on junk.  
 He doesn't come  
 William Lee  
 Not before you came, I hope  
 Joan  
 I'm on bug powder  
 I don't need to come

En ese momento Martin entra a la habitación y continúa con su lectura-letanía. Lee saca un revólver de un cajón y propone un juego literario: *I guess it's about time for our William Tell routine*. Joan, en un acto de aquiescencia casi suicida, coloca un vaso de vidrio en su cabeza. Lee dispara, el vaso cae al suelo...intacto. Joan cae después, con un agujero en la frente...exterminada.

Este acto radical que, como se sabe, ocurrió e hizo letra en la vida de William Burroughs, se abre a una lectura desde múltiples aristas en el filme de Cronenberg. Para empezar, podría leerse desde la postura más simplista: fue un acto inconsciente originado por los celos tras presenciar la escena con Hank, visión que por simple no deja de ser en extremo lógica, porque debe haber pocos maridos en el mundo que encuentren a sus esposas copulando con otros en su



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).



propia casa y se lo tomen a la ligera. Podría tomarse también una vía de interpretación más compleja y quizás, fantástica: Lee solo siguió –también de manera inconsciente- las instrucciones del insecto gigante que, por precisas (“*it must be done real tasty*”) exigían cierta destreza, cierto arte y sabor en su ejecución, propio de un performance verdaderamente *literario*. Sin embargo, no puede pasarse por alto que el insecto era producto de una alucinación de Lee, es decir, que solo estaba en su cabeza, y él lo tiene bien claro y lo asume como tal al contarle a Joan cuando regresa a casa: *I started hallucinating behind the stuff*. Ambas posturas confluyen de todos modos en que lo ocurrido fue un acto ejecutado desde la inconsciencia. Desde otro ángulo, utilizar la leyenda del héroe de la ballesta y la manzana, el tercer William aquí involucrado, es invocar en primera instancia el romanticismo de Schiller y al de tantos otros artistas que tomaron el mito identitario suizo como punto de partida y motor para una nueva composición narrativa; pero, es también, tomar el mito al pie de la letra. Quiero decir, si capturamos el evento desde la mirada psicoanalítica, habría que considerar, por sobre todo, la marca de lectura que deja el nombre de un personaje llamado William Tell, una marca que parece inscribirse como palabra y punto final. Esto es, la rutina convocada no es la de un hombre llamado Peter, John o David, sino la de un tal *William* -como el protagonista de esta historia y el de la historia de De Quincy- cuyo apellido, *Tell*, refiere a la acción que implica decir. William Tell (s), al estilo de Cicerón<sup>xx</sup> y en voz española, significa William dice, William cuenta. Por ello la letra que queda inscrita en el acto radical de William Lee sobre su mujer es la letra de *William dice*.

¿Y qué es lo que dice William Lee?

En primer lugar, su decir es elegir, apostar por un camino y en esto hay que tener presente que Lee se encuentra en una encrucijada. Por un lado está la irrupción de su *case officer* en el teatro de su imaginación, quien da instrucciones precisas sobre lo que debe hacer con *the little woman*: matarla. De otro lado está ella, una



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr/) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

mujer con quien aparentemente comparte ciertas afinidades, además de representar la supuesta estabilidad del matrimonio para quién, como él, había sido un *junkie* perdido. El problema es que ella, además de ser una amenaza laboral (roba el insecticida) y de acostarse con sus amigos, es *junkie* también. Por eso no es casual que ambos, el *case officer* –que es un insecto- y Joan -que usa (roba) el polvo para sentirse un bicho (bug)- eroticen con Lee solicitándole ayuda para la administración del polvo amarillo en los labios: el primero en los labios de un ano/boca, la segunda referida a su boca de mujer, de donde, paradójicamente, sale un aliento insecticida que acaba matando insectos. Hay entre ambos, por tanto, una separación mental en función de los orificios que exhiben y por medio de los cuales instalan sus demandas; ano y boca son, de esta forma, un par antitético, dos cavidades demandantes, pestilentes, entre las que Lee tiene que elegir y evidentemente se inclina hacia la primera (aunque la aplaste con el zapato) exterminando a la segunda.

Tomado una vez más al pie de la letra, matar bichos es justo lo que corresponde al quehacer de un exterminador; por eso el zapato sobre el insecto gigante, por eso también el tiro en la frente de su mujer-insecto. No obstante, este exterminio no equivale solo a una elección entre dos elementos de carácter sexual, tampoco responde solamente a la acción que caracteriza un oficio. La muerte de Joan se convierte en el pasaje a la escritura, por eso la letra *William dice* es, literalmente y nunca mejor dicho, el paso decisivo hacia el decir de la creación estético-literaria<sup>xxi</sup>. El acto de Lee, en última instancia, es escritura en un doble sentido: inscribe una muerte -la de Joan y todo lo que representa su vida al lado de ella-, también inscribe a un otro yo, el yo invisible que es el escritor, el que dará inicio a un reporte: el reporte mismo sobre esa muerte.



### 4.3 Virtuoso en el crimen, criminal en la virtud

...y recuerda a los perros viejos,  
que pelearon tan bien:  
Hemingway, Celine, Dostoievsky, Hamsun.  
si crees que no se volvieron locos en habitaciones minúsculas  
como te está pasando a ti ahora,  
sin mujeres  
sin comida  
sin esperanza...

entonces no estás listo.

Ch. Bukowski. *Cómo ser un gran escritor*

Imposibilitado para contemplar o asumir la responsabilidad social y emocional que implica el crimen perpetrado, William Lee huye de la escena. Lo que sigue a la muerte de Joan es el enfrentamiento con su sexualidad y con la escritura. La imagen inmediata toma lugar en la barra de un bar, donde Lee bebe un trago en medio de un ataque de tos. La primera pregunta que viene a sus oídos es la pregunta fundamental, la pregunta por el ser: *Are you a faggot*<sup>xxii</sup>? enunciada por un jovencito. Lee no consigue articular una respuesta clara que llene el blanco que la interrogante instaura, interrogante que estará presente a lo largo de la narración de manera latente, pero insistente. Un sinónimo del vocablo, *queer*, saldrá más avanzado el relato de boca de Yves Cloquet, el dandy/musa que aparece intermitentemente en su estancia en Interzona, pero ya no desde el lugar de la interrogante, sino como afirmación: *I've seen you around, but I had no idea you were queer...* a lo que Lee solo alcanza a repetirla autísticamente: *queer... queer... sin negar ni aceptar lo que en el vocablo pueda haber de calificativo suyo. Esa baneful Word*, que parece venir de una maldición familiar, es algo que pesa, que no puede eludir y que tendrá grandes repercusiones en su escritura, como veremos.

