

Dos novelas de culto en la pantalla: *Dune* y *El almuerzo desnudo*, fracasos gloriosos

Sara Martín Alegre

Universitat Autònoma de Barcelona

Sara.Martin@uab.cat

NOTA: Texto anteriormente publicado como “Cult Novels on the Screen: *Dune* and *The Naked Lunch*.” En Fernando Toda, Juan A. Prieto Pablos, María José Mora y Teresa López Soto (eds.), *Actas del XXI Congreso Internacional de AEDEAN*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999. 141-146. Disponible en <http://gent.uab.cat/saramartinalegre/content/chapters-books>.

Traducción íntegra de la autora, incluyendo citas originalmente en inglés.

RESUMEN La adaptación de las novelas de culto admiradas por un público entusiasta plantea problemas específicos. Aquí examino la adaptación realizada por David Lynch de la novela de culto *Dune* de Frank Herbert, y la que hizo David Cronenberg a partir de otra novela de culto, *El almuerzo desnudo* de William S. Burroughs. *Dune* de Lynch fue una película de alto presupuesto dirigida a los lectores que habían instituido el culto en torno a la novela de Herbert. Aunque era muy fiel a su fuente, la película fracasó porque no logró complacer a los fans de la novela. Por otra parte, la adaptación muy libre que Cronenberg hizo de la obra de Burroughs sí fue aclamada por la crítica como un éxito artístico, aunque en las salas de cine su recorrido fuera menos exitoso.

En su clásico libro *Cult Fiction* (1992), Thomas Reid Whissen define el libro de culto como aquel que parece no sólo hablar *a* sus lectores sino *con* ellos (ix). Como nos dice, “un libro adquiere un estatus de culto sobre la base de la respuesta del lector en lugar de las intenciones del autor” (xi). Normalmente, los fans de los libros de culto proyectan en el libro muchas de sus propias preocupaciones: los libros de culto crean redes de lectores que los admiran apasionadamente pero también grupos paralelos de lectores que rechazan como triviales o irracionales esos mismos cultos. Las novelas de culto aparecieron en la Europa Romántica—Whissen cita *Werther* de Goethe (1774-1782) como la primera novela de culto—pero provienen ahora principalmente de los EE.UU., donde pasaron a estar estrechamente asociados con las preferencias los estudiantes universitarios en la década de 1960 por ciertos textos contraculturales.

Whissen no hace distinción entre lo que llamaré ‘libro de culto entre escritores’ y ‘libro de culto entre lectores’. *Dune* de Frank Herbert es un libro de culto admirado por sus fans pero no tanto por los críticos literarios, mientras que *El almuerzo desnudo* de William Burroughs es un libro de culto entre escritores, ampliamente aceptado por el *establishment* literario dentro y fuera del mundo académico. Ambas categorías se pueden fusionar, si bien mientras las novelas de culto entre lectores dependen esencialmente de la identificación del lector con un personaje individual de dimensiones míticas, las novelas de culto entre escritores destacan porque el autor es admirado por los autores aspirantes, o ya establecidos, debido a su (Romántica) condición como artista original. Esto explica, además, por qué los libros de culto se encuentran en ambos lados de la línea divisoria canónica y por qué no pueden simplemente identificarse con el *pulp* o ficción popular.

Las adaptaciones cinematográficas de *Dune* de David Lynch y *El almuerzo desnudo* de David Cronenberg reflejan esta dualidad entre los cultos generados por lectores y escritores. Es más difícil adaptar con éxito una novela de culto entre lectores, ya que la versión de la película tiene que enfrentarse a la resistencia de su propio público principal, los mismos que crearon el culto, dado que éstos tienden a desconfiar de interpretaciones distintas de la propia. Por el contrario, quienes admiran las novelas de culto entre escritores suelen cuestionar al adaptador por eludir los problemas de la traslación de textos literarios complejos al lenguaje fílmico. Estas adaptaciones están, sin embargo, menos condicionadas por las exigencias de sus admiradores, ya que generalmente reaccionan con entusiasmo más moderado hacia el libro amado que en el otro tipo de culto. A pesar de las diferencias, ambas categorías del campo de la adaptación cinematográfica son simbióticas, porque requieren una lectura anterior o posterior de la novela de culto de dar sentido completo a la película.

