

# ENGAÑO MÁXIMO: UNA LECTURA CONTRA *DUNE*<sup>1</sup>

## *ULTIMATE DECEIT: A READING AGAINST DUNE*

Pablo Vera Vega

10.26754/ojs\_arif/arif.2024211333

### RESUMEN

En este artículo sostengo que en *Dune* (1965) se perpetra una transgresión que denominaré “engaño máximo”, transgresión que consiste en la perversión (o alteración) del pacto fictivo que se da entre escritor y lector. Este engaño se acerca en algunos aspectos a la figura literaria del narrador no confiable. Peculiarmente, el “engaño máximo” de *Dune* se sustenta en un modo muy experimental de articulación de las perspectivas ficticias y reales; esto es, en el encaje de las perspectivas de los personajes y del autor con las de los lectores.

**PALABRAS CLAVE:** engaño máximo, *Dune*, perspectivas, narrador no confiable.

### ABSTRACT

In this article, I argue that in *Dune* (1965) a transgression occurs which I will call the “ultimate deceit”, a transgression that consists of the perversion (or alteration) of the fictional pact between writer and reader. This deceit is somewhat akin to the literary figure of the unreliable narrator. Peculiarly, the “ultimate deceit” in *Dune* is based on a very experimental way of articulating fictional and real perspectives; that is, in the alignment of the perspectives of the characters and the author with those of the readers.

**KEYWORDS:** ultimate deceit, *Dune*, perspectives, unreliable narrator.

---

<sup>1</sup> Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID2022-142120NB-I00 financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por el “Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), Una manera de hacer Europa”.

## INTRODUCCIÓN

En este artículo defenderé que en *Dune*, novela escrita por Frank Herbert y editada por Chilton Books en 1965, se perpetra una transgresión de la ética comunicativa muy peculiar, transgresión que, por su gravedad, denominaré “engaño máximo”. Esta es una transgresión que implica la perversión del pacto entre el autor y el lector que se acerca en algunos aspectos a la figura literaria del narrador no confiable. Además, peculiarmente, el “engaño máximo” de *Dune* se sustenta en un modo muy experimental de articulación de las perspectivas ficticias y reales; esto es, en el encaje de las perspectivas de los personajes y del autor con las de los lectores.

Este experimentalismo al que aludo es propio del movimiento literario al que se adscribe *Dune*; movimiento que, dentro de la historia específica de la ciencia ficción, se ha denominado “Nueva Ola” o “Segunda Revolución” (Asimov, 1967). Este movimiento suele abarcar tanto los años sesenta como los setenta, siendo el sucesor inmediato de lo que para algunos fue la Edad de Plata de la ciencia ficción. Hablar de esa “Segunda Revolución” como de una Nueva Ola permite relacionar, razonablemente, sus contenidos tanto con el Movimiento *New Age* de los setenta como con la *Nouvelle Vague* francesa<sup>2</sup>.

La Nueva Ola, a grandes rasgos, se caracteriza por responder a la reducción de *pulps*, de cómics y de posibilidades en televisión con una notable adscripción a la industria editorial fuerte. Esto, además, coincidiendo con la decadencia de la hegemonía de John W. Campbell, quien fue el más destacado editor de ciencia ficción durante la “Edad de Oro”. En cuanto al contenido y al estilo, las obras de este periodo, quizás por la influencia de la Guerra de Vietnam y por el auge de contraculturas, se caracterizan, mediante un elevado grado de experimentalismo que los vincula a tendencias muy modernistas, por dar voz al ambientalismo, a la libertad sexual y por representar un intenso mentalismo que abunda en las “nuevas” experiencias psicológicas posibilitadas, supuestamente, por el consumo de estupefacientes (Latham, 2007; Roberts, 2006). Es razonable, por tanto, que los escritores de esta época —entre los cuales podríamos destacar también a Roger

---

<sup>2</sup> *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965), de J.-L. Godard, puede ser ilustrativa para esclarecer esta última relación. Esta es una película de ciencia ficción que, con el característico estilo de Godard, presenta un mundo futurista y distópico en el que la heterogeneidad de la psique humana ha sido sustituida por la frialdad de una lógica individualista impuesta por una computadora. La función expresiva del lenguaje ha sido prohibida y, en la práctica, casi olvidada; limitando, en consecuencia, las posibilidades y el desarrollo espiritual de la humanidad.

Zelazny, J. G. Ballard, Philipp K. Dick, entre otros (Landon, 2002: 150)— pretendan representar lo onírico y lo inconsciente configurando relatos altamente influenciados por los preceptos del surrealismo y del posmodernismo (Bukatman, 1993). Esta era encontrar su fin con el auge de expresiones menos subjetivistas y más políticas, que serán las propias de la generación posterior, la del catastrofismo *ciberpunk* de los ochenta.

En particular, *Dune*, que para muchos es el paradigma de novela de ciencia ficción, atiende relevantemente a los aspectos más experimentales y mentalistas de este periodo, así como también a la dimensión ambientalista o ecológica, dejando de lado sólo los sexuales, que Herbert desarrollará en novelas posteriores (por ejemplo, Herbert, 1984). Mencionar estas novelas posteriores no es accidental; aunque *Dune* es la que mayor fama y reconocimiento logró —ganó el premio Nébula en el 1965 y el Hugo en el 1966—, esta no fue sino sólo la primera pieza de una gran saga usualmente conocida como “Crónicas de Dune”. Con *Dune*, Herbert, el “hacedor de sueños” (Platt, 1980), dio empiezo a un ciclo épico que, inmediatamente continuado por *Dune Messiah* (1969), finalizó con *Children of Dune* (1976). Pero las tramas se extendieron y *Children of Dune* se convirtió, simplemente, en el cierre de una primera trilogía: llegó *God Emperor of Dune* (1981), después *Heretics of Dune* (1984) y, finalmente, *Chapterhouse: Dune* (1985). Este crecimiento del universo de *Dune* significó también la colonización de otros espacios de producción artística; siendo los más relevantes los del cine y la televisión, con series como *Frank Herbert’s Dune* (Rubinstein y Galin, 2000), *Frank Herbert’s Children of Dune* (Yaitanes, 2003) y la actual *Dune: Prophecy* (Ademu-John y Schapker, 2024) y películas como la de D. Lynch (1984), como las de D. Villanueva (2021, 2024) o como el fracasado proyecto de A. Jodorowsky (Pavich, 2013).