Un ser surrealista – *Mugwump*- con aspecto entre alienígena y batracio de dedos largos y lengua fálica, introducido como “especialista en ambivalencia sexual”, sugiere comprar una máquina *Clarck Nova* portable -ya que escribir a mano es poco profesional- huir de inmediato a Interzona y empezar con el reporte:

*And don't leave out any of the tasty details -dice Mugwump-  
the small red hole in the forehead...  
or... the look of astonishment on her face*



El recuerdo de Joan permanece, le acompañará entonces a Interzona como el síntoma que dice, que habla en la escritura manchando la página en blanco a la que ahora Lee tendrá que hacer frente en el exilio. Joan, o más bien el evento que acabó con ella, como se dijo, es el punto de partida para la configuración del reporte, que constituye a su vez la misión conspirativa y secreta para el agente Lee. Pero esta es una misión plagada de dolor -del dolor de la escritura- aunque se refigura, asimismo, como una suerte de tabla de salvación, que le da un lugar como sujeto fuera de la experiencia alucinatoria y desgastante en la que está atrapado gracias a un tóxico que parece no existir.

La virtud de Lee es la escritura, pero esta no emerge sino en sus estados alucinatorios, cuando la Clarck-Nova escribe sin su ayuda o cuando las palabras son dictadas por la máquina misma convertida en máquina-insecto-con-ano-parlante. De esta forma, la obsesiva verborrea homosexual del *Naked Lunch* de Burroughs, perfectamente sintetizada en la metáfora *bizarre* del hombre ventrílocuo que enseñó a hablar a su ano, es traducida a imagen en el *Naked Lunch* de Cronenberg a través de esta particularidad de la máquina, herramienta de escritura. Un orificio (ano) por otro (boca), parece leer Cronenberg en la letra de Burroughs, haciendo del sujeto de la enunciación un sujeto movido desde y en su obsesión escatológica por el borde de un hoyo, por un litoral del cuerpo que de suyo tiene la marca indefectible de lo real: el vacío, la oquedad, lo abyecto e impensable.

El otro yo de Lee, el agente paranoico, el que alucina, es quien llena de palabras las páginas inmaculadas que atrapa la máquina-ano-insecto, páginas y palabras que en sus escasos estados de conciencia y lucidez ni siquiera consigue recordar. La escritura en Lee es, por tanto, automática, surge de la más absoluta inconsciencia: una dosis de *Bug Powder* mezclada con *black meat* precedió el disparo-escritura que marcó el antes y el después; cada nueva dosis, pues, empuja al otro yo hacia el exterior, a aquel que hace de su máquina deseante la depositaria abyecta de su obsesión sexual, a aquel que, sustituyendo la cavidad



bucal por su homólogo anal, extrae de la teratología cárnica el sustento fetichista en el que se sostiene la escritura. La máquina parece insaciable, pide al agente Lee escribir en ella, pero es contundente en su demanda: *don't be such a pansy, be forceful...hurt me...* Si *faggot*, *queer* u homosexual son para Lee *baneful words* que le producen un *horror indescriptible capaz de helar sus glándulas linfáticas*, la escritura arrebatada a la abyección un violento pero transgresor matiz catártico.

¿Puede escribirse acaso más que poseído por la abyección, en una catarsis indefinida? Se pregunta Julia Kristeva (1998, 279) a propósito de esto. En palabras de la autora lo abyecto está vinculado por definición a lo perverso, lo sucio y lo repulsivo. Es una torsión ambigua hecha de afectos y pensamientos que se sitúa en los bordes que separan lo siniestro de lo sublime. Lo abyecto amenaza las identidades desfasando los límites entre el sujeto y el objeto. Por ello, “el discurso solo podrá sostenerse a condición de ser confrontado incesantemente con este otro lado, peso rechazante y rechazado, fondo de memoria inaccesible e íntimo...” (14). *A cada superyó su abyecto*, dirá la autora. Para Kristeva, las excrecencias anales, bucales o genitales, que si bien fueron *heim<sup>xxiii</sup>* en una vida opaca y olvidada –la infancia- hostigan como algo radicalmente separado y repugnante, como una realidad que aunque el sujeto reconoce, también le aniquila, una realidad que toca ese *No-yo* cuasi animal que tanto atemoriza. Lo animal es contra-cultura, es real; es, por tanto, perturbación del orden. El animal nada sabe de interdictos, como afirmaría también Bataille (2005), por eso “la humanidad degradada tiene el mismo sentido que la animalidad” y, ¿no es esto lo que William Lee busca en el abismo sepulcral de los tóxicos a través de su máquina-animal-con-ano-parlante? ¿No es acaso la pura y brutal animalidad lo que persigue el exterminador con su proyecto de acabar con todo pensamiento racional? Por ello la sexualidad, en toda su abyección y matizada por el efecto alucinógeno de los tóxicos, representa para Lee el agujero negro en el cual escarbar hasta perderse. Sin embargo, lo vil y lo despreciable logran asirse a lo



simbólico por medio de la palabra, de la escritura, inscripción testimonial de su pérdida y a la vez de su encuentro en tanto sujeto.

