

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Cabeza / extremidades

Autor/es:

Villaplana, Virginia

Citar como:

Villaplana, V. (1997). Cabeza / extremidades. Banda aparte. (7):44-47.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42216>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# CABEZA / EXTREMIDADES

*El almuerzo desnudo* (David Cronenberg, 1992)

Virginia Villaplana



Fotos: *El almuerzo desnudo* (1992)

1.

**C**ABEZA: f. Anat. Parte superior del cuerpo humano, y superior o anterior de los animales, donde están situados generalmente los órganos de la vista, el oído, el gusto y el olfato // Parte superior del corte de un libro.

Estas páginas se proponen como un acercamiento al universo narrado en **El almuerzo desnudo** (*Naked lunch*, 1992) por David Cronenberg desde la apropiación de la palabra alucinada de William S. Burroughs (*Naked lunch*, 1959), donde el miedo cutáneo nos susurra del contacto con el cuerpo propio, toxicomanía intrasexual y venosa estricta que despliega las secuencias en el mundo paralelo de Interzona.

## N.Y. City, 1953

La temporalidad y el espacio urbano se instalan simultáneas a la biografía, cerca de las primeras notas que Burroughs toma de los efectos del yagé (planta alucinógena potenciadora de poderes telepáticos) ... *Imágenes que caen lentas y silenciosas como la nieve... Serenidad... Caen todas las defensas todo entra y sale libremente... El miedo es simplemente imposible...*<sup>1</sup> William Lee (alter ego desde **Yonqui**, 1953 del escritor William S. Burroughs) extermina polillas y cucarachas frente a cámara, el polvo amarillento del pyrethrum salta por las endiduras de la madera. El polvo amarillento aparece dueño de los orificios, inyectándose en las venas del pecho de Joan Lee a través de la aguja hipodérmica, y señalando con manchas ennegrecidas la piel. El polvo amarillento en las primeras secuencias es flujo conductor de las visiones en las que los insectos adoptan un tamaño macroscópico ante los párpados.

El primer agente-insecto habla por una abertura boca/año como uno más de los personajes que propicia la acción, y construye la trama alucinógena, fruto de esta percepción las máquinas de escribir irán metamorfoseándose en seres de caparazón y carne, capaces de comunicarse y escribir al dictado, la rebelión de las visiones. Y ésta será la primera orden por boca/año del agente-insecto: "*Tu mujer no es tu mujer. Debes matarla*". La trama, bajo la idea de muerte, infecta a la historia secuencia tras secuencia y esto nos lleva a preguntarnos ¿Qué materia alimenta las visiones?. La carne y la vida del escritor salpica ectoplasma caliente, donde el contacto con la biografía y el proceso de escritura del libro **El almuerzo desnudo** (1959) va desmenuzándose. Los pedazos de crónicas, de reportajes, de informes médicos fragmentados en la palabra aparecen como llagas que alimentan las visiones violentadas del escritor adicto a las sustancias psicotrópicas y el verbo. Este nexo revela a golpe de cut-up el envilecimiento del fragmento tomado de la sociedad mass-mediática que lo genera (periódicos, informes, retazos de otros libros y películas de monstruos) para devolverlos a ella convertidos en residuos hirientes de la conciencia, monstruosamente aterradores tras su relectura<sup>2</sup>.

Nada más lejano que intentar hablar de adaptación cuando la imbricación entre la escritura y la puesta en escena de **El almuerzo desnudo** se aproxima a un *simulacro de apropiación* de toda una genealogía de visiones monstruosas. La textura de monstruos escarba y se contextualiza próxima a la década de los años '50 rescatando la presencia irracional de la piel de otros monstruos macroscópicos como las hormigas gigantes de **La humanidad en peligro** (*THEM!* Gordon Douglas, 1954), o el hombre anfibio de **La mujer y el monstruo** (*The creature from black lagoon*, Jack Arnold, 1954). La apropiación de las texturas viscosas recubre la exterioridad de los monstruos como presencia antropomórfica, capaces de poblar y seducir el mundo alienante de Interzona.