Este artículo viene motivado por el éxito de esa intermedialidad y por el fuerte impacto que *Dune* ha tenido en la cultura popular. No es aventurado sostener, según creo, que uno se debe retrotraer a esta obra (o, más extensamente, a las Crónicas de Dune) si pretende dar cuenta y razón de la sensibilidad a la que actualmente se dirigen los fenómenos de la ciencia ficción. Con el fin de mostrar el engaño que Herbert ensaya en su novela, dividiré este artículo en tres partes: la primera, “Las tramas de *Dune*”, en la que expongo el argumento de *Dune* abundando en algunas de las interpretaciones más relevantes; en la segunda parte, “Las perspectivas en *Dune*”, expongo el modo en que el encaje de perspectivas en *Dune* tiene una gran importancia para lograr comprender la novela; y en la tercera, “Engaño máximo”, ya muestro el modo en que este engaño se da, cómo puede comprenderse y cuáles son las consecuencias de este tipo de engaño.

## 1. LAS TRAMAS DE *DUNE*

*Dune* es una obra compleja, plural, densa; es una obra abrupta e irregular, pero con una estructura que, al menos en su aspecto más superficial, es fácilmente distinguible: un joven Paul Atreides debe abandonar su planeta natal por orden del emperador, quien le ha otorgado a su familia el feudo del desértico planeta Arrakis, que es el único lugar en el que se produce la especia melange. Esta sustancia es una droga que expande la mente permitiendo, de alguna manera, los viajes interplanetarios. Sin embargo, el hecho de que el emperador les otorgue este gran poder a los Atreides no es un premio sino un complot: al poco de haber llegado a Arrakis, prácticamente todos los Atreides son erradicados. Sólo sobreviven unos pocos, entre los que se pueden contar Paul Atreides y su madre, la Dama Jérica; juntos, para sobrevivir, deben resguardarse en el desierto. Allí encontrarán a las tribus seminómadas Fremen, quienes les aceptaran por creer que Paul Atreides debe ser su mesías. Así es como el protagonista obtiene el nombre de Muad'Dib, nombre con el que dirigirá una campaña de guerra de guerrillas que finalizará drásticamente con la detención del emperador, la ejecución de los traidores y su entronización como nuevo emperador de la galaxia.

Pero esta forma de sintetizar el argumento, que es la usual, favorece la lectura de que las tramas de *Dune* son las de la vida de un héroe (Jackson, 2021); o de que componen un *Bildungsroman*, una novela de formación. Son los años de aprendizajes de Paul Atreides, los de su maduración, los de su llegar a ser Muad'Dib, emperador, lo que da forma a *Dune*, lo que la unifica. Además, atendiendo al contexto místico-religioso imperante en la obra y al heroísmo que manifiestan las hazañas del protagonista, resulta fácil reconstruir en *Dune* los elementos del monomito; esto es, los del “periplo del héroe” (Campbell, 1949; Palumbo, 1998). En consecuencia, esta interpretación nos induce a pensar *Dune* como un proceso de enriquecimiento, de superación o transgresión de los límites que se creían posibles. Convierte la trama en un retorno al hogar tras la pérdida o salida de sí. Sin embargo, la complejidad de fondo de esta novela permite otras lecturas, casi como si de una *opera aperta* se tratase (Eco, 1962)<sup>3</sup>. Esta complejidad, cifrada por

---

<sup>3</sup> Es conocido que Herbert aborrecía las expresiones autoritarias y que concebía su interpretación simplemente como una opinión más. Así, por ejemplo, al ser preguntado por cómo debía interpretarse su obra en general o, más específicamente, cómo debían encajarse las tramas de *Children of Dune* en las Crónicas de Dune respondió: “Encuentra tus propias soluciones. No me veas como si fuese tu líder” (Herbert, 1980).

Herbert en la fórmula “planes dentro de planes”, no sólo compone un universo compacto sino que permite aventurar interpretaciones muy diferentes.

Por ejemplo, podemos pensarlo como un héroe ambivalente (Prieto-Pablos, 1991) o, si invertimos los signos del *Bildungsroman*, podemos observar como *Dune* puede no ser más que el camino de una irreparable perdición. El protagonista no se reencontrará consigo mismo: no será ni podrá ser el mismo el joven Atréides que el emperador Muad'Dib. Su subjetividad será dañada por la guerra y el exilio. Tras su travesía, no podrá ya preguntar “¿quién soy yo?”, evidenciando que, siguiendo la feliz expresión de Mèlich (1998), quizás sea más razonable pensar *Dune* como una novela de deformación. Ahora bien, a diferencia de las novelas a las que canónicamente se define como “de deformación”, la deformación que podemos observar en *Dune* es, de primeras, de calado menos metafísico. Lo que queda deformado es el sujeto, pero sólo por causas inmediatamente sociales, políticas, bélicas e incluso ambientales. Como es natural, ninguna de estas dimensiones es enteramente independiente, pero si las agrupamos, por su proximidad, en dos grupos —política, en general, por un lado; y la de lo ambiental, por otro—, podemos abundar más fácilmente en el análisis de esas rupturas o deformidades.

En ese primer grupo, la dimensión política comprende los aspectos opresivos del entramado social y gubernamental —imperial, de “grandes casas”— que afectan al protagonista. Esta relación de abuso o de subyugación es patente desde la primera escena: Paul Atréides debe superar una prueba que le impone la reverenda madre de la Bene-Gesserit, prueba que podría resultar en su muerte. Desde el principio, su vida es una preparación para la muerte o, mejor dicho, para la traición; es una desfile de enemigos, en el sentido más schmittiano del término. Su identidad pasada, marcada por el esfuerzo de robustecerse para esconder su propia indefensión, deberá ser desechada: tras la muerte de su padre, el Duque Leto, los aspectos íntimos o privados de su personalidad quedarán gravemente heridos, pero la recomposición será obligatoria, pero muy imperfecta. No es de extrañar, por tanto, que en su exilio se integre en la severa sociedad Fremen con una naturalidad que, excluyendo ahora elementos religiosos, parezca predestinada: los indígenas de Arrakis han sido excluidos y exterminados por el mismo poder que ha ensalzado, torturado y roto al protagonista.