El desdoblamiento de Bill, determinado entonces por las dicotomías memoria-olvido, conciencia-inconsciencia, razón-animalidad rubricará todo el relato. El Bill que recuerda es el que está sumido en la culpa por la muerte de Joan, y se zambulle de lleno en el goce tóxico para olvidar. El Bill que brota de la alucinación se ancla a la realidad mediante la escritura, y aún en su psicosis paranoica no ignora que esta solo puede alcanzar la dignidad de palabra escuchada en la medida en que haya alguien que la reciba en un intercambio simbólico (González Requena y Ortiz de Zárate, 2000). La escucha es pues el lugar que van a ocupar sus amigos Hank y Martin, aunque en los escasos momentos de conciencia y lucidez que tiene, Bill no recuerde haberles enviado ningún texto, mucho menos haberlo escrito. Por eso son esenciales las palabras de Martin cuando ambos le visitan en Interzona y hablan de la posibilidad de publicación de su trabajo: *I think it's time to discuss your philosophy of drug use as it relates to artistic endeavor*, como también lo son las que su máquina-insecto le lanza desde su ano parlante: *an unconscious agente is an effective agent*.

Puede notarse así, que los estados psicótico-alucinatorios de Lee tienen un decisivo carácter paradójico en la doble función que cumplen: por un lado, como corresponde a todo efecto estupefaciente, lo sustraen de la realidad (de la culpa, del dolor, del recuerdo) transformándolo en tóxico dependiente y lanzándolo a la más completa abyección; por otro lado, son interface de escritura, la visión que permite inscribir la letra en el papel, la letra desgarrada que se moviliza por el litoral que separa la realidad de lo real, que devanea en el filo del sinsentido, pero cuya inscripción devuelve al toxicómano el derecho irreductible a la subjetividad dado por la palabra, es decir, la separación de la animalidad. *Exterminate all rational thought* pregona Lee concienzudamente y a los cuatro vientos, pero en



ese intento de exterminio del lenguaje a través de su autoaniquilamiento Lee es reintegrado a la realidad por el lenguaje mismo, y más específicamente, por la escritura. Las reflexiones de González Requena en relación con las paradojas me parecen en extremo apropiadas a este respecto. Las paradojas, que para el autor no son otras que las del lenguaje, “son las vías por las que el ser hablante (...), el ser configurado por el lenguaje, se aproxima a lo que está más allá de éste, es decir, a *lo otro*<sup>xxiv</sup> del lenguaje, a lo real (González Requena: 1998, 7). La paradoja no es pues sino uno de los modos de intervenir a través de lo simbólico en lo real.

Por ello, el peso y el dolor que comporta la escritura como sujeción para un cuerpo que insiste en su desgaste gozoso es tal, que Lee opta nuevamente por el exterminio: en una suerte de metáfora visual la máquina Clarck Nova destruye a la máquina Martinelli y el propietario de la última –Tom Frost<sup>xxv</sup>- reclama la otra dejando a Lee sin su anclaje simbólico. Perdido en su delirio alucinatorio, ebrio de soledad y de a-dicción, el hombre, ya no con la máquina sino con sus restos metidos en un saco viejo y raído, topa con el joven Kiki, que en un voto de confianza al sujeto de la escritura, le devuelve su ánora: “*if we fix the typing machine* (la Martinelli destrozada por la Clarck Nova)... *we also fix the life*”, dice Kiki con convicción.

### 3.3 Dead Ringers y unos pertinaces ciempiés

El coito es la parodia del crimen

G. Bataille. *El Erotismo*

Propio del síntoma es su repetición. Propio del síntoma es también el significante; es decir, el síntoma habla, se repite y se recrea metonímicamente. El síntoma también goza.



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

Si Joan se inscribe como síntoma en la escritura de Lee, si Joan hace letra en su texto, no puede ser fortuito que, aún muerta, Joan retorne a la vida desequilibrada de su exterminador. Joan Frost, esposa de Tom Frost, es *solariánicamente*<sup>xxvi</sup> idéntica en aspecto a la mujer fallecida del viudo William Lee. Joan Frost es además escritora aunque, también adicta a los tóxicos, al sadismo de un marido aficionado a los jovencitos y al ama de llaves -Fadela- contratada por él, no alcance a inscribir más que una frase en su cuaderno de notas. *All is lost...all is lost –it's all I've ever written, dice Joan-*. Como *dead ringer*<sup>xxvii</sup> de su mujer muerta, Lee no puede eludir convertirla en musa; tampoco puede resistirse al “genio maligno de la seducción” (Baudrillard).

En efecto, incitado por su Clark Nova en la trama conspirativa en la que se mueve como agente, William Lee visita a Joan Frost. La disposición hacia los alucinógenos que ambos comparten, aleja la realidad de toda imaginable convicción. Lee propone el *black meat* como entrada al erotismo, que unta –nuevamente- en los labios femeninos de ella. Pero, como corresponde a las metáforas visuales desarrolladas por la imaginería cronenberiana, el efecto de sentido que constituye el exceso de la corporalidad, de la carne híbridizada eróticamente con el metal de la máquina, vuelve a ser la escenografía fetichista y escatológica que rodea, matiza y sostiene el encuentro. Una *Mujahideen*, máquina de escribir con caracteres árabes, se abre como vagina sangrante en un acto de ectoplasmática necrofilia, para acabar transformada en una especie de espalda masculina, cuya espina dorsal recuerda indudablemente al ciempiés gigante, pero con un enorme y erecto falo -de idéntica forma al objeto fálico que sirve de portada al *Naked Lunch* de Burroughs- que suponemos emerge de su parte delantera. Con rítmicos e involuntarios golpes de cadera, la sex-machine se lanza con violencia sobre la pareja que entre gemidos de placer se entregan y se acoplan al ritmo voluptuoso de esta, hasta que Fadela llega a castigar con su látigo al ciempiés fálico, lanzando la *Mujahideen* por la ventana.



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr/) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).