La cálida respuesta lectora llevó a Herbert a escribir *Dune* (1965) a partir de un cuento originalmente publicado en 1963 en *Astounding Science-Fiction*. *Dune*, galardonada con el Nebula (1965) y el Hugo (1966), inició una serie compuesta por *El Mesías de Dune*, *Hijos de Dune*, *Dios Emperador de Dune*, *Herejes de Dune* y *Casa Capitular Dune*, a las que a larga se han sumado muchas otras novelas escritas por

otros autores. El culto nacido entre los estudiantes universitarios estadounidenses a partir de la novela original, contaba ya con diez millones de adeptos en todo el mundo en 1984, cuando la película de Lynch fue estrenada. *Dune* es una épica ópera espacial a gran escala que narra la caída de la casa de Atréides unos 8.000 años en el futuro, orquestada por el emperador Shaddam IV y por los enemigos del Duque Leto Atréides, los Harkonnen. Paul Atréides, el hijo adolescente del asesinado duque y de su concubina, la maga de la hermandad Bene Gesserit Dama Jessica, se convierte en el líder de los Fremen, un pueblo que vive en el planeta desierto de Arrakis, también conocido como Dune, donde transcurre la acción. Arrakis es codiciado por el Gremio, una poderosa organización que regula los viajes interestelares, viajes que dependen de la utilización de una droga, la especia o *melange*, extraída en Arrakis. La novela termina cuando el levantamiento de los Fremen dirigido por Paul logra derrotar a los Harkonnen y deponer al traicionero emperador.

“El gran tamaño del culto literario de *Dune*”, Ed Sikov explica (1995: 75), “significaba que si su público principal rechazaba la película no se podría recuperar la inversión.” Esto es en parte lo que sucedió, pero otros factores hicieron de *Dune*, en palabras de Sikov, un fracaso colosal. Su productor, Dino de Laurentiis, a quien acabó arruinando, supuso erróneamente que *Dune* atraería tanto a sus lectores como al público que había dado la bienvenida a *La guerra de las galaxias* de George Lucas (1977)—película basada también, aunque remotamente, en *Dune*. Laurentiis contrató a David Lynch para redactar el guión y dirigir la película, con la expectativa de que toda la saga sería filmada (Chion, 1992: 81); el propio Herbert le dio su aprobación al guión de Lynch. Sin embargo, Lynch se queja de que estaba “atado de pies y manos desde el principio al no tener derecho al montaje final, y al tratar de proporcionar a los productores lo que ellos querían más que lo que yo quería” (en Alexander, 1993: 76). Tan profunda fue su decepción ante la obra acabada que Lynch incluso repudió una versión especial de 190 minutos hecha para la televisión estadounidense con todo su material filmado. No obstante, la mayoría de los críticos de hoy estaría de acuerdo con Miguel Juan Payán, quien llama a la película de Lynch “El fracaso imaginario”,

defendiéndola como “una pequeña joya extremadamente respetuosa con la novela de la que parte” (1991: 71).

El respeto fue, precisamente, el principal problema de Lynch al abordar la novela de Herbert. *Dune* es una novela muy densa, llena de terminología extravagante y de grandes masas de información. Herbert incluso inserta en ella cuatro apéndices sobre la ecología y la religión de Dune, la hermandad femenina Bene Gesserit, y los personajes principales y la tecnología del Imperio. Lynch utilizó gráficos hechos por ordenador para aclararle la trama al espectador y también la voz en off de Irulan, la princesa imperial que narra el ascenso de Paul Atreides (su esposo) en la novela de Herbert. John Alexander observa que la apertura, con la presentación de Irulan que pone en marcha la historia, le da un estilo literario a la narración fílmica, recreando así la imitación de la crónica histórica que Herbert hace en la novela (Alexander, 1993: 78). Esto es así, pero pese a los amplios 137 minutos de película Lynch tuvo que comprimir la mayor parte de la novela original, pasando bastantes apuros para dotar de sentido a los pintorescos personajes y la oscura trama. Lynch también eligió disminuir en gran medida el papel de las mujeres, las proclamas ecológicas y las connotaciones fascistas de *Dune* para enfatizar sus propias obsesiones: los conflictos entre la masculinidad y la feminidad, la naturaleza de la corrupción y la violencia, y el desconcierto del hombre tratando de encontrar su sitio en un mundo extraño.

La escala épica, el mensaje mesiánico, el conflicto entre el bien y el mal de la novela de Herbert sobreviven, no obstante, en la película de Lynch. La paradoja es que la adaptación de Lynch les pareció a unos demasiado superficial, a otros demasiado densa: demasiado o poco Herbert, demasiado o poco Lynch, sin consenso alguno. Como adaptación cinematográfica (que no televisiva) la película de Lynch es, posiblemente, la mejor opción posible dada la extensión de la novela de Herbert; como película autónoma, es notable debido a la rara belleza de su atmósfera gótica, tan distinta de los tonos claros y la mirada límpida de *La guerra de las galaxias*. *Dune* no es, en suma, una adaptación totalmente fallida. La fusión simbiótica entre los intereses del material original y los del intérprete funciona bien, aunque a *Dune*, la película, le falta más tiempo para desplegar su trama y, sin duda, un montaje final en

manos del director. *Dune* estaba destinada al fracaso ya antes de su lanzamiento, sin embargo, ha pasado a formar su propio culto entre los fans de Lynch. Tiene defectos evidentes que le impiden alcanzar el estatus de obra maestra, pero también los tiene la novela. En realidad, se podría argumentar que los cultos se construyen solamente alrededor de textos (literarios o cinematográficos) con imperfecciones evidentes: algunos los odian a causa de sus carencias, otros los aman porque ven estas insuficiencias como signo de los esfuerzos Románticos del artista para alcanzar la perfección.