Tales adversidades son continuadas y o amplificadas por la deformación ambiental: el sujeto se ve sometido a una presión colosal —la gravedad que da sentido “la fuerza del desierto” herbertiana— que termina por romperle. Los desiertos de Arrakis significan un espacio de vulnerabilidad infinita: en ellos la vida sólo puede mantenerse en un equilibrio excepcionalmente frágil. Símbolo

de esta violencia extrema es la omnipresencia de los Shai-Hulud —los gusanos de arena. El hecho de que los Fremen hallan logrado domarlos no significa que el desierto se haya convertido para ellos en un hogar: en sus actos se percibe un camino de ida y vuelta porque “nada le ocurre a la humanidad sólo por fuera” (Adorno, 1951). Habitar lo extremo no reduce su aspereza: su hogar no es el lugar al que querrían llegar finalmente. La utopía Fremen —el desierto que será océano y se cubrirá de verde— evidencia la incomodidad de su presente.

Hay que destacar, además, que el carácter radicalmente hostil que es causa de deformación ambiental es indirectamente preservado por los poderes políticos, lo cual hace que esta deformación sea aún más insoportable: los desiertos podrían ser más habitables, tal y como nos hacen saber Liet-Kynes y Soo-soo —el financiero del Sindicato de Vendedores de Aguas—. Esta interferencia de lo político en lo ambiental es lo que fomenta el grupo de lecturas ambientalistas, ecológicas o de los “Green Studies” (Kennedy, 2021; Stratton, 2021; Pardo Parado, 2023), a la vez que produce la extraña deriva —más razonable si se atiende al desarrollo de todas las Crónicas de Dune— de que el verdadero protagonista no es Paul Atreides, sino Arrakis.

Peculiarmente, Herbert no se inclinó totalmente ni por la interpretación formativa ni por la deformativa y, en cierto modo, descartó la ecológica. Ciertamente, sus descripciones abundan en los aspectos más desfavorables y dolorosos que fuerzan los cambios en la personalidad del protagonista, pero nada nos obliga a pensar que el sujeto “Paul Atreides” queda tan dañado como para justificar sólo lectura deformativa; aunque sería y creo que es razonable acceder a *Dune* con esa guía. Sin embargo, también puede resultar razonable pensar que lo que acontece en *Dune* es la formación de un (super)villano. No se da, por tanto, una deformación, sino mala formación —y, en este caso “mala” refiere no a un aspecto específico del proceso pedagógico sino a una dimensión íntegramente moral—. Esta es la interpretación que parece que Herbert daba a su obra: él interpretaba el que su protagonista se convirtiese casual o predestinadamente en un líder o en un mesías como un hecho francamente aterrador. Así, por ejemplo, incluye esa idea, aunque de un modo casi inapreciable, en *Dune*:

(Habla Parot Kynes a un Fremen sobre los Fremen)

— No podría haber mayor desastre para tu pueblo que caer en manos de un Héroe. (Herbert, 1965/2023)

Y comentando la película de D. Lynch, sostiene que:

Paul fue un hombre jugando a ser un dios, no un dios [...]. *Dune* fue dirigida precisamente contra esta idea de un líder infalible porque mi visión de la historia

es la de que los errores cometidos por un líder (o cometidos en nombre del líder) son amplificadas por el número de sus fieles. (Herbert, 1985)<sup>4</sup>

Finalmente, en la primera secuela de *Dune*, que es *Dune Messiah*, Paul Atréides, convencido de las atrocidades que ha cometido afirma “pedagógicamente”:

(Habla Paul Atréides)

— [...] hay otro emperador en el que me gustaría que fijaras... un tal Hitler. Mató a más de seis millones. Mucho para esos tiempos. [...] según una estimación más bien conservadora, yo habré acabado con sesenta y un millones de vidas, asolado noventa planetas y desmoralizado por completo otros quinientos. He exterminado también a los seguidores de cuarenta religiones [...] Se necesitará un centenar de generaciones para recuperarse de la Yihad de Muad'Dib... [...] he tenido la visión repentina del emperador Hitler diciendo algo parecido. No me cabe duda de que también lo dijo. (Herbert, 1969/2023)

*Dune* era, para él, la forja de un mal héroe, de un villano cuyo discurso ecologista (y decolonial) podía convencernos y favorecer que justificásemos los horrores que, en su nombre, iban a cometerse. Que no lo viésemos, que sintiésemos como propias las angustias del protagonista, sólo servía para que el golpe fuese en realidad más fuerte: los lectores éramos (y somos) el blanco de su crítica. Este giro en la dirección de la crítica, sumando al carácter subrepticio de la misma, es lo que ha fomentado la tesis de la ironía herbertiana. Sintéticamente, esta ironía refiere al hecho de que, con *Dune*, Herbert pretendía destruir justamente aquello que el público quería y que, por quererlo, observaba en *Dune*: un héroe (Broderick, 2003: 51). Anticipo que precisamente en contra de esta idea de ironía y con algunos matices avanzará la idea del “engaño máximo”.