La presencia incesante del ciempiés en tanto elemento metafórico que parece atravesar todas las secuencias que componen el relato, merece en definitiva una reflexión. La primera referencia sale justo de boca de Lee cuando intenta robarle el equipo a su compañero exterminador Edward mintiendo en nombre de un supuesto amigo suyo, a quién supuestamente intenta ayudar: *The centipedes, Edward, the centipedes are getting downright arrogant. They're starting to attack his children.* Como se dijo, recomendado por Edward, Bill va a la consulta de Benway, quien le prescribe como antídoto contra el *bug powder* un polvo negro hecho a base de ciempiés gigantes del Brazil - que luego conoceremos como *black meat*- y que resulta ser más tóxico y adictivo que el otro. Es decir, en un primer momento el polvo amarillo mata insectos parece ser la antítesis del polvo negro hecho a partir de un insecto. Después de la visita a Benway, de camino a casa, justo en la secuencia anterior a la muerte de Joan, Bill encuentra en un mercado montones de ciempiés disecados a la venta. Algo en ello le conmueve hasta las lágrimas. Un ciempiés de metal, tal vez de plata, cuelga lujurioso del cuello de Kiki, el jovencito seductor que, acariciando su colgante, le pregunta por su condición sexual. En las dos escenas de sexo más explícitas y brutales del filme –Bill con Joan Frost y Cloquet con Kiki- la parte activa de cada tándem exhibe una espalda atravesada por una espina dorsal de la cual se desprenden numerosas extremidades similares a las del ciempiés. Asimismo, en uno de sus momentos alucinatorios en su casa en Interzone, justo después de su primer encuentro con Cloquet y de rechazar una invitación a su casa *a tomar una copa*, vemos a Lee inyectándose *black meat* en el pie, recostado a la mesa donde la máquina de escribir sostiene una hoja de papel con las palabras que cabalmente había pronunciado con respecto a la homosexualidad durante la conversación con aquel<sup>xxviii</sup>. Atraído como un zombie, Lee se dirige al cuarto de baño donde ve un ciempiés deslizándose por la pared; lentamente se acerca y le lanza algunas bocanadas insecticidas que lo exterminan, haciéndole caer al suelo.



El ciempiés es un artrópodo -como los insectos o los arácnidos- cuyo cuerpo está compuesto por una serie de segmentos o anillos que poseen un par de patas; las patas del segmento terminal, comúnmente denominado *par anal*, no son usadas para caminar, sino como arma de defensa o como instrumento para la seducción y justo en este anillo se localizan los órganos sexuales. Para capturar a sus presas, de otro lado, los ciempiés poseen unos apéndices bucales, una suerte de daga, por la que segregan veneno. Vemos, por tanto, que el ciempiés como figura animal y como imagen entraña, además de la daga-bucal-pesticida, el agujero-anal-seducor, cavidades que parecen ser la obsesión dicotómica del filme. La idea de encadenamiento<sup>xxix</sup>, por otra parte, es quizás, a primera vista, la característica más notable de este animal, lo que podría aproximarnos por metonimia a la también imagen del tren, figura no pocas veces usada dentro la *vulgata* en relación al erotismo homosexual. Esto se pone en notoria evidencia en el filme, sobre todo y de la manera más explícita, en la escena en que, dotado de quilopódicas extremidades y cual depredador frente a su presa, Cloquet sodomiza a Kiki en un acto de siniestra y brutal carnalidad, que se cierra con la caída de unas cuantas gotas de sangre, justo al lado del colgante de metal (ciempiés) de Kiki que, en posición erecta ha quedado “trepado” sobre un objeto subliminalmente fálico que yace en el suelo. Esto es, hay una relación subliminal entre el ciempiés y la homosexualidad. Y para ser aún más consecuente y literal, la escena inmediata posterior a este momento muestra a Bill entrando con prisa, con enojo y determinación a su casa, donde reclama a la Martinelli reparada (la máquina que sustituyó a la Clarck Nova y que significativamente en vez de ano, tiene el rostro de un *Mugwump* con una boca- teclado) por haberle enviado a seducir a Cloquet. *You expected me to end up in the parrot cage with Cloquet, didn't you?* Reclama Bill con enojo. Aunque buena para el trabajo, esta *Mugwriter*- con- boca parlante no acaba de seducir a Bill, por lo que la lleva a Tom Frost con idea de hacer un intercambio por la otra.



De esta forma, la narración nos conduce una y otra vez al par antitético de los orificios parlantes -ano / boca, boca /ano- haciendo de la elección anal-inconsciente y la alucinación psicotrópica de William Lee, no el campo de batalla y el arma sobre la que Burroughs proyecta su guerra conspirativa contra el sistema viral invasivo que representan el lenguaje y las estructuras sociales, sino más bien su estilo, ese deseo latente, imperecedero en el que se juega la escritura misma como borde e inscripción de lo real, como tope con el *ello*. El discurso de Bill se sostiene solo confrontando tautológicamente ese lado anal, que le gobierna, que le excede en la consciencia y que le determina en tanto sujeto.

Y esa es, por tanto, la marca (Mark) que Bill no puede eludir. Por ello, aunque se lanza al rescate de Joan Frost y admite ante Benway que sin ella no puede escribir. Bill convocará de nuevo e irremediabilmente a *William Tell* para repetir el crimen, para exterminar a esta *dead ringer* de su mujer y todo lo que hay implicado en ella, ya que la inscripción de su muerte es la letra que le permite crear un mundo, el mundo que veremos construirse en su escritura.

La llegada a la frontera de *Annexia*, convoca por ello el elemento surrealista- *beat* cuando el pasaporte de entrada es la puesta en escena de la rutina de William Tell frente a los guardias. El filme acaba, de esta manera, casi como empezó, con Bill exterminando, con el sujeto que debe a la ejecución de un crimen “de carácter literario” el paso definitivo hacia la escritura, que es su inscripción misma en lo simbólico. Con lágrimas brotando de sus ojos y con el cadáver de Joan Frost en sus manos, Lee recibe la bienvenida a *Annexia*, es decir y por homofonía con el vocablo amnesia, recibe la bienvenida a un sitio muy parecido al olvido, a la demarcación de la memoria, que con Platon, Freud, Borges, Barthes y otro tanto de pensadores, se suscribe como requisito imprescindible y condición para la escritura.