Espejo de esta situación es la escenografía opaca en la que el siempre sudoroso William Lee naufraga, a su llegada a Interzona (ciudad de Tanger).

La apropiación de la palabra desde su otro extremo, queda transferida a la simulación narrativa en imágenes por medio de la voz susurrante en off de William Lee, y los fragmentos de texto escrito en primer plano mostrados a cámara. El papel enganchado al rodillo de la máquina de escribir ante los párpados del escritor queda impregnado de tinta, y la tinta convertida en palabra, mensajes de seres sometidos en Interzona llegan al papel:

*Estimado Martin: por favor ayúdame... tengo que salir de Interzona... no puedo conectar con nadie...*

*Estimado 'ann: ...sufro una adicción a algo que realmente no existe...*

Las dos máquinas-insecto capaces de escribir por sí mismas acaban devorándose entre ellas. La carne devorada de la máquina-insecto de Paul Frost (alter ego de Paul Bowles) se desparrama gimiendo. Los escritos son devorados por escritos que van acumulándose hasta suturar el manuscrito. La literatura devora vida y literatura, hasta hacerse palabra. Y ahora, si bien el gesto de observador aterrorizado de William Lee, queda naturalizado por la narración suturada a modo de itinerario de lo irracional, y a ello contribuye esta estrategia de apropiación de la palabra, no es menos cierto, que la pesadilla de la descripción de la carne parece acercarnos al reportaje o informe que el escritor contribuye a destripar con la palabra y el infierno de la carne

negra de ciempiés, adicción a la que los agentes de Interzona son sometidos, coaccionados por la actuación transexual del Doctor Benway. Carne para la adicción, ectoplasma podrido, carne para el tiempo si a los versos de Baudelaire de **Una carroña**<sup>3</sup> nos acercáramos, carne celular que en palabras de Burroughs toca de lleno al corpus social. *El resultado final de representación celular completa es el cáncer. La democracia es cancerígena y su cáncer es la burocracia. (...)*<sup>4</sup> Afirmación erosionada ésta, que un poco más allá de la textura de lo monstruoso y la alucinación plantean en el película los estados de alienación, pues precisamente serán los seres protoplasmáticos, la última escala de entre los sometidos.

2.

## **EXTREMIDADES-ES: pl. cabeza, pies manos y cola de los animales / Pies y manos en el ser humano.**

Cuerpos que se instalan en otros cuerpos para penetrar e ir chupando de la médula espinal vida, como adicción, como único método de supervivencia. Así, la carne destrozada de Kiki en un acto de sodomía descubrirá ante los ojos de William Lee al ser punible, la reducción a líquido y proteínas que serán absorbidas por el ser agresor (acto de licuefacción). Ámbito de lo fáctico, de la posesión del otro al contacto de la carne. Y que desde otro descenso a los infiernos nos devuelve a otra secuencia cinematográfica en este caso, **Querelle** (R.W. Fassbinder, 1982 puesta en escena de la novela **Querelle de Brest** de Jean Genet) donde la posesión sexual juega como sumisión, intercambio y traición, donde además el contacto entre texto literario y fílmico transpiran en la carne opaca y húmeda de la escenografía. Querelle en el burdel "La Feria" al perder la apuesta con Nono el dueño del antro, será desposeído con ello, de su cuerpo viril durante el acto sexual. Infierno y locura que trafica desde universos paralelos con la vida, la carne y la muerte.

La muerte como ritual en **El almuerzo desnudo** es representada en dos secuencias, al inicio del filme William Lee hace colocar a Joan Lee un vaso sobre la cabeza imitando el acto de Guillermo Tell dispara, el cristal cae al suelo sin romperse, la bala abre un orificio seco en la frente de Joan Lee. La muerte provocada, la repetición de esta misma situación enfrentando en una secuencia final a William Lee y Joan Frost (interpretada por la misma actriz, Juggy Davis) de nuevo manipula en este simulacro de apropiación la biografía del escritor, trasladando la muerte a un plano que poco tiene que *ver* con lo accidental. Provocar de nuevo la muerte, su repetición es exigida al paso a otra frontera (en unos carteles puede leerse el destino, *Annexia*). En el instante que el guardián de esa tierra envuelta en el frío de la nieve le ordena: ... *escriba algo...* tras la crueldad de la muerte, el escritor que fue incapaz de escribir salvo la muerte, recibirá la bienvenida a tierras más frías.