## 2. PERSPECTIVAS EN *DUNE*

*Dune* es una novela y, como novela, hace un uso extenso de la narración. Sin embargo, esta narración no excluye otras voces: *Dune* no se erige como monólogo sino que es una obra polifónica, al menos en algunos aspectos relevantes. Estas voces son las perspectivas de los personajes, que unas veces se nos manifestarán mediante el diálogo y otras veces, de forma mucho más interesante, mediante accesos a sus contenidos mentales. Podemos sostener, provisionalmente, que estas perspectivas coexisten sin, supuestamente, aniquilarse. Sin embargo, este

---

<sup>4</sup> La traducción es mía.

carácter ordenado o pacífico de las voces que configuran el discurso de *Dune* es altamente cuestionable: siempre habrá una perspectiva privilegiada, que es la que selecciona y describe las demás perspectivas. El esquema, por tanto, es el de una voz que da voz a las demás; el de un signo que permite a otros signos significarse; el de una voluntad que define lo que otras voluntades pueden llegar a querer. Pero antes de abundar en ese privilegio —privilegio que debo avanzar que es inevitable—, resulta analíticamente razonable exponer el orden y el modo en que aparecen esas voces.

Cada capítulo de *Dune* viene precedido por un fragmento. Tanto el tono como tema como estilo como el contenido de estos fragmentos son muy diversos. Estos fragmentos son fragmentos de libros imaginarios, que sólo existen en el universo de *Dune* y que son escritos por la princesa Irulán, que es la hija del emperador y que se convertirá en esposa de Paul Atreides tras la toma del trono imperial por parte de este. Estos fragmentos, desde el principio de la novela, nos anticipan el final. En ellos podemos observar que Irulán ejerce de historiadora y que su voz nos habla de un futuro que se interesa por pasado que, aproximadamente, coincide con los eventos que se nos relatarán en *Dune*. Los títulos de los textos de los que podemos suponer que se han extraído estos fragmentos son muy ilustrativos, por ejemplo: *El despertar de Arrakis*, *Manual de Muad'Dib*, *Conversaciones con Muad'Dib*, *La sabiduría de Muad'Dib* y *Frases escogidas de Muad'Dib*, etc. Dada la comprometida posición de su autora, el contenido de estos fragmentos es muy cuestionable, aunque no tenemos noticia de esa escasa fiabilidad hasta el final de la obra. Pero que no sean testimonios confiables no significa que sus contenidos sean directamente falsos. De hecho, su valor testimonial es incalculable puesto que la voz de Irulán es, en muchas ocasiones, la única que nos informa de algunos hechos o de algunos matices y es la única que nos informa de lo que ocurre tras los eventos narrados en *Dune*.

Tras cada fragmento la narración va exponiendo y ordenando los acontecimientos. Cada capítulo se centra, normalmente, en un personaje perfilando, con mayor o menor precisión, su punto de vista; pero la narración no es en primera persona: el discurso mantiene su neutralidad, su expresión alejada, aunque roce, atraviere o incluya discursos de esa persona en la que se centra. Esta inclusión de otras perspectivas en la narración suele corresponder a la expresión de percepciones, recuerdos o contenidos mentales, en general, por una parte; y al perfilado de las vivencias públicas de los personajes, por otra. Distingo estas dos dimensiones de lo mental —lo más público y lo más privado— porque la propia narración así lo hace: unas veces, los contenidos mentales privados irrumpen en la narración

y esta irrupción se nos señala mediante el entrecomillado de estos contenidos o en cursiva, dependiendo de la edición y del idioma; y otras, las percepciones se nos muestran como algo público y accesible, incluido sin irrupción en el discurso de la narración. Estas vivencias pueden expresar también aspectos de la subjetividad de los personajes, pero su presencia en la narración es menos abrupta: la voz narrativa se constituye por estas expresiones y, a la vez, se sirve de ella para ir avanzando en el desarrollo de los personajes. Por ejemplo, este sería el caso de un contenido mental privado al que la narración nos da acceso:

[...] Paul pensó: «El universo sabe tan poco sobre la naturaleza de la verdadera crueldad». (Herbert, 1965/2023)

Hay, además, otra instancia que interrumpe la narración: el diálogo, porque en *Dune* los diálogos son cuantiosos y siempre muy densos. Pueblan la novela y Herbert se sirve de ellos de un modo muy tradicional —en este punto es muy conservador y muy poco experimentalista: los personajes dialogan para lograr informaciones aparentemente relevantes contrastando, en muchos casos, sus opiniones o creencias. Utilizar así el diálogo le permite aligerar el peso que expresar tales creencias con monólogo interior o simple narración, como si de microensayos se tratase, supondría, en general, para su discurso. Ahora bien, aunque el diálogo destaca por su constante presencia, considerar que *Dune* es una novela dialogada sería un error; y lo sería, precisamente, por la otra propiedad que señalé: que son siempre muy densos. Hablo de su densidad porque estos diálogos no sólo interrumpen la narración sino que son interrumpidos también por ella e incluyen la expresión de esos contenidos mentales privados a los que antes me referí. En consecuencia, los diálogos se enmarcan en una narración más general; son, por así decirlo, producto de una cita, de una segunda mano, que los usa y los revela. Un ejemplo de este encaje de este encaje del diálogo podría ser:

Paul había caído presa de la ira. Solo había acertado a decir:

— La religión une nuestras fuerzas. Es nuestra mística.

— Has cultivado esa atmósfera, esa osadía, de manera deliberada —había cargado ella—. No dejas de adocrinarlos.

— Es lo que me has enseñado —había asegurado él.

Pero ese día, Jessica tenía ganas de discutir y de rebatir...

(Herbert, 1965/2023, 567)

Es esta narración más general, que engloba (casi) todas las demás perspectivas, la que, propiamente, configura el discurso de *Dune*. Esta narración se nos ofrece, si queremos usar la términos narratológicos, como un punto de vista

heterodiegético; esto es, que cuyo emisor no participa en la trama; y, además, este punto de vista es, aparentemente, enciclopédico; lo cual significa que se implica poco o nada en lo que cuenta. Esta narración mantiene un nivel de focalización cero, aunque, tal y como destacó, permite accesos de focalización interna y de psiconarraciones. Esta voz es la que seleccionará y ordenará los acontecimientos y es la que nos informará de ellos. Ejercerá, por tanto, el rol de significante absoluto: (casi) todos los sentidos que se den en *Dune* se enmarcarán ineludiblemente en el horizonte que esta voz expone. Tal es su privilegio. Se da, además, la peculiar circunstancia de que aquello de lo que nos informa suele ser muy irrealista o incluso inverosímil; pero dado el contexto total de obra —dado su encuadre en el género de la ciencia ficción— tales distorsiones de la realidad parecen muy justificadas.