#### 4. Para terminar

La música de Ornette Coleman, las citas textuales del *Naked Lunch* de Burroughs, las imágenes en consonancia con los más desgarradores cuadros de F. Bacon o de las creaciones *gore* y *bizarre* de H.R Giger entre otras, nos permiten observar en el *Naked Lunch* de Cronenberg un soberbio ejemplo de lo que es la intermedialidad en el cine. La puesta en escena del texto Burroughs, es decir, del *Naked Lunch* y todo lo que precedió su creación: amor, desamor, sexo, drogas y un crimen perpetrado contra una mujer que sirve como semilla para la escritura, son asimismo una de las muestras más diáfanas de lo que se entiende hoy en el plano estético como (inter) textualidad. A Burroughs lo salvó un libro, de la cárcel y de su afán autodestructivo, Cronenberg lo toma todo: al hombre, sus circunstancias y su producción para hacer la suya propia y deja en la historia cinematográfica también un ejemplo de lo que es una lectura performativa, es decir, una lectura de la cual brota una nueva creación.

El tópico de la *página en blanco* es, como hemos visto, el artificio que sostiene el grueso del relato cronenberiano. El filme pone en escena a un hombre, William Lee, lacerado y atormentado por una realidad que lo desangra y por el goce tóxico de la a-dicción. Pero Lee es también el creador que se sumerge de lleno en un viaje interior que lo lleva a confrontar lo indecible y de ese exceso emerge como sobrante el contenido de un texto, de un escrito que será la salvación misma del sujeto que se ha perdido. *La crisis de la página en blanco*, nos muestra la narración de Cronenberg, permite confrontar dos espacios del conocimiento, dos prácticas estéticas -el cine y la literatura- de una manera en que los bordes entre uno y otro se desvanecen pues no se trata tanto de pensar lo escrito que deviene imagen como de observar que la imagen fílmica, como toda producción artística, es ante todo escritura, invención, y como tal forma parte del gran acervo narrativo en el que nos encontramos todos inmersos como sujetos. Muy a propósito cierro estas reflexiones haciendo eco de las palabras que nos vienen de un literato, Julio



Cortázar (2005), de un hombre que en su momento también enfrentara a la temida *página en blanco* en una de las novelas más experimentales que se hayan escrito dentro de las letras hispanas: *Rayuela*; justamente en uno de los llamados capítulos prescindibles (# 73), el escritor argentino advierte que: Todo es escritura, es decir, fábula (...) nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, escultura (...) todas las turas del mundo...” (491).

---

<sup>i</sup> Se refiere a los filmes *Hiroshima Mon Amour* (1959) de Alain Resnais y *L'Amant* (1991) de Jean Jacques Annaud, ambos basados en los textos homónimos de Marguerite Duras.

<sup>ii</sup> No hay que olvidar, por ejemplo, que la mayéutica como concepto está ligada desde su etimología misma a la obstetricia (del griego *μαιευτική*) y que es justamente Sócrates, hijo de una mujer partera, quién lo traslada al plano filosófico para entenderlo como el alumbramiento o arte de dar a luz...las ideas, la verdad, el pensamiento. En *Teeteto o sobre la ciencia* (1990), Sócrates señala abiertamente que él ejerce el oficio de partero, pero no sobre las mujeres sino sobre los hombres, pero no sobre los cuerpos sino sobre las almas y quiénes se relacionan con él experimentan el dolor del parto y sufren perplejidades de día y de noche; igual se hace llamar a sí mismo estéril puesto que no responde preguntas y lo único que sabe es que no sabe nada. Interesante notar en este punto que su oficio no estuvo nunca ligado a la escritura.

<sup>iii</sup> Estoy entendiendo el concepto escritura y el infinitivo verbal escribir no necesariamente como el acto de tomar una pluma y hacer unas cuantas grafías en un papel. La postura de la que parto en este artículo es eminentemente textual y psicoanalítica y para empezar, desde este último, el inconsciente es una escritura. Ampliaré en las siguientes páginas.

<sup>iv</sup> *Letra* en psicoanálisis no es equivalente a signo gráfico. O sea, *letra* es más que una de las partes que conforman el abecedario. Lacan la describe como “el medio material que el discurso concreto pide prestado de la lengua” (Lacan: 2005, 495). Si entendemos al inconsciente como una escritura, el funcionamiento de la letra implicaría toda la estructura del lenguaje como marca en el inconsciente, como inscripción. Por ello la letra se lee con la oreja o escuchando, se lee mirando o se lee en el hacer, de ahí que en psicoanálisis no se privilegie el soporte de la escritura sino la inscripción que ella deja en tanto marca. Hay que insistir, entonces, en que son las variaciones de la escritura (literatura, pintura, imagen cinematográfica...) las que imponen y determinan la modalidad de la lectura. Susana Bercovich lo ilustra con las lecciones de lectura que hace Freud de los síntomas neuróticos de sus pacientes. Freud lee en la parálisis de Elizabeth: “algo no marcha en su vida”. Dora arrastra un pie y el psicoanalista lo descifra como “dar un mal paso”. O sea, el arrastrar ese pie constituye un texto, dar un mal paso es la escritura, es la letra en el cuerpo de Dora, la letra hecha carne. (Bercovich, En: Morales, H.: 1996, 33).

<sup>v</sup> Al respecto señala J. González Requena (1999) “solo es humano aquello que encuentra su lugar y su sentido en un relato, escapando así de lo real” (18)

<sup>vi</sup> Roland Barthes (1987), por su parte, se preguntaba si escribir es un verbo transitivo o intransitivo, o sea, si en realidad algo puede ser escrito, creado con palabras. Para él nunca puede saberse quién escribe, por la simple razón de que el ejercicio de la escritura implica una renuncia a la individualidad, y por tanto un ingreso en lo colectivo. Esto es, la toma de la pluma o del procesador de texto no es en sí un acto original ni propio, como tampoco lo es la materia prima de la escritura. Lo que se escribe responde a una retórica determinada, una sintaxis, una gramática y unos tropos ya fijados desde la Antigüedad, con un lenguaje que nos hace humanos y que se erige como un gran almacén de citas y signos culturales que operan como intertextos. La escritura, -sostiene Barthes- impone una tradición y unas leyes que el autor



debe aceptar. Su contribución es mínima, por ello la escritura es un lugar neutro, compuesto, oblicuo: el blanco y negro donde el sujeto acaba por perder toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe (66). El sentido final, por tanto, está del lado del lector, es decir, es en este donde la significación alcanza alguna posibilidad de forma, si es que se puede hablar en estos términos.