El almuerzo desnudo carece de historia, de trama, y de continuidad hasta el punto de que es difícil decir si se trata en absoluto de una novela. Sus veintitrés secciones, aparentemente reunidas al azar por el editor, se ocupan de una galería de personajes inmersos en la adicción a las drogas pero también de las siniestras agencias que controlan sus cuerpos y mentes. Según Burroughs, las novelas que siguen secuencias lógicas no pueden reflejar la vida, ya que “las cosas no suceden en una secuencia lógica y la gente no piensa en una secuencia lógica” (Burroughs 1974: 34). “Creo”, añade, “que es posible crear eventos y personajes en varios niveles que el lector podría comprender con todo su ser orgánico” (34).

El almuerzo desnudo fue publicada por primera vez en Francia por Olympia Press en 1959, convirtiendo a Burroughs en un autor muy admirado por otros escritores experimentales (Pastor, 1988: 103). Cuando la novela fue al fin lanzada en 1962 por Grove Press en los EE.UU., se vendió bien, pese a que los críticos americanos y británicos estaban en profundo desacuerdo en cuanto a sus méritos. Con el tiempo, la novela generó una serie de protestas públicas y fue juzgada en Los Ángeles y por el estado de Massachusetts en Boston bajo la acusación de obscenidad. Varias autoridades literarias testificaron a favor del libro en el famoso juicio de Boston; Burroughs, sin embargo, se negó a defender su novela ante el tribunal, etiquetando el juicio de farsa. Por último, siguiendo las directrices emitidas por la Corte Suprema de Estados Unidos, la Corte Suprema de Massachusetts dictaminó en 1966 que el libro no era obsceno. “El fallo sobre *El almuerzo desnudo*”, Ted Morgan escribe, “en efecto, marcó el fin de la censura literaria en los Estados Unidos” (1988: 347). Hoy, *El*

almuerzo desnudo es a la vez un libro de culto y un clásico de la literatura americana moderna; el antaño ofensivo Burroughs (1914-1997) llegó además a ser miembro respetable de la American Academy y del Institute of Arts and Letters. Como señala Daniel García Pastor, Burroughs pudo sentirse frustrado por no haber sido capaz de escribir un *best-seller* y así hacer su trabajo más accesible al público; no obstante, su influencia “ha alcanzado a un número limitado pero importante de escritores que se han sentido cautivados por su pensamiento, sus métodos literarios, su peculiar estilo o la fuerza expresiva de sus imágenes” (1988: 149).

David Cronenberg se encuentra entre los artistas influenciados por los libros de Burroughs. En opinión de Scott Bukatman, tanto Burroughs como Cronenberg tratan obsesivamente los temas de “la invasión del cuerpo, la pérdida de control [y] la transformación del yo y el otro” (1993: 78). La admiración es mutua en la medida que Burroughs dijo de Cronenberg que él era “la única persona que podía hacer *Almuerzo desnudo*” (en Rodley, 1992: 161). Incapaz de obstaculizar la libertad artística de nadie, Burroughs le dio a Cronenberg carta blanca para hacer lo que quisiera con *El almuerzo desnudo*. Éste describió su propio guión con una imagen de su película más popular, *La mosca*: al igual que Seth Brundle se fusiona con una mosca cuando trata de teletransporte a sí mismo, la adaptación de Cronenberg es la 'monstruosa' fusión simbiótica entre la obra literaria de Burroughs y la suya propia cinematográfica. El resultado es una película excéntrica e interesante, que es Burroughsiana sin ser del todo *El almuerzo desnudo* y donde se expresa sin ambages la personalidad del adaptador.

Filmar una adaptación fiel a la novela de Burroughs no tenía sentido alguno, debido a su alto coste y porque, como apuntó Cronenberg, “no habría cultura alguna que pudiera soportar esa película” (en Rodley: 161). Cronenberg se fijó, pues, en el propio Burroughs, basando parte del guión en la biografía *Literary Outlaw* (1988) escrita por Ted Morgan. Como Morgan señala, “lo que da credibilidad” a *El almuerzo desnudo* es que Burroughs escribe desde su propia experiencia. Ha estado allí (...) Cada página está sembrada de pistas autobiográficas (...)” (352). Así pues, Cronenberg incorporó a su película algunos de los acontecimientos en la vida de Burroughs—en

especial la muerte de su esposa Joan por un disparo accidental del propio Burroughs y su estancia en Tánger con Paul y Jane Bowles—dándole una trama mínima y personajes reconocibles. Sin embargo, Cronenberg debía afrontar aún el problema fundamental de cómo hacer una película sobre “el acto de la escritura y la creación de algo que es peligroso para uno mismo” (en Rodley: 162), y evitar al obstáculo habitual en otras películas sobre escritores, a saber, que “el acto de escribir no es muy interesante cinematográficamente” (162). La solución fue transformar ese proceso en algo externo, expresado a través de la turbulenta relación entre el protagonista, Bill Lee, y su monstruosa, egocéntrica máquina de escribir parlante.