Pero estas justificaciones puede fallar. Para comprender este posible fallo, observemos primero, aunque sea sólo instrumentalmente, la distinción de niveles narratológicos propuesta por G. Genette en su *Figuras III* (1972): tenemos un historia que se nos ofrece mediante un relato al que accedemos nosotros mediante una narración. La historia de *Dune* coincide, al menos en parte, con lo que parece que Irulán expresa en su libro “El despertar de Arrakis”. Son los eventos que anteceden a la toma del poder por parte de Paul Atreides y que, específicamente, se centran en su biografía. Es el conjunto de significados y referentes del discurso de *Dune*. El relato es la expresión de esos hechos: son las palabras que los encadenan; es la primera instancia de la significación narrativa. Finalmente, la narración es lo que se nos ofrece como relato a nosotros, lectores; es el acto de comunicación del cual somos receptores. La narración se da cuando se nos cuenta (relata) la historia.

Resulta peculiar que en *Dune* el espacio de narración comprenda (o pueda comprender) dos discurso diferentes, pero superpuestos: uno, que incluye los fragmentos de Irulán; y otro, que no los incluye. Si los incluimos, la temporalidad de *Dune* se dispara: ya no nos habla sólo de la revolución Fremen y de la toma del poder, si no de un momento posterior en el que se da una suerte de adoración al líder Muad'Dib —adoración o culto que resulta obvia aunque sólo atendamos a los títulos de esos fragmentos—. Pero no sólo es la temporalidad lo que queda alterado: la narración, sin los fragmentos, ofrece pocas pistas (y las que ofrece son bastante ambiguas) de qué es lo que realmente está sucediendo en *Dune*. E incluso si los incluimos se da una cierta contradicción entre lo que podríamos denominar el espíritu de la narración y lo que parece que realmente se nos está diciendo: *Dune* es tanto la biografía de un superhéroe como la de un supervillano;

es, podríamos decir, el blanqueamiento de un genocida de proporciones galácticas. Sin embargo, no asistimos a ese blanqueamiento, si no que somos cómplices de él, como lectores.

### 3. EL ENGAÑO MÁXIMO

Sostengo que esta complicidad se debe a un engaño del que somos parte —parte engañada— en nuestro acto de lectura. Por su gravedad, tal y como anticipé, denomino a esta perversión comunicativa “engaño máximo”. Sin embargo, aunque es “máximo”, el hecho de que se de en un espacio literario y ficticio permite incluso justificar o disfrutar esta transgresión de la ética comunicativa. Esta noción de engaño avanza en contra de la “ironía herbertiana”; aunque su avance nos obliga a distinguir dos formas de acceder a esa ironía.

La ironía herbertiana es la de generar (y mostrarnos) un héroe ahí donde deberíamos —dicho incluso por el propio autor— estar viendo un villano o a alguien que puede suponer un peligro extremo (Platt, 1980: 208). Sin embargo, este ver un héroe puede interpretarse como ironía fuerte o débil. La ironía fuerte sería la que se revuelve contra su autor: sería la que sufriríamos al asumir que el Paul Atreides es realmente un héroe, al asumir que *Dune* propone mostrar el auge de un villano, pero lo que nos ofrece no es eso, si no que nos muestra un héroe. Entonces la contradicción no es entre el discurso de *Dune* y nuestra interpretación de la obra, sino entre las (supuestas) intenciones de Herbert y su obra. Pero cabe otra forma de comprender esta ironía, que es en su forma débil: se trata de observar cómo es el público el que quizás ansioso por encajar a Paul Atreides en la categoría de héroe, ve en él un héroe, separando su interpretación de lo que pueda querer decir *Dune*.

Al hablar yo de “engaño máximo” niego tanto la ironía fuerte como la débil: ni Herbert fracasa ni los que ven en Paul Atreides a un héroe interpretan *Dune* contra sus propias letras; sino que en *Dune* se da una alteración planificada del pacto fictivo. Este pacto, como es bien sabido, puede pervertirse por ambas partes: los lectores podemos fomentar interpretaciones salvajes que nada tengan que ver con la obra y los autores pueden facilitar una interpretación errónea mediante la manipulación de las informaciones que ofrecen. Esta noción de “interpretación errónea” puede ser muy cuestionada, pero, resulta obvia en una escala menor, cuando no hablamos de interpretaciones de obras sino de comprensión o admisión de algunas informaciones: un autor puede servirse de la baja vigilancia epistémica que sostiene el pacto para, inadvertidamente, vestir de verdades

algunas falsedades; o, lo que es lo mismo, para mentir. Pero igualmente cuestionable puede ser ocultar hechos relevantes o descartarlos o arrinconarlos.

Es precisamente en esto último —en el ocultamiento de lo relevante— en lo que baso la ruptura del pacto que, según creo, se da en *Dune*. Ahora bien, hablar de ocultamiento en la ficción puede generar una cierta polémica; al fin y al cabo, preguntarse, por ejemplo, qué hacen los personajes tras o más allá del relato, parece un contrasentido. Sin embargo, si es un contrasentido, es un contrasentido a veces obligado por la propia ficción: no siempre la voz realizativa, la que da existencia al universo de ficción al que accedemos, nos dará todos los detalles que necesitamos para avanzar en la trama. De hecho, esta voz nunca será completa y siempre exigirá, con un mayor o menor apremio, nuestra respuesta imaginativa. Podemos cancelar, en consecuencia, el supuesto de la pasividad o receptividad de la disposición lectora: al acceder a un universo de ficción firmamos el pacto fictivo con nuestros propios actos. Lo Dado literario es extremadamente imperfecto —extremadamente dependiendo de lo Puesto (por nosotros)—.