<sup>vii</sup> Recordemos que Freud nos legó sus lecciones interpretativas justamente a través del análisis de textos artísticos, como el Moisés de Miguel Ángel o la Gradiva de Jensen, mientras que Lacan se acerca a la hora de concluir sus enseñanzas, cabalmente de la mano de James Joyce.

<sup>viii</sup> A este procedimiento en que en que Joyce supera los límites del lenguaje Lacan lo distinguió con el apelativo "Joyce el *sinthome*". *Symtôme*, desde su voz griega, hace referencia al sustantivo *coincidencia*, a lo que cae simultáneamente. Lacan toma esta raíz para argumentar que el síntoma clínico puede y debe caer en el desarrollo de la terapia. También caerá en su teoría, cuando pase de *Symtôme* a *sinthome*, juego de palabras que condensa el vocablo *síntoma*, *santo hombre* y *santo Tomás de Aquino* para hacer referencia a la peculiar estructura del sujeto. Mayores referencias en el Seminario XXIII: El *Sinthome*, la versión consultada para este trabajo es la del 2006 publicada por Paidós, Buenos Aires.

<sup>ix</sup> Del griego ἐξηγεῖσθαι, "guiar hacia afuera", es decir, en una lectura implicaría extraer un texto de otro.

<sup>x</sup> En entrevista hecha a Cronenberg por Walter Chaw en 1993, el director dice: *I asked him, I said, "William, I want to have the scene when you're shooting your wife, and I want your permission," and he said, "Absolutely. I don't separate my life from my work so go ahead." It's an interesting statement because Naked Lunch really is about the inseparability of inner reality from outer.* Recuperado de: <http://www.filmfreakcentral.net/notes/dcronenbergretrointerview.htm>, el día 22 de agosto de 2010

<sup>xi</sup> Durante este lapso Cronenberg incluso realiza un viaje a Tánger en compañía del mismo Burroughs con la idea de conocer el infierno que rodeaba al escritor en los años en que, pese a su dependencia de la heroína y otras sustancias, logra inscribir la letra en el papel.

<sup>xii</sup> Para efectos de este trabajo voy a entender lo real desde la hermenéutica psicoanalítica, que va a ser a su vez, la óptica desde la cual se va a observar el filme *Naked Lunch*. Grosso modo, para el psicoanálisis lo real no puede ser entendido sino en relación con lo simbólico y lo imaginario, y no debe confundirse con el concepto realidad. Lo real, en palabras de González Requena (1998) es lo incognoscible...por tanto es inconceptualizable, irrepresentable, indecible. Lo real para el psicoanálisis escapa al orden simbólico dado por el lenguaje. Para mayores referencias recomiendo consultar el Seminario XXII de Jacques Lacan, RSI (1974-1975). Para este trabajo se ha consultado la traducción de la versión Chollet por Ricardo Rodríguez Ponte editada por la Escuela Freudiana de Buenos Aires.

<sup>xiii</sup> Utilizo, desde luego, el concepto desde el punto de vista freudiano.

<sup>xiv</sup> O quizás, si miramos ciertos rasgos particulares de la estética surrealista, las hormigas de Buñuel y Dalí podrían estar siendo convocadas también

<sup>xv</sup> Recordemos que en el texto *La Colonia penitenciaria* (2004) la máquina se clava, literalmente, en el cuerpo del protagonista.

<sup>xvi</sup> Un detalle interesante de mencionar es que el abuelo de Burroughs fue justamente el inventor de la máquina de sumar que le serviría para fundar la *Burroughs Adding Machines*, una empresa que le dio una posición acomodada a la familia y le permitió al escritor empezar sus estudios en Harvard. Es decir, hay desde la novela familiar, un decisivo ligamen entre el nombre Burroughs y las máquinas.

<sup>xvii</sup> El término *beatnik* fue acuñado y utilizado por el periodista norteamericano Herb Caen en 1958 para referirse, despectivamente, a la filosofía manejada por los integrantes y seguidores de la generación *Beat*, de la cual Burroughs, al igual que Jack Kerouac y Allen Ginsberg formaban parte. Lo *beatnik* se masificó hasta convertirse en puro estereotipo, más ligado a la moda y a la vida rebelde que a la literatura.

<sup>xviii</sup> Como ya lo ha hecho notar la crítica que abunda sobre el filme, Hank y Martin hacen referencia a Jack Kerouac y a Allen Ginsberg.



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

<sup>xix</sup> Se trata de la relación de la angustia que produce “el descubrimiento del “hace-pipi”, es decir, de la castración. Tanto la niña como el niño se “afligen” de diferentes maneras por este descubrimiento. El hecho de estar afligido establece una relación singular: estar casado con el “hace-pipi”. La droga aparece entonces, como un recurso para cegar la problemática que la sexualidad implica. La frase de Lacan viene de la sesión de clausura de las Jornadas de Carteles de La Escuela Freudiana de París.

<sup>xx</sup> *Ciceron dixit fac hoc* es una de las expresiones del orador romano que más se han popularizado en el Occidente, al punto que parece ser el origen del juego *Simon says*, que ha dado lugar a su vez a numerosos relatos cinematográficos (*Shrek, Die Hard...*), así como a algunos video juegos.