Foto: El almuerzo desnudo (1992)

## NOTAS

1. BURROUGHS, W.: **El almuerzo desnudo**. Anagrama. Barcelona, 1996, pág.115.
2. Pensar en la adaptación como método nos llevaría a plantearnos en sentido amplio la afirmación de Gianfranco Bettetini, la noción de adaptación como traducción: "significa operar una serie de elecciones reductivas y transformativas en confrontación con el texto originario, significa proyectar un texto nuevo más o menos motivado, semiótica y pragmáticamente por el original". en BETTETINI, G.: **La conversación audiovisual**. Ed. Cátedra, Madrid, 1984, pág.97.  
El contagio en **Naked lunch** desde la visión de la puesta en escena de David Cronenberg, en este sentido puede leerse como un *simulacro de apropiación* del ámbito de que la novela dentellea desde la escritura fragmentaria. Aquí recogemos unas palabras de Burroughs citadas en: **Desmontaje: Film, Vídeo/Apropiación/Reciclaje**. Eugeni Bonet (ed.). Valencia: IVAM, 1993, pág.18. "*Los cut-ups son de todo el mundo. Cualquiera puede hacer cut-ups (...) Los cut-ups podrían otorgar una nueva dimensión al cine. Monta una escena de juego con mil otras escenas de juego de todos los tiempos y lugares. Monta y acorta. Monta calles de todo el mundo. Monta y reordena las palabras e imágenes de cualquier filme*" (William Burroughs, **The cut-up Method of Brian Gysin**).
3. BAUDELAIE, Ch.: **Las flores del mal**. Rio Nuevo, Barcelona, 1983, pág.88. **Una carroña**. "*Recuerda el objeto que vino, alma mía / esta bella mañana de verano tan dulce: / al torcer de un sendero una carroña infame / sobre una cama sembrada de guijarros, / las piernas al aire, como una mujer lúbrica. / y sudando los venenos, / abrían de una manera descuidada y cínica / su vientre lleno de exhalaciones. / El sol brillaba sobre esta podedumbre, / como para cocerla a punto, / y de rendir al céntuplo a la gran Naturaleza / todo esto que al mismo tiempo había unido. / Y el cielo miraba el esqueleto soberbio / como una flor abrirse. / El hedor era tan fuerte, que en la hierba / te creíste desmayar. / Las moscas zumbaban sobre este vientre pútrido, / de donde salían negros batallones / de larvas, que se deslizaban como un espeso líquido / a lo largo de estos vivientes harapos. / Todo aquello descendía, subía como una ola, / o se lanzaba chispeante; / se habría dicho que el cuerpo, hinchado de un aliento vago, / vivía multiplicándose. / Y este mudo comportaba una extraña música, / como el agua corriente y el viento, / o el grano que un aventador movimiento rítmico agita y ... mueve en su harnero / Las formas se horriban y sólo eran sueño, / un esbozo lento en venir, / sobre la tela olvidada, y que el artista acaba / solamente por el recuerdo (...)*"
4. BURROUGHS, op.cit., pág.137. "*(...) (Se creer que el virus es una degeneración de una forma de vida más completa. Es posible que en otros tiempos tuviese incluso vida independiente. Ahora ha descendido a la línea divisoria entre materia viva y muerta. Sólo presenta cualidades de ser vivo si tiene un huésped, si usa la vida de otro: es la renuncia a la vida misma, una caída hacia el mecanismo inorgánico, hacia la materia sin vida).*"



Foto: El almuerzo desnudo (1992)

cronenberg