Pero que tengamos que actuar en la interpretación o comprensión, que tengamos que llenar los huecos, no significa que pueda haber ocultamiento. Para observar esta cuestión, retomemos el vocabulario de Genett. Podemos tomar los objetos y eventos de la ficción como los referentes de los signos de los que se compone el relato; por tanto, esos objetos y eventos serían los constituyentes de la historia. Si tomamos la metáfora fregeana de que las referencias son parcialmente iluminadas por los sentidos (Frege 1892), podemos colegir que el relato es el que nos ilumina parcialmente la historia. Sin embargo, resulta razonable pensar que no existe más superficie iluminable por el relato que la ya iluminada. Es en este sentido en el que pensar qué hace un personaje literario “en sus ratos libres”, fuera del relato que le da vida, puede ser un contrasentido. Una consecuencia inmediata de esto es la del carácter plano y superficial de la ficción: la metafísica de una ficción está toda ella contenida en el relato. No cabe una investigación ulterior, más allá de otra lectura u otro acto de vertido imaginativo.

Pero oculto no implica no contenido. De hecho, lo oculto debe estar contenido, aunque no a la vista y para observarlo debe realizarse una determinada investigación —otra lectura—. La posibilidad de este género de ocultamiento le da una mayor profundidad a las posibles metafísicas de la ficción, aunque desde algunos puntos de vista, esta profundidad será inapreciable y seguirán siendo muy planas. Pero si atendemos ahora a su profundidad específica, podemos observar cómo pueden darse, como mínimo, tres especies diferentes de ocultamiento

—especies de las que, por cierto, podrían deducirse otras variedades de engaño—. Estas tres especies son:

- I. El ocultamiento en la historia-trama: aquí, lo que se oculta pertenece al argumento. Son, por ejemplo, personajes que ocultan informaciones que pueden suponerse, aunque quizás jamás confirmarse. *Dune*, con su estructura de “planes dentro de planes” resulta altamente ilegible si se descarta la posibilidad de esta especie de ocultamiento.
- II. El ocultamiento en la narración: en estos casos, el ocultamiento se da en el acto comunicativo total del cual somos directamente receptores. Esta vez es la voz narrativa la que oculta informaciones. Un caso típico de este tipo de ocultamientos es el de la presencia de narradores no confiables, aunque en muchos casos la escasa confiabilidad de esos narradores se deduce de la trama —los narradores son personajes— y, por tanto, este ocultamiento pasa al nivel anterior.
- III. El ocultamiento en la obra: en este nivel, el ocultamiento es que, propiamente, motiva la idea de obra fracasada o infeliz. Un caso célebre de este tipo de ocultamiento es el *Finnegans Wake* (1939) de J. Joyce, obra que, por velar su trama —en caso de que realmente la tenga—, para muchos resulta imposible determinar el modo en que el lector (o espectador) debe acercarse a ella.

En *Dune* el ocultamiento ocurre entre el segundo y el tercer nivel; por ello el engaño que se da es máximo, porque si fuese mayor, el acto comunicativo ya colapsaría y a duras penas quedaría obra. Para comprender este “estar entre” conviene distinguir dos nociones que, usualmente, se confunden: la de voz realizativa y la de voz narrativa. La voz realizativa es la que hace a la obra, la que le otorga entidad; la que inaugura el mundo posible en el que existe la ficción. Esa voz puede ser narrada o no y, además, ambas voces pueden coincidir o no. Resulta, por cierto, relevante en este aspecto apuntar que ninguna de estas dos voces tiene por qué coincidir plenamente con la voz del autor —soy de la opinión de que el único peso que tiene el autor es el de ser la función última de atribución (Foucault, 1969) y que, de hecho, su no coincidencia es una constante histórica y literaria—.

Esta voz realizativa expresa lo mismo, pero de un modo más situado, que lo que Culler (1997) denomina ampliamente “lenguaje realizativo”. Digo que está más situado por estar más singularizado: no es el lenguaje o los lenguajes con los que creamos o por los que creamos realidades sino la voz que, de hecho, los crea.

Distingo esta voz de la voz narrativa porque la voz narrativa puede oponerse a la voz realizativa. Esta última voz, a veces, sólo se entrevee, como discurso silenciado, como lenguaje o sistema de posibles expresiones —el carácter totalitario de las voces narrativas es un lugar común—. La distinción entre estas voces es obvia en el caso de narraciones polifónicas (Bajtín, 1963/2012) y más aún en los casos en los que la voz o voces narrativas entran en conflicto. Una voz narrativa puede entrar en conflicto consigo misma, por ejemplo, al sostener alguna incoherencia o al expresar lo manifiestamente falso. Este tipo de conflictos son los que suelen constituir el fenómeno antes mencionado de los narradores no-confiables. Típicamente, los narradores no confiables evidencian rasgos de su personalidad que los hacen sospechosos —como en *Diario de un loco* (Gogol, 1835/2017)— o directamente están tan implicados en la trama de forma tal que no puedan (o no les resule beneficioso) decir la verdad —como en el caso de Humbert Humbert de la *Lolita* (Nabovov, 1955)—. Puede ocurrir también que sean voces de tercera persona las que resulten igualmente no confiables —como *Revelations* (Manfield, 1920)—<sup>5</sup>.

Creo poco razonable suponer que en *Dune* actúa un narrador no confiable. La voz narrativa expresa una serie de hechos que, serán más o menos verosímiles en nuestra realidad, pero, por el pacto fictivo, no podemos objetar contra esta voz tales inverosimilitudes. La ruptura o alteración de ese pacto se da en *Dune* por la interferencia de la voz realizativa en la voz narrativa, interferencia que es, en parte, debida a la presencia de los fragmentos de Irulán. Esa interferencia se percibe en una falla de la lógica interna de la novela, en la desatención de la gramática que la voz realizativa nos obliga a observar. La voz narrativa describe y ordena un mundo; y en la lectura de su discurso, llenamos los huecos con suposiciones, impliciones (e implicaturas). Este llenado nos permite entreveer y adoptar la lógica interna de *Dune*, nos permite empatizar y comprender los valores que están en juego en cada momento de la narración.