<sup>xxi</sup> Son harto conocidas las palabras que finalmente se le escaparon a Burroughs justo un par de meses antes de morir en el año 1997 y que George Laughead, amigo cercano suyo, escribiría como una de sus citas importantes en el texto *Shooting Joan Burroughs: “Shoot the bitch and write a book! That’s what I did”*, gritó final y repentinamente el autor levantándose de un silla. Asimismo, en el prólogo de *Queer* (marica) un texto escrito a principios de los años cincuenta, época en que muere Joan Vollmer Burroughs (1951) pero publicado por primera vez en 1985, Burroughs confiesa “*I am forced to the appalling conclusion that I would never have become a writer but for Joan’s death. “ (...) “and to the realization of the extent to which this event has motivated and formulated my writing. I live with the constant threat of possession, and a constant need to escape from possession, from control. So the death of Joan brought me in contact with the invader, the ugly spirit, and maneuvered me into a lifelong struggle in which I have had no choice except to write my way out.”* Recuperado de: <http://www.vlib.us/beats/shootingjoan.html> el 18 de setiembre de 2010

<sup>xxii</sup> Aunque el término *faggot* tiene diferentes acepciones dependiendo del contexto geográfico y cultural, el uso contemporáneo que del vocablo se ha hecho y extendido a lo largo de todo Norteamérica, refiere al hombre homosexual, sinónimo de queer, traducibles ambos con todo lo que connota el vocablo maricón en lengua española.

<sup>xxiii</sup> La referencia es el término un-heimlich (siniestro, ominoso en voz castellana), utilizado por Freud en su artículo homónimo de 1919, para tratar el efecto de lo siniestro en la literatura, específicamente en El Arenero de E.T Hoffmann. El soporte principal de su tesis, como se ha hecho notar y repetir ampliamente en innumerables tesis e investigaciones, es la frase de Schelling que dice: “unhemilich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado” (Freud: 2008:17). Lo interesante es que el vocablo unheimlich, contiene su contraparte, lo *heim*, que podría entenderse como lo hogareño, lo doméstico-casero.

<sup>xxiv</sup> El destacado es de González Requena.

<sup>xxv</sup> No son pocos los críticos que han señalado que el personaje de Tom Frost es la versión ficcionalizada del escritor Paul Bowles.

<sup>xxvi</sup> Utilizo el concepto, desde luego, como alusión al texto escrito (por S. Lem, 1961) y visual (por S. Soderbergh, 2002) *Solaris*.

<sup>xxvii</sup> La expresión *dead ringers* en inglés significa duplicado exacto, y es justo el título de uno de los filmes de Cronenberg (1988) que trata sobre unos gemelos idénticos.

<sup>xxviii</sup> *I shall never forget the unspeakable horror that froze the lymph in my glands, when the baneful word seared my reeling brain - I...was homosexual...*

<sup>xxix</sup> Un filme bastante peculiar y aterrador, *The Human Centipede* (2010) del realizador holandés Tom Six hace referencia justamente a esta peculiaridad al narrar la historia de un científico alemán nazi que secuestra a tres turistas con la idea de unir quirúrgicamente las bocas de unos a los anos de los otros para formar un ciempiés humano.



---

## Fuentes consultadas

Allen, Woody (1980) *Recuerdos* (Sturdust Memories). Estados Unidos: United Artists. Color. 90 min.

Aumont, Jacques (2004). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós.

Bataille, George. (2005) *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Barthes, Roland (1980) *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.

Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Cáceres, José David (2002) *Dos cabezas creadoras. El nacimiento de Barton Fink*. En: Miradas de cine. Consultado desde: [http://www.miradas.net/0204/estudios/2002/05\\_jcoen/bartonfink.html](http://www.miradas.net/0204/estudios/2002/05_jcoen/bartonfink.html), el 2º de junio de 2008.

Calvo, Alejandro (2002) *Dos monstruos en un cerebro*. En: Miradas de cine. Consultado desde: [http://www.miradas.net/0204/estudios/2002/05\\_jcoen/estudio.html](http://www.miradas.net/0204/estudios/2002/05_jcoen/estudio.html), el 22 de junio de 2008.

Calvo, G. Alejandro (2002) *Naked Lunch: heroína fílmica*. Consultado desde: [http://www.miradas.net/0204/cults/2002/0208\\_nakedlunch.htm](http://www.miradas.net/0204/cults/2002/0208_nakedlunch.htm).

Catalá, Josep Maria et al (coordinadores) (2001) *Imagen, memoria y fascinación*. Festival de Cine Español de Málaga/ 8 y ½ libros de cine.

Cortázar, Julio. (2005) *Rayuela*. Bogotá: Punto de lectura, editorial.

Cronenberg, David (1991) *El Almuerzo desnudo* (Naked Lunch). Edición coleccionista. Madrid: Avalon, distribución audiovisual. Color. 110 min.

De Quincey, Thomas (1974) *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*. Trad. Y prólogo de Luis Loayza. 1ra. ed. Barcelona: Barral editores.

Domínguez, Vicente (Ed.) (2006) *El dolor: los nervios culturales del sufrimiento. Ensayos de cine, filosofía y literatura*. Gijón/Oviedo: Festival Internacional de cine de Gijón, EduUno, ediciones de la Universidad de Oviedo.

Fellini, Federico (1963) *Ocho y medio* (Otto e mezzo (8 ½)). Italia- Francia: Cineriz y Francinex. Color 140 min.

Fosse, Bob (1979) *All that jazz (empieza el espectáculo)* (All that jazz, the show must go on). Estados Unidos: Columbia Pictures-20<sup>th</sup> Century Fox. Color. 123 min.

Freud, Sigmund (1972) *Psicoanálisis aplicado y técnica psicoanalítica*. Madrid: Alianza.

Freud, Sigmund (1973) *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: Alianza.





---

Freud, Sigmund (1979) *Obras Completas: Vol. IX: El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen y otras obras*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.

Freud, Sigmund (1980) *Obras Completas: Vol. XII: Trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras obras (1911-1913) Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (caso Schreber) y otras obras*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.

Freud, Sigmund (1996) *Obras completas: IV, La interpretación de los sueños*. 1ra. Parte. Argentina: Amorrortu.

Freud, Sigmund. y Hoffmann Ernst Theodor Amadeus (2008) *El hombre de arena, precedido de Lo Siniestro*. Colección El barquero. Barcelona: José J. de Olañeta, editor.

Goldstein, Gabriela (2005) *La experiencia estética. Escritos sobre psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: Editorial Del Estante.

González Requena, Jesús (1996) "El texto: tres registros y una dimensión". *En: Trama & Fondo: revista de cultura No. 1*. Universidad Complutense de Madrid: 3-32.