La película tuvo una carrera comercial discreta muy alejada del éxito de *La mosca*, si bien le reportó a Cronenberg una serie de premios y distinciones en Canadá y los EE.UU. No todos los públicos tuvieron la oportunidad de ver su obra: en España, por ejemplo, no se estrenó en su momento, viéndose por primera vez en la televisión; el estreno oficial llegaría tan sólo en 2007, una vez ya publicada en DVD. Es difícil decir hasta qué punto la adaptación de Cronenberg ha contribuido a la renovación del culto en torno a William Burroughs o en torno al propio director. *El almuerzo desnudo* de Cronenberg es un sin duda pedante y depende inevitablemente de la familiaridad del espectador con la novela y la figura de Burroughs. Ambos forman juntos, sin embargo, un tándem artístico más que atractivo.

La simbiosis es el concepto clave para comprender la fusión de las novelas de culto y las películas que éstas generan. La simbiosis comienza con la complicidad que se establece entre los textos y los lectores que crean el culto a su alrededor. Directores de culto como Lynch y Cronenberg entienden mejor que los directores de a pie las posibilidades de la novela de culto para una adaptación cinematográfica, pero también son más propensos a imponer su marca personal, tratan de recrear el libro de culto fiel o libremente. Su trabajo es en parte homenaje, en parte interpretación individualista, que es como la mayoría de los lectores se acercan a las novelas de culto, sean del tipo que sean. Cronenberg y Lynch leen sus propias ansiedades en las novelas que adaptan y es por eso que están destinados al fracaso, ya que los lectores de novelas de culto no toleran interpretaciones que difieran de los suyos. Sin embargo, incluso fracasando y

debido a su audacia, crean también crean textos de culto menor, fracasos gloriosos como las películas *Dune* y *El almuerzo desnudo*.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Fuentes literarias

Burroughs, William. 1974 (1959). *The Naked Lunch*. Londres: Corgi.

Herbert, Frank. 1974 (1965). *Dune*. Sevenoaks: Hodder & Stoughton.

Fuentes fílmicas

Cronenberg, David. 1991. *The Naked Lunch*. Can/UK: Thomas.

Lynch, David. 1984. *Dune*. EEUU: De Laurentiis.

Fuentes secundarias

Alexander, John. 1993. *The Films of David Lynch*. Londres: Charles Letters & Co.

Bukatman, Scott. 1993. *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham, NC y Londres: Duke University Press.

Burroughs, William S. 1974 (1969). *The Job: Interviews with Daniel Odier*. Nueva York: Grove Press.

Chion, Michel. 1992. *David Lynch*. París: Editions de l'Étoile/ Cahiers du Cinema.

Grünberg, Serge. 1992. *David Cronenberg*. París: Editions de l'Étoile/ Cahiers du Cinema.

Juan Payán, Miguel. 1991. *David Lynch*. Madrid: Ediciones JC.

Morgan, Ted. 1988. *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs*. Nueva York: Henry Holt & Company.

Pastor García, Daniel. 1988. *El individualismo anárquico y radical de William S. Burroughs*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Rodley, Chris. 1992. *Cronenberg on Cronenberg*. Londres: Faber & Faber.

Sikov, Ed. Enero 1995. "Writer's Block" en *Premiere*, 74-77.

Whissen, Thomas Reid. 1992. *Classic Cult Fiction*. Nueva York, Westport Conn. y Londres: Greenwood Press.

LICENCIA CREATIVE COMMONS



Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Reconocimiento (Attribution): En cualquier explotación de la obra autorizada por la licencia hará falta reconocer la autoría.



No Comercial (Non commercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.



Sin obras derivadas (No Derivate Works): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Se prohíbe específicamente generar textos académicos basados en este trabajo, si bien puedes citarlo. La referencia correcta sería:

Martín Alegre, Sara. “Dos novelas de culto en la pantalla: *Dune* y *El almuerzo desnudo*, fracasos gloriosos” (2009) Bellaterra: Departament de Filologia Anglesa i de Germanística, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

Seguido de la dirección de la web del DDD donde se ha publicado el documento.

Nota Para cualquier duda, ponerse en contacto con la autora, Sara Martín Alegre (Sara.Martin@uab.cat)