---

<sup>5</sup> Este último tipo de narrador no confiable suele generar asombro —por ejemplo, Murphy y Walsh (2017)—, aunque el asombro quizás debiera ser, justamente, que la tercera persona nos parezca por su carencia de personalidad y de intereses ya de por sí confiable. La gratuidad y universalidad del engaño y la mentira deberían motivar una actitud escéptica o de sospecha también para con esas narraciones, sin que su carácter finalmente no confiable nos sorprendiese. Deberíamos, por tanto, robustecer esa vulnerabilidad que tan célebremente declaró la pobre Blanche DuBouis con su “siempre he confiado en la amabilidad de los desconocidos” (Williams, 1947).

Sin embargo, el carácter activo y espontáneo de la lectura nos hace ver como en ese discurso lo que podría ser relevante (y que finalmente lo será) no logra la relevancia que debería tener. La voz narrativa nos revela y forja los hechos del universo en el que se da *Dune*, pero hay otros hechos que desdeña. Es importante remarcar que este “desdeñar” no es un desdeñar real, si no que queda, por utilizar la expresión de J. L. Austin (1962), decolorado: la entidad de ese “desdeñar” no es completa, pero tampoco es nula. Tiene la justa entidad para poder vivirse, aunque no necesariamente, como el principio de la ruptura del pacto fictivo.

Este pacto no es entre el lector y la voz narrativa, sino entre el lector y el autor; sin embargo, que inadvertidamente las voces de la obra parezcan interesadas en romper su lógica o gramática interna sí que puede implicar una cierta ruptura. Parece que se nos estaba ofreciendo una obra, pero realmente se nos ha ofrecido otra. Esta “cambio de última hora” es más remarcable si atendemos al hecho de que la lectura continuada y regular de *Dune* ofrece sistemáticamente la prueba de que en *Dune* se nos presenta un héroe y de que, por tanto, nada hay que se esté ocultado<sup>6</sup>; o, lo que es lo mismo, que este “cambio” no tiene por qué ser advertido. Su ocultamiento, por tanto, resulta patente y las interpretaciones netamente heroicas pueden, justificadamente, sentirse traicionadas. Podrían exclamar: “si no era un héroe, debería haberlo dicho”; pero el caso es que lo dice, pero no enteramente, nos lo permite vislumbrar, pero sin hacernos partícipes de la idea de que, quizás, el juego de la novela de *Dune*, sea, precisamente, vislumbrar eso.

Entonces, la falta de confianza puede darse en el aspecto que nos relaciona con la voz narrativa, se da en el nivel de las expectativas que tenemos y de los juegos imaginativos que creemos tener que poner en juego al leer *Dune*. El resultado de esta ruptura es la desarticulación del discurso que configura la novela, su deshilachamiento. Las tramas se desatan por carecer de la confianza que las unía y ante ellas, el lector podrá siempre preguntar: “¿esto es todo o hay más?”. En consecuencia, si la guía es esta sospecha (y parece que Herbert pretende que sospechemos de la incompletud de esa voz narrativa), no podremos fijar claramente nuestras creencias sobre qué es lo que está aconteciendo en *Dune*. De este modo, acercaremos esta obra popular y de ciencia ficción a los protosurrealistas

---

<sup>6</sup> Dos de las lecturas con mayor impacto coinciden en este hecho: Jodorowsky interpretaba *Dune* como algo inexcusablemente heroico (Pavich, 2013) y lo mismo ocurría con Lynch (1984) —esta última lectura fue muy criticada por Herbert (1985)—. Peculiarmente, la interpretación de Villeneuve (2021, 2024) se encamina claramente hacia la interpretación deformista o que suprime el carácter heroico de *Dune*.

*Les Chants de Maldoror* (Conde de Lautréamont, 1869): tanto en esta obra como en aquella no está claro ni sobre qué fijar la creencia, ni cuándo ni dónde exactamente. Es la narración, el discurso —y no la voz emisora— lo que no resulta confiable porque hay algo en ella que no logramos (ni lograremos) llegar a comprender. Su incompletud es, finalmente, su condena.

## CONCLUSIÓN

Narrar es un acto intencional. O al menos eso suele suponerse. Las posibilidades de la ficción ofrecen que en el acto de narración, el autor se replique tantas veces como quiera llegando a lograr así un entorno de intenciones muy denso y plural.

Esto ofrece la posibilidad de hacer que la voz del autor, la del narrador y la de los personajes sostengan discursos diferentes, incluso con intenciones claramente opuestas; pero también puede ocurrir que al separar los espacios de narración surjan contradicciones que hagan difícil una interpretación pormenorizada de las intenciones que anteceden o sustentan esos discursos. Esta dificultad puede ser algo planificado y puede jugar un rol importante en la constitución de una obra.

La tesis del engaño máximo sostiene que en *Dune* Herbert juega con diversos niveles discursivos a la vez, dificultando la forja de creencias para con las intenciones de la voz narrativa más básica. Esto se debe, fundamentalmente, al hecho de que esta voz sostiene un discurso que ofrece pistas de su injusticia o, por decirlo más claramente, de que está omitiendo información relevante. Y en este aspecto surge la paradoja: esa información oculta nos es parcialmente revelada por los fragmentos de Irulán y por algunos detalles que se dan dentro de la propia narración; aunque de forma muy accesoria. Peculiarmente, esa información juega un rol importante en las secuelas de las Crónicas de Dune y, además, es la información que nos podría ayudar a decidirnos respecto de qué es exactamente *Dune*: determinando si es una novela de formación o de deformación, por ejemplo.

El cruce e imperfecto encaje de estas voces hace de *Dune* un discurso denso y polifónico y traduce un sistema de perspectivas en colisión, un sistema en el que las perspectivas no logran un orden bien definido (o fácilmente reconocible). Esto es especialmente reseñable no en el caso de los personajes —aunque también se podría discutir— sino en el caso de la voz narrativa que tiene la función realizativa, de significante absoluto, de *Dune*. Esto resulta patente desde el momento en que, en el acto de lectura, resulta difícil determinar cómo juzgar esa voz en términos de confianza: resulta escasamente decidible si es una voz confiable o no, aunque su discurso parezca, en algunos aspectos, injusto. Es difícil fijar la

creencia o juicio de qué es lo que está ocurriendo exactamente en *Dune* y esta dificultad es lo que sostengo que se debe, no a un acto irónico, si no a un engaño (o juego por parte del autor) máximo.