González Requena, Jesús (1997) "Emergencia de lo siniestro". *En: Trama & Fondo: revista de cultura. No. 2*. Universidad Complutense de Madrid: 51-75.

González Requena, Jesús (1998) "Occidente. Lo transparente y lo siniestro". *En: Trama y Fondo: Revista de cultura. No. 4*. Universidad Complutense de Madrid: 7-31.

González Requena, Jesús (1998) "En el principio fue el Verbo. Palabra versus Signo". *En: Trama & Fondo: Revista de Cultura. No. 5*. Universidad Complutense de Madrid: 6-28.

González Requena, Jesús. (1999) "Pasión, procesión y símbolo". *En: Trama & Fondo: Revista de Cultura. No. 6*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid: 5-19

González Requena, Jesús y Ortiz de Zárate, Amaya (2000) "Léolo: el valor de las palabras". *En Trama y Fondo: revista de cultura No. 8*. Asociación cultural Trama y Fondo, Universidad Complutense de Madrid: 55-72.

González Requena, Jesús. (comp.) (1995) *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Madrid. Editorial Complutense.



Jonze, Spyke. (2002) *Ladrón de Orquídeas* (Adaptation). Estados Unidos: Columbia Pictures/Intermedia Films. Color. 114 min.

Kafka, Franz. (2004) *Cuentos completos (textos originales)*. Madrid: Valdemar.

Kkan, Omar (2007) *Escribir en la oscuridad*. Consultado desde: [http://www.elpais.com/articulo/arte/Escribir/oscuridad/elpepuculbab/20071103elpbabart\\_15/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/arte/Escribir/oscuridad/elpepuculbab/20071103elpbabart_15/Tes/) el día 25 de junio de 2008.

Kristeva, Julia (1998) *Poderes de la perversión*. 1ra. ed. en español. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lacan, Jacques. (inédito) *Discurso de Clausura de las Jornadas de los cárteles en la escuela freudiana de Paris 12 y 13 de abril de 1975*. Texto fuente: *Lettres de l'École freudienne*, 1976, n°18. Traducción de **Teresa de Cuniberti**. Consultado desde: <http://elpsicoanalistalector.blogspot.com/2010/03/jacques-lacan-y-otros-jornada-de-los.html>, el 18 de enero de 2013.

Lacan, Jacques (1984) *Seminario 3: La psicosis*. Barcelona. Paidós.

Lacan, Jacques (2003) *Seminario XX: Aún*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, Jacques (2005) *Escritos*. Vigésimo tercera edición en español. México D.F: Siglo XXI ed.

Lacan, Jacques (2006) *Seminario XXIII: El sinthome*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, Jacques. *Seminario XXII: RSI (1974-1975)*. Traducción de la versión Chollet por Ricardo Rodríguez Ponte. Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires.

Lacan, Jacques. (inédito) *Seminario V: Las formaciones del Inconsciente*. Consultado desde: [http://www.bibliotheka.org/?/buscar/lacan\\_j](http://www.bibliotheka.org/?/buscar/lacan_j), el día 7 de enero de 2009.

Lacan, Jacques. (inédito) *Seminario X: La angustia*. Consultado desde: <http://www.portalplanetasedna.com.ar/psicologia1.htm>, el 7 de enero de 2009.

Lacan, Jacques. (inédito) *Seminario XI: los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Consultado desde: <http://www.portalplanetasedna.com.ar/psicologia1.htm>, el 7 de enero de 2009.

Lacan, Jacques. (inédito) *Seminario XXI: Los nombres del padre (1973-1974)*. Consultado desde [http://www.bibliotheka.org/?/buscar/lacan\\_j](http://www.bibliotheka.org/?/buscar/lacan_j), el día 20 de agosto de 2008.

Lacan, Jacques. (inédito) *Seminario XXV: El momento de concluir*. Consultado desde: [http://www.bibliotheka.org/?/buscar/lacan\\_j](http://www.bibliotheka.org/?/buscar/lacan_j), el día 7 de enero de 2009.

Metz, Christian. 2001. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona. Paidós.

Morales, Helio. (ed). (1996) *Escritura y Psicoanálisis*, Coloquio de la Fundación. México D.F: Siglo XXI, editores.

Ortega, Manuel. (2008) "All that Jazz, la muerte nos sienta bien". En: *Miradas de cine # 74*. Consultado desde:



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr/) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

---

<http://www.miradas.net/2008/n74/estudio/allthatjazz.html> el día 28 de junio de 2008.

Ortiz, Aurea y Piqueras, María Jesús (2003) *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Pérez Villarreal Lourdes. *Cine y literatura: entre la realidad y la imaginación*. Consultado desde: <http://www.hamalweb.com.ar/2010/cineylit.pdf>, el 11 de enero de 2013.

Platón (1990) *Teeteto: o sobre la ciencia*. Edición, prólogo, traducción y notas de Manuel Balasch. Introducción general de Antonio Alegre. Ed. Bilingüe. Barcelona: Anthropos.

Rodríguez, Leda (2011) *De lo mental virtual: La crisis de la realidad y del sujeto en el relato cinematográfico contemporáneo. Una lectura desde el psicoanálisis*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.

Ricoeur, Paul (1984) *Hermenéutica y psicoanálisis*. Buenos Aires: La Aurora.

Ricoeur, Paul (2003) *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rosal, Carlos (2002-2003) *Recuerdos: cuando Allen es cita y referencia*. Consultado desde: [http://www.miradas.net/0204/estudios/2003/11\\_wallen/recuerdos.html](http://www.miradas.net/0204/estudios/2003/11_wallen/recuerdos.html) el día 28 de junio de 2008.

Stam, Robert et al. (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

Yáñez, Manuel (2004) "Ocho y medio". En: *Miradas de cine*. Consultado desde: [http://www.miradas.net/0204/estudios/2004/01\\_ffellini/ochoymedio.html](http://www.miradas.net/0204/estudios/2004/01_ffellini/ochoymedio.html), el 20 de junio de 2008.