Pablo Vera Vega  
Universidad de La Laguna  
pablo.veravega@gmail.com

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Th. (1951): *Minima moralia*, Suhrkamp Verlag.
- AUSTIN, J. L. (1962): *How To Do Things With Words*, Harvard University Press.
- ASIMOV, I. (1967): “Foreword 1 – The Second Revolution”, en Ellison, H. (ed.), *Dangerous Visions* (VI-XII). Doubleday.
- BAJTIN, M. (1963/2012): *Problemas de la Poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica.
- BRODERICK, D. (2003): “New Wave and backwash: 1960-1980”, en James, E. y Mendle-son, F. (eds.), *The Cambridge Companion To Science Fiction*, Cambridge University Press, pp. 48-64.
- BUKATMAN, S. (1993): *Terminal Identity. The virtual subject in postmodern science fiction*, Duke University Press.
- CAMPBELL, J. (1949): *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press.
- CONDE DE LAUTREAMONT (1869): *Les Chants de Maldoror*. Editor Albert Lacroix.
- CULLER, J. (1997): *Literary Theory*, Oxford University Press.
- ECO, U. (1962): *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporane*, Bompiani.
- FREGE, G. (1892): “Über Sinn und Bedeutung”, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100, pp. 25-50.
- FOUCAULT, M. (1969): “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63 (3), pp. 73-104.
- GENETT, G. (1972): *Figures III*, Seuil.
- GOGOL, N. (1935/2017): *Novelas breves peterburguesas*, Alianza Editorial.
- HERBERT, F. (1965): *Dune*, Chilton Books. [Edición en español de 2023 editada por Penguin Random House y traducida por Domingo Santos (1969)]. *Dune Messiah*, G. P. Putnam’ Sons.
- HERBERT, F. (1976): *Children of Dune*, G. P. Putnam’ Sons.
- HERBERT, F. (1980): “Dune Genesis”, *Omni*, 2 (10), 72-75.
- HERBERT, F. (1981): *God Emperor of Dune*, G. P. Putnam’ Sons.
- HERBERT, F. (1984): *Heretics of Dune*, G. P. Putnam’ Sons.
- HERBERT, F. (1985): *Chapterhouse: Dune*, G. P. Putnam’ Sons.
- HERBERT, F. (1985): *Eye*, Berkeley Books.
- JACKSON, R. (2021): “Paul Atreides the Nietzschean Hero”, en Nicholas, J. (ed.), *Dune and Philosophy*, Open Court, pp. 177-188.

- JOYCE, J. (1939): *Finnegan's Wake*, Faber and Faber.
- KENNEDY, K. (2021): "Spice and ecology in Herbert's *Dune*: Altering the mind and the planet", en *Science Fiction Studies*, 48 (3), pp. 444-461.
- LATHAM, R. (2007): "Biotic Invasions: Ecological Imperialism in New Wave Science Fiction", en *The Yearbook of English Studies*, 37 (2), pp. 103-119.
- LANDON, B. (2002): *Science Fiction After 1900*, Routledge.
- LYNCH, D. (director) (1984): *Dune* [película], De Laurentiis Entertainment Group.
- MANFIELD, K. (1920): *Bliss and Other Stories*, Constable and Company Limited.
- MÈLICH, J.-C. (1998): "La disolución del sujeto en las novelas de deformación", *Arx Brevis*, 4, pp. 171-183.
- MURPHY, T. P. y WALSH, K. S. (2017): "Unreliable third person narration? The case of Katherine Mansfield", en *Journal of Literary Semantics*, 46 (1), pp. 49-67.
- NABOKOV, V. (1955): *Lolita*, Olympia Press.
- PALUMBO, D. (1998): "The monomyth as fractal pattern in Frank Herbert's *Dune* novels", *Science Fiction Studies*, 25 (3), pp. 433-458.
- PARDO PRADO, S. (2023): "Una aproximación a la perspectiva ecofeminista en *Dune* (1965) de Frank Herbert: naturaleza, sujeto nómada y concienciación medioambiental", en *PANGEAS*, 5, pp. 7-27.
- PAVICH, F. (director) (2013): *Jodorowsky's Dune* [película], Snowfort Pictures.
- PLATT, Ch. (1980): *Dream Makers I*, Berkeley Books.
- PRIETO-PABLOS, J. A. (1991): "The ambivalent hero of contemporary fantasy and science fiction", *Extrapolation*, 32 (1).
- ROBERTS, A. (2006): *The History of Science Fiction*, Palgrave Macmillan.
- STRATTON, S. (2001): "The Messiah and the Greens: The Shape of Environmental Action in *Dune* and *Pacific Edge*", *Extrapolation*, 42 (4).
- WILLIAMS, Th. (1947): *A streetcar named desire*, New Direction Publishing.

## REFERENCIAS AUDIOVISUALES

- ADEMU-JOHN, D. y SCHAPKER, A. (productores ejecutivos) (2024): *Dune: Prophecy* [serie de televisión]. Legendary Television, Warner Bros. Television.
- LYNCH, D. (director) (1984): *Dune* [película]. De Laurentiis Entertainment Group.
- PAVICH, F. (director) (2013). *Jodorowsky's Dune* [película]. Snowfort Pictures.
- RUBINSTEIN, R. P. y GALIN, M. (productores ejecutivos) (2000): *Frank Herbert's Dune* [serie de televisión]. Entertainment, Blixia Film Produktion y Hallmark Entertainment Distribution.
- VILLENEUVE, D. (director) (2021): *Dune* [película]. Warner Bros. Pictures.
- VILLENEUVE, D. (2024): *Dune: Part Two* [película]. Warner Bros. Pictures.
- YAITANES, G. (productor ejecutivo) (2003): *Frank Herbert's Children of Dune* [Serie de Televisión]. Milk & Honey Pictures, Hallmark Entertainment, New Amsterdam Entertainment.